

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA

FACULTE DES LETTRES ET DES
LANGUES
DEPARTEMENT DES LETTRES ET
LANGUE FRAFRANCAISE
N° :



DOMAINE : LETTRES ET LANGUE
ETRANGERES
FILIERE : LANGUE FRANCAISE
OPTION : LITTERATURE GENERALE
ET COMPAREE

**Mémoire présenté pour l'obtention
Du diplôme de Master Académique
Par : BAHZAZ Thouria**

Intitulé :

**Le projet autobiographique dans « *l'Amour,
la fantasia* » et « *Vaste est la prison* »
d'Assia Djebar**

Soutenu devant le jury composé de :

BAKHTI Atika	Université Mohammed Boudiaf M'sila	Présidente
HOUICHI Abla	Université Mohammed Boudiaf M'sila	Rapporteure
TABI Nadia	Université Mohammed Boudiaf M'sila	Examinatrice

Année universitaire : 2019 /2020

« J'écris parce que je ne peux faire autrement,
Parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence,
La dissidence de cette affirmation me deviennent de
Plus en plus nécessaire. J'écris à force de me taire.
J'écris au bol ou en continuation de mon silence.
J'écris parce que, malgré toutes les désespérances,
L'espoir (et je crois : l'amour) travaille en moi... »

Assia Djebar

Paris, Novembre 1985

(« Gestes acquis, gestes conquis », lettre publiée

Dans *Présence de Femmes*, Ed HIWAR, Alger

1986).

REMERCIEMENTS

En tout premier lieu, je remercie le bon Dieu, tout puissant, de m'avoir donné la force pour survivre, ainsi que l'audace pour dépasser toutes les difficultés.

Je tiens à remercier vivement ma directrice de recherche Madame HOUICHI ABLA pour ses conseils, son savoir, son soutien permanent pour que ce travail arrive à sa fin.

Je tiens à adresser mes remerciements les plus chaleureux et ma profonde gratitude à mes parents, pour leur soutien et encouragement. Car sans mes parents je ne serai jamais ce que je suis aujourd'hui, et que ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Je remercie mon mari, je dis merci pour sa sympathie. A tout et à toutes j'exprime mes profondes gratitudes, et surtout, merci d'être dans ma vie.

Dédicace

Je dédie ce travail :

A mes chers parents,

A mon papa (**DJELOUL**) pour tout ce qu'il a fait pour moi, pour ses efforts qui m'ont permis d'étudier dans de bonnes conditions.

Et à ma très chère maman(**DJAMILA**) dont la tendresse et l'attention étaient pour moi une force apaisante qui m'a accompagnée tout au long de ce travail.

A mon mari, je te dédie spécialement ce travail et je te remercie beaucoup pour ton aide et ta présence.

A ma chère sœur **KAWTHER**

A mes frères : **Ahmed et Hichem**

A mes amies : Néssrine, Sara, Zineb, Rayan, Sabrina, Youssra, Saadia, Hadjer, Ines, IKram, Amira,

A tous ceux qui m'aiment et que j'aime...

Introduction générale

Introduction générale

Introduction :

L'écriture féminine a toujours été à l'avant-garde pour décrire les injustices de l'homme, dont les femmes sont victimes. Ecrire au féminin, c'est divulguer un état, s'extérioriser, dire son mécontentement, c'est en fin de compte ne pas se laisser faire. La transgression des tabous, le refus de se figer dans une situation aliénante fait de la femme écrivain le porte parole des autres qui sont silencieuses mais dans le regard est accusateur.

L'écriture de soi est certainement beaucoup plus compromettante pour une femme d'origine arabo-musulmane. Pourtant, depuis des années, des femmes dans tous les coins du monde arabe et musulman ne cessent d'écrire. «Ecrire pour ne pas mourir», écrire au risque de mourir: la femme est menacée jusque dans sa liberté la plus individuelle. Assia Djébar est l'une des premières femmes algériennes ayant choisi cette voie, une femme de littérature française dont l'œuvre littéraire est universellement connue, continue d'ausculter avec talent et passion la société algérienne et la place de la femme dans un pays en mal d'identité, un pays qui se cherche. La romancière est de ces femmes écrivains qui ont souffert mais leur désir de dire les choses, de se révolter a fini par triompher sur des traditions, des coutumes qui sont demeurées longtemps des tabous strictement interdits d'en approcher ou d'en discuter. L'ensemble de son œuvre se caractérise par une écriture de subversion et de résistance dans laquelle elle revendique plusieurs libertés refusées à la femme, comme la liberté du regard, de voir et d'être vue. La liberté de dévoiler le corps, la liberté de la parole en face de l'homme et la liberté de circuler dans l'espace masculin.

L'une des spécificités des romans d'Assia Djébar (voir Annexe I) est la tendance qu'a l'auteure à s'investir complètement dans ses œuvres au point de donner l'impression de s'abandonner partiellement ou totalement à une écriture autobiographique, écriture dénoncée par l'auteure comme dangereuse et douloureuse lorsque celle-ci n'est pas assumée. Il est certain que tout écrivain se livre à cet exercice dès l'instant où il écrit, toute fiction emprunte des éléments à la réalité, mais il ne tient qu'à lui et à son art de maintenir une distance entre ses écrits et sa vie. Toutefois, certains sujets abordés ou encore certains choix énonciatifs sont plus à même d'entraîner l'auteur, malgré lui, sur les pentes du récit autobiographique. Assia Djébar n'a de cesse de côtoyer de près ou de loin ce type de récits jusqu'à refuser finalement d'écrire tant cette expérience de l'intime lui causa de souffrances, la proportion d'éléments autobiographiques s'amplifiant de roman en roman jusqu'à devenir un obstacle pour la romancière désormais atteinte d'aphasie.

