

République algérienne démocratique et populaire

Faculté des lettres et des langues

Département de langue et littérature françaises

Université Mentouri – Constantine.

Thèse de Magister en Littérature Française.

Intitulée : Les espaces urbains dans:

Les Alouettes Naïves et

Nulle part dans la maison de mon père

Deux romans d'Assia Djebar.

Soutenue par: Abdelaziz Radhia.

Encadreur: Pr. Jamel Ali-khodja.

Membres du jury:

- Présidente: Mme Farida Logbi, Maître de conférences, université de Constantine.
- Rapporteur: Mr. Jamel Ali-khodja, Professeur, université de Constantine.
- Examineur: Mr. Hassan Boussaha, Maître de conférences, université de Constantine.

A la mémoire de mon grand-père

Je dédie ce travail à ma petite sœur Sonia en lui souhaitant la guérison.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à présenter mes vifs remerciements au Professeur Jamel Ali-Khodja qui a bien voulu accepter de m'encadrer dans cette thèse, m'a fait bénéficier de ses lumières et a su m'encourager lorsque, doutant parfois de pouvoir aborder pertinemment certains aspects de mon étude, j'avais tendance à hésiter. Sa phrase : « Il faut oser ! » a été pour moi, un aiguillon qui m'a poussée à puiser au fond de moi-même le maximum de ce que je pouvais réaliser.

De la même façon, je remercie particulièrement les deux autres membres du jury, Mme Farida Logbi et Mr. Boussaha qui ont consacré une part importante de leur temps à prendre connaissance et à étudier le travail que j'ai eu l'honneur de leur soumettre.

Je voudrais, aussi, remercier mes parents (Mr. Abdelaziz Antar et Mme Abdelaziz Fella) qui ont manifesté un intérêt permanent pour mon projet et ont tenu à le suivre pas à pas, bien qu'un sujet comme « Les espaces urbains » était très éloigné de leurs préoccupations quotidiennes, et qui donc, à leur façon, m'ont obligée à progresser régulièrement dans ma tâche.

Je remercie, en outre, mon frère Fouzi et ma sœur Soraya, qui se sont toujours montrés compréhensifs, même lorsque, abusant peut-être de cette belle excuse que constituait ma thèse, il m'arrivait de me dérober à mes obligations à la maison.

Je n'oublierai pas non plus tous les professeurs que j'ai eu la chance d'avoir depuis le premier jour où je suis entrée à l'université de Constantine, qui ont su, grâce à leur savoir et leur riche expérience, m'inculquer les précieuses connaissances qui ont constitué le socle sur lequel s'est construit le travail que je m'appête à vous présenter aujourd'hui. Outre les membres du jury qui, eux aussi ont été mes enseignants, c'est avec un grand plaisir et beaucoup de reconnaissance que je cite les noms de Mme Nedjma Benachour, Mr. Kamel Abdou, Mr. Dadci, Mme Lami.

Enfin, pour terminer, je remercie mon oncle Aiouache Salah et ma tante Latifa, sans lesquels la documentation dont j'ai eu besoin n'aurait jamais pu être complète, mon oncle Mohammed et mon autre tante Latifa, son épouse, ma tante Samia, mon adorable grand-mère et toutes les personnes qui, à un niveau ou à un autre, et à quelque degré que ce soit, ont contribué à la concrétisation de ma thèse, par leur aide ou simplement par leur sympathie et leur soutien moral.

INTRODUCTION GENERALE:

"L'espace" comme thème de recherche est une notion relativement récente contrairement au "temps" qui a été largement étudié depuis assez longtemps. Ce n'est que depuis, au maximum trois décades que ce point figure dans les investigations et les études des critiques. Un de ses volets, les espaces urbains occupe une bonne place dans les romans de notre corpus.

Selon Charles Bonn *"Le roman maghrébin n'a pu s'affirmer comme tel qu'à partir du moment où il a assumé pleinement la citoyenneté de sa parole"*¹, pour lui, le texte emblématique qui a fondé la maturité et la reconnaissance littéraire du roman maghrébin n'est autre que *Nedjma* de Kateb Yacine, reléguant à quelques exceptions près, toute la production qui l'a précédé dans la rubrique des romans ethnographiques, décrivant les mœurs campagnardes, parmi lesquels *La Colline Oubliée* et *Le fils du pauvre*, des ouvrages qui malgré leur grande maîtrise technique, leur valeur littéraire indéniable, répondaient à une attente particulière, celle du lecteur occidental en mal d'exotisme². *Nedjma*, il est vrai, avait été précédé en 1954 du *Passé simple* de Driss Chraïbi, mais ce livre contestataire *"trop tôt arrivé"* juge Charles Bonn, ne put atteindre son but, contrairement à *Nedjma* qui, favorisé en 1956 par la révolution algérienne, discrédita le roman ethnographique et démontra *"une écriture romanesque autonome (...)* (et la) *capacité du romancier de distancier les langages idéologiques dominants sur son référent romanesque, et d'en jouer depuis et dans un espace de lisibilité qui est le plus souvent citadin"*³.

Pourquoi le roman moderne est inséparable de la cité ou des cités? Parce que comme le dit Charles Bonn *"la ville est un espace polyphonique qui intègre l'élément extérieur à son jeu de résonance et de représentations. Le village, au contraire est un espace monodique"*⁴, et un peu plus loin, il ajoute: *"or ce sont précisément l'errance du sens comme les pérégrinations des personnages, phénomènes citadins au même titre que le jeu d'échos et le palimpseste"*⁵, étant donné que chaque lieu et chaque récit représentés par l'auteur expliquent à leurs tour un autre récit et donnent sens à un autre lieu, qui font que le roman s'ouvre à tous les échos, à une dynamique qui fonde ainsi sa modernité.

¹ *L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin*, Limag, BONN CHARLES, consulté le: 25/09/2010, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>.

² Même si le but de ces écrivains n'était pas de présenter au lecteur des romans exotiques étant donné qu'ils étaient préoccupés par la recherche et l'affirmation de leur identité.

³ *L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin*, BONN CHARLES, consulté le: 25/09/2010, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>.

⁴ *Ibid, op. cit*, consulté le: 25/09/2010, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>.

⁵ *Ibid, op. cit*, consulté le: 25/09/2010, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>.

Pour notre part, nous avons choisi de travailler sur deux romans de l'écrivaine algérienne d'expression française Assia Djébar, dont les événements se déroulent en grande partie dans les espaces urbains.

Le premier, *Les Alouettes Naïves*, paru en 1967, au lendemain de l'indépendance et ayant comme sujet la guerre d'Algérie, relate, selon une vision non événementielle, cet affrontement en détournant particulièrement le regard de la grande Histoire et en interrogeant plutôt des individus dont les intrigues et les postures psychologiques sont brossées avec seulement le souci de révéler leur humanité loin de tout discours idéologique. Assia Djébar, bien qu'ayant eu un rôle pendant la guerre, dans les frontières, notamment à travers des enquêtes pour El Moudjahid, reste comme tout écrivain racé, réfractaire à l'embrigadement, à l'apologie, au manichéisme et seulement préoccupée de son art, soucieuse de saisir de façon la plus pertinente possible le comportement naturel d'acteurs plongés au cœur d'événements tragiques. Son regard acéré tente de saisir au delà du fracas et de la fureur de la guerre, les drames personnels des individus qui ne cessent de s'interroger comme elles, sur l'histoire et sur eux-mêmes, essayant d'y découvrir un sens "*Soyons francs (dit-elle dans sa préface) tantôt notre présent nous paraît sublime (héroïsme de la guerre de libération) et le passé devient celui de la déchéance (nuit coloniale) tantôt le présent à son tour apparaît misérable (nos insuffisances, nos incertitudes) et notre passé plus solide (chaîne des ancêtres, cordon ombilical de la mémoire). Par ce tangage incessant (...) nous marchons en boitant*"¹.

Dans le second roman *Nulle part dans la maison de mon père* paru en 2007, on est dans un autre registre, celui de la condition féminine et de l'affirmation de la femme. Il est plus simple, sinon plus facile de se libérer du joug d'un oppresseur de plus d'un siècle que de la main de fer d'une société masculine dans laquelle chaque pas doit obéir à un code rigoureux.

La narratrice de ce roman, nous relate comment depuis sa plus tendre enfance, elle a commencé dans la stupeur à ressentir cette discrimination et comment grâce au verbe, à la poésie elle réussit, non sans une profonde blessure, à en triompher.

Ces deux romans que nous nous proposons d'étudier, dont l'action se déroule dans plusieurs villes, s'inscrivent donc dans le roman maghrébin moderne. Dans beaucoup de récits les espaces urbains sont représentés de manière conventionnelle, ils sont un simple décor permettant au lecteur de situer l'action des personnages. Nous verrons que, s'agissant des romans de notre corpus, il en va différemment et qu'ils s'inscrivent dans cette littérature où les espaces urbains représentent un élément dynamique d'une grande importance dans l'économie du récit. On constatera qu'ils répondent à cette affirmation de Raymond Ledrut : "*L'image de la*

¹ ASSIA DJEBAR, *Les Alouettes Naïves*, Babel, 1997, pp. 8-9.

*ville est semblable au mythe ou à l'œuvre littéraire, elle exprime et elle est exprimée*¹ la ville est à la fois histoire et récit, signifiant et signifié. Et dans le discours de l'auteur ou des personnages, sa présence peut être amplifiée, hypertrophiée au point de nous faire penser à cette juste formule de Sylvie Rimbart "*la ville apparaît beaucoup plus faite d'idées que de briques*"².

Ceci nous amène à nous interroger sur le cas particulier qui nous occupe. S'agissant des deux romans d'Assia Djébar, en quoi consiste donc cette part d'intimité qui s'échappe des personnages et va s'inscrire sur les murs des espaces urbains qui tapissent leur existence, de quoi ces murs sont-ils révélateurs? Y a-t-il une projection de la vie intérieure des personnages, une extériorisation de ce qu'il y a de vivant dans leur âme et que les espaces urbains, loin de constituer un corps physique massif, inerte, reflètent en réalité comme un miroir?

C'est à cette problématique que nous tenterons de répondre. Le plan de notre travail comprendra alors deux grandes parties:

1- La première partie, dont le titre a été annoncé plus haut, sera à son tour divisée en trois chapitres:

A- Dans ce premier chapitre, nous présenterons les notions théoriques et les outils méthodologiques sur lesquels nous nous appuierons pour mener notre démonstration, ainsi que des exemples de romans occidentaux et maghrébins qui ont traité l'espace urbain, en mentionnant brièvement les conclusions que nous en tirons.

B- Ce deuxième chapitre sera consacré à l'application des notions théoriques sur le premier roman: *Les alouettes naïves* (L'homme face à l'Histoire).

C- Le troisième chapitre comprendra l'analyse de *Nulle part dans la maison de mon père* (La femme face à la société), selon ce qui a été avancé en théorie.

2- La deuxième partie, sera divisée en quatre chapitres:

A- Dans le premier chapitre, on abordera, l'autobiographie chez Assia Djébar, étant donné que les espaces urbains mentionnés dans les deux romans sont les mêmes où l'auteure est née, a vécu et étudié.

B- Dans le second chapitre de cette partie, on appliquera l'approche psychanalytique, essentiellement au roman *Nulle part dans la maison de mon père*.

C- Dans le troisième chapitre, on mentionnera les intertextualités les plus importantes dans les deux œuvres de notre corpus.

¹ Erudit, GUILDO ROUSSEAU et LUCIE GRENIER-NORMAND, Consulté le: 06/07/2010, <http://www.erudit.org/revue/VI/1981/v7/n1/200306ar.pdf>.

² Erudit, GUILDO ROUSSEAU et LUCIE GRENIER-NORMAND, Consulté le: 06/07/2010 <http://www.erudit.org/revue/VI/1981/v7/n1/200306ar.pdf>.

D- Dans ce dernier chapitre, on abordera l'écriture et le style littéraire de l'écrivaine.

PREMIERE PARTIE

Premier chapitre

Notions théoriques:

1-Définition de l'espace urbain:

Les espaces urbains que nous devons traiter dans les deux romans qui constituent notre corpus, nous obligent à en donner une définition exacte. Selon l'INSEE (Institut national de la statistique et des études économiques), il convient de parler d'abord d'unité urbaine. Celle-ci est constituée *"d'une ou plusieurs communes présentant une continuité du tissu bâti (...) et comptant au moins 2000 habitants"*¹. La condition est que chaque commune de l'unité urbaine doit compter plus de la moitié de sa population dans cette zone bâtie.

A ceci il faut ajouter les notions suivantes:

a- Une aire urbaine est constituée d'un pôle urbain et par des communes rurales ou des unités urbaines.

b- Un espace urbain est constitué de plusieurs aires urbaines.

De cette définition, on retient que notre sujet concerne aussi bien le village d'une certaine taille que la grande ville.

Il est important de distinguer ces deux entités pour ce qu'elles impliquent théoriquement. Dans la ville dit *Max Weber* il y a *" un rassemblement de maisons attenantes en rang serré, qui forme une agglomération d'un seul tenant, tellement vaste que le groupement ordinaire et spécifique de voisinage, caractérisé par la connaissance personnelle et spécifique, fait défaut"*².

De toutes ces précisions il en découle que dans la ville, l'importance de la population et le grand nombre d'habitations rendent impossible l'identification des individus qui y vivent, favorisant à la fois l'anonymat et des *"possibilités pour les libertés réelles"*.

A contrario il est facile d'imaginer que dans le village, le phénomène inverse se déroule. Chaque habitant est sous la loupe de ses concitoyens et ses faits et ses gestes sont enregistrés, épiés, analysés par toute la communauté ce qui ne manque pas d'engendrer une sensation d'étouffement et de rejet de l'autre.

La ville arabe qui constitue le théâtre dans lequel se déroule l'action des romans de notre corpus, se distingue à la fois par son cachet urbanistique et son évolution historique. En effet, elle qui était homogène dans sa conception, avec son souk, sa casbah, sa mosquée, suite à l'intrusion du colonialisme s'est vue profondément bouleversée, dénaturée, en raison d'éléments étrangers venus s'y greffer artificiellement. La "ville arabe", déchue, se définira désormais dans une confrontation pitoyable par rapport à la "ville européenne". Cette

¹ Revue en ligne, INSEE, *Définition de l'unité urbaine*, consulté le: 22/06/2010, <http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/unite-urbaine.htm>.

² MAX WEBER, *La ville*, Aubier- Montaigne, Paris, 1982, p. 72.

opposition est décrite avec un grand réalisme par *Frantz Fanon* dans son célèbre ouvrage *Les damnés de la terre*. Il y expose de manière remarquable la dichotomie de l'univers colonial. La ville du colon dit *Fanon* est *"une ville en dur, toute de pierre et de fer(...). La ville du colon est une ville repue, paresseuse, son ventre est plein de bonnes choses à l'état permanent. La ville du colon est une ville de Blancs, d'étrangers"*¹.

Au contraire: *"La ville du colonisé(...) est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe où de n'importe quoi(...). La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée. C'est une ville de nègres, une ville de bicots"*².

La ville du colonisé reflète ainsi l'ordre inique instauré par le colonisateur, son aspect misérable renvoyant au statut réservé aux indigènes par l'occupant dont l'aire spatiale contiguë à celle des autochtones, pourvue de toutes les commodités et de tous les avantages, nargue, par contraste, la ville arabe, affichant en permanence la supériorité de l'européen et rappelant symboliquement et de façon incessante au colonisé la nécessité de se soumettre à plus fort que lui.

2- Outils méthodologiques:

Comme nous l'avons dit, bien que ce thème de l'espace urbain dans le roman soit relativement récent dans les travaux des chercheurs, comparativement à celui du temps qui a largement monopolisé leur attention, il existe quand même des approches théoriques dont l'utilisation nous conduira à des résultats très intéressants dans l'étude de notre corpus:

A- Michel de Certeau:

Dans son ouvrage paru en 1980 *"L'invention du quotidien. Art de faire"*, *Michel de Certeau* aborde la problématique de la ville présentant une architecture donnée telle qu'elle a été conçue et réalisée par des technocrates et responsables d'institutions et la façon dont les usagers la vivent. Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, le consommateur dans ce cas là n'a pas un comportement passif, mais se trouve à l'origine d'une poétique *"silencieuse"* qui agit sur la ville et réalise selon le terme de Certeau *"une appropriation"* de cette ville. *"Dans l'espace technocratique bâti, écrit et fonctionnalisé où ils circulent (les) trajectoires (des consommateurs) forment des phases, des "traverses" en partie illisibles (...) Elles tracent les*

¹ FANON FRANTZ, *Les damnés de la terre*, Maspero, op.cit, p.8.

² *Ibid*, op.cit, p.8.

ruses d'intérêt autres et de désirs qui ne sont ni déterminés ni captés par les systèmes où elles se développent."¹

Ce concept "*d'appropriation*" évoqué plus haut, attribue donc à l'individu une part "*d'autonomie*" dans l'usage de la ville par rapport au schéma ayant présidé à sa conception: cette idée neuve contredit la pensée structuro-fonctionnaliste qui régna jusqu'aux années 1970 et qu'on "*accusait de réductionniste*" en raison du fait que l'individu n'y joue aucun rôle.

Son raisonnement, et c'est là où il est passionnant, fait remarquer qu'" *En linguistique, la "performance" n'est pas la "compétence", l'acte de parler (...) n'est pas réductible à la connaissance de la langue*"², pour la reformuler dans un langage plus clair, il ne suffit pas d'avoir des connaissances concernant une langue pour être compétent, mais c'est plutôt l'art d'utiliser ces connaissances qui signe la performance.

Michel de Certeau montre que l'usager dans la ville, par ses choix de marcheur, impose son libre arbitre à la configuration de la ville et peut inventer des schémas immédiats ou inattendus tels des figures de style. Le marcheur dans la ville est comparé à un écrivain ou un poète face à son œuvre, celui-ci inventera des phrases l'autre des parcours grâce à ses déambulations en s'éloignant du comportement que semble imposer l'architecture de la ville, exactement comme le poète s'éloigne de la norme, sans oublier que tout marcheur réalise aussi "*des figurations oniriques*" car selon de Certeau, il est impossible de séparer ses déambulations du monde rêvé, imaginé, "*Marcher c'est manquer de lieu*"³ dit-il.

B- Roland Bourneuf:

Dans son essai paru en 1970 intitulé *Etudes Littéraires*, *Roland Bourneuf* aborde le problème de l'espace dans le roman. Selon lui il peut être étudié selon trois approches: dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur et les autres éléments constitutifs du roman.

1- En relation avec l'auteur:

Cette direction fait intervenir la perception de l'espace à travers la sensibilité de l'auteur et donne de cette perception une "*signification psychologique*". Dans ce cas de figure nous nous retrouvons dans la *Poétique de l'espace* de *Gaston Bachelard*. Ce dernier parle à cet égard de "*phénoménologie de l'imagination. Entendons par là une étude du phénomène de l'image*

¹ MICHEL DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. Art de faire*, Gallimard, 1990, p. 45.

² MICHEL DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, Art de faire*, Gallimard, 1990, pp. 308-309 dans le mémoire de EVA KAMMER, *Usages et représentations de l'espace public urbain dans le contexte du festival international de jazz de Montréal*, 2006, en ligne, consulté le: 13/ 09/2010.

³ *Temps zéro*, revue d'études des écritures contemporaines, consulté le: 10/07/2010, <http://tempszero.contemporain.info/document79> .

poétique comme l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité"¹.

2- Distance vis-à-vis du lieu où s'insère le lecteur:

Ici, Bourneuf reprend Michel Butor qui affirme que pour se plonger dans l'espace du roman, le lecteur doit s'abstraire de celui, réel, dans lequel, lui, se trouve, lorsqu'il lit. Cette immersion n'est possible que par "une distance que (le lecteur) prend par rapport au lieu qui (l') entoure"².

3- En relation avec les autres composants du roman:

L'espace dans ce troisième volet est mis en rapport avec les autres éléments du récit comme l'intrigue, le temps, les personnages et sur la façon qu'il a de "créer dans le roman une unité dynamique"³. A titre d'illustration lorsque l'action languit, l'auteur nous transporte dans un autre lieu, ou bien quand il s'apprête à nous présenter un long dialogue, pour éviter la monotonie, les deux personnages montent dans une voiture ce qui permet d'introduire de multiples événements imprévus qui évitent l'ennui au lecteur.

C- Jean Duvignaud:

Pour Jean Duvignaud, la sociologie est née de la révolution française qui a suscité chez les citoyens un mouvement de remise en question de leur situation sociale en vertu de l'idée nouvelle, qu'étant libre cette liberté devenait "problématique" avec le statut hérité de l'ancien régime. Cette constatation ouvrait le champ à un droit légitime, celui de l'émancipation "Collectivement et individuellement (affirme Duvignaud) l'homme découvre qu'il possède de multiples chances d'intervenir directement dans la trame de la vie sociale, d'en modifier les structures et d'en régler les formes malgré – et à cause- des obstacles qui lui sont opposés"⁴.

Duvignaud est un adepte de la sociologie concrète, c'est-à-dire celle qui élabore ses conclusions au contact des êtres, sur le terrain, loin des idéologies et en premier lieu l'anthropologie.

Dans une oasis du sud tunisien, il découvre Chebika où réside une communauté vivant en autarcie, coupée du monde. Parmi cette population il choisit de nous parler de Rima dont l'histoire émouvante rappelle celle d'Antigone qui, au nom des traditions s'était dressée contre Créon. Rima, avec la même témérité s'oppose à sa communauté mais par refus des traditions qui, parce qu'elle est orpheline, lui refusent une place digne parmi les personnes de son sexe.

¹ GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Quadrige 2010, p. 2.

² MICHEL BUTOR, *L'espace du roman*, dans ROLAND BOURNEUF, *L'organisation de l'espace dans le roman*, *Etudes littéraires*, Vol 3, n° 1, 1970, p. 81.

³ ROLAND BOURNEUF, *L'Organisation de l'espace dans le roman*, *Etudes littéraires*, Vol 3, n° 1, 1970, p. 82

⁴ *Le théâtre du monde: lecture de Jean Duvignaud*, DAVIDE LE BRETON, consulté le: 03/12/2010, <http://books.google.com/books>.

Elle apprend par ses propres moyens à lire et à écrire, puis décide de partir pour la grande ville, où ses chances sont meilleures. Mais elle ne l'atteindra pas et mourra dans le désert, mordue par les scorpions.

Duvignaud parle à propos de Rima d'anomie, un terme emprunté à *Durkheim*. Un individu est en situation d'anomie lorsque les règles naturelles qui fondent son existence dans une société donnée perdent leur légitimité à ses yeux, quand il ne les reconnaît plus, il est alors poussé à regarder ailleurs pour se reconstruire sur d'autres bases. Le corollaire de l'anomie sera ainsi la liberté. Hélas, Rima ne l'atteindra jamais.

D- La théorie sociologique de la littérature:

Nous avons privilégié pour l'étude des romans de notre corpus l'approche sociologique parce qu'elle nous a semblé la plus pertinente, vus les thèmes abordés dans chaque œuvre.

Dans *Les alouettes naïves*, l'opposition, dans le contexte colonial entre la société autochtone et la société colonisatrice était un point fondamental que la théorie sociologique pouvait le mieux mettre en évidence, et dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice, en prise avec la société algérienne post indépendante, constitue, pour, une large part, le sujet essentiel du roman et, pour la même raison on ne pouvait donc l'analyser efficacement qu'à l'aide du même outil théorique.

Selon la définition avancée par *Jean Yves Tadié*, dans son ouvrage *La critique littéraire au 20^{ème} siècle*, l'originalité de cette théorie réside dans le fait qu'elle est en mesure "d'établir et de décrire les rapports entre la société et l'œuvre littéraire".¹ Pour lui, la société dont il est question, peut exister avant, pendant et après l'œuvre. Avant l'œuvre étant donné que l'auteur la reflète dans son roman, c'est pourquoi *Stendhal* a comparé ce dernier à un "miroir que l'on promène le long de route", mais cette réalité est dans la plupart des cas fragmentée, un même espace peut par exemple donner jour à diverses représentations, on ne peut donc prendre le roman comme un document référentiel. La société existe dans l'œuvre; en lisant un roman, le lecteur repère les traces d'une société quelconque, avec ses traditions et ses principales caractéristiques. En dernier lieu, la société existe après l'œuvre, dans la mesure où le lecteur effectue, à partir du roman, sa propre recherche sur la société dont il est question.

1- Georges Lukács:

Le roman, selon *Lukács* est un genre intermédiaire tenant à la fois de l'épopée et de la tragédie. Mais il n'est tout à fait ni l'un ni l'autre. Dans le premier cas il faudrait une communauté parfaite entre le héros et le monde, dans le deuxième une rupture totale. Or, dans

¹ JEAN YVES TADIE, *La critique littéraire au 20^{ème} siècle*, Pocket 1997, p. 155.

le roman, d'après Lukács il y a "une analyse de deux dégradations (celle du héros et celle du monde) qui doivent engendrer à la fois une opposition constitutive, fondement de cette rupture insurmontable et une communauté suffisante pour permettre l'existence d'une forme épique"¹.

L'opposition entre le héros et le monde dans le roman résulte du fait que bien que dans les deux cas il existe une dégradation par rapport aux valeurs authentiques, la différence réside dans la nature des deux dégradations.

A partir de là nous avons la définition du héros problématique un personnage insatisfait, obsédé continuellement par la recherche d'un idéal, d'un autre monde différent du sien, où ses valeurs authentiques pourraient se réaliser. Malheureusement sa quête finit toujours par l'entraîner dans la folie ou le suicide: "Le héros démoniaque du roman est un fou ou un criminel (...) un personnage problématique dont la recherche dégradée, et par là même inauthentique, de valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention."²

Selon Lucien Goldmann, Lukacs a établi à partir de ce qui vient d'être cité ci-dessus, une classification des différents types de romans du 19^{ème} siècle, caractérisant la relation entre le héros problématique et sa société. On citera ci-dessous les trois types qui suscitent notre intérêt:

1-1- Le roman de "l'idéalisme abstrait": dans ce genre de roman le personnage principal (problématique) cherche mais vainement à retrouver ses valeurs dans la société dans laquelle il vit et semble se perdre puisque il a une «conscience trop étroite par rapport à la complexité du monde"³, Goldman cite comme exemple: *Don Quichotte, Le Rouge et le Noir*.

1-2- Le roman "psychologique": Comme son appellation l'indique, il tente de comprendre la psychologie, la vie intérieure du héros. Il est à l'opposé de ce qu'on vient de citer dans le type précédant étant donné que le héros est passif. Pour ce dernier, c'est le monde qui est trop étroit, ses normes ne répondent pas à ses aspirations trop vastes et étendues. Un des exemples qu'il cite pour illustrer ce cas est *L'Education sentimentale* de Flaubert.

1-3- Le roman "éducatif": le héros dans ce dernier type de roman se situe entre les deux précédents, bien qu'il n'arrive pas à trouver ce qu'il cherche, à rendre le monde tel qu'il l'espère, il finit quand même par se résigner sans pour autant accepter définitivement les normes de ce monde, il fait preuve d'une certaine "maturité virile"⁴.

Dans notre étude, nous verrons comment cette théorie du héros problématique peut s'appliquer à la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar.

¹LUCIEN GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964, p. 24

² *Ibid*, op. cit, pp. 24-25.

³ *Ibid*, op.cit, p. 25.

⁴ *Ibid*, op.cit, p. 26.

2- Lucien Goldmann: Le structuralisme génétique.

Le structuralisme génétique est une analyse socio-textuelle (mettant en évidence la société et le texte) élaborée par *Lucien Goldmann* vers la fin des années soixante, ayant pour objectif de dégager la vision du monde d'un groupe d'individu par l'intermédiaire de l'auteur.

Comme toute autre analyse, le structuralisme génétique a sa méthode qui repose sur deux étapes: la compréhension et l'explication. La compréhension consiste à analyser les éléments internes de l'œuvre (le cotexte) tels que: les personnages, l'espace, le temps...etc. tandis que l'explication vise à situer cette œuvre dans une structure plus vaste, celle de la société et de l'Histoire (le contexte).

Cette théorie est donc basée fondamentalement sur l'existence d'une vision du monde.

"Pour le matérialisme historique, l'élément essentiel dans l'étude de la création littéraire réside dans le fait que la littérature et la philosophie sont, sur des plans différents, des expressions d'une vision du monde ne sont pas des faits individuels, mais des faits sociaux"¹.

La vision du monde est le fait d'un groupe d'hommes vivant des conditions économiques et sociales voisines. Mais *Goldmann*, dans son travail corrige les conceptions de *Lukács* en affirmant que *"L'artiste ne copie pas la réalité mais crée des êtres vivants"²*, et son œuvre est d'autant plus aboutie qu'il réussit à créer un monde cohérent *"dont la structure correspond à celle vers laquelle tend l'ensemble du groupe"³*.

La conscience collective du groupe n'est pas ressentie en tant que telle dans le groupe, et c'est l'œuvre de l'artiste qui la lui rend perceptible et *"permet aux membres du groupe de prendre conscience de ce qu'ils pensaient, sentaient et faisaient sans en savoir objectivement la signification"⁴*.

3- Mikhaïl Bakhtine:

Mais, à l'instar de *Goldmann* dont le travail est venu corriger ce qu'il y avait de schématique chez *Lukács*, *Bakhtine*, lui, élargit la notion de vision du monde susceptible d'être découverte dans le roman. Pour lui, il n'y pas une seule vision du monde, mais souvent coexistent dans un même roman plusieurs visions réalisant ainsi une *"structure polyphonique du roman"⁵*.

Nous verrons ainsi, dans *Les alouettes naïves* à l'œuvre cette polyphonie exprimant la diversité de visions du monde apparues dans la société algérienne pendant la colonisation.

¹ LUCIEN GOLDMANN, *Modernisme dialectique et histoire de la littérature "Recherches dialectiques*, Gallimard, 1959 dans *La critique littéraire au 20^{ème} siècle*, JEAN YVES TADIE, Pocket 1997, p. 164.

² *Ibid*, op. cit, p. 165.

³ LUCIEN GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1973, p. 347.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 347.

⁵ JEAN YVES TADIE, *Critique littéraire au 20^{ème} siècle*, Pocket, p. 169.

2- Espaces urbains perçus par des écrivains occidentaux:

Dans la finalité d'enrichir notre travail de recherche, on a décidé de donner une simple image de la perception de la capitale Alger et la Casbah, puisqu'ils sont évoqués dans les romans de notre corpus, par des écrivains occidentaux lors de leur séjour en Algérie, un regard certainement différent de celui que pourra avoir un écrivain maghrébin comme Assia Djébar.

Il est unanimement reconnu que *Guy de Maupassant*¹ est un enfant du monde, un grand voyageur qui a erré sur des terres aussi nombreuses que diverses, y cherchant de nouvelles idées et tentant d'échapper à la monotonie de la vie. L'Afrique du Nord et ses pays ensoleillés l'ont souvent fasciné et ont été longtemps un objet de curiosité, curiosité qui a fini par être assouvie quand il a visité l'Algérie et la Tunisie. Dès son arrivée à Alger raconte-t-il, il fut séduit par cette ville, les images qui se sont présentées à ses yeux ont dépassé largement tout ce qu'il pouvait imaginer.

Son séjour lui est devenu une véritable source d'inspiration; souvent dans ses écrits il y reviendra et partagera avec son lecteur ces moments qui sont restés gravés dans sa mémoire, ses errances à travers les villes et ses quartiers telle la Casbah d'Alger, aux nombreuses impasses et aux ruelles étroites semblant ressusciter le monde des *Mille et Une Nuits* ; il l'a décrite admirablement dans ce beau texte:

" *Alors, ces petites rues rapides comme des sentiers de montagne, raboteuses, étroites comme des galeries creusées par des bêtes, tournant sans cesse, se croisant et se mêlant, et si profondément mystérieuses que, malgré soi, on y parle à voix basse, sont parcourues par une population des Mille et Une Nuits. C'est l'impression exacte qu'on y ressent. On fait un voyage en ce pays que nous a conté la sultane Schéhérazade. Voici les portes basses, épaisses comme des murs de prison, avec d'admirables ferrures.*"².

Théophile Gautier a été lui aussi attiré par le pittoresque des pays du Soleil, et de sa visite en Algérie il a gardé des souvenirs qui l'ont marqué à tout jamais. Il a peint avec émerveillement les différentes étapes de son périple, sa découverte des villes algériennes, notamment Alger, ses habitants, ses rues souvent étroites et ses maisons qui se soutiennent, plus amples d'en haut que d'en bas, le faisant penser ainsi à des "pyramides sur la pointe"³.

¹ *Alger, Algérie: documents algériens*, AIME DUPUY, consulté le: 17/10/2010, http://www.alger-roi.net/Alger/documents_algeriens/culturel/pages/51_maupassant.htm.

² *Province d'Alger*, GUY DE MAUPASSANT, consulté le: 17/10/2010, <http://un2sg4.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/province.html>.

³ THEOPHILE GAUTIER, *Voyage pittoresque en Algérie*, 1845, Genève, Droz, p. 192. Dans ZOHRA BOUCHENTOUF-SIAGH, *Dzayer, Alger (ville portée, rêvée, imaginée)*, Casbah, 2006, p. 186.

Lire les tableaux qu'il a fait de cette ville est un grand plaisir, l'un d'entre eux a retenu notre attention, là où il décrivait la mer vu d'en haut à Alger, un passage d'une beauté à couper le souffle:

" Quel admirable horizon que la mer vue d'en haut!- La peinture n'en a jamais donné l'idée. C'est trop grand et trop simple. On reste là dans une muette contemplation, et les heures coulent sans qu'on s'en aperçoive. Une mélancolie sereine s'empare de votre âme; vous sentez un détachement infini, et vos regards ne se tournent plus qu'à regret vers la terre immobile et morte. La mer, elle, vit et respire; même dans ses plus grands calmes, elle a des inquiétudes et des frissons; un cœur toujours ému palpite sous sa poitrine d'azur"¹.

Et c'est cette mer et ces paysages qui ont charmé notre écrivaine, elle aussi dans son roman *Nulle part dans la maison de mon père* y revient, nous laisse constater que la baie d'Alger a occupé une place non négligeable dans son roman, une place assez suffisante pour susciter notre intérêt.

Le regard que portent finalement ces deux écrivains français sur ces espaces su-cités ou même sur les autres villes algériennes et tunisiennes qu'on n'a pas cité, est un regard exotique,

3-Espaces urbains dans les romans maghrébins:

Etant donné que notre corpus s'inscrit dans le cadre de la littérature maghrébine d'expression française en générale et algérienne en particulier, nous avons jugé utile de donner ne serait ce qu'un bref aperçu sur quelques œuvres en portant notre attention sur les espaces urbains qui sont dépeints, et leur relation avec les personnages.

Dans *Qui se souvient de la mer* (1962) Dib nous présente une ville complètement éclatée à cause du cataclysme qui a bouleversé son harmonie mettant ainsi au grand jour trois types de villes: la vieille cité labyrinthique, la ville souterraine et la ville en l'air. Et plus tard, dans *"Cours sur la rive sauvage*, le narrateur Iven Zohar, se retrouvant dans la ville du sous sol, se lance dans une quête hallucinée d'une ville mythique, la ville nova, mais durant son périple, il réalise qu'elle est introuvable, qu'elle n'existe pas, se rend compte que la seule réalité est dit-il " *Ardent et velouté, le feu qui avait pris ma place s'épurant dans l'espace. Un fil d'une longueur infinie, tendu. Et moi courant dessus"*².

¹ THEOPHILE GAUTIER, *Voyage pittoresque en Algérie*, 1845, Genève, Droz, p. 192. Dans ZOHRA BOUCHENTOUF-SIAGH, *Dzayer, Alger (ville portée, rêvée, imaginée)*, Casbah, 2006, p. 189.

² *Cours sur la rive sauvage*, MOHAMMED DIB, dans, *Lecture présente sur Mohammed Dib*, CHARLES BONN, consulté le: 08/07/2010, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/DibENAL/Dib%20Ch3%20CRHaTe.htm>.

En définitive, seule la quête, même ne débouchant sur rien, le jeu esthétique de l'écriture ont de l'importance, et priment sur le sens et le référent.

Rachid Boudjedra dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* paru en 1975, peu de temps après la vague d'attentats racistes perpétrés contre les Algériens suite à la nationalisation des hydrocarbures, raconte l'assassinat dans le métro parisien d'un immigré Algérien. La victime un anonyme perdu dans le dédale du métro, véritable labyrinthe, hostile, tapissé d'inscriptions sans signification pour le héros qui exhibe de façon pathétique devant les passagers un bout de papier contenant une adresse, donne l'image d'un personnage en proie au désarroi dans un monde étrange à mille lieux de son monde originaire. La description réitérée de ce déplacement dans le sous sol, la multiplication des points de vue, l'absence de chronologie, l'écriture faite de longues phrases sans ponctuation, tout contribue à accentuer l'atmosphère d'oppression que dégage le roman et qui, tout naturellement, débouche sur la mort du héros, *Charles Bonn* dit très justement que "*le personnage est constamment distancié, vu à travers le regard des autres, ou au travers des descriptions s'attachant à des objets*"¹ notamment la valise "*qui, au lieu d'être les accessoires de sa personne (...)*" font de lui-même un accessoire.

Dans *L'Insolation* 1972 et *L'Escargot entêté* 1977, Mehdi le professeur de philosophie qualifié de schizophrène et le chroniqueur athée dans le second sont deux personnages qui tentent mais sans succès finalement de faire circuler leurs idées saugrenues en se servant de la ville, en l'occurrence Alger, finissant par la rejeter. Pour Mehdi:

*"la ville imaginaire, à la fois défendue et indésirable est appréhendée comme une zone libre certes, mais ardente, aveuglante et comminatoire, portant les empreintes d'une étrangeté inquiétante et d'une violence aussi bien collective qu'individuelle"*².

Et d'une manière générale l'espace chez *Rachid Boudjedra* est toujours selon *Nedjma Benachour- Tebbouche*³, partagé entre ses trois villes préférées: Constantine, Alger et Bône telle que l'auteur préférerait l'appeler.

Dans *Nedjma* de *Kateb Yacine*, Rachid dont le père a été assassiné avant sa naissance est habité par l'obsession du drame et la question de son identité, ses origines. Sa quête se traduit par une errance à Constantine, sa ville natale, à l'armée d'où il déserte, et d'autres lieux, comme Bône. Puis avec Si Mokhtar, et Nedjma qu'il a enlevée, il arrive au Nadhor, lieu mythique de ses ancêtres, incarnant les vraies valeurs de la tribu, loin de la ville où se sont égarés son père ainsi que ceux de Lakhdar et Mourad qui ont trahi à la fois leur conjoint et les ancêtres. Il croit

¹ *Topographie idéal pour une agression caractérisée, Rachid Boudjedra: roman de l'émigration, de la ville ou de l'écriture?* BONN CHARLES, consulté le: 24/06/2010,
<http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2003BoTopMigrVilleOuEcr.htm> .

² BOUCHENTOUF-SIAGH ZOHRA, *Dzayer, Alger (ville portée, rêvée, imaginée)*, Casbah, 2006, p.117.

³ NEDJMA BENACHOUR- TEBBOUCHE, *Constantine et ses romanciers*, Media-Plus, 2007, p.92.

avoir atteint cette société, ce monde idéal représentant sa vraie nation. Mais là, Si Mokhtar est tué, et Rachid chassé comme traître à la tribu, tandis que Nedjma est retenue. Que lui reste-il? De nouveau l'imaginaire qui habille de splendeur Constantine et Bône, terrain d'un passé glorieux.

"La providence avait voulu que les deux villes de ma passion aient leurs ruines près d'elles, dans le même crépuscule d'été, à si peu de distance de Carthage; nulle part n'existent deux villes pareilles, sœurs de splendeur et de désolation qui virent saccager Carthage et ma Salammbô disparaître, entre Constantine, la nuit de Juin, le collier de jasmin noirci sous ma chemise, et Bône où je perdis le sommeil"¹.

Mais la nation est une quête perpétuelle, une ombre sans cesse poursuivie, glissant entre nos doigts au moment où on croit l'avoir saisie, et c'est ce que traduit la fin du roman qui s'achève comme il a commencé, par la même séquence. Un éternel recommencement, Rachid comme le héros de Mohammed Dib au moment ultime se retrouve les mains vides.

Tahar ben Jalloun, est peut être le romancier maghrébin dans lequel les villes réelles ou imaginaires sont le plus traitées, l'action a presque toujours pour théâtre plusieurs villes. Lui-même affirme dans une interview: *"J'aime les villes comme d'autres aiment la musique ou la peinture"*². Dans un de ses romans *La prière de l'absent*, trois personnages énigmatiques accompagnent un enfant trouvé de Fès à Tiznit, traversent le pays du nord au sud avec plusieurs étapes dans des villes et villages. Pour l'anecdote, *Tahar ben Jalloun*, ayant interrompu l'écriture de son livre pendant cinq jours, raconte qu'il fut interpellé dans son rêve, par une femme de ce groupe ainsi: *"Tu n'as pas honte de nous avoir abandonnés dans cette ville où nous sommes accablés par la canicule? Ou bien tu nous fais partir ailleurs, ou bien nous te quittons et ton roman n'existera plus!"*. Pour venir à leur secours, il se remit au travail. *"En quittant Marrakech, (dit-il) je ne savais pas où les emmener, j'eus alors l'idée d'inventer des villages qui n'existent pas sur la carte du pays. Je me suis amusé à créer des lieux purement fantaisistes et imaginaires"*³.

On ne peut trouver exemple plus vivant et éloquent à propos des espaces urbains reflétant l'imaginaire d'un auteur, et la ressource du changement du lieu qui permet à l'action de rebondir.

Un autre écrivain maghrébin très célèbre, *Albert Memmi*, né en 1920, a quitté sa Tunisie natale à l'indépendance en 1956 pour la France. Jamais il ne coupa dans sa tête le cordon

¹ KATEB YACINE, *Nedjma*, Seuil, 1996, p. 172.

² *Le Maghreb*, interviewé par CHACHEM MONCEF, Editions du Maghreb, Tunis, pp.45-47, consulté le 10/10/2010, <http://www.limag.refer.org/Volumes/ArticlesBJEspace.PDF>.

³ Revue, consulté le 01/10/2010, <http://www.zigzag-francophonie.eu/Maroc-Tahar-Ben-Jelloun-conteur>.

ombilical le reliant au pays de ses origines. Il ne pouvait être chez lui en France, et il ne pouvait non plus, retourner sur ses pas. Restait alors pour lui la littérature. L'image de la cave, célèbre dans son œuvre, symbolise le lieu où sont stockés ses impressions, ses souvenirs, le passé où il les a abandonnés, c'est l'impasse Tarfoune à Tunis, sanctuaire d'une enfance idyllique qui réapparaît de manière récurrente, rendue brûlante par l'exil, et traversant son œuvre de part en part.

Fasciné, à l'aube de sa carrière, par le prestige du rationalisme occidental, il lui sacrifia tout ce qui constituait son identité de départ et ces "*croyances rétrogrades*" que voulaient lui inculquer les siens. Il en vérifia par la suite, dans l'amertume, la vanité et les entorses perpétuelles que lui imprimaient les intérêts des états, et seul, dans son esprit, entouré d'un halot lumineux, persistait son Orient natal et ses racines, d'autant plus précieuses que la nostalgie ne cessait de les parer de toutes les couleurs. Toute son œuvre consista à rétablir par l'imaginaire, à fouiller inlassablement cet Orient que l'absence ne cessait d'embellir, à en caresser le retour "*Mes matins d'espoir doivent embaumer le café maure*"¹ ne cessait-il de répéter.

Maintenant, après avoir recensé les outils méthodologiques qui serviront à notre analyse et succinctement présenté les exemples de voyageurs ou de romanciers maghrébins qui ont abordé le thème des espaces urbains, en particulier Alger, nous pouvons procéder à l'étude des romans de notre corpus et découvrir les villes ou villages que Assia Djebar mentionne dans ses deux romans et ce qu'ils impliquent.

¹ ALMBERT MEMMI, *La Statue de sel*, consulté le :14/10/2010, <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/Memmi.htm> .

Deuxième chapitre:

Les alouettes naïves: L'homme face à l'Histoire:

Ce roman est divisé en trois parties: la première intitulée "Autrefois", la deuxième "Au-delà", et la troisième "Aujourd'hui".

La première partie et la dernière semblent obéir à un ordre chronologique, si on met à part, les retours en arrière qui sont un procédé stylistique qui ne remet pas en cause cette distinction.

La première partie raconte à la fois le passé lointain, l'enfance de Omar et Rachid, les deux cousins qui se considèrent comme frères, et l'histoire aussi de Nfissa dont on voit les premiers souvenirs, puis, plus tard la rencontre avec Karim à l'université, et aussi le passé proche, à la veille du déclenchement de la révolution lorsque les différents protagonistes ont atteint l'âge de l'adolescence.

La troisième partie, plus longue d'une centaine de pages que la première, raconte l'histoire d'un groupe de réfugiés algériens appelé le "clan" à Tunis durant les deux dernières années de la guerre, parmi lesquels figurent Omar, Rachid et Nfissa.

Entre les deux parties, la deuxième, sensiblement plus courte que les deux autres, intitulée "Au-delà", semble à part, et son titre le reflète comme si l'auteur en l'annonçant, nous informe qu'on est en quelque sorte dans un monde parallèle à celui des deux autres parties qui traitent ou bien de la société de l'époque, ou de la guerre. Cette partie raconte la période idyllique vécue par Nfissa et Rachid juste après leur mariage, dans un petit village, à quelques kilomètres de Tunis, au bord de la mer, comme en marge de la guerre. Période brève de *"deux, trois mois, ou davantage..."*, courte comme le nombre de pages qui lui sont consacrées, indéfinie aussi, parce que la notion du temps y est perdue, comme chaque fois où on est heureux.

1-L'obsession identitaire:

Dans la première partie du roman Rachid s'avère de tous les personnages celui qui est le plus attaché à ses racines, à son identité. Et le lieu le plus fortement évoqué est sa ville natale dont le besoin se fait sentir surtout lorsque sa famille s'installe à Alger et dont l'éloignement est vécu avec nostalgie, Rachid ainsi *"(s') avouait se sentir une âme d'exilé"*¹.

Lorsque son cousin Omar rentre le weekend vers leur ville natale, *"Rachid se révélait maussade; il détaillait à voix basse les déceptions de son transplatement"*².

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, 1997, p.58.

² *Ibid*, op. cit, p. 59.

A Alger, il fréquente la vieille ville *"comme si de tourner le dos à ce qui en faisait la capitale-agitation, européens, mendiants, étudiants, le "modernisme" en somme- le consolait et lui donnait l'illusion de ne pas avoir quitté chez nous"*¹.

Et lorsque Omar lui rappellera plus tard cette phrase *"je marche difficilement avec le temps"*², il ne renie pas ces paroles, les trouve belles et reconnaît qu'il pourrait à nouveau les redire.

Les liens du sang, la généalogie jouent un rôle important entre les individus, d'où cette habitude à chaque rencontre de chercher des connaissances communes, d'éventuels liens de parenté dont l'existence est une source de nouvelles vigueurs *" comme si, dans la plaine de cette saignée immense, d'entendre le même sang rassure et fera croire que nous résisterons mieux par nos aïeux"*³ et l'appellation de *"frères"* joue aussi dans le même sens.

"L'Orient" avec ses représentations mythiques est revendiqué comme origine avec fierté, et une sorte de frémissement accompagne son évocation suscitant ainsi chez Omar et Rachid

*"une nostalgie vague, tels ces fauves de zoo de capitale auxquels quelque bruit sourd rappellerait le mont Kenya"*⁴.

Le thème de l'identité est important car le monde colonial est aliénant et l'individu pour se protéger de cette aliénation a besoin de remparts; parfois solides, comme le foyer, comparé à un *"antre"*, mais d'autres fois représentés par des lieux factices où l'on cherche un oubli douteux, comme les cafés maures à l'atmosphère enfumée, ou les paradis artificiels que sont l'alcool ou le hachich dont, fatalement, on se réveille, avec un sentiment de déchéance, et la présence immuable, narguant toujours des autres, *"les chrétiens, roumis, conquérants (...)ceux qui nous deviennent statues de marbre ricanant au soleil"*⁵.

L'aliénation est dramatique car elle mine le noyau même de l'individu, met en question le sens de son existence dans ce monde, menace l'intégrité de son âme et Omar dit: *" Seul Rachid, sans analyser le drame, le devinait déjà, son instinct ayant toujours été sûr, et il sautait aussitôt les barrières: il allait de son même pas et de sa même identité avec une assurance"*⁶. Rachid, avec sa forte personnalité, l'idée claire et sûre qu'il a de lui-même, oppose un socle compact à l'aliénation du monde colonial et reste le même quelles que soient les circonstances *"se refusait à un émiettement de lui-même"*⁷.

Pour lui cependant certaines traditions sont révoltantes bien que faisant partie de l'histoire de la société et remontant à des temps immémoriaux. Le mariage de sa sœur Zhor en fait partie. A

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, p. 59.

² *Ibid*, op. cit, p. 59.

³ *Ibid*, op. cit, p. 62.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 28.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 98.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 98.

⁷ *Ibid*, op. cit, p. 97.

l'âge de seize ans elle est donnée au fils d'un notable. Mariage, comme toujours d'intérêt, et surtout précoce. Lorsque, après de multiples fausses couches, un jour elle décède, Rachid en est désespéré, et se saoule pour la deuxième fois de sa vie. La première, c'était le jour du mariage de Zhor. La raison de cette mort? Un acharnement du mari à vouloir un héritier. Et Rachid de se rappeler sa sœur qui, peu avant son mariage avait "*cette concentration pieuse du regard quand parvenait à nous le chant du muezzin*"¹ dont son père disait qu'elle était pieuse, et dont lui, son frère, répétait en sanglotant: "*Elle était douce...douce*"².

2- La religion et le savoir:

La religion est un autre socle dans la société algérienne, celui que *Jacques Berque* qualifie de "*bastion de repli*"³. Dans le roman d'Assia Djebar, ce sont les femmes surtout qui lui manifestent leur attachement. Lorsque "*sidi*" le père de Rachid et oncle de Omar décide d'arrêter l'instruction coranique des deux enfants qui leur "*prenait inutilement deux heures par jour*"⁴, c'est sa sœur, la mère de Omar qui s'exclame: "*Inutile le coran sacré?*"⁵, pleine de reproches envers lui, lui qui était le seul adulte à la maison à ne pas faire la prière. Et lorsqu'il s'embarque dans l'énumération des matières scientifiques et des mathématiques nécessaires, sa femme, Hafsa, ne peut s'empêcher, mais à voix basse de façon qu'il ne l'entende pas, de lui répliquer: "*Que nos enfants deviennent de bons musulmans, c'est là notre devoir*"⁶.

"*Sidi*", cependant est pour l'apprentissage de la langue arabe qui permet d'accéder aux chefs-d'œuvre de la littérature, contrairement à l'apprentissage "*dix fois*" des versets du Coran que les deux enfants n'ont jamais compris. La connaissance de la langue arabe lui permet aussi d'affirmer: "*Mes fils ne seront point des intellectuels mutilés*"⁷. Rachid toujours favorable à ce qui renforce son identité, accepte de sacrifier une année pour se perfectionner dans sa langue, mais Omar impatient de commencer des études de médecine n'y voit qu'un retard d'une année dans son projet.

3-L'homme et la femme inégaux face au colonialisme:

Les espaces de liberté féminins sont rares, aussi sont-ils survalorisés car, le vide de l'existence de la femme est comme une caisse de résonance qui les amplifie.

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel 1997, p. 136.

² *Ibid*, op. cit, p. 136.

³ *L'historiographie française de l'Algérie et des Algériens (II)*, CHEMS EDDINE CHITOUR, consulté le: 13/10/2010, http://tipaza.typepad.fr/mon_weblog/colonisation/#tp.

⁴ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel 1997, p. 59.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 60.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 60.

⁷ *Ibid*, op. cit, p. 59.

3-1 Le hammam: ilot de liberté:

Les jours où Nfissa et sa sœur accompagnent leur mère au hammam, la séance de bain revêt un caractère à la fois solennel et magique. Tout se déroule selon un rite invariable durant lequel le temps semble s'arrêter, *"les heures se suspendaient..."*¹, le monde autour d'elle s'estompe et Nfissa a l'impression que même les autres baigneuses n'ont plus de présence, deviennent des *"fantômes dans un royaume d'ombre chuintante"*². Dehors, à la sortie du hammam toutes les impressions de Nfissa viennent renforcer la sensation de quitter un monde à part, étranger à ces hommes dans les cafés qui deviennent des *"ombres"* dans un espace figé; et dont la redécouverte l'étonne. *"Il semblait à Nfissa qu'elle revenait d'un monde enchanté que ne connaissaient pas les autres, c'est-à-dire les hommes"*³. L'ignorance que ceux-ci ont de ce royaume et le contraste qu'il présente avec le monde extérieur, décrit de manière négative, parce que rappelant la dure loi masculine, le poids pesant des contraintes sociales, poussent Nfissa à regarder le hammam comme un cocon où la chaleur est protectrice, l'eau et la vapeur bienfaites. Le souvenir dans son oreille du brouhaha des baigneuses avec son air de symphonie est ressenti alors comme *"une douceur lointaine et proche à la fois, comme le serait un rêve souple, les nuits où toutes les portes se ferment et où l'on se calfeutre lorsque mugit dehors le vent tourbillonnant du sud."*⁴

Le statut de la femme inférieur à celui de l'homme semble tracer une fracture entre ces deux pôles de la société, et la femme est contrainte de se ménager des espaces réduits, des espaces de repli, jouant le rôle de soupapes de sécurité pour desserrer l'étreinte ressentie dans sa vie quotidienne.

3-2 Les bals des européens: un rêve éveillé pour les femmes:

Lorsque la municipalité organise des bals sur la place publique dans la ville antique de Nfissa, les femmes musulmanes, comme aimantées, vont y constituer un cercle autour de la piste, afin de jouir de la fête. Ce comportement humiliant présente les spectatrices comme *"une masse anonyme (de) pingouins tournant la tête de droite à gauche et en sens inverse pour suivre le mouvement de la valse des autres..."*⁵.

Nfissa, elle aussi masquée pour la circonstance, fait partie de cette assemblée de voyeuses dont elle entend les réflexions et les surprises et qui au bout d'un certain temps finissent par la lasser.

¹ ASSIA DEJABAR, *Les alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 142.

² *Ibid*, op. cit, p. 146.

³ *Ibid*, op. cit, p. 150.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 150.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 113.

A ce moment, alors, elle se met à envier encore plus le sort des hommes qui, durant la fête, se promènent sur le front de mer, veut, elle aussi être un homme pour échapper au bruit du spectacle et "*fuir jusqu'à la mer, là-bas, jusqu'à l'horizon nocturne...*"¹ qui symbolise la liberté.

4-La capitale: espace plus vaste, liberté plus grande:

Lorsque Nfissa entre à l'université, elle découvre Alger et la liberté de l'anonymat. Il lui est possible de déambuler dans les rues de la capitale en dévorant tout d'un regard avide. Et comme nous le verrons en ce qui concerne la mère de la narratrice dans *Nulle part dans la maison de mon père*, son enfance dont on a l'impression qu'elle lui a été volée, semble ressusciter, et au lieu de s'attarder devant les vitrines de bijouteries, comme elle est normalement censée le faire, vu son âge, elle s'oublie devant un magasin de jouets, car "*l'émerveillement de l'enfance lui parvenait seulement maintenant, et il ne dépendait que d'elle de se sentir dix ans en arrière...*"².

Le goût de la liberté donne à Nfissa une nouvelle vigueur, et elle se sent apte à relever tous les défis. Elle est "*forte...! Prête à marcher à un combat...*"³. Ce combat pour le moment est la concentration exigée pour ses études; mais on comprend que dans peu de temps, elle n'hésitera pas à se lancer avec toute l'énergie de sa jeunesse dans la lutte pour la liberté de son pays, à l'instar des autres, ses compagnons, ses "*frères*".

Cette volonté farouche nous en avons eu déjà un avant-goût, durant les séances de douches au pensionnat où, par défi, elle "*entonnait...une chanson andalouse dont l'arabe surprenait ce que Nfissa voulait: il lui semblait alors que sa maison, sa mère, ses tantes, sa vieille ville et toutes ses soirées (...) surgissaient au milieu du lycée*"⁴.

Elle le faisait par bravade envers la surveillante qui "*devenait ennemie*"⁵; incarnant l'autorité comme "*femme-gendarme*". Et cette insolence était ressentie par Nfissa comme un élan vers la liberté.

5- Tunis:

5-1 Le contraste entre la ville et les exilés:

Omar, le narrateur est frappé par l'opposition, le décalage qui existe entre les exilés et la ville de Tunis. Celle-ci est présentée comme une cité où se mêle l'héritage prestigieux de l'Histoire à la pauvreté. Et à côté, la gaieté du peuple qui semble vivant, dynamique dans sa vie quotidienne. "*L'Orient ici s'annonce jeune, un début d'aurore; non point comme je l'avais connu sous*

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 116.