L'Amour, la fantasia est également un roman ouvertement autobiographique, où est retracée la vie de la narratrice et de sa famille, sur toile de fond de guerre. La formation multidisciplinaire d'Assia Djébar a sûrement affecté à plusieurs égards la composition de ce roman. Conjuguant ses divers talents d'historienne, de romancière et de cinéaste, elle nous fait revivre certains épisodes de l'Histoire d'Algérie auxquels se mêlent ceux de son enfance. L'écrivaine procède par glissements du passé lointain vers le passé proche, de l'Algérie de 1830 à celle de la guerre d'Indépendance et de l'énonciation à la troisième personne au «je» autobiographique. Dans ce roman se lit l'histoire individuelle de la

Introduction générale

narratrice et celle des femmes cloîtrées, dont l'auteure se veut la porte-parole, en rapportant leur cri d'amour et de douleur par souci de solidarité féminine. Cette procédure affecte l'organisation des chapitres et donne naissance à une multiplicité narrative.

Assia Djébar, dans son écriture, veut lever tous ces interdits pour aller ailleurs, vers cet espace tant convoité, celui de l'homme. Permettre au corps de se dévoiler et d'investir le dehors, dire «je" en tant que sujet capable de s'exprimer, de manifester ses propres opinions, de se séparer du groupe, du «nous » social.

Dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* le lecteur peut facilement déceler un certain lien avec la subjectivité de l'auteur, avec le moi intérieur de l'écrivain. Nous essayons à travers l'analyse de ces deux ouvrages, de repérer les lieux d'application mais aussi de transgression des principes de l'autobiographie énoncés par Lejeune. Parler de l'autobiographie implique, en réalité, le fait de parler surtout de la subjectivité de l'énonciateur. Nous démontrerons d'abord qu'il s'agit dans les deux œuvres d'une écriture autobiographique mettant en scène un récit de vie mais qu'en même temps cette écriture est altérée par différentes anomalies qui aboutissent à l'échec du projet autobiographique et font dévier l'écriture autobiographique vers la fiction.

Nécessité d'écrire, nécessité désormais de s'écrire et donc de s'exposer au regard des autres: comment l'écrivain a-t-elle pu concilier ces deux contraintes contraires? A-t-elle réussi dans son projet autobiographique? Ce projet a-t-il abouti à sa fin qui est de faire des écrits d'Assia Djébar une vaste œuvre autobiographique qui reflète un «fil» du moi intérieur de l'auteur et dévoile sa vie? Peut-on déclarer que le projet autobiographique chez Assia Djébar dans «*L'Amour, la fantasia*» et «*Vaste est la prison*», a été voué à l'échec ? Quelles sont les manifestations et les illustrations de cet échec ?

Nous avons jugé utile de diviser notre travail en trois chapitres le premier sera consacré à l'exposition des données théoriques nécessaires pour aborder le concept de l'autobiographie. Nous définirons les termes autobiographie, pacte autobiographique et autofiction, nous traiterons le genre autobiographique avec la définition qu'en donne Philippe Lejeune, les traits de fond et de forme qui le caractérisent.

Nous estimons nécessaire d'effectuer dans le deuxième chapitre, on retraçant l'écriture autobiographique djébarienne, ses écrits autobiographiques et son style d'écriture en évoquant le contexte de production de notre corpus et parlant de l'autobiographie impliquée en réalité et évoquant le pacte autobiographique et le pacte fantasmatique.

Dans le dernier chapitre, Nous démontrons qu'il s'agit d'une écriture autobiographique mettant en scène un récit de vie mais qu'en même temps cette écriture est altérée par différentes anomalies qui aboutissent à l'échec du projet autobiographique dans «*L'Amour, la fantasia*» et «*Vaste est la prison*».

Comme méthode d'analyse nous avons opté pour l'analyse textuelle avec une approche narratologique, nous examinerons les pronoms utilisés dans cette narration et le rôle des pronoms dans l'œuvre expliquant cette exploitation des différents pronoms

Introduction générale

personnels dans un récit de vie. Nous passons ensuite, à analyser les manifestations de l'échec dans notre corpus *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*.

Chapitre I
L'autobiographie
Concepts et définitions

1/ Définition de L'autobiographie :

L'autobiographie est le genre littéraire qui a probablement suscité le plus de controverses dans le cadre littéraire, et qui provoque souvent des interrogations chez le lecteur. A son apparition, elle a eu du mal à s'imposer comme genre littéraire distinct et cela parce qu'elle est difficilement insérable dans des limites et n'obéit pas à des normes bien définies.

Le mot « autobiographie » est composé de trois racines grecques :

Auto (soi-même), bios (la vie), graphie (écrire). Signifiant de sa propre vie, Philippe Lejeune, qui « sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». (LEJEUNE, P, le s'est spécialisé dans l'étude autobiographique la définit comme : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur pacte autobiographique, 1975, p14)

Selon Georges Gusdorof, le terme autobiographie se compose de :

« L'auto, c'est l'identité, le moi conscient de lui-même et principe d'une existence autonome ; Bios affirme la continuité vitale de cette identité, son déploiement historique, variation sur le thème fondamentale(...). La graphie, enfin introduit le moyen technique propre aux écritures du moi. La vie personnelle simplement vécue, Bios d'un Autos, bénéficie d'une nouvelle naissance par la médiation de la graphie » (Gusdorof, G, Autobiographie, ligne de vie, 1990, p10)

Et selon le dictionnaire littéraire, le terme autobiographie :

« Apparu dans le vocabulaire de la critique française dans la première moitié du XIX siècle. Le mot autobiographie (littéralement : vie relatée par l'intéressé lui-même) s'emploie pour désigner une catégorie de mémoires qui portent plus sur la vie même de leurs auteurs que sur les événements dont ils peuvent témoigner » (Aron, Denis, Viala, le dictionnaire du littéraire, 2002, p33)

Cette définition stipule aussi que le terme autobiographie est récent. Il désigne ce monde d'écriture utilisé par des écrivains afin de raconter leur vie, leur passé et par conséquent le passé et l'histoire de leur société. Les autobiographies peuvent donc, être considérées comme des références historiques. Jean Starobinski, à son tour, définit le terme autobiographie comme : « La biographie d'une personne faite par elle-même » (Starobinski, J, le style de l'autobiographie, 1970, p84)

Donc, toutes ces définitions convergent vers le même sens et la même idée, celle qui stipule que : l'autobiographie désigne toute écriture de soi dans laquelle l'auteur raconte uniquement sa vie personnelle. En effet, les définitions précédentes ne font pas la distinction entre l'autobiographie et les autres genres (mémoires, romans, journaux, et portraits autobiographiques) car, ils ont une même caractéristique principale : toute écriture dans laquelle l'écrivain raconte sa propre vie. En effet, l'autobiographie organise, en

particulier, une méthode et un mode d'écriture. L'autobiographie devient donc, l'expression du moi. Elle est « la transcription de l'histoire réelle de l'auteur » (Siad, p17)

L'autobiographie établit donc, une communication, un message entre deux personnes : celui qui écrit l'autobiographie et celui qui lit cette autobiographie. Cette dernière crée alors, un dialogue entre les deux protagonistes. C'est donc un engagement entre l'auteur et le lecteur ou le premier doit raconter sa vie en toute vérité. L'autobiographie doit éviter, en ce cas, tout ce qui est contre cette véracité, et c'est ce que doit observer l'écrivain. Par contre, le lecteur, à son tour, lit le récit autobiographique et décide de lui accorder sa confiance en dévoilant cette identité comme étant entre ces trois acteurs : l'auteur, le narrateur, et le personnage principale. Ceci implique que la confiance mutuelle entre l'autobiographie et le lecteur est très nécessaire.

Le genre autobiographique connaît un impact considérable dans la littérature contemporaine. La première apparition du mot « autobiographie » en France date de 1838. Ce genre est un genre littéraire moderne dominant qui est en expansion en raison de l'intérêt collectif que le public porte à la personnalité d'un individu et à la possibilité d'identification à la vie de celui-ci. L'autobiographie s'impose non seulement quantitativement sur les autres genres, mais elle les contamine aussi. Les écrivains contemporains ont tendance aujourd'hui à orienter plus souvent leurs récits sur leur propre personne, en particulier sur la période de son enfance. Cette tendance d'intériorisation est née en même temps que la période préromantique dans le dernier tiers du XVIII^e siècle et s'est approfondie lors de la période romantique avec les confessions de Jean-Jacques Rousseau.

2/ le pacte autobiographique :

Le « pacte » renvoie à un contrat littéraire établi entre l'auteur de l'autobiographie et son lecteur. Cette notion du pacte autobiographique a été introduire, pour la première fois par Philippe Lejeune (voir Annexe III), Donc le pacte autobiographique est un contrat explicite ou implicite entre le lecteur et l'auteur qui explique son projet et ses intentions en promettant d'être sincère, authentique. C'est un élément qui permet d'identifier le genre, mais il n'est pas systématiquement présent dans une autobiographie, parfois la seule preuve qu'il s'agisse d'une autobiographie est le fait que l'auteur et le personnage portent le même nom. Un « pacte » implique l'engagement. Le pacte autobiographique est l'engagement de dire la vérité.

« Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, et le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est-à-dire que le 'je' renvoie à l'auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre 'fiduciaire' si l'on peut dire. D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de 'pacte autobiographique', avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe » (Lejeune, l'autobiographie en France, p 24)

Dans tous les cas, l'auteur doit apporter au lecteur la preuve qu'il y a adéquation entre les faits vécus et les faits racontés.

Le pacte autobiographique est un concept qu'a forgé Philippe Lejeune en observant plusieurs autobiographies et en remarquant que la plupart des auteurs prenaient la peine de s'adresser au lecteur pour lui exposer leur projet. Il n'était donc pas établi dès le départ qu'un pacte était nécessaire quand on voulait écrire une autobiographie, mais les auteurs l'ont fait d'eux-mêmes, pourquoi ?

Ils sont le sujet et l'objet de leur livre et s'inscrivent donc dans une démarche complexe. Bien qu'ils aient une attitude différente face à leur entreprise ; ils manifestent tous une volonté de justifier leur démarche, ayant peur d'être jugés égoïste, égocentrique ou bien menteurs, il s'agit de convaincre le lecteur du bien-fondé (de l'intérêt) de leur entreprise.

Pour aboutir la définition de l'écriture autobiographique, dans une vision canonique dont les fondements théoriques et philosophiques, (on réfère à Georges Gusdorf), qui, dans son essai auto-bio-graphie, définit ce que l'on pourrait appeler des fondements philosophique de l'écriture autobiographique. En commentant les trois termes qui composent le nom, Gusdorf pose clairement les différentes dimensions de cette forme particulière de l'écriture du moi. Auto, dit-il, « c'est l'identité, le moi conscient de lui-même » (Gusdorf, 1990, p10). Ce complexe qui s'est lentement élaboré dans le parcours vital, la continuité, le cheminement de cette identité unique et singulière, la variation existentielle autour du thème fondamental que constitue l'auto, le moi : entre auto et bio, se trace de rapport difficile de l'ontologie et de la phénoménologie, de l'être et de son existence, de l'identité et de la vie selon Georges Gusdorof.