² *Ibid*, op. cit, p. 70.

³ *Ibid*, op. cit, p. 71.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 151.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 151.

d'autres cieux: décadent et misérable."¹ dit le narrateur. Il affirme que les exilés dans ce décor ont une présence ambivalente, véhiculant une espèce de tristesse, et en même temps *"un espoir durci, démesuré, en tout cas étranger à ce lieu...Nous rompons l'harmonie mais réveillons la ville"*².

5-2- La puanteur du lac et le dégoût de soi-même:

Omar évoque aussi la puanteur qui se dégage du lac de Tunis, affirme qu'il a commencé à la remarquer et à en parler à l'arrivée de Rachid qui, auparavant, avait passé six années de guerre à l'intérieur du pays. Cette puanteur dont on a annoncé souvent la disparition prochaine a continué de sévir, et Omar la compare à la guerre qui dure en dépit des propos de ses compatriotes exilés qui n'arrêtent pas d'en prédire la fin. *"La guerre pourrit en nous (dit Omar) et les journalistes multiples, sympathisant ou non de notre cause... me font penser à des mouches qui volent autour de nous et se nourrissent du cadavre immense que nous promenons tous"*³. Les exilés assimilés donc à des morts errants, sans consistance presque virtuels, les négatifs des vrais combattants qui sont à l'intérieur, vivant au futur, le rêve d'indépendance alors que les autres, dans l'enfer de la guerre, vivent le réel, le présent *"dans la peur, gibier ou chacals. Nous(...)* (dit Omar) *dans cette ville...nous nous agitons, nous organisons"*⁴.

5-3- Désenchantement des exilés:

Omar constate que depuis l'arrivée de Rachid, sa tendance à l'ironie s'est accentuée, et, devant lui, il retient son lyrisme à propos de l'avenir, tandis que Rachid affiche un air sceptique lorsque des termes comme *"frères"*, ou *"camarade"* avec des étrangers sont évoqués. La religion aussi n'échappe pas à cette prise de distance et, Omar, rappelle qu'il refuse *"qu'on se serve de la religion comme cordon ombilical"*⁵.

Lorsque la fin de la guerre se profile à l'horizon, que les négociations semblent évoluer vers l'arrêt des hostilités, le ton est désenchanté, l'optimisme modeste. *La révolution* (dit Omar), *on en parle beaucoup, mais c'est de l'emphase, inutile de nous leurrer! L'indépendance, la liberté, on n'en demande pas plus"*⁶. Mais quelle liberté pourrait exister sans véritable révolution, sans abolition des contradictions de l'ordre colonial qui, si elles sont reproduites sous une autre forme seraient la négation de cette liberté?

¹ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 223.

² *Ibid*, op. cit, p. 223.

³ *Ibid*, op. cit, p. 224.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 225.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 229.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 381.

Dans la bouche de Rachid ("*les frères-voyageurs*" (...) *les "frères diplomates", les "frères responsables", et les "frères-représentants"*)¹ deviennent (*les "traîtres-diplomates", les "traîtres-responsables" et les "traîtres représentants"*)².

Entre les "*frères*" impuissants qui traînent leur inutilité dans la ville de Tunis, et les traîtres qui se pavanent dans les chancelleries étrangères il y a, hélas, le peuple livré à lui-même à l'intérieur du pays et que Rachid compare à "*une femme énorme, grosse, couchée par terre, sur un sol ensanglanté (...)* Une femme en couches, peut-être (...) oui, elle enfante et elle doit s'en sortir seule, absolument seule"³.

5-4- Le poids lourd de la conscience:

Rachid est un héros de la révolution; qui a passé six années de luttes âpres dans le maquis et dont la "*légende*" est parvenue avant lui aux frontières. Lorsque Omar l'aperçoit à la tête d'un groupe d'exilés avec "*sa silhouette haute, (et son) léger balancement des épaules*"⁴, il a un choc. De toute évidence il était né pour guider les autres et apparaissait comme un "*oiseau des mers du large frôlant les flots dans un vol orgueilleux: derrière la protection de ses ailes amples (...)* d'autres oiseaux le suivent, prêts sinon, à se laisser fléchir de lassitude"⁵.

Mais, en dépit de son apparence énergique, Rachid est torturé. Sous une carapace dure, il dissimule une âme sans repos, hantée par les atrocités de la guerre, et le sentiment de culpabilité. En plus d'être éloigné du théâtre des opérations, de ne pas servir à grand-chose, malgré son travail au journal de l'organisation, des scènes horribles l'obsèdent, comme celle de cette vieille femme égorgée pour avoir divulgué des renseignements à l'armée, mais après avoir égorgé sous ses yeux sa fille toute jeune. L'exécution de cette dernière était certes une initiative du "*justicier de service*"⁶, en dehors de la présence de Rachid et son deuxième compagnon membre du tribunal, mais Rachid ne s'en considérait pas plus disculpé. Et cette vieille avec un rire sardonique et une expression cruelle viendra régulièrement assiéger ses nuits, les transformer en enfer.

Combien de dépassements, combien de crimes, chaque conscience traîne dans son sillage, aspirant en vain au repos? Et Nfissa a beau répéter à Rachid, en sanglotant: "*On peut tout refaire, tout recommencer, puisque la guerre est finie...finie!*"⁷. Nous savons que rien ne

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 255.

² *Ibid*, op. cit, p. 256.

³ *Ibid*, op. cit, p. 256.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 27.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 28.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 412.

⁷ *Ibid*, op. cit, p. 477.

s'efface, que le souvenir d'un crime, non seulement ne déserte jamais la mémoire, mais qu'avec le temps, ses contours sont plus appuyés, plus nets et le rendent encore plus tranchant.

Conclusion

La première partie du livre a comme décor essentiellement les villes natales des principaux protagonistes ainsi que celle où Nfissa était pensionnaire, et Alger la capitale, tandis que la troisième nous montre Omar, Rachid et Nfissa à Tunis. Ces deux ensembles d'espaces s'opposent par les impressions qui se dégagent du récit. Dans le premier, nous ressentons un optimisme très fort et nous constatons que les différents acteurs sont dans une attente confiante de l'avenir. Quand Omar parle de cette période, il se rappelle surtout *"la lutte, ... la victoire à venir"*¹ et il ajoute *"Dieu, comme j'étais naïf"*², semblant se moquer de *"cette chance (...)"* (croyait-il) *d'être nés à une époque où (le) pays allait accoucher de sa libération"*³. Mais à Tunis, c'est le désenchantement. Bien que l'indépendance semble à portée de main, l'enthousiasme a l'air d'avoir disparu, remplacé par des interrogations douloureuses, un sentiment de culpabilité, incarné de façon pathétique par Rachid, l'ancien héros. Le livre raconte la marche d'un peuple vers son histoire, et cette épopée est comme une symphonie où chaque groupe fait entendre sa voix, tantôt vibrante, tantôt plaintive, confirmant la théorie de *Bakhtine* selon laquelle le roman traduit non seulement la vision d'un groupe (ce que pense *Goldmann*), mais plusieurs visions de groupes différents, une polyphonie. Les femmes attachées à leur croyance par toutes leurs fibres, des intellectuels, tels Omar érigeant le progrès comme une nouvelle religion, des hommes comme Rachid, persuadés qu'ils résisteront d'autant mieux avec une identité plus forte, trempée dans le terroir, mais ébranlés en bout de parcours par toutes les atrocités ayant jalonné leur itinéraire, alors que d'autres femmes n'ayant comme culture que les pratiques naïves, superstitieuses, héritées de leurs ancêtres, les brandissent en certitudes pour défier même la science de l'occupant, telle cette aïeule mettant son savoir au niveau du talent du médecin qui soigne, comme elle, le même patient souffrant de *"jaunisse"*, lequel finit par guérir, mais, dit la vieille femme, *"on ne sait si c'est l'un ou l'autre"*⁴, c'est-à-dire le médecin ou elle, qui a été efficace.

Chaque frange de la société pousse ainsi sa note particulière et l'ensemble constitue le tableau vivant du peuple algérien en mouvement, admirable dans son héroïsme et parfois si pitoyable par ses erreurs.

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 19.

² *Ibid*, op. cit, p. 19.

³ *Ibid*, op. cit, p. 19.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 431.

Troisième chapitre:

Nulle part dans la maison de mon père: La femme face à la société.

Le roman *Nulle part dans la maison de mon père* est divisé en trois parties: Eclats d'enfance, Déchirer l'invisible et Celle qui court jusqu'à la mer.

Les espaces urbains dans ce roman se résument en quatre endroits: le village de la narratrice, appelé parfois village, parfois village colonial, l'antique ville de Césarée d'où est originaire sa mère, Blida où elle ira au collège, Alger où elle fera ses études après le baccalauréat.

1- Premiers pas dans la vie et premières larmes

Il est significatif de remarquer que dès le début du roman, la narratrice nous présente la fillette qu'elle était, bouleversée par la disparition de sa mama, la grand-mère paternelle, sa bien-aimée, comme si la femme dans cette terre de douleur est dès sa naissance vouée à la souffrance et qu'elle doive en faire très tôt l'apprentissage. La petite fille dévale, en pleurs, le quartier de la maison paternelle à Césarée portée par les "*immenses et larges et chaudes ailes de la douleur*"¹ vers la maison maternelle, en contrebas. La narratrice affirme que pour elle, cette course continue "*sans fin*".

Elle est affligée par cette mort et se demande où est partie sa mama, où la "*retrouver, sous quel ciel courir, jusqu'à la mer, jusqu'au port, jusqu'au bout !*"². Elle sera à jamais marquée par cette perte, à la suite de laquelle il lui sembla ne plus jamais pouvoir pleurer. Silencieuse, après, elle gardera les yeux secs et le cœur pelotonné autour de sa souffrance. Oui, jamais plus elle ne pleurera comme en cette journée à Césarée, et longtemps après, sans s'en rendre compte, elle se lancera dans la même course effrénée, désespérée, quand son fiancé, ce personnage qu'elle avait paré de tous les charmes que lui avait fournis son imagination exaltée, s'avéra sans envergure, brutalement très au dessous de la belle image qu'elle s'était fabriquée, alors, et comme, jadis, la petite fille qu'elle nous avait décrite, elle se précipita des hauteurs d'Alger, vers la baie.

Quasiment les mêmes mots reviennent: "*M'en aller au plus loin, courir au plus vite, me précipiter, me projeter là-bas, éperdue au point exact où se noie l'horizon!...*"³. Et cette échappée devient dans chaque roman de la narratrice, la réaction instinctive de chacun de ses personnages en crise, qui ne voit plus que l'horizon. Et comme lors de l'épisode de la petite fille

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 24.

² *Ibid*, op.cit, p. 26.

³ *Ibid*, op.cit, p. 413

noyée dans son chagrin, la narratrice à propos de l'adolescente qu'elle était, ajoute " *il me semble à présent que je cours encore...*"¹.

La peine, alors, se cache dans le silence mais ne s'efface jamais. Comment pourrait-elle s'effacer? La vie est si fertile en déceptions, en tragédies que, même celles, virtuelles des autres, sont sources de larmes. Comme ce premier livre lu à l'âge de cinq ou six ans *Sans famille* d'Hector Malot où la narratrice se voit lire "...comme on boit ou comme on se noie ! Elle oublie le temps la maison, le village et jusqu'à son double inversé au fond du miroir"². On ne peut que se rappeler Michel Butor qui affirme que l'immersion dans le roman nécessite, au préalable, que le lecteur se détache de la réalité qui l'environne.

Peu de temps, après il y eut l'épisode de la bicyclette, et la réaction incompréhensible du père, qui, furieux, ordonne à sa fillette de six ans de le suivre et de ne jamais plus monter sur un vélo afin de ne pas montrer ses jambes. Cette fois-ci, seule la stupeur se manifesta, sans aucune larme, mais comme toujours, la mémoire enregistre tout, et l'image du père admiré, le père courageux devant les Français, le père libérateur, car autorisant l'instruction à sa fille, en sort ébréchée.

2- Le monde colonial: un monde dichotomique.

A chaque étape la narratrice se heurte au clivage omniprésent entre européens et indigènes. Entre autre cet épisode à Césarée où son père jeta à terre les pancartes plantées sur la plage, mentionnant " *interdit aux arabes*"³, puis d'un air imperturbable, alla piquer une tête dans l'eau, sans que personne n'osât l'affronter.

Les premiers voyages, par car, de la narratrice sont une occasion de profiter du spectacle de l'effervescence de la gare, mais au-delà, dans chaque village, son attention est frappée par ces gens répartis dans un monde contrasté: d'un côté " *les cafés maures surpeuplés et bruyants*"⁴ et " *de l'autre, sur l'autre trottoir, parfois au centre du bourg, devant la place avec son kiosque, plusieurs brasseries européennes avec de très hautes glaces du début du siècle, des miroirs, des lustres qui m'impressionnent*"⁵.

On constate ici la dichotomie évoquée par Frantz Fanon avec un " *territoire*" décrit de manière péjorative, pour les Arabes, étroit grouillant de monde et de l'autre, celui des européens, spacieux, luxueux qui éblouit la fillette. Tandis que les uns sont parfois " *accroupis*", les autres sont " *en complet veston et chapeau melon (...) le ventre rebondi* (⁶).

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009 *Ibid*, p. 414

² *Ibid*, op. cit, p.20.

³ *Ibid*, op. cit, p. 47.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 131.

⁵ *Ibid*, op. cit, p.131.

⁶ *Ibid*, op. cit, p 131

A la descente du car, retrouvailles raides avec le père qu'il n'est pas question d'embrasser sur les deux joues devant les autres car ce serait une façon "*de singer l'autre clan*"¹. L'opposition entre les deux mondes continue.

Au collège la narratrice ressent de façon humiliante la différence de traitement appliqué aux Arabes et aux européennes, quand elle se heurte au refus de la directrice de lui désigner un professeur d'arabe, étant donné qu'elle était sa première langue étrangère. La directrice outrée d'entendre une pareille revendication pour une élève la seule à choisir l'arabe comme première langue, ne trouve pas mieux que de lui proposer de changer de la section classique à la section moderne si elle veut étudier "*l'Arabe...littéraire*"², en détachant l'adjectif comme pour exprimer son doute à propos de l'existence d'une telle "*variante*".

Plus tard la narratrice manifesterait sa perplexité à propos de ces européennes affichant leur indifférence pour cette langue parlée par les neuf dixièmes de la population, et préférant opter pour l'étude de langues mortes comme le latin ou le grec.

Dans la cour ou le réfectoire, la séparation entre collégiennes arabes et européennes est nette; toutes sont groupées selon leur appartenance. Dans cet "*univers coupé en deux, plus profondément que la société du dehors*"³, l'amitié de Mag, une européenne, suscite une espèce de libération de la narratrice par rapport à ses congénères arabes dont l'ébahissement face aux européennes qui leur en imposent par "*la tenue, les propos et parfois l'air de suffisance*"⁴ ne cesse d'alimenter leur conversation et l'agacent comme, autrefois, sa mère était irritée par "*les commérages*" au bain maure.

Au village, l'opposition entre européennes et indigènes est aussi flagrante durant les fêtes. Les européens dansent sous les lampions tandis que les Arabes les dévorent des yeux, accablés par leur misère de "*pouilleux, des dépossédés de la terre ancestrale*"⁵. Le monde du colon aux antipodes de celui du colonisé, est éclatant de splendeur, d'assurance, de mépris pour l'autochtone, et ce dernier, sale dans ses habits et dans sa tête, convaincu de sa dégradation, n'a que la ressource de fixer avidement des yeux ce spectacle inaccessible, lui et ses congénères "*pareils à des troupeaux de renards à l'affut*"⁶.

3- Le monde féminin: un univers sous surveillance:

La narratrice pour nous montrer le poids pesant sur la femme, à son époque, nous décrit l'itinéraire de sa mère quand elle quitte la maison avec elle comme chaperon, à l'âge de quatre

¹ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 134.

²*Ibid*, op. cit, p. 122.

³*Ibid*, op.cit, p. 150.

⁴*Ibid*, op.cit, p. 150.

⁵*Ibid*, op.cit, p. 287.

⁶*Ibid*, op.cit, p. 287.

ou cinq ans, à Césarée. Elles sortent " *du vestibule à la lumière ensoleillée des premières rues- pas celles du centre- ville, non, le trajet codé, toujours en lisière, le long des ruines romaines*"¹.

Il n'est pas question d'emprunter le plus court chemin, ou les voies les plus larges, non. L'itinéraire est excentré "*derrière l'église*" et dans les rues les moins susceptibles de contenir la foule. Comme le dit de Certeau, il y a la conception urbanistique de la ville et l'emploi qu'en fait l'usager selon son propre langage, ses motivations, afin d'éviter au maximum ces regards vigilants, dont la narratrice dit qu'ils "*nous jugent (et) nous guetteront, méfiants et circonspects*"² et que plus tard elle voudra "*braver- pour elle, pour nous deux!*"³. C'est-à-dire pour sa mère et pour elle-même.

4- Blida: liberté entre les murs, contraintes et humiliation au dehors.

Comme les femmes sont obligées de suivre des trajets singuliers quand elles sortent, les externes pour se rendre au collège ont un cheminement en marge des rues fréquentées. Leur déplacement à Blida, périlleux, les expose aux militaires habitant les casernes et autres "*quidams*" qui leur font courir les risques de commérages pouvant être fatals à leur liberté, celle d'étudier. L'enfermement au collège est vécu, paradoxalement, comme un début de délivrance par rapport à la maison, "*la blouse obligatoire (...) le signe prometteur d'un futur dévoilement*"⁴, et la clausturation, l'assurance qu'après le bac, se serait un métier et l'indépendance.

L'exemple de Farida illustre pour la narratrice une lutte qui concerne toutes les autres filles, car elle est l'incarnation de leur propre combat, et ses succès étaient les leur. Farida dont le père sévère, un officier dans l'armée, n'a obtenu la permission d'étudier qu'au prix d'un accoutrement ridicule la faisant ressembler à une campagnarde, avec un seul œil découvert pour distinguer son chemin entre la maison et le lycée, entre les murs duquel réside la liberté, cette liberté qu'elle ressent lorsqu'elle s'y débarrasse de son masque et reprend vie. "*elle retrouvait là une vraie respiration (et) savourait la sensation aigüe, acérée d'une victoire intérieure*"⁵.

Ce triomphe, certes, momentané, n'en est pas moins précieux, car il est le prélude à une liberté plus grande, lorsque parvenue à l'âge adulte, armée pour la vie, Farida pourra, alors, continuer fièrement son chemin sans aucune ombre tutélaire.

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 17.

² *Ibid*, op.cit, p. 16.

³ *Ibid*, op. cit, p.16.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 162.

⁵ *Ibid*, op. cit, p 173

5- Formes multiples de dépassement de la société traditionnelle et de la dichotomie:

5-1- La poésie:

La découverte fulgurante de la poésie, et notamment de Baudelaire transporte la narratrice et efface pour elle sa singularité par rapport aux européennes tentées de la mépriser. Par leur magie, la poésie et les livres reculent les limites étroites du lycée et, sans occulter cette séparation qui existe entre les indigènes et les européennes, révèlent une autre dimension, au dessus de la première, un éther où l'âme ivre, s'élanche vers l'azur, et où disparaît le malaise de la discrimination, dispensant à la narratrice une protection, un refuge, comparable à celui prodigué par la grand-mère quand elle venait le soir réchauffer ses pieds froids alors qu'elle était encore enfant.

5-2- L'amitié de Mag et de Jacqueline:

L'amitié de Mag conférant à la narratrice une autonomie par rapport à son clan, ne lui apporta pas seulement un soulagement concernant les conversations futiles des filles arabes, mais aussi la *"fit sortir de l'étroitesse intellectuelle"*¹, dans laquelle étaient confinées même leurs condisciples plus âgées. Elle l'intéressa aux écrivains contemporains comme *Alain-Fournier, Jacques Rivière, Claudel, Gide*, et favorisa en elle une *"mutation"*. Avec elle, elle connut ses premières escapades et ses premières transgressions et entorses au *"contrat"* avec le père: les séances de cinéma le samedi après-midi, et la consommation de babas au rhum. Ces derniers ne tracassaient la conscience de la narratrice qu'en raison du sentiment de remords d'avoir trompé la confiance du père. L'interdit religieux lui semblait une *"brouille"*, et à côté, l'orgueil d'avoir pour amie Mag un pied-de-nez à la discrimination du pensionnat.

Au dortoir, son autre amie, Jacqueline se laisse aller, avec la narratrice à des confidences libertines qui la stupéfient et *" qu'on dirait se déroulant sur une autre planète"*². Il est à propos d'évoquer sur ce point *Bourneuf* quand il affirme que l'auteur, en faisant intervenir un personnage dans le récit, l'ouvre sur un nouvel espace et un nouveau monde: *" Le personnage étranger apporte avec lui un parfum d'aventure, un insolite qui ouvre la porte à la rêverie des personnages "enfermés" et du lecteur"*³

L'univers clos du pensionnat, s'élargit, subitement, à une dimension paraissant surréaliste à la narratrice. Mais cette relation si intime au lycée, disparaît au village, même si les deux élèves y habitent *" je ne suis jamais entrée chez elle (dit la narratrice), ni elle chez nous (...)* Ainsi la *partition coloniale restait elle pérenne: monde coupé en deux parties étrangères l'une à*

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 152.

² *Ibid*, op. cit, p. 204.

³ ROLAND BOURNEUF, *L'organisation de l'espace dans le roman*, pp. 86-87, consulté le: 30/10/2010.

l'autre, comme une orange (...) Mieux vaudrait en dédaigner les morceaux. Coupé ainsi, ce fruit serait bon à jeter"¹.

La dichotomie reste omniprésente là où règnent les adultes, et ne suscite même pas l'intérêt chez la narratrice de la vaincre, comme si l'ordre instauré par cette ségrégation altérait même les individus et suscitait dans son espace une espèce de rejet, d'indifférence.

5-3- La danse et le sport:

La condition de la femme soumise à des règles sociales rigides qui entravent sa liberté et son épanouissement, est particulièrement sensible dans les quartiers arabes où les femmes sont cloitrées " *ces médinas d'autrefois (où) il y a trop de corps de femmes entassées, elles qui ne sont assoiffées que du dehors, de cet espace qui leur demeure interdit*"².

Les fêtes et ces mariages qui débutent dans une atmosphère haute en couleur, où la mariée couverte de bijoux, habillée de robes chatoyantes, des paillettes dans les cheveux, la faisant ressembler à une princesse des *Milles et Une Nuits*, dans un décor de terrasses ouvertes sur le port, s'achèvent toujours avec un goût de cendre, au lendemain de la noce, la tristesse de la mariée fait penser alors à "*une sournoise défaite*"³, que l'entente "*lumineuse*" des parents de la narratrice n'arrive pas à contrebalancer. La narratrice ne peut s'empêcher de penser que toute la splendeur de la fête n'a pour objectif que de mettre un voile sur la tragédie de l'épouse. Contre l'ordre social qui impose à la femme une vie étriquée, dresse entre elle et le monde des barrières autant physiques que morales qui l'étouffent, quel dérivatif peut-elle avoir? Le seul possible, le seul permis est une agitation intense du corps. Par exemple, ces séances frénétiques de basket auxquelles se livre la narratrice après les cours, qui la libèrent "*corps et âme, telle une invisible et inépuisable cascade*"⁴.

Il en va de même, l'été lors des fêtes de mariages et circoncisions. La danse sage des femmes mûres, bougeant à peine au rythme de la musique, l'étonne, car plus qu'elle-même, elles ont des raisons de se dépenser parce que "*le plus souvent séquestrées, écrasées par leur marmailles, (elles) pourraient enfin se défouler dans la joie rageuse, une furia non contrôlée*"⁵. Cette résignation à leur sort ne suscite chez la narratrice que dédain, elle qui en s'abandonnant à la danse, a l'impression d'échapper à cette "*passivité (...), j'aime danser dit-elle pour me sentir loin d'ici*"⁶.

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p 208.

² *Ibid*, op. cit, p. 30.

³ *Ibid*, op. cit p.199.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 209.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 223.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 225.

La danse cathartique sert à décharger la narratrice de tout ce qui l'opprime, et pour cela, l'occasion de la fête n'est même pas nécessaire, et dans sa chambre, devant la glace il lui arrive fréquemment de s'abandonner à cette agitation rythmée jusqu'à ce qu'"*enfin* (elle) *pleurait, comme si* (sa) *danse n'avait été qu'un prétexte, comme si le corps avait tenté de se démultiplier pour chasser de lui-même l'obscur cause de toute peine*"¹.

6- Alger: une autre ville, une autre vie:

6-1- Bonheur et frustration:

L'installation de la famille de la narratrice dans la capitale est vécue comme une aurore. La mère s'y transforme vite en occidentale, arrangeant sa toilette de façon si distinguée que personne ne pouvait penser que, si peu de temps auparavant, son image était toute traditionnelle. "*C'était* (dit la narratrice), *comme une seconde naissance*"², ou plus précisément un retour à une adolescence avide de découvrir le monde, comme si les années vécues, depuis l'âge de seize ans n'avaient jamais existé. Effectivement, comme l'affirme *Max Weber*, la ville est source de liberté, et d'épanouissement.

La narratrice, aussi, en déambulant dans les rues d'Alger, a un sentiment d'ivresse, et dévore avidement tous les espaces. Le confinement ayant précédé cette étape avait fait naître une soif du "*bleu intense de l'air*"³, et le désir de vivre dans cette ville en passant par tous les âges, en même temps les villes célèbres du monde, perdaient, soudain tout pouvoir attractif à côté de cette métropole. La narratrice décide d'y aller "*vivre*" et "*mourir*" comme on pousserait "*un cri lancé vers l'horizon*"⁴. Il pourrait y avoir une réconciliation, avec ce pays qui jusque là n'avait donné que les arrhes d'une existence remplie de frustration. Mais attention, à Alger on peut enlever le voile, mais un masque doit en remplacer un autre. L'Arabe qui respecte instinctivement l'européenne, devant sa compatriote émancipée, sort, aussitôt, son hostilité et son mépris, car être "*chez eux et libérée, c'est impossible*"⁵.

Aussi, il est impérieux de s'abstenir de parler sa langue maternelle, l'arabe, qui serait comme un aveu. Et c'est au prix d'un mutisme total qu'on peut "*savourer ce luxe: marcher en silence, et anonyme, des heures entières!*"⁶. Mais l'anonymat suscité par la capitale ne brise pas les liens de solidarité, d'identification, et la narratrice aurait souhaité pouvoir clamer à la face des siens cette phrase: "*je suis de chez vous! Je suis comme vous!*"⁷.

¹ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 226.

² *Ibid*, op.cit, p. 347.

³ *Ibid*, op. cit, p. 355.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 355.

⁵ *Ibid*, op.cit, p. 356.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 358.

⁷ *Ibid*, op. cit, p. 362.

L'endroit qui la subjugué, exalte son imagination est la Casbah voisine du grand lycée où elle étudie. Mais elle est peuplée de présences, d'yeux peu accueillants qui la maintiennent "*comme en marge de quelque royaume perdu*"¹.

La vieille ville, avec ses ruelles, ses cuivres, et ses impasses, exerce un charme irrésistible. Parfois, succombant à la tentation, la narratrice cogne contre une de ces portes qui s'ouvrent, révélant "*le patio ancien, les mosaïques aux couleurs pâlies (...) le bassin et son jet maigrelet*". Mais dès que l'hôtesse s'aperçoit, par sa langue, qu'il s'agit d'une Arabe, l'incompréhension se peint sur son visage, ainsi que le soupçon, et, aussitôt, elle lui claque la porte au nez, s'imaginant avoir affaire à une aventurière. Déçue, amère, la narratrice se rabat, alors vers les rues européennes réalisant qu'elle est finalement étrangère partout dans cette capitale.

6-2- Le drame:

Mais à Alger où la narratrice goûte à maintes reprises l'ivresse de la liberté, elle boit aussi le calice du désespoir. Un jour il y eut "*la déchirure (...) de la lumière (...) plutôt de l'horizon vers lequel je croyais*"² dit-elle. Le fiancé si romantique qui lui adressait les "*mo'allaquates*", ces poèmes galants de la période antéislamique dont la beauté rejaillissait sur sa personne, faisant de lui un de ces chevaliers flamboyants, soudain apparut dans toute sa petitesse, sa laideur et son prosaïsme, "*exigeant*" d'elle qu'elle s'abaisse devant sa rivale, s'excuse sans faute et sans raison. Alors, "*plutôt que de (se) dissoudre sur place (elle décide de s') élancer, courir, galoper à en perdre souffle!*"³ car à cet instant crucial, la narratrice s'aperçoit qu'elle ne peut trouver nul recours, que son père, lui apparaissant avec tout son rigorisme, ne lui serait d'aucun réconfort s'il apprenait sa mésaventure. Ce sentiment d'abandon se cristallisa alors dans cette phrase terrible: "*Dès la première minute de face à face, je sais, je sens en effet que je n'ai plus de lieu! Je n'aurai même plus la maison de mon père!*"⁴. Et cette sensation de n'avoir nul refuge, refuge, de n'avoir plus d'espace, s'accompagne de cette phrase lancinante "*Si mon père le sait je me tue!*"⁵, qui devient à son tour "*si mon père le sait... me tue!*"⁶.