A ce pacte s'ajoute le pacte référentiel qui est coextensif au pacte autobiographique Philippe Lejeune le définit :

Par opposition à toutes les formes de fictions, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une réalité extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel » mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai « un pacte référentiel » implicite ou explicite dans lequel sont inclus une définition du champ réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance aux quels le texte prétend. (Philippe Lejeune, 1990, p24)

L'auteur s'engage à être sincère envers ses lecteurs et ceux-ci s'attachent à le croire sur ses paroles. Ainsi, le pacte autobiographique n'est rien d'autre qu'une promesse.

De ce fait, un texte autobiographique peut être légitimement vérifié par une enquête et engage son auteur sur le plan juridique. Ce dernier peut être poursuivi par exemple pour diffamation ou pour atteinte à sa vie privée. Philippe Lejeune a fait la distinction entre une autobiographie et un roman dont l'histoire présente des ressemblances avec la propre vie

de son auteur. Il signale que : « tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités »

Il propose alors de ne pas se confiner sur le texte mais d'inclure les éléments paratextuels tels que la première couverture où est mentionné le nom de l'auteur. Elle nous permet de vérifier l'identité de l'auteur avec celui du narrateur et du protagoniste qui sont dans le texte : s'il y a identité, il y a autobiographie.

Cette identité entre l'auteur, narrateur, personnage peut être établie de deux manières :

* Implicitement, le pacte autobiographique peut prendre deux formes, au niveau de la liaison auteur narrateur :

a) l'emploi de titre ne laisse aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom de l'auteur.

b) la présence dans la section initiale du texte d'engagement pris par le narrateur vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle façon que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom de l'auteur.

*Explicitement, au niveau du nom que se donne le narrateur personnage dans les récits lui-même, et qui est identique au nom de l'auteur sur la couverture.

A défaut d'une identité de l'auteur, narrateur et du personnage, Philippe Lejeune propose la notion de pacte romanesque par opposition à celle de pacte autobiographique par exemple en donnant à son héros un nom différent du sien (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) ou en mettant le sous-titre « roman » sur la couverture de son livre.

Alors, l'écriture autobiographique permet à l'écrivain un rebondissement, qui représente de son moi, en mettant en place une identité narrative stabilisée et surtout par le biais de l'aveu de ses malheurs. L'écriture sur soi devient pour lui un moyen pour dépasser les traumatismes et les douleurs du passé et de reprendre le dessus sur les informations de la vie.

L'écriture autobiographique est écrite à la première personne. Le je y représente à la fois celui qui écrit et celui dont il s'agit. Cette situation du je narrateur, auteur et héros implique une sorte de dédoublement : celui qui raconte se détache de celui qu'il met en scène. Il le fait vivre, présente ce qu'il fait, l'observe, explique ses agissements.

L'autobiographie est caractérisée aussi par une alternance de récit et d'analyse, cette coexistence se révèle dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, *enfance*, qui se présente comme une narration/dialogue à deux voix : la voix qui raconte et la voix qui s'interroge pour s'avoir s'il est utile de raconter sa vie.

L'autobiographie est une forme d'écriture qui se tourne vers le passé, c'est à l'âge adulte que l'on envisage de faire revivre sa vie antérieure. et ce rappel des souvenirs pose le

problème de la sincérité : comment être vraiment sincère si l'on doit ? Donc, il est rare que les autobiographes n'envisagent pas cette question, indissociable des enjeux et de la finalité de leurs écrits.

L'autobiographie présente un genre très dominant de nombreux auteurs, principalement contemporains, ces écrivains se sentent tenus de faire de plus en plus le bilan de leur vie personnelle et aussi de faire partager de leur enfance et des périodes qui ont marqué pendant leur profession, en publiant des récits sur sa propre vie.

Donc, l'autobiographie est un miroir, elle permet de transformer un « je » de l'auteur ou on essaie de creuser et de chercher pour trouver l'unité de la personnalité de celui-ci, il peut éveiller en nous le sens de l'universel à partir cette recherche introspective. Les lecteurs ont tendance à évaluer désormais tout roman à l'aune de sa relation à l'autobiographie. Il semble que de découvrir des éléments autobiographique dans une fiction lui donne plus de valeur.

« L'autobiographie, qui est à la fois témoignage, plaidoyer, justification et réquisitoire, s'inscrit par-là dans le judiciaire, auquel elle emprunte sa mise en scène, ses rôles et les modalités de son énonciation. La judiciaire et le théâtral ont partie liée ici, tant le théâtre est le lieu privilégié du procès, comme dans la tragédie grecque, tant le tribunal ressemble à un théâtre. »

L'autobiographie est enfin une manière de porter témoignage sur une époque à travers un regard original, surtout lorsque le narrateur y a joué un rôle officiel. Dans les mémoires d'outre-tombe, Chateaubriand affirme qu'il a pour objectif de donner de lui une image capable de rectifier celle que ses ennemis ont forgée de lui dans leur attaque. Derrière ces différentes raisons, analysées et exposées par les auteurs d'autobiographies, se profile le désir d'une relation privilégiée avec un lecteur. Juge, témoin, confident, consignataire d'un pacte qui fait de la sincérité un impératif essentiel, il est celui que le narrateur cherche à persuader, charmer, ou à intéresser à un destin individuel, représentatif de la condition humaine.

L'autofiction :

Selon Serge Dobrovsky :

« L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte » (Dobrovsky, Paris, Ed, Galilée, 1977)

L'autofiction est un néologisme qui a été inauguré pour la première fois par Serge Dobrovsky, pour présenter son roman *Fils* paru en 1977. Ce terme est composé d'un préfixe grecque auto (soi-même) et de fiction. Concernant ce roman Dobrovsky dit :

«... ni autobiographie, ni roman, donc au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte » (Dobrovsky, autobiographie/vérité/psychanalyse, 1988, p70)

L'autofiction est donc un genre littéraire qui se définit par un « pacte contradictoire » qui réunit à la fois deux types de narrations opposées ; c'est un récit basé d'une part, comme l'autobiographie sur le principe de trois identités (le narrateur, le héros et l'auteur ont la même identité onomastique), mais il se réclame d'une autre part de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péri textuelles. Cependant, à la différence du pacte fictionnel, le pacte autobiographique est en fait un pacte de vérité : l'auteur qui est en même temps narrateur et protagoniste de son récit s'engage à dire toute la vérité sur soi (les faits racontés sont référentiels). Par contre, dans l'autofiction, l'authenticité des faits racontés n'est pas respectée (les faits racontés sont fictifs).

L'autofiction est une combinaison d'éléments relevant d'une part de l'autobiographie et d'autre part, de la fiction, du roman :

« Quand on écrit son autobiographie, on essaie de raconter son histoire de l'origine jusqu'au moment où l'on est en train d'écrire, l'archétype étant rousseau. Dans l'autofiction on peut découper son histoire en prenant des phrases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type différent de l'histoire, qui est l'intensité romanesque » (Dobrovsky, autofiction et Cie, Paris, 1993, p81)

Ainsi, les critères de l'autofiction sont déterminés par S. Dobrovsky à trois éléments définitoires :

- 1- L'identité onomastique auteur, narrateur, personnage principale.
- 2- L'emploi de la première personne.
- 3- La littérature (la fonctionnalisation des faits relatés, l'incarnation d'un monde imaginaire, l'écriture en réel afin de servir le projet littéraire du roman).

Ce nouveau terme est association de deux types de narration, c'est-à-dire, un récit qui comporte des éléments autobiographique, avec un mélange par la part de la fiction, l'auteur y raconte des passages de sa vie, mais sous une forme plus romancée, en se lançant un défi : celui d'évaluer dans un univers fictionnel où il aurait pu se trouver, mais où il n'a pas vécu réellement. A ce sujet Philippe Lejeune précise :

« Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une autofiction, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà » (Lejeune, Moi aussi, Paris, « poétique », 1986, p65)

Selon Gasparini, le triple identitaire n'est pas une règle indispensable. L'écrivain peut dépasser ce critère sans que son autofiction tourne vers un autre genre. Il précise son idée en ces termes :

« Pour que le concept d'autofiction débouche sur la définition d'une catégorie consistante, il faut sans doute dépasser le cadre étroit de l'homonyme. Pourquoi ne pas admettre qu'il existe outre les noms et prénoms, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc. » (Gasparini, Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction, Paris, 2004, p25)

L'autofiction : une anti-autobiographie

Selon les débats théoriques entre les deux grands littéraires Dobrovsky et Philippe Lejeune, qui ont pris la forme d'une anti-autobiographie.

Serge Dobrovsky présente sa découverte littéraire à Philippe Lejeune et lui témoigne sa représentation pour ses concepts de l'autobiographie, qui l'ont beaucoup inspiré dans sa recherche d'une nouvelle écriture du moi. Par le biais de Philippe Lejeune et le projet littéraire de Serge Dobrovsky qui ont appréhendé le réel par la fiction.

Le pacte autobiographique se caractérise par une sorte d'autocritique, le poéticien se remet en valeur et accepte les limites de sa théorie sur l'autobiographie qui fondée sur le pacte autobiographique. Il redit son lieu à la référentialité c'est le point de Philippe Lejeune, qui prend acte de la part référentielle qui réclame l'autofiction Dobrovsky et qui donnerait naissance selon lui à des autobiographies imaginaires. Pour rapprocher la position de Philippe Lejeune, on observe que Dobrovsky change de tactique mais tout en gardant des distances. Il voulait proposer que son expérimentation littéraire n'était qu'une forme évoluée de l'autobiographie, une écriture du moi plus moderne déchargée de tout contrainte littéraire ; une écriture qui appelée autobiographie postmoderne.

Donc, par rapport à l'opposition du concept autofiction/autobiographie, la définition de l'autofiction devient très complexe, parce que le roman autobiographique semble avoir les mêmes caractéristiques que l'autofiction. Donc, Serge Dobrovsky accentue l'aspect référentiel de l'autofiction par le biais de l'anonymat entre l'auteur, narrateur personnage principale et les éléments historiques.

Ainsi, le deuxième biais qui a conduit Serge Dobrovsky c'est la stratégie de communication, toute stratégie de Serge a envisagé l'autofiction comme un synonyme mieux encore une variante de l'autobiographie bien que celle-ci investisse l'espace fictionnel.

Roman autobiographique/autofictionnel :

Gasparini, a montré que la différence entre réel et fiction au sein de l'autofiction la rapproche de la logique du roman autobiographique, n'est que nuance. Dans le roman autobiographique, l'auteur dont le nom est différent de celui du personnage narrateur fait appel aux événements réels pour construire sa fiction. Tandis que dans l'autofiction, l'auteur se met explicitement en scène et se crée un nouveau destin qui dévie d'un moment

à un autre sur son vécu, et parfois les limites entre la réalité et la fiction se retrouvent embrouillées.