Que lui reste-il alors? La fuite à perdre haleine, des hauteurs d'Alger vers la baie pour se briser, s'anéantir sous les roues de la motrice. "*M'en aller au plus loin (dit la narratrice), courir au plus vite, me précipiter là-bas éperdue, au point exact où se noie l'horizon! Ne m'arrêter que là où la mer m'attend...m'attend...*"⁷.

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 365.

² *Ibid*, op.cit, p. 364.

³ *Ibid*, op. cit, p. 364.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 398.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 410.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 411.

⁷ *Ibid*, op. cit, p 413

Dans cette triste histoire, le fiancé apparemment au devant des projecteurs, n'est en fait qu'un acteur de deuxième zone, un comparse, le véritable artisan du drame c'est le père " *C'est l'ombre soudain géante du père* (dit la narratrice) *qui a encombré la baie d'Alger. Ce père mort aujourd'hui sans savoir qu'il aura été en fait, le conducteur du char de la mort. Un conducteur aveuglé lui aussi, mais implacable*"¹.

7- L'élément de l'eau dans le roman:

L'élément de l'eau occupe d'une manière générale, une place considérable dans les romans d'Assia Djebar et particulièrement dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La troisième partie du roman "Celle qui court jusqu'à la mer" ne fait que corroborer nos dires.

A chaque fois que la narratrice entreprend des flâneries en ville (Alger), la mer finit quasiment toujours par faire partie des éléments qu'elle nous décrit, ce qui a pu nous laisser voir que la mer et la vie de la narratrice sont intimement liées.

La première fois où cet élément s'est imposé, c'était lors de la mort de la grand-mère, quand la petite fille qu'elle était, a entrepris une course depuis la maison paternelle jusqu'à la maison de celle-ci (cité un peu plus haut), à cet instant de désespoir et de tristesse, elle répétait " *courir, jusqu'à la mer, jusqu'au port, jusqu'au bout !*". Par la suite, et à maintes reprises, elle nous a décrit avec émerveillement la baie d'Alger et la paix intérieure que lui inspiraient les images de la mer qui s'offraient à son regard, c'était pour elle un des lieux favoris.

Dans le dernier chapitre, lors du drame avec son fiancé, la narratrice a eu soudainement l'impression de n'avoir nulle issue pour échapper à l'injustice, imposée d'une part, par son fiancé et d'autre part, par son père et la société, seule lui restait la mer, "*M'en aller au plus loin, courir au plus vite (...) Ne m'arrêter que là où la mer m'attend...m'attend*".

Ce qu'on a pu constater, c'est qu'à chaque fois que la narratrice se retrouve face à une situation qui la dépasse de loin, face à une douleur insurmontable, ou face à une injustice, elle se retourne instinctivement vers la mer, sa seule échappée, voire sa seule consolatrice "*Derrière, me dis je avec émoi, la mer est là pour moi seule. Oublions l'homme qui divague! Marche loin, devant toi, toujours devant ... jusqu'à la mer!*"²

En conclusion, l'élément de l'eau peut avoir plusieurs symboles, en l'occurrence dans ce roman il symbolise d'une part la paix et la sérénité et d'autre part le refuge et la liberté.

¹ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 445.

²*Ibid*, op. cit, p.393.

8- La narratrice: Héros démoniaque ou de roman éducatif?

La lecture de *Nulle part dans la maison de mon père*, laisse perplexe. Nous croyons d'abord avoir affaire à une héroïne comparable à Emma Bovary, parce que nous la voyons se repaître de lectures romantiques, de ces Mo'allaquates qui échauffent son imagination et font revivre devant ses yeux ces "poètes-héros", et leurs sentiments élevés, leur charme, leur éloquence, se projettent sur le fiancé qui les ressuscite pour elle. Puis arrive la rupture et cet acte désespéré où dit-elle "*Mon corps- d'où mon âme et mes rêves cherchaient à s'enfuir- se trouva précipité en avant (...) devant la baie immense d'Alger*"¹.

Le fiancé s'étant avéré au dessous de l'idéal dont elle s'était bercée, incapable de supporter le choc infligé par cette vérité amère qu'il n'était nullement un héros mais plutôt un personnage médiocre et sans envergure, la narratrice choisit donc de lui tourner le dos et de se lancer dans une course effrénée vers l'horizon de la baie d'Alger pour y disparaître.

Nous avons là, en tous points, la définition du héros démoniaque qui, ne réussissant pas à trouver un monde conforme à ses valeurs, ne peut l'admettre, et préfère mettre un terme à son existence. Mais, avant que la narratrice soit écrasée, le chauffeur arrête in extremis la motrice. Elle est sauvée. Et, des années après, décidant de fouiller dans sa mémoire pour essayer de comprendre, elle avoue qu'elle regrette que le conducteur ait arrêté sa machine, et que ne l' " *a jamais quittée le désir de (se) dissoudre dans l'azur ou bien au fond du gouffre béant à (ses) pieds*"².

Mais faut-il accorder un crédit total à cette affirmation? Si réellement cette idée de suicide avait été forte, elle aurait été efficacement réitérée. Comme nous l'avons vu déjà la raison fondamentale de l'acte extrême de la narratrice est l'absence du père qui n'était pas là pour lui tendre les bras au moment de la crise, essuyer ses larmes, lui insuffler le courage nécessaire pour surmonter son épreuve qui, en elle-même n'était qu'une simple péripétie comme il peut y en avoir en toute vie.

Et ce père lui-même, qu'incarne t-il en fait? Simplement le géniteur? La narratrice le désigne nommément, mais sans qu'elle ait besoin de nous le révéler, nous comprenons qu'il n'est qu'un symbole, et que ses reproches s'adressent en réalité à toute la nation avec ses traditions rétrogrades, et la place injuste qu'elle réserve aux femmes. Ne dit-elle pas, à la fin, pleine de sagesse:

¹ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, p. 430.

² *Ibid*, op. cit, p. 454.

"Ne serait-ce pas enfin le moment de tuer, même à petit feu, ces menues braises jamais éteintes? Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas, sur la rive sud de la Méditerranée..."¹.

Pourquoi se torturer, remuer indéfiniment cette souffrance, cette oppression séculaire des femmes qui *"ululent spasmodiquement"*² depuis la nuit des temps?

La narratrice, dans les dernières lignes du roman semble afficher une résignation à la fois tranquille et désabusée, accepter son sort et ce face à face avec elle-même que rien ne pourra jamais évacuer. *" Enfin (dit-elle) toi seule et ta mémoire ouverte. Et tu te purifies par des mots de poussière et de braises. Tatouée, tu marches sans savoir où, l'horizon droit devant"*³.

N'est ce pas là, présentée sobrement, la *"maturité virile"* du roman éducatif? Ne pouvant rien changer à sa condition, le héros, traînant son échec, continue pourtant sa marche dans la vie, maintenant le cap vers son idéal.

En ouvrant à sa fille les portes de l'instruction, le père de la narratrice la place entre deux mondes: d'un côté celui plein de prestige des européens qu'elle découvre dans la stupeur au pensionnat et de l'autre, celui de sa société d'origine qui, par ricochet lui semble de plus en plus aberrant et oppressif. Des loisirs interdits tel que le cinéma, et des transgressions religieuses (comme la consommation de babas au rhum) auxquels son amie Mag l'invite à Blida, l'éloignent de plus en plus de son monde truffé d'interdits; de même les écarts de Jacqueline, observés d'un regard complaisant par la mère de celle-ci, lui rappellent, sans qu'elle ait besoin de nous le dire la sévérité de son père que nous verrons plus tard à l'œuvre, lorsqu'il détruira rageusement la lettre que lui écrira son futur fiancé. La fascination exercée par les bals des européens au village, suscitent aussi, à la fois envie et frustration avec un regard critique sur les mœurs et les traditions de sa communauté qui lui semblent de plus en plus insupportables.

Cette position, entre deux modèles culturels opposés est à l'origine donc d'un tiraillement douloureux. L'individu qui voit les liens traditionnels le rattachant à sa communauté d'origine se rompre un à un, ressent obligatoirement un désarroi que *Duvignaud* appelle anomie. C'est une période de mutation, dans laquelle les nouvelles règles auxquelles aspire l'individu sont encore hors d'atteinte et celles de la société d'origine inopérantes, alors le résultat souvent est une crise profonde pouvant aboutir à la tragédie. Dans le cas de la narratrice, il est illustré par cette tentative de suicide qui heureusement n'aboutira pas. Mais *Duvignaud* affirme avec raison que:

¹ *Ibid*, op. cit, p. 455.

² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, p. 463.

³ *Ibid*, op. cit, p. 463.

"Cette vie psychique individuelle ou collective qui ne peut plus trouver son expression et son épanouissement dans le cadre d'une société en voie de dissolution, trouve son chemin vers l'imaginaire et l'invention des formes"¹.

Nous en aurons la démonstration par les œuvres que la narratrice publiera, très tôt et durant les nombreuses années dans lesquelles elle s'abstiendra de traiter le problème de fond à l'origine de sa tentative de suicide, mais celle-ci sourdement ne cessera de l'influencer notamment chaque fois qu'il s'agira de peindre des individus en crise, dont la réaction toujours instinctive et stéréotypée, sera la fuite. Et ce n'est que lorsqu'elle trouvera le courage de regarder en face son drame et qu'elle pourra l'expliquer, qu'elle ressentira un semblant d'apaisement, et réussira ainsi à inscrire son *"autoanalyse"* dans la catégorie des *"livres de deuil"*² mentionnée dans sa postface.

Conclusion :

Au terme de notre analyse, dans cette première partie, il est possible de donner une réponse à la question de notre problématique. Les espaces urbains dans les deux romans de notre corpus sont un théâtre où se joue le drame de la vie, un corps, une enveloppe sous laquelle palpite le cœur de l'homme.

Les murs de ces espaces, personnifient et incarnent l'humanité de ces hommes qui dans leur cheminement se confondent avec les lieux de leurs actions au point d'en devenir indissociables. La fameuse interrogation de Lamartine, prends ici tout son sens: *"Objets inanimés, avez-vous donc une âme qui s'attache à notre âme et la force d'aimer?"*³. Oui, ces villes, ces villages, ont une âme qui leur vient de nous et vers laquelle, émus, nous nous penchons pour nous y retrouver.

Au cœur des espaces peints dans *Les alouettes naïves*, le romantisme d'une jeunesse sûre d'elle, prête au combat et au sacrifice, jaillit en même temps qu'une nation à l'aube de sa naissance, puis, au bout d'une lutte âpre, des consciences torturées, comme Rachid, lui succèdent, saisies de vertige en face des actes terribles auxquels l'engrenage de la guerre les a conduits.

Le sang de l'homme et de la femme généreusement versé, irriguera la terre ancestrale qui boira tout, et des décades après, n'en subsistera qu'un souvenir de plus en plus pâle, que seul l'art, épisodiquement ressuscitera. La femme, cependant, continuera de saigner silencieusement, d'un saignement invisible, occulte, véritable hémorragie interne, dont son

¹ *Le théâtre du monde, lecture par Jean Duvignaud*, DAVIDE LE BRETON, p. 108, <http://books.google.fr>, consulté le : 30/10/2010.

² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 470.

³ *Milly ou la terre natale*, ALPHONE DE LAMARTINE, consulté le: 02/10/2010, http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alphonse_de_lamartine/milly_ou_la_terre_natale_i.html.

aspect extérieur ne révélera rien, ou presque, car, si l'homme est libre, la femme dans notre société ne l'est qu'à moitié, et reste en butte aux duretés de la société.

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, marquée au fer rouge depuis son adolescence, trainera son traumatisme sans même oser en affronter le souvenir pendant des années. Elle continuera, dira-t-elle, à mener une existence en apparence brillante, réussie, publiera des œuvres, mais en avouant que seul son esprit fonctionnait, mais pas son cœur. "*Un gel intérieur*"¹ l'empêche de se réaliser vraiment, de s'épanouir.

Hier, aujourd'hui, demain, combien de temps tout cela durera-t-il? L'homme un jour, se tournera-t-il vers sa compagne laissée au bord du chemin? Comprendra-t-il que seuls les combats à deux méritent d'être menés, et que les défis en solitaire ne débouchent que sur des impasses? Des livres tels ceux d'*Assia Djebar* qui déchirent le silence, mettent le doigt sur les tares de la société et en dénoncent les aveuglements et les égoïsmes, aideront sans aucun doute à atteindre ce but.

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 454

DEUXIEME PARTIE

Premier chapitre:

La problématique autobiographique chez *Assia Djébar*:

Dans l'œuvre romanesque de *Assia Djébar*, le lecteur constate une évidence, la récurrence de certains thèmes qui, tels des leitmotifs réapparaissent d'un roman à l'autre. *Les alouettes naïves* comme *Nulle part dans la maison de mon père* n'échappent pas à cette règle. Ainsi on est conduit à s'interroger sur la portée autobiographique de ces thèmes sans cesse véhiculés.

Comme leur déroulement, a pour cadre des villes comme Césarée, Blida ou Alger, des repères-phares dans l'existence de l'auteur, ils représenteraient des morceaux autobiographiques dont l'analyse ne nous éloignerait guère de notre étude, proprement dite, les espaces urbains. D'ailleurs *Philippe Gasparini* parlant d'autobiographie et, citant *Coleridge*, rappelle que notre idée du temps "*est toujours mêlée à celle de l'espace*"¹ et fait remarquer que:

*"pensant à conceptualiser la dimension temporelle dans laquelle elle s'inscrit, la conscience se la représente spontanément sous formes de distances, de trajets, de perspectives, de déplacements, de positions"*²

Et *Ricœur* de son côté, liant la mémoire aux lieux, affirme "*ainsi les choses souvenues sont-elles intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qu'est advenu qu'il a eu lieu*"³.

Avant, donc, d'aborder concrètement le contenu de cette autobiographie, nous mentionnerons à l'aide des exemples de quelques grands auteurs, de quelle façon par le passé, ce genre a été traité, et quels problèmes dans le sillage de ces exemples, ont été soulevés.

1- L'autobiographie depuis ses origines:

Il est classique de remarquer que la première œuvre la plus marquante dans le genre autobiographique, est constituée par les *Confessions* de *Saint-Augustin*. Dans ce livre, l'illustre père de l'église raconte ses péchés depuis son enfance jusqu'à sa conversion au christianisme, en insistant sur la soif d'absolu qu'il ressentait et ne pouvait satisfaire ni par des religions de l'époque, comme la croyance manichéenne, ni la philosophie qu'il étudia en autodidacte. Sa quête pathétique de Dieu, dans les *Confessions*, prend un accent déchirant:

"dis-moi (...) Seigneur mon Dieu, ce que tu es pour moi. Dis à mon âme: "Je suis ton salut". Dis le de telle manière que je l'entende. Voici

¹ PHILIPPE GASPARINI, *Est-il je?* Seuil 2004, P. 200.

² *Ibid*, op. cit, p. 200.

³ *Ibid*, op. cit, p. 200.

devant toi les oreilles de mon cœur, Seigneur! Ouvre les, et dis à mon âme: "Je suis ton salut"¹.

Ces *Confessions*, toutes entières tournées vers Dieu, ne sont pas, en fait considérées comme une autobiographie, du moins selon la définition de *Philippe Lejeune* laquelle constitue actuellement une référence et qui stipule que l'autobiographie est un "*récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*"². Les *Confessions* de *Saint-Augustin* ne sont pas une restitution exhaustive de la vie de l'auteur, ni l'histoire de sa personnalité, mais seulement la sélection d'actes personnels et de pensées traduisant le cheminement spirituel d'un être, d'abord égaré, puis revenant à Dieu.

Par contre, *Les Confessions* de *Jean Jacques Rousseau*, dans la forme, répondent aux canons de l'autobiographie, mais leur contenu reste critiquable sur le plan de la sincérité et de l'objectivité. Rédigées à une époque particulièrement dramatique de sa vie, dans laquelle il se sentait traqué, durement attaqué par des philosophes de l'époque, comme *Voltaire*, qui derrière la publication d'une libelle, "*Le sentiment des citoyens*" révèle l'abandon par *Rousseau* de ses quatre enfants à l'assistance publique, lui, qui a le front après cette infamie, de rédiger un traité de l'éducation des enfants *L'Emile*, ouvrage condamné par ailleurs, par le Parlement de Paris en 1762, à être brûlé; tout cela provoque donc chez le citoyen de Genève une véritable folie de la persécution qui l'incitera à rétablir soi-disant, la vérité. Mais cette vérité tourne vite à l'apologie personnelle, comme l'atteste, d'emblée, le premier chapitre:

"Que la trompette du Jugement Dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le Souverain juge. Je dirai hautement: "Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus" (...) Etre éternel, rassemble autour de moi l'immense foule de mes semblables; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères, (...) et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: "je fus meilleur que cet homme là"³

Bien qu'avouant des fautes impardonnables, *Rousseau* ne peut s'empêcher, par une véritable casuistique, de s'en déclarer innocent: "*Il ne faut point juger (les) hommes par leurs actions*"⁴ dit-il.

¹ *Confessions*, SAINT-AUGUSTIN, consulté le: 05/12/2010, <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/augustin/confessions/confes1.htm> .

² *Le pacte autobiographique*, PHILIPPE LEJEUNE, p. 14, consulté le: 11/12/2010.

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/abintegr.html> .

³ JEAN JACQUES ROUSSEAU, *Les Confessions*, POCKET 2006, p. 25.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 65.

Ou bien la responsabilité en incombe, aux circonstances, lorsqu'il prétend que ses enfants seraient mieux pris en charge par l'état plutôt que par lui, dont la situation matérielle, toujours précaire, et la vie vagabonde, ne lui permettent pas de remplir convenablement ses devoirs envers sa progéniture; ou bien sa culpabilité n'est qu'apparente et s'efface dès qu'on regarde son action, fut-elle la plus noire, à la lumière de sa personnalité dont la conscience et les intentions restent pures et prévalent donc sur tout le reste.

L'autobiographie qui, inévitablement, vire à l'autoglorification et à l'autojustification, semble dans ce sens, être une règle du genre, que ne démentent pas les auteurs les plus illustres.

Chateaubriand, comme *Rousseau* avec ses *Mémoires d'outre tombe*, verse dans le même travers, au point que *Louis Veillot*, reconnaissant plus tard son génie, ne peut s'empêcher d'user d'ironie à son égard: "*l'homme de pose, dit-il, l'homme de phrase, toujours affairé de sa pose et de sa phrase, qui pose pour phraser, qui phrase pour poser, qu'on ne voit jamais sans pose, qui ne parle jamais sans phrase...*"¹.

Cette remarque nous conduit à aborder le point suivant, traitant des limites de la vérité dans toute autobiographie.

2- Autobiographie et vérité:

Le projet autobiographique pose, par sa nature, le problème de la sélection des événements, les plus parlants et les plus avouables. Outre le fait que la mémoire au cours d'une vie, ne peut tout retenir, l'autobiographie est conditionnée à n'en rapporter, le plus souvent que les aspects qui servent l'image de l'auteur, et d'une façon plus ou moins déformée.

C'est dans ce sens que *Paul Valéry* affirme qu' "*en littérature, le vrai n'est pas concevable*"² et qu'en matière de vie personnelle, "*qui se confesse ment et fuit le véritable vrai, lequel est informe, et en général indistinct*"³.

A cette raison, à la fois objective et subjective, qui empêche l'autobiographe d'être sincère, s'ajoute son inaptitude à se voir tel qu'il est, et qui pousse *Stendhal* à avouer: "*Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité, je serais bien embarrassé de le dire*"⁴.

Nous le savons depuis longtemps, la véritable nature d'un auteur, ou de tout grand homme ne se dessine et ne s'affirme que longtemps après sa mort, lorsque les événements et les opinions à son sujet se décantent et que se dresse l'essentiel. A cela, il convient d'ajouter, que pour celui

¹ LOUIS VEUILLOT, dans, *Mémoires d'outre-tombe* de CHATEAUBRIAND (Tome 3), Livre de poche, Hachette 1973, p. 741.

² PAUL VALÉRY, consulté le: 09/11/2010, <http://www.page2007.com/news/paul-valery-qui-se-confesse-ment-et-fuit-le-veritable-vrai-lequel-est-nul-ou-informe-et-en-general-i>.

³ *Ibid*, op. cit, consulté le: 09/11/2010, <http://www.page2007.com/news/paul-valery-qui-se-confesse-ment-et-fuit-le-veritable-vrai-lequel-est-nul-ou-informe-et-en-general-i>.

⁴ STENDHAL, *Vie de Henri Brulard*, consulté le: 22/11/2010, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/vie-de-henry-brulard/1-de-l-egotisme-a-l-autobiographie/>.

qui écrit, le tumulte du monde environnant ne cesse de le parasiter, le perturber, le détournant de ce qui est fondamental dans son projet, et devrait monopoliser son attention. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la formule de *Chateaubriand* qui considère la mort, comme le vrai point d'abstraction, le meilleur lieu d'observation: " *j'ai toujours supposé, (dit-il), que j'écrivais assis dans mon cercueil*"¹.

3- Arguments en faveur de l'authenticité dans l'autobiographie d'Assia Djébar:

3-1 L'épître:

Philippe Gasparini affirme qu'en plus de l'épître auctorial privé constitué par les "conversations, notes, brouillons, lettres, journal intime"², l'épître auctorial public, tel, l'interview, aide le lecteur à forger son opinion concernant le genre dans lequel il convient de ranger l'écrit d'un auteur.

Dans un entretien daté du 11 juillet 2008 et intitulé *L'infatigable marcheuse de la mémoire*³ *Assia Djébar* parlant de *Nulle part dans la maison de mon père*, affirme textuellement qu'elle y traite d'un épisode authentique de son existence. A la suite d'une information concernant une jeune Palestinienne qui s'est fait exploser, et dont *Assia Djébar*, parle dans une autre interview⁴, l'auteure ressent un véritable choc qui fait remonter dans sa mémoire le souvenir d'un événement dramatique dans sa vie quand elle avait 17ans, où elle avait failli se suicider.

*"J'ai eu, (dit-elle), la sensation de revivre ces instants- une heure, ou moins, ou plus...l'important est que je pouvais sentir soudain en moi cette violence (en moi et contre moi, ou contre...un pseudo fiancé devenu brusquement l'inconnu"*⁵.

Pour comprendre cet acte, il lui a fallu remonter très loin dans son existence jusqu'à

*"L'enfance- et ses bonheurs, ses rêves, ses curiosités, son secret- la préadolescence à l'internat avec sa passion des livres, l'ivresse du corps sur le stade, les premiers chuchotements au dortoir avec les amies françaises (...) les menues transgressions (...) les fêtes de la ville ancienne"*⁶

¹ FRANCOIS RENE DE CHATEAUBRIAND, *Préface testamentaire*, 1833,

² PHILIPPE GASPARINI, *Est-il je*, Seuil 2004, p. 95.

³ Interview proposé par NATHALIE COLLEVILLE, *L'infatigable marcheuse de la mémoire* (ASSIA DJEBAR), consulté le: 15/11/2010, <http://assiadjebar.canalblog.com/archives/p30-10.html>.

⁴ Revue *Jeune Afrique*, 30 mars 2008, propos recueillis à Paris par HAMID BARRADA et TIRTHANKAR CHANDA, consulté le: 15/11/2010, <http://assiadjebar.canalblog.com/archives/p30-10.html>.

⁵ Interview proposé par NATHALIE COLLEVILLE, *L'infatigable marcheuse de la mémoire* (ASSIA DJEBAR), consulté le: 15/11/2010, <http://assiadjebar.canalblog.com/archives/p30-10.html>.

⁶ *Ibid*, op. cit, consulté le: 15/11/2010, <http://assiadjebar.canalblog.com/archives/p30-10.html>.

Dans ce panorama nous retrouvons les thèmes abordés de façon éparpillée dans les différentes œuvres de *Assia Djébar*, ce que *Gasparini* appelle l'épitéxte auctorial intertextuel qui figure aussi bien dans *Nulle part dans la maison de mon père* que dans *Les alouettes naïves*, comme la découverte dans une espèce d'illumination, de la poésie à travers *Baudelaire* ou d'autres livres comme *L'amour, la fantasia*.

Pour *Gasparini* l'épitéxte auctorial intertextuel "*le plus pertinent à tout point de vue [est] le commentaire public et publié*"¹.

Si le lecteur remarque dans les différentes œuvres éditées par l'auteur des "*signes d'autobiographie*", il va être attentif à ce qui va revenir de façon récurrente, pour essayer de déceler la part de fiction et d'autobiographie. A cet égard, "*certaines scènes qui se constituent en motif récurrents imposent au lecteur la certitude que l'œuvre entière s'est construite à partir d'expériences vécues*"².

Cette observation nous conduit au travail effectué par *Charles Mauron* sur *Mallarmé* et *Baudelaire*, où la résurgence de certains thèmes a été qualifiée de "*métaphores obsédantes*"³ dont l'étude permet de remonter au "*mythe personnel*"⁴ grâce auquel on pourra saisir l'auteur dans son intimité. Nous retrouverons plus loin ce point dans notre critique psychanalytique de *Assia Djébar*.

3-2 Autobiographie et mémoires:

Dans l'interview rapportée ci-dessus, *Assia Djébar* affirme, bien que son livre *Nulle part dans la maison de mon père* commence dès l'enfance, qu'il ne peut être considéré comme une véritable autobiographie dans la mesure où, pour elle, celle-ci est "*une station prolongée devant un miroir, en pied de préférence*"⁵ ce n'est pas toute sa vie qui est passée en revue, mais seulement un épisode critique qu'elle a voulu comprendre à partir de son origine.

Ici il serait judicieux de rappeler les propos *Joachim Merlant* qui, à la suite de *Sainte-Beuve*, différencie les mémoires du roman autobiographique. Les premiers traitent d'une longue période, ou de la vie toute entière de l'auteur, alors que le second "*exemplifie un moment de crise dont il dramatise les enjeux*"⁶. Et plus loin il ajoute:

"L'autobiographie chez Mme de Staël, Chateaubriand, Benjamin Constant, et Sainte-Beuve, répond bien à une idée romanesque de la vie

¹ PHILIPPE GASPARI, *Est-il je?*, Seuil 2004, p. 98.

² *Ibid*, op. cit, p. 99.

³ CHARLES MAURON dans *La critique littéraire au 20^{ème} siècle*, JEAN YVES TDIÉ, POCKET 1997, p. 144.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 145.

⁵ Interview proposé par NATHALIE COLLEVILLE, *L'infatigable marcheuse de la mémoire* (ASSIA DJEBAR), consulté le: 15/11/2010, <http://assiadjebbar.canalblog.com/archives/p30-10.html>.

⁶ JOACHIM MERLANT, dans, *Est-il je?*, PHILIPPE GASPARI, Seuil 2004, p. 194.

(...) ils pensent qu'il fut une période de leur existence où ils vécurent, en quelques instants ramassés de douleur et de passion, plus qu'ils ne doivent vivre dans toute la suite, si longue soit-elle"¹ .

Donc *Assia Djébar*, qui récuse le terme d'autobiographie, en fait rejette celui de mémoires, puisqu'elle affirme qu'elle a voulu traiter un épisode critique de son existence, ce qui correspond bien à la définition que donne *Merlant* de l'autobiographie que nous venons de voir.

3-3 Identités onomastiques:

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* porte le même prénom "Fatima" que le vrai prénom de *Assia Djébar*, et aussi probablement le même nom tel que suggéré dans ce passage: "et moi dans cette classe de collègue, j'oublie que, pour mes camarades, je suis différentes, avec le nom si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là"². On sait que le nom de famille de *Assia Djébar* se distingue par sa longueur: Imalhayène. De même on sait aussi que le père de la narratrice comme celui de *Assia Djébar* s'appelle: Tahar.

3-4 Autres identités:

La profession de la narratrice correspond à celle de *Assia Djébar*. *Gasparini* affirme que "s'il est un trait biographique du personnage qui autorise à lui seul son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain"³.