Selon Serge Dobrovsky, annonce qu'il ne fait pas mélanger le roman autobiographique avec l'autofiction, l'autofiction qui, comme le roman autobiographique, part d'un je narrateur portant le même nom que l'écrivain, n'est presque jamais linéaire. La forme est bien plus aléatoire, ce qui ne signifie pas qu'elle est un produit du hasard. Au contraire, les sauts de temps, de strates de la temporalité, de l'histoire, sont agencés dans le but que le lecteur ne s'identifie pas obligatoirement au narrateur. Il donne son point de vue, le roman autobiographique se joue dans la vérité quand on dit vérité, c'est sa propre vérité, même si plus personne ne prétendrait sérieusement à la vérité en tant que telle. On peut parler aussi à travers l'autofiction comme l'a fait Christine Angot dans le terrible mais magnifique. On peut parler de la jalousie comme dans maints romans autobiographiques.

Donc, l'identification du moi ne se fait qu'à travers une renaissance, en la présence et l'attestation de l'autre, des réalités vécues et senties et même rêvées d'un inconscient consciemment averti, cette identification passe également par une remise en question de tous les attraits d'une personnalité développée dans une atmosphère de fragmentation.

L'autobiographie/autofiction par les écrivaines algériennes :

La littérature algérienne de langue française est refusée par son public national, parce que cette littérature porte la langue de l'autre, la langue de colonisée. Les écrivaines n'ont pas choisi la langue de l'autre pour décrire la vie sociale (la liesse, la souffrance, la maltraitance). L'écrivain maghrébin d'expression française est connu par son bilinguisme, il utilise la langue française comme une langue d'écriture qui lui sert à s'exprimer sa culture et d'écrire son état social à l'autre. Les écrivaines algériennes prennent une place considérable parmi leurs contemporains pour exprimer le chemin de leur pays, celui des femmes algériennes et surtout leur appartenance à deux cultures (Assia Djebar, Malika Mokeddem, Leïla Sebbar...) sont parmi les plus célèbres. Toutes trois attachées par la littérature française.

La littérature francophone du Maghreb est basée sur l'autobiographie. La littérature du moi est imposée par la demande étrangère comme témoignage de l'intérieure d'une société colonisée. Ces dernières décennies, la littérature de femmes correspondait à une attente d'un témoignage autobiographique ou d'un récit d'une femme, sur une femme. C'est une écriture féminine qui vient de capter la voix féminine et à se faire leur porte parole des femmes maghrébines. Elle reflète la réalité féminine en général et non pas seulement sur le champ littéraire. Donc la femme a toujours présentée comme créature faible, esclave et asservie par l'homme, elle est exclue de toute vie sociale.

Chapitre II

Assia Djebar et l'écriture autobiographique

1/ l'écriture autobiographique d'Assia Djébar

Considérée comme l'une des figures de proue de la littérature maghrébine d'expression française, Assia Djébar a orienté toute sa production littéraire sur la thématique de l'histoire, de l'Algérie de l'émancipation de la femme et de la quête identitaire. Faire une rétrospective sur la vie de cette intellectuelle, retracer son parcours considéré à la fois comme étant particulier et exceptionnel, s'avère essentiel pour saisir non seulement le cheminement et le sens de sa démarche d'écrivaine, mais aussi la manière dont son œuvre a été orientée.

Assia Djébar une voix algériennes contemporaine de la littérature algérienne de langue française. Assia Djébar a consacré toute son écriture à toutes les femmes de son pays que l'on veut réduire au silence, elle fait allusion à une voix féminine à partir de la constatation d'un silence, silence d'une femme dans une société patriarcale, un environnement qui veut le silence et ce thème a été évoqué par notre romancière qui disait en 1987 :

« Une femme algérienne qui se met à écrire risque d'abord l'expulsion de sa société... aujourd'hui, on peut dire qu'il y a une dizaine d'algériennes qui écrivent. Par la langue française, elles se libèrent leur corps, se dévoilent, essaient de se maintenir en tant que femmes travailleuses et quand elles veulent s'exprimer par l'écriture, c'est comme si elles expérimentaient ce risque d'expulsion. En fait la société veut le silence, à un moment donné toute écriture devient provocation. Tant qu'il y avait la justification de la guerre d'Algérie, on pouvait écrire » (Djébar, cité le monde, 29 mai 1987)

A partir des années 85. Les témoignages et les récits de vie deviennent plus fortifiant. Ceci se remarque sur l'ensemble de la littérature algérienne d'expression française. Elles voulaient parler en toute liberté, se défendre, sortir du silence, également l'une des caractéristiques de l'écriture féminine d'expression française au Maghreb et de raconter et se raconter tout en recourant à la mémoire qui remonte jusqu'à l'enfance, bien sûr il s'agit des récits autobiographiques.

Assia Djébar, joue le rôle d'une révolte en mettant à écrire contre cette situation des femmes algériennes, pour combattre les injustices sociales et défendre les droits de la femme tout cela nous confirme qu'Assia Djébar est un symbole de l'affranchissement du sexe féminin en Algérie.

A cet égard, nous constatons qu'Assia Djébar a traité presque tous les sujets attachés à la société conservatrice, en utilisant un langage féminin ou elle revendique toujours les droits de la femme cloîtrée. Kacem Basfao, a défini l'individu qui appartient à cette société traditionnelle comme « partie intégrante du tout, de cette Oumma, partie qui l'englobe et le désire au point de viser à lui ».

La caractéristique biographique la plus importante d'Assia Djébar est sa vie dans un espace « entre » : elle vit et écrit entre les cultures, entre les langues ou bien, comme elle l'a exprimé, « sur les marges » des langues.

Chapitre II : Assia Djébar et l'écriture autobiographique

Assia Djébar représente toutes les femmes de son pays et va jusqu'à défendre leurs droits, leur émancipation et leur avancement. La soif c'est le premier roman publié en 1957, il s'agit pour l'écrivain d'un exercice de style. En 1958, elle publie son deuxième roman, *Les impatientes*, dont le thème tourne essentiellement autour de la quête de soi et du couple. Elle continue à exprimer sa révolte et ses aspirations à travers une histoire qui constitue un réservoir inépuisable. Dans la poursuite d'une carrière commencée pendant la guerre d'Algérie, deux romans vont naître les enfants du nouveau monde, publié en 1962, une véritable fresque épique qui exprime sa vision de la guerre d'Algérie, et *Les alouettes naïves*, elle a pris conscience de ce changements autobiographique qui l'obligera à arrêter d'écrire pendant dix ans, car elle sentait que le cœur de ce livre commençait à lui faire mal. Elle a cessé de publier volontairement jusqu'à *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En 1980, Assia Djébar reprend l'écriture après s'être affranchie de ses propres appréhensions. Assia Djébar devient une voix particulière et résolue, occupant l'espace d'écriture avec la conviction dont elle contribuera au développement et à l'émancipation des droits des femmes algériennes. Les œuvres s'inscriront dans cet état d'esprit : L'amour, la fantasia soit son premier livre dit autobiographique, le lecteur ici proposée tente de montrer qu'à l'instar de l'essai autobiographique de Jacques Derrida, le monolinguisme de l'autre, ce roman expose davantage une réflexion sur l'impossible autobiographique qu'il n'expose la vie de son auteur.

Assia Djébar explique que parler de soi-même possède une connotation impudique dans l'arabe dialectal de son enfance, cette connotation étant liée au processus de « se mettre à nu ». C'est pourquoi tout discours autobiographique serait lié à un sentiment de pudeur, de honte et de pire, à un sentiment de violence physique. D'après elle, l'écriture autobiographique menace l'intégrité corporelle de la femme.

Cependant, en rédigeant *Les Alouettes naïves*, Djébar insère une expérience vécue de sa vie au milieu du roman. Lorsqu'elle s'en rend compte, elle choisit de cesser complètement son activité littéraire, préfère arrêter complètement d'écrire au lieu de prendre le risque de se dévoiler en public.

Donc, les premières œuvres d'Assia Djébar sont des œuvres de fiction inspirées de son environnement socio-historique. Pour de raison d'ordre culturel, l'écriture autobiographique, basée sur l'introspection, ne pouvait s'épanouir dans un espace qui se méfie de toute tentative d'explorer une intimité en l'exposant dans la sphère public. Assia Djébar le rappelle elle-même en 1962, après la publication de ces deux premiers romans :

« J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur de l'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance dans les premiers œuvres » (Djébar, *Les alouettes naïves*, p62).

Le *Quatuor Algérie*, est considéré par l'auteur, dans son ensemble, comme une œuvre autobiographique : « C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'œil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme s'était celle d'une autre. Donc, je suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité » (Djébar, 1993).

2/ la démarche autobiographique :

L'Amour, la fantasia est en fait composée d'un mélange de récits historiques se rapportant aux premières années de la colonisation de l'Algérie par les Français et d'un récit de vie d'une narratrice anonyme, ces deux modes d'écriture s'alternent d'un chapitre à l'autre jusqu'à s'entrelacer et se confondre à la fin.

La structure de V.P fait écho à celle de A.F: une narratrice première, anonyme aussi, cède la parole à un personnage féminin (Isma) qui s'empare de la narration et se charge même de l'agencement intérieur de l'œuvre; cette nouvelle narratrice alterne à son tour des chapitres où elle narre son histoire (représentant curieusement les mêmes étapes que celles de la vie de la narratrice de A.F).

Le point commun de ces deux œuvres c'est à la fois leur structure binaire et la large part que toutes deux font au récit de vie du personnage principal. Le lecteur les éprouve comme des œuvres à la fois contraires et complémentaires.

L'Amour, la fantasia est en fait bâtie sur un projet autobiographique, elle est censée tracer la vie de l'auteur qui se trouve incarnée dans la narratrice anonyme, alors que *Vaste est la prison* met en scène des personnages fictifs dont toutefois le principal (Isma) a vécu la même expérience que la narratrice de A.F.

Qu'est-ce qui nous permet de parler d'un projet autobiographique qui gère la structure interne de *L'Amour, la fantasia* ? Qu'est-ce qui nous autorise à parler de *Vaste est la prison* comme d'un «roman autobiographique», c'est-à-dire un roman où le personnage principal ressemble à l'auteur et a vécu la même expérience que lui?

C'est en fait en partant du principe de l'identité auteur-narrateur personnage énoncé par Lejeune qu'une réponse à ces questions peut-être apportée. Pour ce dernier, l'identité entre auteur et narrateur doit être une identité de nom c'est-à-dire que le personnage-narrateur porte le même nom que celui de l'auteur inscrit sur la couverture du livre.