Certes, il fait remarquer que l'auteur, selon les indices constituant l'environnement de la profession, peut fortifier ou affaiblir l'idée que l'auteur et le personnage ne font qu'un:

"La caractérisation spatiale, (dit-il), temporelle, psychologique ou morale du héros, le genre de littérature qu'il aime et qu'il produit, le degré de ressemblance des situations, le dosage de l'ironie lui permettent de spécifier à quelle distance il souhaite se tenir de son personnage"⁴.

Lorsque nous examinons les détails biographiques donnés par la narratrice, nous constatons qu'ils coïncident comme un puzzle parfait avec la vie de *Assia Djébar*. Un repère fondamental est constitué par la date du drame "l'autoanalyse, (dit-elle), intervient bien tard, trop tard: depuis octobre 1953, un océan d'années s'est écroulé"⁵. Et après elle ajoute "je me suis

¹ JOACHIM MERLANT, dans, *Est-il je?*, PHILIPPE GASPARIINI, Seuil 2004, p. 194.

² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 120.

³ PHILIPPE GASPARIINI, *Est-il je?*, Seuil 2004, p. 52.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 60.

⁵ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 446.

projetée à dix-sept ans dans l'ampleur du panorama de la baie d'Alger"¹. En tenant compte de la date de naissance de *Assia Djébar* 1936, un rapide calcul nous permet de constater qu'en 1953, elle avait elle aussi dix-sept ans. De même, quand elle évoque la distance entre 1953 et le moment où sa liaison avec le pseudo fiancé (qui deviendra son mari) prendra fin elle dit: "*la femme qui écrit désormais regrette prétend-elle, les vingt et un ans d'immobilisme de la pseudo vraie histoire d'amour qui s'ensuivit*"². *Assia Djébar* avait rompu son mariage en 1974, ce qui nous donne entre 1953 et 1974: vingt et un ans.

Les villes de Césarée, Blida et Alger, qui tracent l'itinéraire de la narratrice sont aussi celles où *Assia Djébar* est née et a étudié.

Lorsque l'auteure, s'adressant à elle-même, semble se reprocher de s'être confinée dans le silence pendant des années après le drame, elle répond:

*"certes, arguerait-elle, dans une position ambiguë d'accusée (par sa propre raison ou déraison), celle qui écrit aujourd'hui n'a cessé de le faire durant ce demi siècle: pour l'essentiel des histoires de femmes, de jeunes filles toutes tentées de se libérer peu à peu ou brusquement"*³.

Concernant le type dénonciation, nous constatons qu'il est autodiégétique, c'est-à-dire que le narrateur est le héros de son récit. C'est, dit Genette: "*le degré fort de l'homodiégétique*"⁴.

Dans de rares passages, nous avons une voix alterdiégétique, comme le "tu" ou "elle". *Philippe le Jeune* considère que ce discours est rare dans l'autobiographie, et *Gasparini*, commentant l'auteur du *Pacte autobiographique* estime qu'en :

*"instaurant un dialogue fictif entre le narrateur et le personnage [cette figure] enfreint le principe autobiographique d'identité. Tant qu'il reste occasionnel, ce dédoublement respecte la vraisemblance du monologue intérieur, le sujet s'observe et s'interpelle lui-même sur un mode ironique ou autocritique"*⁵.

Gao Xingjian et *Crista wolf*, usant de ce procédé réservent le "tu" au "*moment de la remémoration, et ils utilisent la troisième personne pour se projeter dans un passé lointain*"⁶.

Il semble que *Assia Djébar* utilise, elle aussi rarement, cette technique et dans la même optique, dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La première phrase du livre, parlant d'elle toute petite elle dit: "*Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut être trois*"⁷, et

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 447.

² *Ibid*, op. cit, p. 445.

³ *Ibid*, op. cit, p. 447.

⁴ GERARD GENETTE, *Figures III*, p. 253, in *Est-il je?* PHILIPPE GASPARINI, Seuil 2004, p. 158.

⁵ PHILIPPE GASPARINI, *Est-il je?*, Seuil 2004, p. 174.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 174.

⁷ ASSIA DEJABR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, p. 13.

quelques pages plus loin, elle ajoute: " *La mère et sa fillette. Ombre fluette, je transporterai ce duo au-dedans de moi tant de décennies* " ¹.

Et plus tard, presque a la fin du roman, elle s'adresse à elle-même:

" *Tu écris (c'est ce double qui soudain me secoue, me réveille): la mémoire n'est pas un berceau, ni des chansons pour mieux se noyer. Tu aurais mieux fait de crier dans le désert comme tant d'anachorètes*" ².

Comme le dit *Gasparini*, le "tu" sert à s'interpeler sur le mode ironique et autocritique, mais sans remettre en question l'autodiegesse.

Ainsi donc, l'identité onomastique, la profession de la narratrice, la caractérisation spatiale, les repères chronologiques, le type de littérature produit par la narratrice, tout un faisceau d'indices concourt à nous convaincre qu'il y a identité entre l'auteure et la narratrice.

4- Arguments en faveur de la fiction:

Ils ne sont pas nombreux, et nous n'en avons identifié que deux:

4-1 L'épisode de la bicyclette ou de la balançoire:

Dans *Nulle part dans la maison de mon père* l'événement qui déclenche la colère du père est celui de la bicyclette que la narratrice essaye d'apprendre à conduire "*aidée du fils de l'institutrice*" ³, une française habitant dans le même immeuble que ses parents. Le père est furieux: "*je ne veux pas, non je ne veux pas répète-t-il très haut à ma mère (...) je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette!*" ⁴. La narratrice avait dit-elle quatre ou cinq ans et, blessée, en resta "*tatouée*".

Mais dans *Ombre Sultane* le même épisode déclenche l'ire du père, avec cette différence que la bicyclette est remplacée par une balançoire, et que le partenaire est le cousin au lieu d'être un voisin français:

"*Percevant enfin ses mots débités à voix basse, j'écoutais un inconnu, non, pas mon père, (pas mon père me répétai-je)...c'était, je le devinais lentement, le fait que sa fille, sa propre fille, habillée d'une jupe courte puisse...montrer ses jambes...Ce jour là, je m'exilai de l'enfance...projetée ailleurs...plus haut que la balançoire*" ⁵.

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

¹ ASSIA DEJABR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, p. 17

² *Ibid*, op. cit, p. 449.

³ *Ibid*, op. cit, p. 54.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 55

⁵ ASSIA DJEBAR, *Ombre Sultane*, Albin Michel 2006, pp. 197-198.

4-2 Le sous-titre: roman.

Nulle part dans la maison de mon père est sous-titré: roman, ce qui veut dire qu'il est en tout ou partie fictif. Mais l'indication n'a pas une signification absolue. La mention "roman" fait remarquer Gasparini a été inaugurée par Goethe et Moritz, puis la vogue se répandit de façon étonnante jusqu'à concerner des ouvrages n'ayant rien de fictif qui "*proposent au lecteur, dès l'incipit, un pacte référentiel*"¹

Gasparini explique cela par le désir de l'auteur de devancer d'éventuelles critiques sur la véracité de certains faits, d'échapper à de possibles attaques pour diffamation. Mais, en réalité, pour lui la raison principale et paradoxale est que le genre romanesque, après avoir été un genre honteux a son début, est devenu prestigieux, incarnant "*la littérature par excellence*"², poussant même les éditeurs à sous-titrer "roman" des œuvres, sans peut-être l'assentiment de l'auteur et contraignant ce dernier à "*des explications embarrassées*"³.

Ceci donc doit nous amener à prendre avec circonspection la mention "roman" et la confronter avec tout le faisceau d'indices pouvant la contredire ou peut-être même l'annihiler.

5- Le métadiscours:

Le métadiscours fait partie des indications explicites dont l'auteur accompagne son texte. Il présente une réflexion sur son propre langage. Son rôle est d'être "*un outil de communication destiné à assurer à l'œuvre une réception conforme au dessein de l'auteur*"⁴.

Lorsque la frontière entre littérature fictionnelle et littérature référentielle est indécise, l'auteur peut donc intervenir soit pour certifier qu'elle est l'une ou l'autre, ou atteste sa double appartenance. "*Pour que la valeur métadiégétique d'un discours soit perçue par le lecteur, il faut qu'il se détache nettement du récit, qu'il soit mis en relief et se signale par une position extradiégétique*"⁵.

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

"Dans ce long tunnel de cinquante ans d'écriture se cherche, se cache, et se voile un corps de fillette puis de jeune fille, mais c'est cette dernière, devenue femme mûre qui, en ce jour esquisse le premier pas de l'autodévoilement. Ce n'est là ni désir compulsif de la mise à nu, ni hantise

¹PHILIPPE GASPARINI, *Est-il je?*, Seuil 2004, p. 69.

² *Ibid*, op.cit, p. 70.

³ *Ibid*, op. cit, p. 85.

⁴*Ibid*, op. cit, p. 126.

⁵*Ibid*, op. cit, p. 127.

de l'autobiographie (...) [ce serait] une "impatience d'autoconnaissance"¹.

Assia Djebar annonce ici, ce que son interview viendra réitérer, que son œuvre est une autoanalyse qui, bien que comportant de nombreux éléments de sa vie n'est pas une autobiographie, ou plutôt pour parler comme *Merlant* n'est pas assimilable à des mémoires.

Conclusion:

Au terme de cette étude, en guise de résumé, nous pouvons dire que les thèmes récurrents de *Assia Djebar*, en particulier dans *Les alouettes naïves* et *Nulle part dans la maison de mon père* sont essentiellement d'origine autobiographique. Nous avons surtout pris en considération *Nulle part dans la maison de mon père* car c'est le livre qui véhicule le plus d'informations, le premier n'ayant d'importance que par sa valeur intertextuelle, permettant de renforcer notre conviction sur le genre autobiographique du second.

En dépit de la classification générique de ce dernier, qui le désigne comme un roman, à l'instar de *Daniel Oster*, nous pensons que cette classification "*ne peut interdire aux lecteurs de substituer un pacte à un autre, de casser le contrat*"².

Ni le pacte autobiographique, ni le pacte romanesque ne sont des vérités absolues, et la fiction, comme la réalité, sont des libertés aussi que l'auteur s'autorise, sans se sentir tenu par aucun contrat, car chez tout écrivain les impératifs esthétiques prédominent sur le référentiel, et le conduisent à arranger les détails en fonction de la création.

Nulle part dans la maison de mon père est un livre autobiographique avec cependant une dose de fiction que personne ne peut nier, ni situer avec précision. Mais après tout démêler le vrai du faux, est-ce si important que cela? *Goethe* à qui souvent on posait une question de ce genre avait raison de se sentir agacé:

*"J'en fus très irrité, (dit il), et je répondis presque toujours brutalement, car pour satisfaire cette question, il m'aurait fallu mettre en morceaux une œuvre composée de tant d'éléments et dont l'unité poétique m'avait coûté tant de méditations; il m'aurait fallu détruire la forme de sorte que les parties m'auraient été sinon anéanties, du moins décomposées"*³.

Oui, à quoi nous servirait de savoir qu'un bras du célèbre *David* de Michel Ange est inspiré de tel modèle, et qu'une jambe l'est de tel autre? La contemplation ravie du chef-œuvre n'est-elle pas suffisante?

¹ ASSIA DDJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 468.

² *Autobiographie et vérité*, DANIEL OSTER, consulté le: 18/11/2010, <http://www.areopage.net/Linguistique/Grammaire/autobio.htm>,

³ *Poésie et vérité*, GOEUTHE, dans *Autobiographie* par DANIEL OSTER, consulté le 24/11/2010, <http://www.areopage.net/Linguistique/Grammaire/autobio.htm>.

Deuxième chapitre: La critique psychanalytique

L'idée d'appliquer la critique psychanalytique aux deux romans de notre corpus, particulièrement *Nulle part dans la maison de mon père*, nous a été suggérée par l'auteur elle-même. Dans l'interview sur-citée, suite au choc éprouvé à l'annonce du suicide de la jeune fille palestinienne, *Assia Djebar*, d'un seul coup, a vu, ressurgir, devant ses yeux son propre drame, vécu durant cette année 1953, où dit-elle, sous l'emprise d'un coup de folie, elle a voulu mettre fin à ses jours. Donc, bouleversée par l'événement, elle a décidé de revivre, grâce à l'écriture cet épisode tragique de son existence, en effectuant une "autoanalyse"¹. Et, effectivement, le procédé utilisé, pour ressusciter et comprendre cette crise profonde, "cet acte de folie"² mime en quelque sorte la méthode appliquée par les psychanalystes en pareil cas, en remontant aussi loin que possible, jusqu'à la première enfance.

Bien entendu, concernant le travail de *Assia Djebar*, on ne peut parler de psychanalyse, étant donnée que celle-ci, suppose deux partenaires, le malade et son psychothérapeute, et qu'un individu ne peut à lui seul, jouer les deux rôles, à plus forte raison, s'il n'est pas psychanalyste.

Nous aussi, nous ne le sommes pas, et notre intention n'est guère de psychanalyser l'auteure, étant donné notre modeste savoir dans ce domaine; notre but serait plutôt, à la lumière de notions empruntées à la critique psychanalytique, d'essayer de comprendre un peu mieux, sur le plan littéraire les deux œuvres de *Assia Djebar*. Et avant d'aborder le sujet proprement dit, nous rappellerons brièvement quelques notions de psychanalyse.

1- Sigmund Freud: le traumatisme et le refoulement.

La pathologie névrotique est intimement liée à un accident de la vie du sujet, un choc qui laisse l'individu marqué souvent durant toute son existence. "*La névrose (dit Freud), pourrait être assimilée à une affection traumatique et s'expliquerait par l'incapacité où se trouve le malade de réagir normalement à un événement psychique d'un caractère affectif très prononcé*"³.

Ainsi, *Assia Djebar* qui voulut se suicider, restera marqué par ce drame qu'elle n'osa pas affronter pendant des décennies. Elle-même en souligne la gravité:

*"Je commence à peine à comprendre que le plus grave fut mon silence-
mon silence sur cette pulsion qui, malgré moi et en moi, se préparait.*

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2009, p. 446

² Interview proposé par NATHALIE COLLEVILLE, *L'infatigable marcheuse de la mémoire* (ASSIA DJEBAR), consulté le: 15/11/2010, <http://assiadjebar.canalblog.com/archives/p30-10.html>.

³ SIGMUND FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 2005, p. 331.

*Ainsi, depuis le début, s'agissait-il davantage du père- du père qui mourra sans savoir que sa fille aînée, de justesse, n'est pas morte, cet automne d'avant la guerre d'Algérie"*¹

Pour nous faire comprendre le processus qui conduit à la névrose, *Freud* a recours à une métaphore, celle de l'antichambre et le salon. Tous les processus psychique résident d'abord dans l'antichambre qui représente l'inconscient de l'individu.

La conscience, elle, siège dans une autre chambre, attenante à la première, qu'on appellera donc le salon. Entre les deux, réside un gardien, la censure qui empêche une tendance de passer de l'inconscient à la conscience chaque fois qu'elle en fait la tentative. Il peut la rejeter d'emblée, ou parfois la laisser franchir le seuil, d'où ensuite, il la retourne à l'inconscient, avant qu'elle ne devienne consciente. Le lieu intermédiaire entre l'inconscient et le conscient est appelé préconscient.

L'opposition, la force qui s'oppose au processus psychique cherchant à passer de l'inconscient au conscient, représente le mécanisme pathologique que *Freud* appelle refoulement.

Le symptôme névrotique et le refoulement sont étroitement liés. Lorsque le refoulement triomphe du processus psychique et l'empêche de passer à la conscience, la maladie névrotique apparaît, pouvant être une névrose d'angoisse, ou obsessionnelle, ou hystérique, entre autres.

Mais si le processus arrive à la conscience, n'est plus refoulé, le symptôme disparaît, s'il existait avant, ou n'apparaît pas. Tout l'effort de la psychanalyse consiste donc à faire prendre conscience au malade de sa tendance refoulée, pour le guérir. *"Un symptôme, (dit Freud), se forme à titre de substitution à la place de quelque chose qui n'a pas réussi à se manifester au dehors"*².

A ce sujet, Freud fait remarquer que l'amnésie joue un rôle important dans la production du symptôme, tout en annonçant:

*"Il ne s'agit pas d'amnésie proprement dite, de perte de souvenirs: il y a seulement rupture d'un lien qui devrait amener la reproduction, la réapparition de l'événement dans la mémoire"*³.

Et l'art du psychanalyste consistera à trouver ce lien qui rendra conscient le malade, lui restituera ce souvenir qui n'est pas effacé de sa mémoire, et le guérir.

Pourquoi le sujet souffrant d'une névrose obsessionnelle n'arrête pas par exemple de se laver les mains, l'hystérique a ses fausses paralysie, quel sens a pour chacun de ces malades son

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de père*, Sedia 2009, p. 441.

² SIGMUND FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 2005, p. 337.

³ *Ibid*, op. cit, p. 341.

symptôme? Pour Freud il est *"une satisfaction substitutive, destinée à remplacer celle qu'on se voit refuser dans la vie normale"*¹.

2- La psychocritique:

Les artistes, au départ, autant que les autres individus, sinon plus, sont menacés par la névrose. *"L'artiste (dit Freud), est aussi un introverti qui n'est pas très éloigné de la névrose"*². Son caractère, souvent le prédispose à la maladie, parce que *"les artistes précisément souffrent d'une inhibition partielle de leur capacité d'action du fait de leurs névroses"*³. Mais c'est lui aussi qui possède le plus de ressources pour échapper à la maladie.

*"Si la personne, (dit Freud), en relation d'hostilité avec la réalité est en possession d'un don artistique (...) elle peut transformer ses fantasmes en créations artistiques au lieu de les transformer en symptômes, échapper ainsi au destin de la névrose et reconquérir par ce dehors la relation à la réalité"*⁴.

Cette sortie de la névrose, en quelque sorte par le haut, se fait grâce à un double processus incluant *"une forte capacité de sublimation et une certaine souplesse des refoulements déterminant le conflit"*⁵.

La mise en œuvre de ces notions pour constituer un outil de critique littéraire nous viendra de Charles Mauron, qui fut le premier à parler de psychocritique. Dans son ouvrage *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Mauron souligne un épisode important dans la vie du poète: lui qui est déjà orphelin depuis l'âge de cinq ans, voit aussi, disparaître sa sœur à l'âge de treize ans, sa cadette de deux ans. Mauron décrit l'investigation qu'il y a lieu de mener depuis cette tragédie jusqu'à ses résultats en ce qui concerne l'œuvre de Mallarmé.

*"Il faudra, (dit-il), préciser le rôle de cet ébranlement affectif premier, en découvrir les échos et les symboles, suivre les fils des associations d'idées, bref étudier le réseau complexe de sentiments et d'expressions dont la mort de sa sœur est, au premier abord du moins, le centre unique"*⁶.

En étudiant en détail, dans la forme et dans le fond, l'œuvre de l'auteur, le psychocritique découvrira *"un réseau d'images constantes (...) qui se répètent"*⁷ et qu'il faudra mettre en rapport avec le traumatisme qui est derrière elles.

¹ *Ibid*, op. cit, p. 361.

² SIGMUND FREUD, *Leçon d'introduction à la psychanalyse*, dans PAUL LAURENT ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, Ellipses 1996, p. 124.

³ *Ibid*, op. cit, p. 124.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 124.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 124.

⁶ JEAN YVES TADIE, *La critique littéraire au 20^{ème} siècle*, POCKET 1997, p. 143.

⁷ *Ibid*, op. cit, p. 143.

On retrouve ainsi la dualité constituée en psychanalyse par le "*contenu manifeste*" et le "*contenu latent*"¹, avec cette réserve que le critique littéraire "*ne cherche pas un diagnostic*"², en allant au-delà du symptôme comme le ferait l'analyste, et s'attache surtout au "*symptôme*" qui constitue l'œuvre d'art.

L'obsession inconsciente détermine l'œuvre sans toutefois l'expliquer dans son élaboration. Et là il faut remarquer le contraste entre l'œuvre et la structure qui est derrière elle. L'œuvre peut être riche et variée, mais "*l'inconscient est monotone*"³, son importance réside dans le fait qu'il constitue "*un centre (qui) structure, fascine et n'empêche pas la libération de l'artiste (qui asservi à son obsession, se serait suicidé)*"⁴.

La biographie de l'auteur, dont l'importance, comparable au discours du patient devant son analyste, sera explorée attentivement pour déceler les correspondances en relation avec la structure latente que l'intuition du psychocritique a décelée dans l'œuvre. C'est ce que nous nous attacherons à démontrer dans l'analyse qui va suivre grâce à des thèmes récurrents dont l'importance, fondamentale dans l'œuvre d'Assia Djébar, nous éclaire sur la structure, l'obsession qui nourrit ses créations.

3- La douleur et la fuite chez Assia Djébar

3-1 Fuite éperdue dans l'espace:

*Louis Ferdinand Celine*⁵ dit que le romancier n'écrit rien de valable s'il ne met sa peau sur la table. Il ne nous touche, nous émeut que s'il se livre sans restriction, avec des mots qui l'écorchent et le font grimacer.

Lorsque nous ouvrons *Nulle part dans la maison de mon père*, d'emblée nous sommes mis face à la douleur de la narratrice et à l'extrême tension qui la saisit lorsqu'elle se met à interroger la petite fille qu'elle était, anxieuse de découvrir la vérité, le sens d'un drame encore opaque pour elle, de mettre des mots sur sa douleur. "*L'enfance, (dit-elle), serait-elle tunnel de songes, étincelant, là-bas, sur une scène de théâtre où tout se joue, mais pour toi seule à l'œil exorbité?*"⁶.

Sur cette scène de l'enfance où l'acteur et le spectateur ne font qu'un, le cri de douleur de la fillette qui a perdu sa grand-mère, abolit le temps et remplit les oreilles de la narratrice, qui contemple avec un regard halluciné sa course désespérée vers la mer. Ici nous rappelons que ce

¹ *Ibid*, op. cit, p. 143.

² JEAN YVES TADIE, *La critique littéraire au 20^{ème} siècle*, POCKET 1997, p. 143.

³ CHARLES MAURON, dans, JEAN-YVES TADIE, *La critique littéraire au 20^{ème} siècle*, Pocket 1997, p. 144.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 144.

⁵ *Théâtre du blog*, LOUIS FERDINAND CELINE, consulté le: 29/11/2010, <http://theatredublog.unblog.fr/2010/10/13/>.

⁶ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 13.

réflexe de fuite deviendra la caractéristique principale des héroïnes d'Assia Djébar lorsqu'elles sont confrontées à une crise. Et dans *Nulle part dans la maison de mon père* elle le confirme:

*"Depuis, 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"*¹

Cette confirmation nous sera donnée après l'évocation de sa dispute avec son fiancé qui, sans tenir compte de son amour-propre voulait la forcer à s'humilier et présenter des excuses à Mounira sa rivale. Pourquoi? Parce que, agacée par la façon dont celle-ci voulait s'immiscer entre son fiancé et elle, elle l'avait congédiée d'une manière un peu cavalière. Son fiancé ne l'avait pas supporté et de façon autoritaire avait pris sa défense. Quelque chose eut l'air de s'écrouler devant la narratrice. Et il n'y eut plus que *"ce tangage (...) dont on ne peut se dégager que par un élan aveugle, une fuite en avant dans l'espace infini du dehors vidé de la foule soudainement effacée"*².

3-2 L'ambivalence du père:

En psychanalyse, il y a toujours l'apparent et le réel, l'accessoire qui bruyamment, occupe le devant de la scène, et l'essentiel, qui, derrière et à distance exerce sa puissance.

Dans son autoanalyse, la narratrice laisse tomber le *"pseudo fiancé"* et dirige le projecteur vers son père qui lui semble l'artisan déterminant de son drame. Dans sa course, vers la baie d'Alger, pour s'anéantir *"C'est l'ombre du père (dit-elle) que je fuyais, dont je craignais le diktat"*³.

Depuis son plus jeune âge, elle l'avait tant admiré, mais il l'avait si souvent heurtée par sa rigueur, quand par exemple, innocemment elle voulait apprendre à conduire une bicyclette, ou lorsque son futur fiancé lui avait adressé une lettre qu'il déchira rageusement.

Et il n'était même pas juste dans sa sévérité, puisque sa mère avait seule pleinement bénéficié de sa tolérance. Ce dernier détail, sur lequel la narratrice s'est souvent appesantie, mérite qu'on s'y attarde un peu car il est troublant.

Quand elle se fait des reproches, sur ce que pendant des décennies elle aurait du oublier, pour ne penser qu'à elle-même, elle inclut de façon surprenante dans cet ensemble désagréable l'amour de son père pour sa mère:

"Les livres (dit-elle), les fictions, les théories, tout ce bouillonnement ne t'aurait donc servi ni à te stimuler, ni à t'alerter, ni à t'épurer... seulement à t'assoupir, à te faire fuir dans les fumées de l'imaginaire, à te

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 424.

² *Ibid*, op. cit, p. 413.

³ *Ibid*, op. cit, p. 447.

dissoudre (...) oublie: le père vrai, le faux fiancé, les témoins, la mère aimée du père, oublie les autres, mais pas toi-même!"¹

"La mère aimée du père" côtoie le "père vrai", pas donc le père idéal, et le faux fiancé. Quand elle fera le parallèle entre l'époux et le père, elle dira: *"Comme époux, il évoluera progressivement, rapidement même, pour l'époque. Comme père c'est sa fille qui va d'abord le devancer"*².

Ailleurs, s'adressant à elle-même, elle dira: *"Vous qui avez commencé votre vie par l'intervention du père, du père et de sa fille prétendument aimée ou réellement"*³.

Si nous étions psychanalyste nous dirions qu'il y a là de quoi bâtir une relation œdipienne, avec, à l'état latent, peut être une espèce de jalousie vis-à-vis de la mère. D'autant plus qu'à l'actif du père, la narratrice mentionne surtout son comportement exemplaire, tout au long de sa vie, à l'égard de son épouse, et en dépit du poids de la société qui aurait pu lui dicter une conduite plus conservatrice:

*"Non, (dit-elle), ce n'est pas ton image de père initiateur de sa fille aimée qui te sera (disons au Jugement dernier) comptée comme principal acquit. C'est bien davantage qu'ayant épousé, selon la tradition(...) la sœur de ton meilleur ami (...) tu auras établi (...) une égalité de fait avec ta jeune femme"*⁴.

Et lorsque, le père décédé, la narratrice de retour de voyage, reçoit sa mère dans ses bras, elle remarque presque avec une satisfaction orgueilleuse:

*"Me voici donc revenue de si loin pour me muer, cinq longues minutes, non en fille endeuillée, plutôt en jeune mère de ma mère à peine vieillie. Comme si le deuil la rajeunissait; comme si la mort de l'époux la dépouillait de sa sérénité, surtout de cette confiante quiétude que toi, mon père, tu lui avais jusque-là insufflée!"*⁵.

Et nous serions tentés d'ajouter, à la place de la narratrice: Et que tu n'as pas su, communiquer aussi à ta fille!

Il y a indubitablement, de la part de la narratrice, un reproche à l'égard du père, voire une rancune. On ne peut s'empêcher d'évoquer un passage de *L'amour, la fantasia*, dans lequel, la querelle toujours avec le fiancé provoque la fuite et la tentative de suicide. Et plusieurs années après, dans une scène que la narratrice rapporte avec un luxe de détails, de métaphores qui nous permettent de prendre la mesure exacte de sa souffrance, nous la voyons totalement livrée

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 448.

² *Ibid*, op. cit, p. 444.

³ *Ibid*, op. cit, p. 426.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 107.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 106.

à son chagrin. Elle est dans une rue à Paris, sanglotant publiquement sans se soucier des passants:

"Un long, un unique et interminable pleur informe, (dit-elle) (...) cette coulée s'exhale, glu anonyme, traînée de décombres non identifiés (...) écharpe écœurante de sons: mélasse de râles morts, guano de hoquets et de suffocations, senteurs d'azote de quel cadavre asphyxié en moi et pourrissant"¹

Il est évident qu'il s'agit du même drame qui est décrit dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Durant cette crise, derrière elle, elle entend une voix peinée, cherchant à la consoler: *"je vous en prie, madame, ne criez pas comme cela!"²*.

Au milieu de son émotion, elle se sentit encore plus remuée:

"La réaction de cet inconnu, (nous explique-t-elle), je la perçois soudain en révélateur, je la reçois en couverture tendue (...) Deux corps (...) proches une seconde l'un de l'autre, dans le bouleversement fugace d'une tristesse entrecroisée (...) D'avoir entendu l'homme supplier, tel un ami (...) m'exhume peu après de l'enfouissement"³

Et elle ajoute, pour terminer: *"Aucun étranger ne me m'aura, de si près touchée"⁴*.

Cette voix, apaisante et inconnue, c'est celle qu'elle aurait aimée voir sortir de la bouche de son père quand elle courait comme une folle dans son désespoir vers la baie d'Alger. Au lieu de se précipiter pour se faire déchiqeter par les roues de la motrice, elle se serait jetée dans les bras de son père, pour y verser les larmes qui l'auraient lavée de son chagrin. Hélas, la figure courroucée du père était plus difficile à affronter que la mort sur les rails.

Nous avons donc ainsi, l'image du père à la fois idolâtré, mais aussi repoussant par sa sévérité, et en parallèle, son comportement exemplaire avec son épouse, que sourdement la narratrice ne cesse d'évoquer en apparence pour souligner son mérite, mais en fait, peut être pour rendre plus sensible sa carence vis-à-vis d'elle-même.

Lorsque son père la blesse avec l'interdiction de la bicyclette, elle, au contraire, s'imaginera être, dans une course cycliste fictive, la championne, non pour en imposer aux autres, non pour le défier lui, mais pour qu'il (l') *"accueille soudain à l'arrivée et qu'il (l') embrasse"⁵*, pour qu'il qu'il soit fier d'elle, comme elle aurait voulu qu'il le soit quand elle avait eu son prix d'excellence, qu'elle brandissait devant lui, ne suscitant qu'un sourire ironique

¹ ASSIA DJEBAR, *L'amour, la fantasia*, Albin Michel 2004, p. 164.

² *Ibid*, op. cit, p. 105.

³ *Ibid*, op. cit, p. 165.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 166.

⁵ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 67.

incompréhensible, à cause de cette plaisanterie qui avait consisté à offrir un gros livre racontant la vie de Pétain en guise de prix à une enfant de cinq ans.

Mais elle était trop jeune pour saisir tout cela, et seule la déception lui est restée dans la mémoire. "*Le contenu latent*" dont parle *Mauron*, la structure exerçant ses effets sur l'artiste au travail est certainement cette position triangulaire, constituée par la fille, le père et la mère, Œdipe féminin, bien décrit par *Freud*, où l'animosité envers la mère est juste suggérée, alors que l'amour pour le père est amplement détaillé dans son double mouvement d'attraction et de répulsion, d'admiration et de déception.

3-3 Derrière l'horizon:

La narratrice au bout de son "*autoanalyse*" découvre avec amertume que pendant des décennies, dans une apparente effervescence d'activité et de création, elle n'a fait que se confiner dans une véritable hibernation, où son âme était restée gelée. "*Je me suis engloutie à force de me taire*"¹ dit-elle.

Toutes ses œuvres durant ces années n'étaient que "*fuites qui ne s'avouent pas*"², d'où ces images récurrentes, de personnages s'échappant "*comme si (vivre pour de bon) dit-elle, (vivre vraiment), se jouait par une autre, votre double mais ailleurs, là-bas, derrière l'horizon!*"³. Et la ligne où le ciel et la mer se rejoignent représente toujours le but ultime chaque fois qu'il y a un mouvement d'évasion. La poésie, par exemple, pour la narratrice permet d'accéder à un "*univers (...) un éther miraculeux-zone de nidification de tous les rêves*"⁴.

Et quand elle a voulu s'abîmer après sa dispute avec le fiancé, c'est dans une espèce d'ivresse qu'elle subit l'attraction de la baie d'Alger:

*"Aucune voix derrière (dit-elle). Descendre indéfiniment. Légère je suis, hantée je deviens. M'envoler, descendre encore...Espace immense, ciel et mer bientôt confondus...Azur et nadir confondus. Devenir un point dans l'espace! Courir!"*⁵

Conclusion:

Au terme de cette analyse, appliquée à l'un des romans de notre corpus *Nulle part dans la maison de mon père*, qui en quelque sorte est une analyse d'une autoanalyse, aiguillée par la narratrice, nous découvrons une espèce d'emboîtement des êtres, l'attention du père focalisée

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 448.

² *Ibid*, op. cit, p. 449.

³ *Ibid*, op. cit, p. 445.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 124.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 413.

sur son épouse dans cette "*maison de mon père*, (affirme la narratrice), (...) *d'abord édifée autour d'une poutre maîtresse: l'amour du jeune époux pour son épouse (amour constant et pudique)*"¹ et celle de la fille centrée sur le père, comme Assia Djébar, nous le révèle dans son interview: "*le nid familial: le père au centre, bien sûr pour moi, la mère à travers les yeux du père, de son amour silencieux pour elle*"².

Elle mentionne aussi, en ce qui la concerne une "*naïveté invraisemblable*"³ et, dans une autre interview parle d'une soif absolue, qui ne fut éteinte ni par le "*pseudo fiancé*", ni surtout par le père, et dont l'échec, se traduit par des décennies d'immobilité de l'âme, en dépit de l'apparente fièvre créative de l'auteure.

Nulle part dans la maison de mon père, est sans aucun doute, l'œuvre la plus aboutie d'Assia Djébar, car elle est la présentation fouillée d'un épisode déterminant dans son existence, d'un fait qui la touche au plus profond d'elle-même, dont la richesse poétique, l'analyse psychologique minutieuse, accomplie dans la douleur et avec les larmes, constitue ce que Mauron appelle le "*symptôme*", qui seul importe au psychocritique, parce qu'il incarne la sublimation du refoulement, le chemin noble par lequel l'artiste échappe à la névrose, où surtout, le lecteur, vient boire comme dans une source, comme le montrent ces deux vers de Charles Baudelaire :

*"(...) j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or"*⁴.

Baudelaire, justement le premier poète, grâce auquel, la narratrice connut l'ivresse.

L'avant dernier chapitre que nous allons traiter est représenté par l'intertextualité, un domaine qui contribuera à nous apporter des éclairages sur les deux œuvres de Assia Djébar, des éclairages qu'elle n'a pas voulu communiquer de manière voyante, jugeant préférable, à juste titre, de procéder de façon implicite, par des détours et des citations pour mieux atteindre son but.

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 443.

² Interview proposé par NATHALIE COLLEVILLE, *L'infatigable marcheuse de la mémoire* (ASSIA DJEBAR), <http://assiadjebar.canalblog.com/archives/p30-10.html>, consulté le: 15/11/2010.

³ Interview proposé par NATHALIE COLLEVILLE, *L'infatigable marcheuse de la mémoire* (ASSIA DJEBAR), <http://assiadjebar.canalblog.com/archives/p30-10.html>, consulté le: 15/11/2010.

⁴ CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Garnier- Flammarion, Paris 1964, p. 15.

Troisième chapitre:

La transtextualité selon *Gérard Genette*.

La transtextualité d'un texte est selon *Gérard Genette* "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes"¹. Elle se compose de l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'archtextualité et l'hypertextualité.

Concernant notre corpus, les deux premiers concepts, à savoir l'intertextualité et la paratextualité, sont ceux qui attirent le plus l'attention car ils véhiculent le plus de renseignements sur les deux œuvres, en particulier l'intertextualité, dans laquelle, nous le savons déjà s'inscrivent les thèmes favoris d'*Assia Djébar* que certains nomment intertextualité interne et d'autres comme *Gasparini* commentaire auctorial intertextuel.

Nous nous attacherons donc, par le biais des deux concepts cités, de mettre en évidence l'ensemble de ce que les deux œuvres tentent de communiquer en les étudiant simultanément.

1- La paratextualité:

1-1 Les alouettes naïves:

A- Le titre:

Assia Djébar l'explique en se référant à ce que *Jacques Berque* lui avait rapporté. En effet, ce dernier lui avait appris que des soldats près de *Boussaâda* nommaient les danseuses de la région "alouettes naïves" par déformation du nom de leur tribu les Ouled Naïl qui devint "alouettes naïves".

Assia Djébar, dans sa préface fait remarquer "il n'y a aucune danseuse ouled naïl dans (son) roman, et presque pas (...) de soldats français. Le lieu le plus fréquent n'y est point Boussaâda mais (...) Tunis (...) et Alger"². Le but de l'auteure est seulement de révéler un point d'histoire symbolique. Les Ouled Naïl "splendide tribu guerrière"³, avaient été défaits, et avaient perdu toute leur gloire, et seule demeura "cette danse dérisoire (...) mais fidèle (...) encore (...) à un rythme ancien"⁴. Et *Assia Djébar* de conclure, enfin que cette tribu incarne une noblesse qui ne doit pas tomber dans l'oubli et "qu'il nous faut, nous, restituer"⁵. Ce dernier point reflète en partie l'esprit du roman.

B- Les épigraphes:

Le roman divisé en trois parties, comporte en exergue de chacune de ces parties une épigraphe.

¹ GERARD GENETTE, dans, ANNE CLAIRE GIGNOUX, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses 2005, p. 46.

² ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel 1997, p. 08

³ *Ibid*, op. cit, p. 08

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 08

⁵ *Ibid*, op. cit, pp. 7-8.

La première partie, qui raconte les souffrances du peuple algérien à travers, en particulier, l'échec de Nfissa qui perd son fiancé, puis est emprisonnée par l'armée, débute avec une épigraphe prise du journal intime de *Kafka*:

"Si tu marchais sur un terrain plat, si tu avais la bonne volonté de marcher et que tu fisses néanmoins des pas en arrière, alors ce serait une affaire désespérée; mais comme tu gravis une pente aussi raide que toi-même vu d'en bas, les pas en arrière ne peuvent être provoqués que par la confirmation du sol et tu n'as pas à désespérer"¹

Lorsque nous lisons les détails du drame vécus par Nfissa au maquis, la mort de Karim, son *"corps (...) jeté dans une fosse, sans être lavé, sans linceul"*², les paysannes en pleurs, elle, Nfissa pleurant aussi Karim: *"O mon frère, mon frère"*³, et les avertissements à propos de l'armée sur le point d'arriver contraignant les femmes au déguisement: *"Fatima avait revêtu (...) la tunique vive de paysannes, la coiffe au brun rougeâtre (...) elle se saupoudrait le visage d'un mélange de cendres mouillées"*⁴, l'impression du lecteur, est celle d'une défaite, mais l'épigraphe nous rappelle que si le combat que livre l'Algérien est inégal, que la force brutale de l'armée avec tous ses moyens, le contraint à plier, l'essentiel pour lui est de ne pas rompre. La fuite, la dissimulation, les larmes ne signifient pas qu'on est vaincu, ou que la cause est désespérée, mais seulement que la lutte est âpre, que le terrain est raide, comme le dit Kafka, et qu'il est permis de reculer sans que cela ne soit synonyme de défaite.

Dans la deuxième partie, intitulée, *"au-delà"*, l'épigraphe est extrait d'un poème de *Arthur Rimbaud*, tiré des illuminations: *"Veillée"*

"C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur,

Sur le lit ou sur le pré.

C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.

C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée.

L'aimée

L'air et le monde point cherchés. La vie"⁵

Ce poème décrit une atmosphère paisible, où tout est égal, sans extrême, *"ni fièvre, ni langueur"*, l'ami *"ni ardent, ni faible"*, l'aimée *"ni tourmentante, ni tourmentée"* il reflète le sentiment de l'héroïne Nfissa qui semble vivre une idylle. *"L'air et le monde point cherchés"* répond à ce passage où pour Nfissa:

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 13.

² *Ibid*, op. cit, p. 36.

³ *Ibid*, op. cit, p. 36.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 37

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 179.

*"tout, les siens, son enfance et jusqu'à la guerre, tout lui paraît autrefois. Un passé qui vit encore et qui la rassure ou l'inquiète, mais elle est certaine d'être désormais au-delà. Au-delà du présent des autres. Au-delà du monde"*¹

D'où le nom de cette partie signifiant que le couple vit pendant une brève période en marge du monde, *"l'air et le monde point cherchés"*, c'est-à-dire, indifférent. Mais cet état d'âme est surtout celui de Nfissa, car son compagnon, comme nous l'avons vu est torturé, obsédé par le passé.

Nfissa, contrairement à Rachid *"endort sa mémoire"*², et cette attitude irrite un peu Rachid *"car ce qu'il aime le moins en Nfissa, ce sont justement les couleurs rosâtres du sentiment, comme si la naïveté de sa conscience plate de jeune fille continuait à affleurer"*³. En effet, Rachid *"non tourmentant"* comme dit Rimbaud, mais *"tourmenté"* hanté par les horreurs vécues *"trouve la route, mais pas la vie"*⁴.

La troisième épigraphe, en exergue de la troisième partie du roman est constitué par cinq vers du poème d'Aragon, le *"Le fou d'Elsa"*.

*"L'avenir de l'homme est la femme
Elle est la couleur de son âme
Elle est sa rumeur et son bruit
Et sans elle il n'est que blasphème
Il n'est qu'un noyau sans le fruit"*⁵

L'homme dans cette partie du roman, c'est surtout Rachid avec sa conscience, et sa souffrance, qui dit *"depuis ce moment là (...) toute cette boue que l'on transporte soi-même, comme on voudrait saisir la moindre occasion pour en éclabousser autrui"*⁶. Rachid qui a perdu ses repères et qui avoue à Nfissa *"je suis sur les traces de moi-même"*⁷ qui lui répond *"si j'avais vécu avec toi ce temps du maquis, j'aurais été ta mémoire, n'est ce pas (...) et nous ne serions pas si malheureux"*⁸.

L'avenir, Nfissa le voit avec optimisme, et elle voudrait partager sa confiance avec Rachid qui, lui, demeure méfiant à l'égard du bonheur, réfractaire face à *"un avenir forcément opaque (qui) réserverait d'inévitables houles"*⁹.

¹ *Ibid*, op. cit, p. 205.

² ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 207.

³ *Ibid*, op. cit, p. 207.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 208.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 219

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 478.

⁷ *Ibid*, op. cit, p. 481.

⁸ *Ibid*, op. cit, p. 481.

⁹ *Ibid* op. cit, p. 481.

La narratrice, à la fin semble pencher du côté de Rachid en affirmant "*alors que l'homme croit porter déjà son fardeau, ce sera elle sa déchirure. Car je sais à l'avance (...) que la guerre qui finit entre les peuples renaît entre les couples*"¹.

Elle semble nous dire que cette "*femme aveuglément frémissante*"², convaincue de son aptitude à rendre contre vents et marées, son mari heureux, sûre que "*l'avenir de l'homme est la femme*", un jour, la fatalité aidant, se transformera, en poids, en croix, ou pire en ennemie dont les mots, caressants aujourd'hui, transperceront alors, comme des flèches.

1-2 Nulle part dans la maison de mon père

Ce roman comme le premier est divisé en trois parties avec chacune un titre et une épigraphe.

A- Le titre:

La signification du titre nous est en partie donnée par la quatrième de couverture appelée aussi prière d'insérer, par un extrait du roman

*"Pourquoi ne pas te dire, dans un semblant de sincérité, une douce ou indifférente acceptation: ne serait ce pas enfin le moment de tuer, même à petit feu ces menues braises jamais éteintes? Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas sur la rive sud de la méditerranée... Pourquoi, mais pourquoi, je me retrouve, moi et toutes les autres: Nulle part dans la maison de mon père?"*³

Cette interrogation nous laisse penser que la narratrice, comme toutes les autres femmes du sud de la méditerranée, n'a pas de place dans la maison de son père. Dans quel sens? Pourquoi? La réponse nous sera peut être donnée après la lecture du roman. Nous pouvons seulement dire que cette expression n'est pas nouvelle chez Assia Djébar, car dans *La femme sans sépulture*, l'héroïne, de retour vers sa maison natale, reprend, mot pour mot, cette réflexion : "*Nulle part dans la maison de mon père !*"⁴, et la narratrice ajoute : "*Etrange complainte que l'étrangère, durcie, se chante pour elle-même*"⁵, laissant ainsi entendre qu'elle est chargée de beaucoup d'amertume.

A- Les intertitres et les épigraphes:

La première partie du roman, intitulée *Eclats d'enfance* a, comme épigraphe, une interrogation, sans auteur, donc probablement d'Assia Djébar qui dit "*l'enfance serait-elle*

¹ *Ibid*, op. cit, p. 481.

² ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 481.

³ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, pp. 455-456.

⁴ ASSIA DJEBAR, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, 2005, p. 87.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 87.

*secret inaudible, poussière de silence?"¹. Cette question est à rapprocher de la citation qui précède le début du roman: "De loin je suis venue, et je dois aller loin"² une phrase extraite d'une œuvre *Le Voyage* de *Kathleen Raine*, une poétesse anglaise très célèbre dont la production est fondamentalement bâtie sur la mémoire. Elle affirme que nous portons en nous "le sentiment de quelque chose de connu, la mémoire de quelque chose que nous avons oublié, un assentiment, quelque chose qui nous pénètre; Platon appelait anamnèse cet éveil d'une connaissance que nous ne savions pas posséder nous-mêmes"³.*

La mémoire, pour elle, renferme une réalité, qui durant toute notre vie, ne cessera, sourdement de nous influencer, de chuchoter en nous, et dont l'origine est dans notre enfance.

Kathleen Raine, à sept ans, pendant la première guerre mondiale avait été envoyée au Northumberland. Le contact qu'elle y eut avec la nature restera gravé dans son cœur.

"Cette douce mer d'herbe fuie (...) était pour moi ce centre et cet axe du monde que les êtres humains ne cessent de chercher. Par droit de naissance, chacun de nous est le centre de son propre monde. Mais bien souvent nous perdons ce sentiment et croyons que le centre est Paris, Moscou (...). Les trois sœurs ou l'oxford de Jude l'obscur (...), ce sentiment de l'ici et maintenant nous échappe et nous le poursuivons incapables d'être heureux tant que nous ne l'avons pas rattrapé (...). Le monde est plein d'exilés, peut-être sommes nous presque tous des exilés d'une partie de notre vie"⁴.

Conformément à l'esprit de cette citation, que nous avons voulu rapporter toute entière malgré sa longueur, car elle est pleine de sens, la narratrice interroge son enfance pour lui arracher un secret qui a été déterminant dans son existence, y laissant une empreinte durable. Et lorsqu'elle nous rapporte les premières larmes de la fillette qu'elle était, elle se sent à la fois loin et proche d'elle: *"La main scripteuse de la femme d'aujourd'hui ressuscite une fillette livrée à son premier chagrin échevelé (...) fillette de Césarée qui serait l'esquisse d'un moi effacé (...) qui me semble soudain fantôme"⁵.*

Mais l'éloignement ressenti face à l'image de la fillette n'empêche pas une certaine nostalgie, comme en témoigne cette réflexion de la narratrice: *"Mes larmes couleraient encore, mais douces à cause de cette distance en années, en décennies multiples"⁶.*

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, p. 11.

² *Ibid*, op. cit, p. 09.

³ KATHLEEN RAINE, dans la revue CLES- *Kathleen Raine, une femme en quête de sagesse*, consulté le: 15/12/2010, http://www.nouvellescles.com/article.php3?id_article=551.

⁴ KATHLEEN RAINE, dans la revue CLES- *Kathleen Raine, une femme en quête de sagesse*, consulté le: 15/12/2010. http://www.nouvellescles.com/article.php3?id_article=551.

⁵ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 31.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 31.

La deuxième partie a pour titre *Déchirer l'invisible* avec, en dessous des vers extraits du *Diwan* de *Sham's Tabriz*:

*"Quel est celui, dans mon oreille, qui écoute ma voix?
Quel est celui qui prononce des paroles par ma bouche?
Qui, dans mes yeux, emprunte mon regard?
Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement?"¹*

Ces vers semblent nous faire comprendre qu'un sujet n'est pas en toute conscience maître de ses actions, que celles-ci sont commandées par un autre, un double inconnu, dont on ne peut découvrir la nature que si on perce les secrets de son âme. Cette âme difficilement saisissable, nécessite pour être connue de déchirer l'invisible qui la rend opaque, inaccessible à notre connaissance.

Après nous avoir montré dans le détail tout ce qui caractérise son adolescence, la narratrice nous explique l'intertitre *Déchirer l'invisible* par une histoire de *Jalal al-din Rûmi* dans laquelle ce dernier raconte que le Prophète ayant confié à Ali des secrets qu'il lui interdit formellement de révéler, celui-ci, écrasé par le poids de ces révélations, se soulagea en les criant dans un puits où il plongea son visage. Une goutte de salive d'Ali tomba dans le puits, et quelques jours après, surgit du puits un roseau, dont un berger fit un Ney dont la musique enchanteresse attira vers elle irrésistiblement hommes et bêtes. Les secrets confiés à Ali étaient à l'origine du charme qui s'échappait de la flûte.

En conclusion, et par analogie, la narratrice se demande *"à quelle transmission ou à quelle métamorphose ai-je été destinée dans cet invisible à déchirer, tel que j'ai désiré l'esquisser?"²*. Autrement dit, possède-t-elle, elle aussi un secret qu'elle n'arrive pas à identifier, et s'il existe, sa découverte pourra-t-elle opérer une magie, comparable à la musique du joueur du Ney? Par cette interrogation, la narratrice probablement fait allusion à la beauté de la création que l'artiste, par son effort, arrache du fond de son être, de l'obscurité de son âme.

Il est utile de remarquer, que l'histoire du joueur de Ney représente un point d'intertextualité, une mise en abyme puisqu'il s'agit d'un récit enchâssé dans un autre récit. Nous l'avons prématurément traité, avant d'aborder le chapitre consacré à l'intertextualité parce qu'il est lié au paratexte, et que celui-ci ne peut être compris sans celui là.

La troisième partie du roman a pour titre *Celle qui court jusqu'à la mer* avec en dessous un vers de *Ibn Hamdis*, un poète arabe de *Sicile* ayant vécu du 11^{ème} au 12^{ème} siècle: *"Toucher ainsi l'oiseau qui vole, n'est-ce rien?"³*.

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p.115.

² *Ibid*, op. cit, p. 274.

³ *Ibid*, op. cit, p. 281.

"L'oiseau qui vole" ici symbolise l'idéal auquel aspire la narratrice et vers lequel, elle se précipite, quand vaincue par un monde où elle ne voit que laideur, tout s'efface pour ne laisser place devant elle qu'à la baie d'Alger "espace immense, ciel et mer bientôt confondus ...là-bas...Azur et nadir confondus. Devenir un point dans l'espace! Courir!"¹.

Le chapitre 10 de la troisième partie a comme intertitre *Dans le noir du vestibule* avec en épigraphe un vers de Majnunn "comme le fou dont le corps se désassemble"². Dans ce chapitre la narratrice raconte le clash avec le fiancé dans le vestibule de l'immeuble où eurent lieu leurs ultimes répliques qui déclenchèrent le drame et où elle éprouva une sorte de vertige, et une furieuse envie de rompre toutes les amarres, "ce tangage enfin dont on ne peut se dégager que par un élan aveugle, une fuite en avant dans l'espace infini du dehors vidé de la foule soudainement effacée"³.

L'image de Majnunn reflète bien l'impression de la narratrice, un état de crise où tout son être lui semble désarticulé, dérégulé, comparable à ce qu'éprouve le fou dont le corps détaché de l'esprit, se transforme en une mécanique emballée, livrée à elle-même.

2- L'intertextualité:

Nous distinguerons l'intertextualité interne, c'est-à-dire les thèmes récurrents d'Assia Djébar, et l'intertextualité externe constituée par la présence des textes d'autres auteurs dans les romans de notre corpus.

2-1- Intertextualité interne:

Elle est présente de façon massive dans *Les alouettes naïves* et *Nulle part dans la maison de mon père* ; pour éviter des répétitions, nous la traiteront simultanément dans les deux romans, en notant pour chaque thème les différences pouvant exister dans sa présentation.

A- Découverte de la capitale:

Nfissa dans *Les alouettes naïves* comme la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, nous décrit son ivresse, sa sensation de liberté, lorsqu'elle déambule dans la capitale Alger, qui dans *Nulle part dans la maison de mon père* est désignée nommément alors que dans l'autre roman, elle l'est indirectement comme la ville universitaire ou la capitale. Nfissa est partagée entre son plaisir de se promener partout de manière anonyme et son désir de révéler son identité aux femmes qu'elle croise, tentée de leur dire: "savez vous, je suis vous-

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 414.

² *Ibid*, op. cit , p. 395.

³ *Ibid*, op. cit, p.413.

même, ou votre sœur"¹. Mais elle ne peut pas le faire, car son allure occidentale suscite la désapprobation dès qu'elle annonce sa véritable appartenance et elle éprouve alors une sensation de rejet; "soudain étrangère"².

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, ce sont presque les mêmes mots qui reviennent "je suis de chez vous! Je suis comme vous!"³, avec cette phrase désabusée: "Je retournais aux rues dites "européennes" comme si je suis devenue une véritable étrangère, partout dans cette capitale!"⁴.

Donc dans les deux livres coexistent la joie, l'allégresse entraînée par la liberté et en même temps une espèce d'amertume qui rend ce bonheur incomplet, parce que l'héroïne n'est pas acceptée avec son allure émancipée qui aux yeux des siens interdit toute assimilation, toute fraternité.

B- La révélation de la poésie:

Nfissa découvre au lycée le charme de la poésie à travers la voix du "professeur, une femme à la laideur étrange"⁵, mais dont la diction magique semble arrêter le temps, lorsqu'elle prononce des vers de *Baudelaire*: "Mon enfant, ma sœur, songe à la douceur..."⁶.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice rapporte le même vers de *Baudelaire*, et parle d'un "choc esthétique"⁷ et ajoute que la poésie fut pour elle un refuge au dessus de la frustration engendrée par la dichotomie du lycée, "un autre univers"⁸ auquel elle accédait par les livres, où elle pouvait se sentir "protégée comme autrefois la nuit"⁹ quand sa mama se glissait dans son lit pour la réchauffer, dont elle dit "la revenante dont je n'oubliais pas la tendresse des mains palpant à nouveau entre les draps, mes pieds refroidis"¹⁰.

Et Nfissa comme la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* se rappelle aussi lorsque sa grand-mère "autrefois avait coutume de chauffer (ses) pieds froids (...) en les frottant doucement de ses mains sèches"¹¹ et qui elle aussi, sous l'effet de cette caresse éprouve un bien-être grâce auquel elle finissait par dormir paisiblement.

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel 1997, p. 71.

² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 71.

³ *Ibid*, op. cit, p. 362.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 367.

⁵ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel 1997, p. 79.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 79.

⁷ ASSIA DEJBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 120.

⁸ *Ibid*, op. cit, p. 134.

⁹ *Ibid*, op. cit, p. 125.

¹⁰ *Ibid*, op. cit, p. 125.

¹¹ *Ibid*, op. cit, p. 156.

C- Le bal des européens:

Au village pour Nfissa et les autres femmes le bal des européens est une distraction excitante, qu'aucune ne souhaite manquer. "*Lorsque la municipalité décrétait festivités et bals pour la minorité européenne, ne voyait-on pas les musulmans sortir par groupe, tache blanche au voile soyeux*"¹. Et Nfissa voilée, aussi, pour la circonstance afin de rester dans l'anonymat les accompagnait, et "*avait la sensation qu'elle éprouva plus tard à la capitale de voir seule sans être vue*"². Seules les femmes semblent s'intéresser à cette attraction et la rumeur publique pleine de désapprobation les compare à "*des pingouins*"³.

Les hommes, par contre sont ailleurs, se rendent aux cafés maures ou au boulevard du port.

Mais quarante ans après, Assia Djébar, dans *Nulle part dans la maison de mon père* n'attribue plus le beau rôle aux hommes, et dans le même bal au village, les qualificatifs peu honorables appliqués aux femmes, "*pingouins*" et "*troupeau*" ne sont plus de mise, ce sont les hommes qui sont vus de manière péjorative, et sont désignés comme "*les multiples yeux de voyeurs, des indigènes pouilleux, (...) regards lubriques et désirs barbare (...) ces villageois interdits d'avancer sous les lumières aveuglantes, pareils à des troupeaux de renards à l'affut dont je devinais l'éclat des prunelles en dépit de l'obscurité*"⁴.

Les échecs conjugaux répétés de l'auteure durant la longue période qui sépare le premier livre du second, une supposée meilleure connaissance des hommes, le refus, possible aussi d'une quelconque indulgence à leur égard, en raison de leur regard, vis-à-vis de la femme, qui refuse d'évoluer, ou peut-être simplement le désir de rappeler la misère du colonisé face au colonisateur, l'une ou l'autre de ces multiples raisons explique le point de vue à la fois sévère et moqueur de la narratrice vis à vis de ses compatriotes.

D- Le hammam:

Le hammam est décrit dans *Les alouettes naïves* comme un lieu à part de vapeur émouillante, de chaleur pénétrante qui donne à Nfissa la sensation de "*devenir eau qui coule*"⁵. C'est le domaine où les femmes se ressourcent, dans une atmosphère presque irréelle où "*toutes deviennent fantôme dans un royaume d'ombre chuintante*"⁶, et dont la qualité suprême est peut-être de constituer "*un monde enchanté que ne connaissaient pas les autres, c'est-à-dire les hommes*"⁷.

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel 1997, p. 113.

² *Ibid*, op. cit, p. 117.

³ *Ibid*, op. cit, p. 113.

⁴ ASSIA DJEBRAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 287.

⁵ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel, p. 145.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 146.

⁷ *Ibid*, op. cit, p. 150.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père* le même bien-être est décrit, l'eau et la chaleur ont la même action bienfaisante, et l'idée notée dans *Les alouettes naïves* que le hammam est un îlot de liberté parce que échappant aux hommes, est illustrée par le chant que parfois "une des baigneuses jeunes ou surtout vieille"¹ va décider de faire entendre pour

*"sentir sa voix dans les buées moites, planer, partir à la dérive,
voix d'une seule alors que toutes soumises ou tranquilles, resteront rivées à
l'époux, aux enfants à la belle mère- oui, près de celles qui ne quitteront
jamais le village, la voix d'une seule pourrait se libérer sans retour,
neuve!"²*

Cette évasion symbolique d'une des baigneuses par sa voix, est comparable au destin de la narratrice qui a eu la chance de quitter le village et s'affranchir de toutes les contraintes qui auraient pu la garder prisonnière comme les autres femmes, si elle n'avait eu la chance de se libérer par les études.

2-2- Intertextualité externe:

A- Le Coran:

Il constitue une intertextualité externe dans les deux œuvres de notre corpus. *Assia Djébar* le mentionne selon deux optiques.

La première, réalisant un point commun entre *Les alouettes naïves* et *Nulle part dans la maison de mon père* représente ce que *Antoine Compagnon* appelle une référence, laquelle consiste dans "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"³. *Omar* rapporte dans *Les alouettes naïves* que "Rachid et moi devions perfectionner ensemble notre arabe"⁴ selon le vœu de "sidi" le père de Rachid. Et ce dernier évoquant le Coran, s'exclame:

*"Ils ont appris des versets par cœur dix fois, à quoi cela leur sert-il?
Mais qu'ils possèdent plus tard la langue du prophète (...) qu'ils lisent
tous les chefs-d'œuvre de notre littérature, n'est ce pas ce qu'il leur faut
surtout?"⁵*

Et dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le même thème revient, quand la narratrice réplique à la directrice qui lui refuse un professeur d'arabe:

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 76.

² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 77.

³ ANTOINE COMPAGNON, dans, *Initiation à l'intertextualité*, ANNE CLAIRE GIGNOUX, Ellipses 2005, p. 59.

⁴ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel 1997, p. 59.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 60.

"je voudrais apprendre littérairement la langue de ma mère, celle de mes aïeux- par ses poètes et ses textes anciens, et non comme au village où j'allais à l'école coranique et où le Coran s'apprend par cœur, donc sans vraiment comprendre!"¹

Cet attachement à la compréhension de la langue arabe pour accéder à un patrimoine culturel riche, est un point d'intertextualité interne, lié comme dans le cas de *Baudelaire* à un intertexte: le Coran.

Le *Coran* comme intertexte se rapporte à la citation d'un verset. Vers la fin du roman, dans *Nulle part dans la maison de mon père* la narratrice, rapporte qu'au cours de son deuxième mariage, un jour, désemparée, vivant une situation très difficile, elle ouvrit le *Coran* et tomba sur ce verset de la sourate *l'Etoile* "*Nul ne peut porter la charge de l'autre*"². Elle reçut cette lecture comme une illumination, un signe lui indiquant la voie à suivre, *Gabriel* dictait cette "*sentence au prophète*"³. Et c'était pour cela, conclut-elle que dans ses

*"fictions, tout personnage entravé finit par chercher aveuglément, obstinément, une échappée, comme sans doute je le fis moi-même dans mon passé juvénile. Comment s'en sortir? Comment s'élancer? Comment retrouver essor et légèreté, et ivresse de vivre- même en sanglotant"*⁴

Nous déduisons de tout cela que chaque être confronté à un problème, doit l'affronter seul, le surmonter quoiqu'il lui en coûte, sans espérer que quelqu'un vienne le solutionner à sa place. Mais lorsque nous lisons la traduction des versets de la sourate, nous découvrons une toute autre chose: ils traitent des bonnes et des mauvaises actions ainsi que de leur récompense dans l'au-delà. Si quelqu'un a péché, il n'a pas à espérer qu'un autre vienne en subir le châtement à sa place; et de même chacun sera rétribué uniquement pour ses bonnes actions à lui. En effet la traduction française des versets 38 et 39 est la suivante: "*Nul ne sera chargé du fardeau d'un autre. L'homme ne possédera que ce qu'il aura acquis par ses efforts*"⁵.

Les versets 33, 36 et 37 qui précèdent: confrontés au verset 31 sont encore plus explicites:

"As-tu vu celui qui a tourné le dos?" (verset 33).

"N'a-t-il pas été informé de ce que contiennent les pages de Moïse" (verset 36).

"Et celle d'Abraham qui fut très fidèle?" (Verset 37).

"Tout ce qui existe dans les cieux et sur la terre appartient à Dieu afin qu'il rétribue ceux qui font le mal d'après leurs actes et qu'il rétribue ceux qui font le bien en leur accordant une très belle récompense" (Verset 31).

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 121.

² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 423.

³ *Ibid*, op. cit, p. 424.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 424.

⁵ DENISE MASSON, *Essaie d'interprétation du CORAN*, Gallimard 1980, p. 704.

Le verset 38 traite donc de la sanction de chaque acte au jour du Jugement dernier, lorsque tout a été accompli, qu'il n'y a plus de place pour l'action et signale en réalité l'équité de Dieu.

L'interprétation qu'en a faite la narratrice se rapporte aux épreuves terrestres de l'homme, à sa solitude et l'obligation qu'il a de surmonter ses difficultés par lui-même, de fabriquer son salut ici bas avec ses propres ressources. Mais après tout, la narratrice quêtait un signe qui la sortirait de l'indécision et ce verset, même sorti de son contexte lui avait servi.

B- Les Mo'allaquats:

Les Mo'allaquats sont des poèmes que leurs auteurs accrochaient pour être lus par le public à l'époque antéislamique. Ils échauffent l'imagination de la narratrice au lycée et elle les réclame avidement à son fiancé. Le plus prestigieux de ces poètes est *Imru al-Quays*. En lisant les vers suivants, la narratrice a l'impression que le poète enjambe les siècles pour s'adresser à elle:

*"L'Euphrate quand sur lui, soufflent les vents,
Que ses vagues projettent leur écume sur les rives!
Que les fleurs du pavot s'amoncellent avec les branches cassées!
Et que le marin, dans le deuil, l'épuisement, l'épouvante,
Demande une sauvegarde au mât,
Oh, que plus impétueusement, encore, un jour
Tes bienfaits se déversent!
Et que donner aujourd'hui ne t'empêche pas, demain de donner!"¹*

Le dernier vers est celui qui frappe le plus la narratrice. Elle le répète deux fois dans le livre. La deuxième fois, pendant les vacances, dans le salon syrien offert à sa tante par son père, disparue prématurément, dont hériterait sa cousine, fille de la tante. Dans ce salon, elle se répète les vers de *Imru al-Quays* puis se demande: "*Mais de qui, à mon tour, serais-je orpheline?*"². Ensuite, au pensionnat elle fait l'association entre, la question qui se posait à elle et le dernier vers du poème: "*Que donner aujourd'hui, ne t'empêche pas, demain de donner!*". Nous ne serons éclairés que quelques pages plus loin, lorsque, confrontée à son drame, elle découvre que son père ne jouerait pas le rôle du père protecteur et qu'elle était en quelque sorte, elle, aussi, orpheline.

Quant au vers "*Que donner aujourd'hui ne t'empêche pas demain, de donner!*" il se rapporte au comportement du père qui a été généreux en permettant l'instruction de sa fille, mais en dressant des limites à sa générosité par son rigorisme qui avait forcé sa fille à accomplir l'acte extrême qu'a été sa tentative de suicide. Car l'image du père chez la narratrice est double, et

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 336.

² *Ibid*, op. cit, p. 339.

quand elle l'évoque, elle dit: "*Il me sait loyale, mais à quoi donc, au fait: à lui le père-gardien, le père-censeur, le père intransigeant? Non le père qui m'a résolument accordé ma liberté!*"¹

Un autre poème, tiré de *Kitab El Aghani*, le livre des chansons, adressé, lui aussi par son fiancé, émut longuement la narratrice:

*"Ceux qui sont partis au petit matin enlevant ton cœur,
Ont laissé dans tes yeux un filet de larmes
Qui coule toujours, essuyant leurs pleurs, elles me dirent:
Que n'as tu rencontré l'amour, et que ne l'avons-nous rencontré!"*²

Ces quelques vers expriment un profond regret, que la narratrice ramène, implicitement à elle, lorsque juste après, elle raconte comment elle fut photographiée par Mounira au lycée, avec Tarik son fiancé, qu'elle épousera plus tard malgré le drame dont il a été la cause et dont elle divorcera. Examinant, durant son autoanalyse, son regard "*absent*" son "*demi-sourire distrait*"³ sur la photo elle ne réussit pas à y découvrir ce qu'il exprimait, mais nous devinons que ce n'était pas du bonheur et qu'elle aussi n'avait pas rencontré "*l'amour*" derrière lequel soupire le poète, et, dit-elle "*la photographie de ce couple d'autrefois, je la déchirerai; sans état d'âme*"⁴. En la détruisant elle ne renierait pas un sentiment qui n'avait jamais existé.

C- Les auteurs modernes de la littérature française:

Ils représentent le premier pôle littéraire auquel s'attacha la narratrice dès le début de son adolescence, les Mo'allaquats, étant le second, le tout dont elle dit plus tard qu'ils représentèrent "*deux mamelles (...) une dichotomie (où elle avança) à tâtons sur un possible sillon unitaire: d'unité dans la beauté et dans le ressourcement*"⁵.

Les auteurs français qui la marquent dès le début de son adolescence ne sont pas les classiques qu'elle avait d'abord dévorés *Dostoïevski* et *Tolstoï*, *Stendhal* et *Balzac* mais les auteurs contemporains du début du siècle parce que "*toute la littérature était d'abord vivante et se faisait au présent*"⁶, comme *Jacques Rivière* et *Alain Fournier* dont la narratrice cite la *Correspondance*; elle découvrit aussi *Rimbaud*, *Péguy*, la littérature catholique de *Claudél* ainsi que les livres subversifs de *André Gide*. Ce dernier qui, iconoclaste, recommandait "*Il faut, Nathanaëlle, que tu brûles en toi tous les livres*"⁷ afin de jeter un regard neuf sur le monde,

¹ *Ibid*, op. cit, p. 206.

² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 342.

³ *Ibid*, op. cit, p 345.

⁴ *Ibid*, op. cit, p. 345.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 429.

⁶ *Ibid*, op. cit, p. 152.

⁷ *Les nourritures terrestres*, ANDRE GIDE, Gallimard, p. 31, consulté le: 10/12/2010, http://fr.wikiquote.org/wiki/Les_Nourritures_terrestres.

et qui contribua peut-être chez la narratrice à remettre en question la rigidité sociale qui maintenait la femme sous tutelle, dans son milieu d'origine.

D- Les auteurs de l'Antiquité:

La narratrice cite la phrase célèbre de *Socrate*, rapportée par *Platon*: "*Gnôthiseauton (...)* *Connais-toi, toi-même*"¹, pour déplorer ces années qui se comptent en décennies, et durant lesquelles, marquée par sa tragédie, elle vécut dans "*une sorte de pétrification*"² et expliquer ce désir qu'elle a eu de s'analyser afin de comprendre ce qui s'est passé et qu'est ce qui expliquait son acte.

La deuxième citation, ce sont ces vers de *Lucrèce*:

*"Puisque nous sentons que tout notre corps est le siège de la sensibilité vitale,
Puisque partout l'âme y est répandue,
Si d'un coup rapide, une force soudaine, vient à le trancher par le milieu,
L'âme elle-même sera tranchée, fendue et comme le corps tombera en deux moitiés.
Mais ce qui se fend et se divise... ne peut prétendre à l'immortalité"*³

Dans *De natura rerum*, *Lucrèce*, à la suite d'une longue et peu convaincante, parfois même fantaisiste démonstration, essaye de montrer que l'âme n'est pas immortelle, avec des arguments comme celui-ci:

*"Que peut-on imaginer en effet de plus contradictoire, de plus disparate, de plus incohérent qu'une substance mortelle unie à une autre qui n'aurait ni commencement, ni fin, pour subir ensemble l'assaut des mêmes tempêtes"*⁴.

Donc, selon *Lucrèce* étant donné que le corps est mortel, l'âme l'est aussi! Le raisonnement est simple, naïf mais affirmé avec une grande conviction. Cependant, l'important est ailleurs, lorsque la narratrice, se rendant à la rencontre de son fiancé emprunte la rue *Michelet*, "*pleine du texte de Lucrèce*"⁵ avec cette idée que l'âme est mortelle, y adhérant probablement et certainement plus tard, quand elle voudra s'écraser sous les roues de la motrice se disant qu'avec son corps, son âme sera pulvérisée, et qu'elle pourra sombrer dans le néant. Il ne fait aucun doute que la citation de *Lucrèce* n'est pas dans le texte par hasard, qu'elle reflète ce que la narratrice pensait mais ne pouvait nous dire crûment, en raison de son incompatibilité avec

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 396.

² *Ibid*, op. cit, p. 396.

³ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 382.

⁴ *De nature rerum*, LUCRECE, Livre III, consulté le: 11/12/2010, <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucrece/livre3.htm> .

⁵ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de père*, Sedia 2009, p. 382.

la religion, dont peu après elle citera avec ferveur le verset, qui plus tard fut pour elle une révélation.

Conclusion:

L'intertextualité, chez *Assia Djebar*, comme chez beaucoup d'auteurs sert à éclairer ou orienter la lecture du texte, mais jamais de façon didactique, trop voyante. Elle est surtout riche dans *Nulle part dans la maison de mon père* par rapport à l'autre œuvre *Les alouettes naïves*. La narratrice, pour rester dans le ton de l'autoanalyse où la vérité ne se révèle jamais d'emblée, où l'investigateur procède lentement, par tâtonnements, nous distille parcimonieusement des repères susceptibles de nous faire découvrir en même temps qu'elle, les explications, les causes grâce auxquelles on comprend son acte.

Que ce soit, en ce qui concerne les épigraphes, mises en exergue des différentes parties du roman, où évidemment le lecteur doit se débrouiller tout seul pour en saisir le sens, ou même les citations dans le texte, l'auteure n'assène jamais des vérités brutales. Elle procède par touches successives ou interrogations, où les réponses, souvent sont différées, comme à la suite de l'histoire du joueur de Ney où la narratrice se demande à quelle métamorphose, elle aussi est destinée. Nous n'aurons la réponse que presque à la fin du roman, sous forme toujours d'une interrogation: "*à cause non pas de mon éloquence, mais de ma désespérance, ne pourrai-je pas prétendre au moins à quelque petit trophée dans ce concours des Mo'allaquats?*"¹.

Mais bien souvent, les citations ne sont accompagnées d'aucun commentaire, et le lecteur doit faire preuve d'imagination pour en découvrir le but. Tel est le cas de la fin du poème d'*Imru al-Quays*, sur lequel la narratrice insiste sans en donner la raison: "*Que donner aujourd'hui, ne t'empêche pas, demain de donner*"². C'est dans le même esprit que la citation de *Lucrèce* à propos de la mortalité de l'âme nous est rapportée. Dans cet exemple, on soupçonne la narratrice de mettre dans la bouche d'un auteur de l'antiquité une idée qui dans la sienne, en raison de son caractère blasphématoire, pourrait paraître choquante.

¹ ASSIA DEJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 402.

² *Ibid*, op. cit, p. 336.

Quatrième chapitre:

L'écriture chez Assia Djébar.

Il serait plus correcte de parler chez Assia Djébar d'écritures, car dans sa vie d'écrivain on peut distinguer plusieurs étapes dont chacune, se distingue par une écriture, à part.

La première étape est illustrée par quatre romans parmi lesquels le dernier, justement, fait partie de notre corpus: *Les alouettes naïves*, les premiers étant *La soif*, *Les impatients*, et *Les enfants du nouveau monde*. Entre *Les alouettes naïves* et les œuvres qui suivront, on note un hiatus de dix ans sans publication au bout duquel seront édités des recueils comme *Femmes d'Alger dans leur appartement* et *Ombre sultane*.

Et la dernière étape semble inaugurée par le deuxième roman de notre corpus *Nulle part dans la maison de mon père*.

1- Les années de divertissement:

Le premier roman d'Assia Djébar, intitulé donc *La soif* décrit une adolescente qui s'éveille à la vie et lui valut le nom de "*Sagan musulmane*"¹. Cette œuvre comme les trois autres qui la suivront sont des fictions que Assia Djébar, qualifie comme "*une sorte de parenthèse joyeuse*"², ayant l'air de ne pas les tenir en haute estime par comparaison à ce qu'elle produisit ultérieurement.

Dans la postface de *Nulle part dans la maison de mon père*, elle nous parle de cette catégorie de livres "*petits et grands, inspirés ou simplement habiles et séducteurs*"³ et dans lesquels probablement elle range les romans qui ont inauguré sa carrière et ne représentent pas ce qu'elle préfère dans sa littérature. Cependant cette "*écriture aveugle, gratuite comme une danse (...) écriture mobile, mais griffée, striée*"⁴ révèle inconsciemment une blessure, une souffrance, dont même l'auteure ne semble pas, au moment de la création, soupçonner l'existence. Tout ce qui est tragique, pénible dans les fictions qu'elle raconte, lui paraît ressortir de son art, d'une espèce de coquetterie d'écrivain qui, en effet, n'était pour elle "*que légèreté du corps et de la tête*"⁵.

Cependant, le roman qui clôt le premier cycle de sa carrière, *Les alouettes naïves*, malgré elle, renferme un grand nombre de thèmes autobiographiques, comme l'évocation à travers Nfissa de sa vie au village, du hammam, des rencontres au lycée avec les européennes, la

¹*Africultures*, FREDERIC MITTERAND, consulté le: 10/12/2010, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=film&no=1882>.

² JEANNE MARIE CLERC, *Ecrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan 1997, p. 12.

³ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 469.

⁴ *Ibid*, op. cit, pp. 459-460.

⁵ *Ibid*, op. cit, p. 460.

fascination de leur mode de vie, l'éblouissement et la sensation de liberté vécue dans la capitale, tout cela échappé de sa vie réelle, représenta brutalement une part d'autobiographie qu'elle rendait publique en heurtant la tradition de réserve, de pudeur imposée aux femmes dans le monde traditionnel, ce monde dont, en partie, elle avait pu se libérer:

"Pour la première fois, (dit-elle), j'ai la sensation réelle de parler de moi et le refus de ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme. Quand j'ai senti que le cœur de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement jusqu' à Femmes d'Alger dans leur appartement"¹.

2- La nouba des femmes du mont chenoua:

Refroidie donc par sa dernière œuvre, *Les alouettes naïves* où elle s'aperçut qu'une part non négligeable de sa vie privée faisait irruption dans le roman, *Assia Djébar*, se détourna de l'écriture pendant dix longues années. Voulant s'investir ailleurs, elle découvrit le cinéma à la faveur d'une commande la télévision algérienne sur les femmes du mont chenoua.

Le film qu'elle fut chargée de réaliser raconte l'histoire d'une femme Lila qui part à la recherche de ses sœurs perdues pendant la guerre. Cette expérience cinématographique fut pour *Assia Djébar* une révélation et une espèce d'apaisement. *"Le film, (dit-elle), m'a fait accepter mon bilinguisme culturel avec sérénité"².*

En effet le mélange particulièrement heureux de la voix des femmes en arabe dialectal dans les interviews avec la musique du film en intermède reprenant sur le monde nostalgique de la nouba des histoires où l'on parle *"de la séparation des êtres qui s'aiment: Les montagnes sont entre toi et moi"³*, le commentaire en off en français, tout cela, au-delà de ce qui est montré visuellement, incite à l'émotion et une espèce de communion avec un passé plus ou moins lointain, ressenti physiquement avant de l'être intellectuellement, revécu, dans son état brut, car affranchi du voile des mots, habituellement plaqué sur lui *"L'image-son"* est donc le facteur déclenchant d'un retour vers un passé enfoui dans la mémoire, dont l'effet est expliqué par *Assia Djébar*,

"Je m'avance, (dit-elle), vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là-bas chez moi: je quête ce rythme dans ma tête.

¹ *Jeune d'Afrique*, dans la thèse de REGAIG NADJIBA *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture: Etude de l'Amour la fantasia et Ombre sultane d'Assia Djébar*, thèse en ligne, consulté le: 18/05/2010.

² ASSIA DJEBAR, dans, *Ecrire, Transgresser, Résister*, JEANNE MARIE CLERC, L'Harmattan 1997, p. 13.

³ *Ibid*, op. cit, p. 14.

*Seulement, après, tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière."*¹

Dans ce film où rien d'exceptionnel ne s'étale devant la caméra, hormis les paysages superbes constitués de montages, ou des scènes de la vie quotidienne, l'important est le regard intérieur engendré par le film et, Assia Djébar explique : *"la caméra doit enregistrer le silence de mes prunelles"*².

La réalité immédiate, sensible, ne représente pas l'information la plus précieuse, la vérité enfouie est ce qu'il y a de plus important et qu'il convient par une espèce d'introspection de mettre au jour, extraire de l'obscurité de la mémoire individuelle et collective:

*"Telle fut aussi ma manière d'aborder l'image-son: les yeux fermés pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés, remonter ensuite à la surface et enfin, regard lavé, tout percevoir dans une lumière d'aurore"*³.

Dans le film une espèce de dialectique s'instaure: les paroles de femmes provoquent une résurgence du passé chez Lila, mais en même temps, son regard posé sur elles, son écoute, suscite chez les autres un dévoilement, une envie de parole, une restitution des événements enfouis, et du rôle de ces femmes dans le passé, de leur résistance face au colonisateur avec leur souffrance poignante, et leur héroïsme admirable. Dans cette résurgence du passé c'est toute l'histoire de l'Algérie qui apparaît, l'histoire immédiate et l'histoire lointaine dont l'écho est entretenu par *"la voix brisée"* des aïeules dont le chuchotement fait revivre les tragédies ayant émaillé le parcours de ce peuple, où les hommes se précipitent contre l'ennemi, tandis que leurs femmes dans les grottes, dansent, en attendant leur retour qui, souvent n'aura pas lieu.

La conséquence la plus importante du film est de mettre en évidence un "nous" collectif qui absout le "je". Le "je" habituellement banni dans la société algérienne, particulièrement chez les femmes, dont Assia Djébar rappelle *"jamais le "je" de la première personne ne sera utilisé (...) comment dire "je" puisque ce serait dédaigner les formules- couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective?"*⁴. Le "je" donc qui a été frappé d'interdit, parce que sa singularité paraissait de mauvais aloi, coupait l'individu de la collectivité, de la *"Oumma"*, et la femme surtout de la masse indistincte et résignée des autres femmes, n'est plus un "je" impudique, gratuit, répréhensible, car en s'affirmant il permet d'affirmer l'ensemble des

¹ ASSIA DJEBAR, *Vaste est la prison*, pp. 20-22, dans, *Ecrire, Transgresser, Résister*, de JEANNE-MARIE CLERC, L'Harmattan 1997, pp. 13-14.

² ASSIA DJEBAR, dans, *Ecrire, Transgresser, Résister*, de JEANNE-MARIE CLERC, L'Harmattan 1997, p. 14.

³ ASSIA DJEBAR, *Vaste est la prison*, p. 273, dans, *Ecrire, Transgresser, Résister*, de JEANNE-MARIE CLERC, L'Harmattan 1997, pp. 14-15.

⁴ ASSIA DJEBAR, *L'amour la fantasia*, pp. 176-177, dans, *Ecrire, Transgresser, Résister*, JEANNE-MARIE LECLERC, L'Harmattan 1997, p. 17.

femmes, toutes unies dans une condition identique, celle révélée par l'histoire, et toutes tendues vers leur libération. Lila la narratrice, en retrouvant son identité individuelle à la fin du film, retrouve en même temps l'identité collective dans laquelle son destin s'inscrit et se légitime. Pour *Assia Djébar*, l'autobiographie n'est plus donc un exercice interdit car, en parlant d'elle-même, elle avait pris conscience qu'elle parlait de toutes les femmes.

3- Problématique de la langue:

En renouant, après, avec l'écriture, grâce au film détaillé ci-dessus, *Assia Djébar*, n'en avait pas fini avec tous les obstacles qui l'entravaient, et, le plus sérieux était celui de la langue étrangère qu'elle continuait de vivre difficilement *"Ecrire (dit-elle), le plus anodin des souvenirs d'enfance renvoie (...) au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché!"¹*.

En effet, pour *Assia Djébar*, le français est lourdement chargé à cause d'un passé de *"sang, de carnage"*², et s'en servir pour n'importe quelle expression de soi, est comparable à l'utilisation d'un instrument présentant partout des arêtes qui écorchent quelle que soit la façon dont il est tenu. Il ne peut manquer de réveiller les vieux démons, les anciennes rancunes, d'autant plus que sur l'arène, le sang de ses victimes *"n'a jamais séché"*. Plus que cela, poursuit *Assia Djébar* *"parler de soi-même hors la langue des aïeules, c'est se dévoiler, certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment se mettre à nu"*³

L'emploi donc de la langue étrangère équivaut à un arrachement, un exil de l'enfance, c'est-à-dire de ses racines, d'une identité dont la perte correspond à une mise à nue. L'auteure partagée entre deux langues contradictoires, le français et l'arabe dialectal ne peut constater que cette impossibilité de rendre compte de la réalité. C'est ce que la narratrice de *L'amour la fantasia*, nous révèle lorsque les mots la trahissent: *"Cherifa! Je désirais recréer ta course (...) ta voix s'est prise au piège; ma parole française la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas (...) Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices; d'elles définitivement ils me séparent. Et, sous leur poids, je m'expatrie"*⁴.

¹ ASSIA DJEBAR, *L'amour la fantasia*, Albin Michel, 2004, p. 224.

² ASSIA DJEBAR, consulté le: 19/12/2010, <http://assiadjebbar.canalblog.com/archives/2008/06/index.html>.

³ ASSIA DJEBAR, *L'amour la fantasia*, p. 178, dans, *Ecrire, Transgresser, Résister*, JEANNE-MARIE LECLERC, L'Harmattan 1997, p. 17.

⁴ ASSIA DJEBAR, *L'amour la fantasia*, p. 1161, dans, *Ecrire, Transgresser, Résister*, JEANNE-MARIE LECLERC, L'Harmattan 1997, p. 29.

La langue française qui fut d'abord pour *Assia Djébar* un instrument de libération vis-à-vis de l'enfermement et du voile, en définitive la coupa de sa langue maternelle et des siens, compliquant ainsi son ambition de rendre compte de la condition des autres femmes, faisant résonner de façon fautive, toute tentative de leur prêter sa voix, c'est ce qu'elle exprime, dans *Vaste est la prison*:

"longtemps, j'ai cru qu'écrire était mourir (...) longtemps j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir (...) c'est dans la langue dite "étrangère" que je deviens de plus en plus transfuge (...) ayant perdu (...) une richesse de départ (...) celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté!"¹.

L'aliénation engendrée par l'emploi de la langue française, et l'exil du monde où plongent ses racines, sont ressentis douloureusement par *Assia Djébar*, d'autant plus que les vicissitudes de la vie et de l'histoire la condamnent en quelque sorte à l'errance d'un pays à l'autre, loin de la terre qui la vue naître, ce qui explique les expressions récurrentes d'"écriture de transhumance (...) écriture voyageuse"², "écriture en fuite... et en sanglots"³.

Mais, à la longue, *Assia Djébar* comprit que cet handicap pouvait se métamorphoser en avantage et, s'inspirant de la voix basse des aïeules, tremblante et cassée, entrecoupée de mutismes, des conversations chuchotées des femmes dans les patios, elle en arriva à une esthétique de l'écriture où le maître mot est l'économie, donnant à imaginer plus que montrant, suggérant plus que nommant. Elle décida non plus de "*prétendre parler pour, parler sur, mais par près de*"⁴, donner sa voix aux autres femmes, qui, elles aussi, sont nulle part dans la maison de leur père, exprimant aussi fidèlement que possible, avec le même éclat, leur douleur et leur silence.

4- Le style d'*Assia Djébar*:

Les alouettes naïves est un roman presque classique racontant une histoire avec des personnages distincts de l'auteure, donc, fatalement plus difficiles pour elle à appréhender, ou à doter d'une grande complexité humaine.

Dans cette œuvre, bien sûr, existe une part d'autobiographie, mais celle-ci, comparativement à ce qu'on verra dans les productions ultérieures d'*Assia Djébar* reste modeste. Ce qui hante l'écrivaine, la mine depuis des années (on le sait maintenant), est passé sous silence. D'où ce

¹ ASSIA DJEBAR, *Vaste est la prison*, p. 172 dans, *Ecrire, Transgresser, Résister*, JEANNE-MARIE LECLERC, L'Harmattan 1997, p. 30.

² JEANNE-MARIE LECLERC, *Ecrire, Transgresser, Résister*, JEANNE-MARIE LECLERC, L'Harmattan 1997, p. 33.

³ ASSIA DEJABR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 471.

⁴ ASSIA DJEBAR, dans, *Ecrire, Transgresser, Résister*, JEANNE-MARIE LECLERC, L'Harmattan 1997, p. 22.

sentiment d'impuissance exprimé par Rachid qui semble parler à la place d'Assia Djébar: "*pour moi, (dit-il à Omar), écrire ne mène à rien, même pas à se défouler. L'écrivain est un homme déchiré, infirme, impuissant*"¹. Et il ne peut en être autrement lorsque l'auteure est une femme et que son personnage central est un homme. La distance trop grande ne peut permettre d'imaginer son intimité avec toute sa richesse et ses états d'âme.

Nfissa contrairement à Rachid, donne à Omar:

*"l'impression de vivre comme une chèvre qui grimpe un versant: un saut après l'autre, un pas après l'autre, nul regard pour l'abîme derrière, peut-être pas même pour le ciel devant, au lieu que Rachid a paru (...) comme tourné, d'en haut, vers quelque vertige"*²

Nous savons, en réalité qu'Assia Djébar, qui a mis beaucoup d'elle-même en Nfissa, lui a retranché l'essentiel : ce vertige qui n'est ni derrière, ni devant elle, mais en elle. Et c'est pour cette raison que *Les alouettes naïves*, qui de l'aveu d'Assia Djébar a été un exercice divertissant, bien que réussi en tant que tel, souffre de ne pas avoir abordé ce qui la préoccupait le plus, cette blessure qu'elle nous peindra en détail dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Le style s'en ressent, du moins comparativement à la dernière œuvre ou à un roman comme *L'amour la fantasia*, la maîtrise acquise par l'écrivaine avec le temps, n'expliquant pas tout. Les quelques métaphores et images réussies dans *Les alouettes naïves*, en nombre, font pâle figure devant la richesse poétique foisonnante de *Nulle part dans la maison de mon père*, mais nous en rappellerons une seule, admirable, pour démontrer que le métier était déjà là, et que l'inspiration aurait été aussi présente si le regard avait été souvent porté au bon endroit: Au sortir du hammam, les bruits de celui-ci sont, lit- on dans le roman:

*"un brouhaha persistant aux oreilles de Nfissa (...) d'une douceur lointaine et proche à la fois, comme le serait un rêve souple, les nuits où toutes les portes se ferment et où l'on se calfeutre lorsque mugit dehors le vent tourbillonnant du sud"*³

Le style est évocateur et la phrase d'une élégance parfaite.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le style, très riche, épouse l'effort de l'auteure à clarifier les ombres qui peuplent sa mémoire pour en découvrir ce qui a été décisif dans son vécu, aussi progresse-t-elle, par tâtonnements, par interrogations, comme si elle sondait son âme, privilégiant dans son investigation la spontanéité: "*écrire, (dit-elle), revivre par éclairs, pour approcher quel point de rupture, quel envol, ou à défaut quelle chute?*"⁴.

¹ ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel 1997, p. 279.

² ASSIA DJEBAR, *Les alouettes naïves*, Babel 1997, p. 362.

³ *Ibid*, op. cit, p. 150.

⁴ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 276.

Mais cette écriture, pouvant être ressentie si douloureusement comme un scalpel, attentive à déceler en soi tout ce que la mémoire de l'auteure, comme par autodéfense, a enseveli, pour le brandir sous ses yeux afin de le contempler et l'exorciser, est souvent, libérée de cette concentration, et s'élanche comme une symphonie dont la beauté nous laisse saisis. C'est le cas de l'évocation de la nature impétueuse de l'écrivaine, héritée, selon *Assia Djébar*, de sa grand-mère maternelle; comme elle, elle aurait aimé réunir autour d'elle un groupe de femmes qui viendraient par leurs chants et leurs danses provoquer en elle une catharsis; elle leur aurait demandé dit-elle:

"d'improviser des supplications (...) pour me protéger de moi-même, d'improviser toutes sortes d'invocations, d'ululer toutes formes d'incantations, même impies, pour m'empêcher d'aller courir vers quelque ailleurs, d'écarter l'irrésistible tentation, de me détourner des précipices, des tornades, (...) de me saouler au besoin de leur tamtam roulant jour et nuit sans discontinuer: alors, du ciel, des pans entiers de symphonies de Bartok descendraient en cascades, en neiges éternelles des Aurès, en galop de cavale des siècles passés...

Pour finir dans le silence qui m'éclabousserait"¹

On croirait assister au final d'une grande composition musicale, s'achevant en apothéose, avec la silhouette du chef d'orchestre, inclinant très bas la tête devant le public.

Dans ce livre où par endroit surgit le sublime, *Assia Djébar* nous montre de plus en plus, vers la fin, que son œuvre est aussi un cas de vivisection, et son art apte à dérouler la beauté la plus somptueuse, sait aussi exprimer la douleur la plus pathétique:

"Mes mots, aujourd'hui, dit-elle, ceux d'un désarroi rimé (...) où les suspendre à mon tour? "Les suspendues": pour chercher à remporter l'une de ces palmes d'autrefois, me faudrait-il moi, avec ma voix et mon corps tout entier le suspendre à bout de bras, sinon au pilori du moins par mes épaules soulevées, par mon coup enchaîné, ma langue trouée, mon cadavre exposé à tout vent (...) sous tous les ciels du vaste monde?"²

On serait tenté de répondre à *Assia Djébar*, qu'elle a déjà la palme d'aujourd'hui, la palme académique, mais ce serait lui faire injure, oublier le mépris des honneurs qu'elle a affichés pendant des années, elle qui a voulu mettre un terme à sa vie, poussée par une soif déçue d'absolu, elle qui s'est imposée un silence de l'écriture de dix ans malgré le succès, elle, dont

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, pp. 279-280.

² *Ibid*, op. cit p. 401.

l'amour de la littérature est né presque avec elle, et mourra certainement avec elle, a autant de mérite à nos yeux, par son art que par sa souffrance qui nous rend encore plus proche d'elle.

L'écriture chez *Assia Djébar*, loin d'être un simple instrument technique au service d'un discours, reflète en réalité la totalité de son être; dans ses lignes courent la quintessence de sa vie, le temps qu'elle a vécu, et surtout celui qu'elle aurait voulu vivre. Inaugurée, très tôt, à l'âge de vingt ans, cette écriture, sans nous toucher vraiment au début nous a simplement étonnés par sa facilité comme un numéro d'acrobate, mais, peu à peu délaissant les exercices faciles, *Assia Djébar* s'orienta, livre après livre vers l'essentiel, nous suggérant cet univers où durant toute son existence, son âme s'était exilée, laissant son corps enlisé dans une réalité médiocre que sa nature pétrie d'idéal, embellie de sentiments élevés, n'a jamais acceptée. Vacillant entre deux mondes, elle continua à subir, le vertige, l'attraction du néant: "*En fait, (dit-elle), ne m'a jamais quittée le désir de m'envoler, de me dissoudre dans l'azur*"¹.

La mer, l'horizon, le ciel, incarnant toujours ce point de non retour dans lequel elle voudrait chaque fois noyer son chagrin, et en même temps le lieu de toutes les aspirations, de toutes les consolations.

Pendant des années, son existence s'est résumée à un rôle parfaitement joué grâce, dit-elle à une "*légèreté du corps et de la tête*"², et sa prose juste, lui attira le respect, mais sans véritable admiration. Celle-ci n'apparut que lorsque son cœur s'associa à son esprit et qu'elle évoqua de façon poignante cette Quibla vers laquelle sans cesse, ses personnages meurtris couraient instinctivement, nous révélant, en fait, qu'elle n'a jamais vraiment vécu, et elle ajoute: "*comme si l'enjeu de toute façon était autre que ce qui apparaît dans la réalité (...) comme si "vivre", je veux dire "vivre pour de bon", "vivre vraiment", se jouait par une autre, votre double, mais ailleurs, là-bas, derrière l'horizon!*"³.

Ces mots nous frappent, et l'écriture qui, auparavant n'était qu'un simple véhicule de la pensée, devient alors, flux vital s'échappant d'une existence dramatique, deuil d'une vie sans attrait et regret amer d'un monde inaccessible.

A notre tour notre cœur se serre et nous refermons le livre avec tristesse.

Conclusion générale:

Les espaces urbains évoqués dans *Les alouettes naïves* ou *Nulle part dans la maison de mon père*, tels Césarée, la ville antique, Blida, Alger ou Tunis connus ou non de nous, après la lecture des deux œuvres d'*Assia Djébar*, ne nous paraîtront jamais plus comme notre mémoire ou notre imagination nous les restituaient avant. Le regard que nous porterons désormais sur

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2009, p. 454.

² *Ibid*, op. cit, p. 460.

³ *Ibid*, op. cit, p. 455.

eux, contiendra pour toujours l'empreinte de la voix de l'illustre auteure, cette voix tantôt pudique, tantôt frémissante d'émotion contenue, déroulant sous nos yeux, soit l'allégresse de l'étudiante arpentant les rues d'Alger, et se retenant de crier sa joie face aux passants, soit le monde colonial où l'Algérien, condamné à un statut misérable, ne différant guère d'un apartheid, rongé son frein partout où l'occupant a instauré son ordre inique et ségrégationniste, ou enfin, très loin, à Tunis, la communauté des exilés algériens, désœuvrée et hantant les artères de la ville, avec l'obsession de la lutte tragique s'accomplissant sans eux dans un pays cerné. Les murs et les rues de ces villes sont autant de pages vivantes qui racontent le destin collectif de l'Algérie ou le drame personnel de la narratrice. L'art d'*Assia Djebar*, comme celui d'autres écrivains dans d'autres tentatives, contribue à ériger ainsi une Algérie mythique, non moins essentielle que l'Algérie physique, qui gardera la mémoire de toutes nos luttes, nos épreuves et nos espoirs, que les différentes générations d'ici et d'ailleurs, poussées par la curiosité ou la nostalgie, viendront tenter de découvrir. Au-delà des espaces visités, des décors embrassés, ils ressentiront, alors, cette impression indéfinissable, faite de regret et de mélancolie que le souvenir des événements mêlé à la pierre suscite en nous et qui représente, en définitive, ce que l'artiste peut nous apporter de plus précieux.

Bibliographie:

- Goldmann Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard 1973.
- La création Culturelle Dans La Société Moderne*,
Denoël/Gonthier 1971.
- George Lukacs, *La théorie du roman*, Gonthier 1963.
- Paul-Laurent Assoun, *Littérature et psychanalyse*, Ellipses 1996.
- Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Payot 2005.
- Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige/ PUF 2010.
- Paul Siblot, *Regards Croisés (La ville de l'autre)*, Espaces 34,1992.
- Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, ENAL 1986.
- Nedjma Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers*, Média-Plus 2007.
- Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Maspéro, 1981.
- Bonn Charles, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, L'Harmattan 1992.
- Yves-Tadié Jean, *La critique littéraire au 20^e siècle*, Pocket, 1997.
- Et, Marc, *Le sens de la mémoire*, Gallimard 1999.
- Gignoux Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses 2005.
- Durvy Catherine, *Le roman et ses personnages*, Ellipses 2007.
- Dejeux Jean, *Assia Djébar (Romancière algérienne cinéaste arabe)*, Naaman 1984.
- Femmes d'Algérie, (Légendes, traditions, Histoire, littérature)*,
Paris 1987.
- La littérature maghrébine d'expression française*, Paris 1992.
- Clerc Jeanne-Marie, *Assia Djébar (Ecrire, Transgresser, Résister)*, L'Harmattan 1997
- Rocca Anna, *Assia Djébar, Le corps invisible, (Voir sans être vue)*, L'Harmattan 2004.

Mémoires en ligne:

- *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Soutenu par : Bouba Mohammedi Tabti, 2001, consulté le: 25/10/2010, <http://www.limag.refer.org/ThesesSommaire.htm>.
- *Ville et parole: Espace en miroir. Etude sur Qui se souvient de la mer et Habel* de Mohamed Dib, Soutenu par: Laval Elsa, 2005, consulté le: 21/09/2010, <http://www.limag.refer.org/ThesesSommaire.htm>.
- *De l'autobiographie à la fiction ou le jeu (u) de l'écriture : Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, par Regaieg Najiba, 1995, consulté le: 19/08/2010, <http://www.limag.refer.org/ThesesSommaire.htm>.

Références sitographiques :

- *L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin*, Limag, BONN CHARLES, consulté le: 25/09/2010, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>
- Erudit, GUILDO ROUSSEAU et LUCIE GRENIER-NORMAND, Consulté le: 06/07/2010, <http://www.erudit.org/revue/VI/1981/v7/n1/200306ar.pdf>.
- ¹ Revue en ligne, INSEE, *Définition de l'unité urbaine*, consulté le: 22/06/2010, <http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/unite-urbaine.htm>.
- *Le théâtre du monde: lecture de Jean Duvignaud*, DAVIDE LE BRETON, consulté le: 03/12/2010, <http://books.google.com/books>
- *Alger, Algérie: documents algériens*, AIME DUPUY, consulté le: 17/10/2010, http://www.alger-roi.net/Alger/documents_algeriens/culturel/pages/51_maupassant.htm.
- *Province d'Alger*, GUY DE MAUPASSANT, consulté le: 17/10/2010, <http://un2sg4.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/province.html>
- *L'historiographie française de l'Algérie et des Algériens (II)*, CHEMS EDDINE CHITOUR, consulté le: 13/10/2010, http://tipaza.typepad.fr/mon_weblog/colonisation/#tp
- *Milly ou la terre natale*, ALPHONE DE LAMARTINE, consulté le: 02/10/2010, http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alphonse_de_lamartine/milly_ou_la_terre_natale_i.html
- *Confessions*, SAINT-AUGUSTIN, consulté le: 05/12/2010, <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/augustin/confessions/confes1.htm>.
- *Le pacte autobiographique*, PHILIPPE LEJEUNE, p. 14, consulté le: 11/12/2010, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/abintegr.html>
- PAUL VALERY, consulté le: 09/11/2010, <http://www.page2007.com/news/paul-valery-qui-se-confesse-ment-et-fuit-le-veritable-vrai-lequel-est-nul-ou-informe-et-en-general-i>
- Interview proposé par NATHALIE COLLEVILLE, *L'infatigable marcheuse de la mémoire* (ASSIA DJEBAR), consulté le: 15/11/2010, <http://assiadjebbar.canalblog.com/archives/p30-10.html>.
- Revue *Jeune Afrique*, 30 mars 2008, propos recueillis à Paris par HAMID BARRADA et TIRTHANKAR CHANDA, consulté le: 15/11/2010, <http://assiadjebbar.canalblog.com/archives/p30-10.html>.
- *Autobiographie et vérité*, DANIEL OSTER, consulté le: 18/11/2010, <http://www.areopage.net/Linguistique/Grammaire/autobio.htm>,
- *Poésie et vérité*, GOEUTHE, dans *Autobiographie* par DANIEL OSTER, consulté le : 24/11/2010, <http://www.areopage.net/Linguistique/Grammaire/autobio.htm>
- *Théâtre du blog*, LOUIS FERDINAND CELINE, consulté le: 29/11/2010, <http://theatredublog.unblog.fr/2010/10/13/>
- KATHLEEN RAINE, dans la revue CLES- *Kathleen Raine, une femme en quête de sagesse*, consulté le: 15/12/2010, http://www.nouvellescles.com/article.php?id_article=551
- *Les nourritures terrestres*, ANDRE GIDE, Gallimard, p. 31, consulté le: 10/12/2010, http://fr.wikiquote.org/wiki/Les_Nourritures_terrestres
- *De nature rerum*, LUCRECE, Livre III, consulté le: 11/12/2010, <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucrece/livre3.htm>
- *Africultures*, FREDERIC MITTERAND, consulté le: 10/12/2010, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=film&no=18>

SOMMAIRE:

INTRODUCTION GENERALE.....	05
PREMIERE PARTIE: ESPACES URBAINS ET SOCIOLOGIE DES PERSONNAGES:	
Premier chapitre:	
Notions théoriques	
1- Définition de l'espace urbain.....	10
2- Outils méthodologiques.....	11
A- Michel de Certeau.....	11
B- Roland Bourneuf.....	12
C- Jean Duvignaud.....	13
D- La théorie sociologique de la littérature.....	15
Georges Lukács, Lucien Goldmann, Mikhaïl Bakhtine	
3- Espaces urbains perçus par des écrivains occidentaux.....	17
4- Espaces urbains dans les romans maghrébins.....	18
Deuxième chapitre:	
<i>Les alouettes naïves: L'homme face à l'Histoire.</i>	
1- L'obsession identitaire.....	22
2- La religion et le savoir.....	24
3- L'homme et la femme inégaux face au colonialisme.....	24
3-1 Le hammam: ilot de liberté.....	25
3-2 Le bal des européens: un rêve éveillé pour les femmes.....	25
4- La capitale: espace plus vaste, liberté plus grande.....	26
5- Tunis: L'attente des exilés	
5-1 Le contraste entre la ville et les exilés.....	26
5-2 La puanteur du lac et le dégoût de soi-même.....	27
5-3 Désenchantement des exilés.....	27
5-4 Le poids lourd de la conscience.....	38
Conclusion.....	29

Troisième chapitre:

Nulle part dans la maison de mon père: La femme face à la société.

1-Premiers pas dans la vie et premières larmes.....	30
2- Le monde colonial: un monde dichotomique.....	31
3- Le monde féminin: un univers sous surveillance.....	32
4- Blida: liberté entre les murs, contraintes et humiliation au dehors.....	33
5- Formes multiples de dépassement de la société traditionnelle et de la dichotomie	34
6- Alger: une autre ville, une autre vie.....	36
7- L'élément de l'eau dans le roman.....	38
8- La narratrice: héros démoniaque ou de roman éducatif?.....	39
Conclusion	41

DEUXIEME PARTIE: ESPACES URBAINS : APPROCHES AUTOBIOGRAPHIQUE, PSYCHANALYTIQUE, INTERTEXTUELLE ET STYLISTIQUE.

Premier chapitre:

La problématique autobiographie chez *Assia Djébar*

1- L'autobiographie depuis ses origines.....	44
2- Autobiographie et vérité.....	46
3- Arguments en faveur de l'authenticité dans l'autobiographie <i>d'Assia Djébar</i>	47
3-1 L'épitéxte.....	47
3-2 Autobiographie et mémoires.....	48
3-3 Identités onomastiques.....	49
3-4 Autres Identités.....	49
4- Arguments en faveur de la fiction.....	51
4-1 L'épisode de la bicyclette ou de la balançoire.....	51
4-2 Le sous- titre roman.....	52
5- Le métadiscours.....	52
Conclusion.....	53

Deuxième chapitre:

La critique psychanalytique

1- Sigmund Freud: le traumatisme et le refoulement.....	54
2- La psychocritique.....	56
3- La douleur et la fuite chez <i>Assia Djébar</i>	57
3-1 Fuite éperdue dans l'espace.....	57

3-2 L'ambivalence du père.....	58
3-3 Derrière l'horizon.....	61
Conclusion.....	61

Troisième chapitre:

La transtextualité selon *Gérard Genette*

1- La paratextualité.....	63
1-1 <i>Les alouettes naïves</i>	
A- Le titre.....	63
B- Les épigraphes.....	63
1-2 <i>Nulle part dans la maison de mon père</i>	
A- Le titre.....	66
B- Les intertitres et les épigraphes.....	66
2- L'intertextualité.....	69
2-1 L'intertextualité interne.....	69
A- Découverte de la capitale.....	69
B- La révélation de la poésie.....	70
C- Le bal des européens.....	71
D- Le hammam.....	71
2-2 Intertextualité externe.....	72
A- Le Coran.....	72
B- Les Mo'allaquats.....	74
C- Les auteurs modernes de la littérature française.....	75
D- Les auteurs de l'Antiquité.....	76
Conclusion.....	77

Quatrième chapitre: L'écriture chez *Assia Djébar*

1- Les années de divertissement.....	78
2- La nouba des femmes du mont chenoua.....	79
3- La problématique de la langue.....	81
4- Le style d' <i>Assia Djébar</i>	82
CONCLUSION GENERALE.....	86

Résumé:

Dans la première partie de cette thèse intitulée *Les espaces urbains dans les deux romans d'Assia Djébar, Les alouettes naïves et Nulle part dans la maison de mon père*, en nous appuyant sur la théorie sociologique et les idées d'auteurs comme *Lukács, Bakhtine, Duvignaud* ou de *Certeau*, nous nous sommes efforcés de mettre en évidence l'action de la société algérienne durant la guerre de libération nationale, comme elle s'exprime au travers de personnages emblématiques dans des villes comme Alger ou Tunis qui représentent le théâtre des péripéties racontées dans *Les alouettes naïves*, et la condition féminine prévalant dans cette même société, telle qu'elle a été peinte par *Assia Djébar* dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Dans ce deuxième ouvrage, nous avons tenté d'analyser la pesanteur de la société vis à vis de la femme, accentuée par le contraste résultant du statut rétrograde de celle-ci, comparé à celui, privilégié, de la femme française dans la société coloniale.

Dans la deuxième partie de la thèse, en nous basant essentiellement sur les travaux de *Philippe Lejeune* et *Gasparini*, et partant du principe que autobiographie et espaces urbains sont indissolublement liés, nous avons abordé la problématique autobiographique dans les deux œuvres de *Assia Djébar*, en essayant de déterminer la part de fiction et de réalité contenues, en particulier, dans *Nulle part dans la maison de mon père* qui est l'ouvrage sur lequel le maximum de notre effort a été axé, étant donné son caractère manifestement autobiographique. Comme ce livre, de l'aveu même de l'auteure est une "autoanalyse", nous avons jugé intéressant de lui appliquer une critique psychanalytique afin de tenter de mettre en évidence la structure latente de l'œuvre en nous inspirant du travail de *Mauron* sur ce thème.

Le dernier point abordé dans la deuxième partie est constitué par l'analyse de l'écriture et du style d'*Assia Djébar* dont nous avons présenté quelques caractéristiques et l'évolution, d'abord seulement maîtrisé dans *Les alouettes naïves* puis devenant remarquable dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Abstract:

In the first part of this entitled thesis the urban spaces in both *Assia Djébar's* novels *The naïve larks* and *Nowhere in the house of my father*, on the basis of the sociological theory and the ideas, among others, of *Lucaks, Bakhtine, Duvignaud* and de *Certeau*, we tried to bring to light, the action of the Algerian society during the national liberation war as it expressed itself through symbolic characters in cities as Algiers or Tunis, which represented the scene of the told events in *The naïve larks* and the female condition prevailing in the same society, such as it was painted by *Assia Djébar* in *Nowhere in the house of my father*. In this second work, we

tried to analyse the society weight on women, whose status was felt accented when it was compared to the French women's liberal condition in the colonial society.

In the second part of the thesis, on basis of *Philippe Lejeune* and *Philippe Gasparini's* works, and considering that the autobiography and the concept of urban spaces are indissolubly connected, we approached the autobiographical problem on both *Assia Djébar's* works by trying to determine the part of fiction and reality contained particularly in *Nowhere in the house of my father* which was the main work our study was based on. As this book, according to the author, is an "autoanalysis", we considered interesting to apply it a psychological criticism to try to bring to light the work latent structure, inspiring us from the *Mauron's* theory on this subject.

The last point approached on the second part is constituted by the analysis of *Assia Djébar's* writing and style with a few of its characteristics and its evolution which seemed at first only good in *The naïve larks* and became after remarkable in *Nowhere in the house of my father*.

المساحات الحضرية في الروايتين *Les alouettes naïves* و *Nulle part dans la maison de mon père* لآسيا جبار.

في الجزء الأول من هذه الأطروحة بعنوان " المساحات الحضرية في الروايتين

Nulle part dans la maison de mon père و *Les alouettes naïves*

لآسيا جبار واستعانة بالنظرية الاجتماعية وأفكار كل من *Lukacs* , *Bakhtine* , *Goldmann* , *Duvignaud* , *De Certeau* حاولنا تسليط الضوء على دور المجتمع الجزائري خلال حرب التحرير الوطنية، كما عبرت عنه عن طريق شخصيات رمزية في بعض المدن مثل الجزائر العاصمة وتونس اللتان تمثلان مسرح الأحداث التي رويت في *Les alouettes naïves* وعلى الوضعية النسوية السائدة في نفس المجتمع، كما صورتها آسيا جبار في *Nulle part dans la maison de mon père*

في هذا العمل الثاني حاولنا تحليل معانات المرأة في المجتمع، وما زاد من معاناتها هي المكانة المتخلفة لهذه الأخيرة مقارنة بالوضعية المتطورة للمرأة الفرنسية في المجتمع الاستعماري.

في الجزء الثاني من الأطروحة، استنادا على أعمال *Philippe Lejeune*

Philippe Gasparini ، وانطلاقا من المبدأ أن السيرة الذاتية والمساحات الحضرية مرتبطين شتى الارتباط، تناولنا الإشكالية الذاتية في كل من روايتي آسيا جبار، ولمحاولة تحديد جزء الخيال والواقع الوارد فيهما، خصوصا في *Nulle part dans la maison de mon père* الذي كان محور دراستنا كونه ذو طابع سيرى ذاتي واضح وبما أن هذا الكتاب على اعتراف الكاتبة نفسها، أنه تحليل ذاتي، وجدنا أنه مثير للاهتمام تطبيق نقد التحليل النفسي عليه، لتسليط الضوء على هيكل كامن للعمل الفني، بالاستعانة بعمل *Mauron* بشأن هذا الموضوع.

المسألة الأخيرة التي تناولناها في الجزء الثاني هي تحليل للأسلوب الأدبي لآسيا جبار، الذي قدّمنا بعض من خصائصه وتطورّه، بحيث كان أولا مضبوطا في *Les alouettes naïves* وبعدها أصبح مميزا للغاية في *Nulle part dans la maison de mon père*

Biographie: (Assia Djébar 30 juin 1936):



"*De loin je suis venue, et je dois aller loin...*"¹, telle était la devise de cette grande dame des lettres, venue du cœur de "Cherchell" pour siéger auprès des immortels à l'Académie française en juin 2005 étant ainsi la première algérienne et africaine à entrer dans cette prestigieuse institution.

Née et élevée entre deux cultures, celle de son pays et son peuple, et celle du colonisateur, *Assia Djébar* de son vrai nom Fatma-Zohra Imalhayène, a été donc un trait d'union entre ces deux mondes, ces deux cultures et il suffit de prendre au hasard un de ses livres pour constater que l'auteure traite fréquemment de la condition des femmes dans le monde arabe.

Deux ans après son élection à l'Académie française et plus précisément en octobre 2007, apparaît le premier volet de son autobiographie, jamais auparavant affirmera t-elle plus tard elle n'avait réalisé un auto dévoilement comparable dans aucun de ses autres romans.

Nulle part dans la maison de mon père, publié par les éditions Fayard en France et les éditions Sédia en Algérie, constitue incontestablement un témoignage émouvant de l'auteure sur une phase décisive de son existence.

Œuvres principales:

Romans:

- *La Soif*, roman (1957)
- *Les Impatients*, roman (1958)
- *Les Enfants du Nouveau Monde*, roman (1962)
- *Les Alouettes naïves*, roman (1967)
- *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, poésie (1969)
- *Rouge l'aube*, théâtre (1969)
- *Femmes d'Alger dans leur appartement*, nouvelles (1980)

¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2007, p. 09.

- *Ombre sultane*, roman (1987)
- *Loin de Médine*, roman (1991)
- *Le Blanc de l'Algérie*, récit (1996)
- *Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie*, essai (1999)
- *La Femme sans sépulture*, roman (2002)
- *La Disparition de la langue française*, roman (2003)
- *Nulle part dans la maison de mon père*, roman (2007)
- *L'Amour, la fantasia*, roman (1985)

Filmographies:

- *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978)
- *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982)