A défaut, pour se dire autobiographique, l'œuvre doit être gérée par un «pacte autobiographique» et un «pacte référentiel» qui permettent au lecteur de la percevoir comme une autobiographie. Le «pacte référentiel» établit une identité entre la vie de l'auteur et celle du personnage-narrateur alors que le «pacte autobiographique» installe un contrat entre le lecteur et l'auteur qui invite le destinataire à lire son livre comme une autobiographie réelle. L'auteur, badinant avec l'écriture de soi, peut étendre le «pacte autobiographique» en proposant au lecteur un «pacte fantasmatique» qui l'invite à lire l'œuvre comme une fiction pour, paradoxalement, en assurer le sceau de la réalité et surtout de la véracité. Quant au «roman autobiographique», il se caractérise surtout par «le pacte romanesque» qui exige qu'il n'y ait aucune identité entre l'auteur et le personnage et que l'œuvre soit sous-titrée «Roman».

Tous ces pactes, énoncés ainsi à la hâte, devront être définis. Ce n'est qu'après que nous chercherons les traces des uns et des autres dans A.F et V.P

3/Du pacte autobiographique au pacte fantasmatique :

3.1. A/Le pacte autobiographique :

Il semble nécessaire que cette notion de «pacte autobiographique» soit définie et clarifiée avant de chercher à savoir si elle se reflète dans A.F. Le mot «pacte» renvoie à un contrat établi entre l'auteur de l'autobiographie et son lecteur. Cette notion a été exploitée, pour la première fois, par Philippe Lejeune: «Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, et le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est-à-dire que le «je» renvoie à l'auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre... «Fiduciaire», si l'on peut dire. D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de «pacte autobiographique», avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe».

Le mot «fiduciaire» ici «s'applique avant tout à l'auteur lui-même qui doit être le premier à croire à sa tentative».

Elisabeth Brus va jusqu'à poser ce point comme l'un des principes fondamentaux de l'écriture autobiographique: «Que l'objet de la communication puisse ou non être prouvé faux, qu'il soit ou non ouvert à une reformulation de quelque autre point de vue que ce soit, on attend de l'autobiographe qu'il croit en ses affirmations». Le pacte autobiographique se présente donc comme la clef qui nous permet d'ouvrir la caverne magique et de contempler le trésor qui l'habite, le secret qui la rend luisante: n'est-ce pas de l'ouverture, de l'incipit, que dépend tout le discours d'une œuvre?

L'identité entre auteur, narrateur et personnage garantie par le pacte autobiographique doit être une «*identité de nom*», elle peut être implicite ou concrète: concrète dans le cas où le narrateur-personnage porte le même nom que l'auteur (nom signalé sur la couverture du livre); implicite si le titre évoque clairement le genre autobiographique (*Histoire de ma vie, Autobiographie* ...) ou si le texte contient une «*section initiale* [...] où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le «je» renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte».

Assia Djebar établit-elle dans ses livres un quelconque pacte autobiographique?

Cela n'est aucunement imaginable dans V.P puisqu'il n'est pas établi un rapport d'identité entre auteur, narrateur et personnage et que le personnage principal Isma porte un nom différent de celui de l'auteur. La narratrice des chapitres autobiographiques de A.F est par contre anonyme, cet anonymat «crée un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier», d'où, dans ce cas, l'utilité du pacte autobiographique qui introduit au texte et élimine ainsi toute ambiguïté (comme celle qui continue à entourer le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* de Proust).

Il n'existe cependant pas de pacte inaugurant A.F, juste une narratrice anonyme qui raconte des scènes de son enfance et les souvenirs qu'elle garde de ce paradis perdu; ce n'est en fait qu'à partir de la page 177 (l'œuvre en contient 256) que des indications sur la nature de l'entreprise objet de l'écriture commencent à filtrer:

Chapitre II : Assia Djebar et l'écriture autobiographique

«Ecrire 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». (L'Amour, la Fantasia, pp. 177-178)

A peine annoncé, le pacte autobiographique se trouve donc nuancé, pis encore, nié. Il n'est question en fait que d'une tentative vouée apparemment à l'échec car l'écriture de soi se transforme en une écriture-blessure, l'encre en sang et la voix de la narratrice cède la place à un silence opaque. Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre que la narratrice découvre qu'il ne s'agissait que d'une tentative et ce constat final nous renvoie fatalement à l'échec de cet essai. La tentative n'était peut-être au départ qu'une tentation qui permettait à la narratrice de goûter au plaisir de la transgression, transgression opérée par l'intention du dévoilement aboutissant au résultat inverse: cherchant la «mise à nu», elle se découvre encore plus enfouie, plus ensevelie dans son écriture qu'elle ne l'était auparavant.

Les mots «scalpel», «autopsie», «chair», «lambeaux», «blessures», «veines», «sang» et «couler» renvoient à tout un lexique de la mort, à l'écriture-thanatos qui n'est que silence, à l'écriture-blessure ou écorchement faisant muer l'encre en sang. Il s'agit d'une écriture en lambeaux ou par petites bribes, c'est l'écriture du frissonnement, des frissons de l'agonie. Le responsable dans tout cela, la narratrice ne se lasse pas de le répéter, est la langue française qui altère le Je, qui déforme ou plutôt enterre son enfance:

«Parler de soi-même hors de 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»». (L'Amour, la Fantasia, p. 178)

Le pacte autobiographique continue ainsi de jalonner les quelques pages qui restent des chapitres consacrés à la vie de la narratrice, un pacte à la fois nécessaire et impossible car la langue française a définitivement altéré l'identité de la narratrice. Un double exil l'a frappée: étudier à l'école française l'a privée de l'école coranique et du chant maternel, écrire en français n'a fait qu'approfondir encore le fossé qui la séparait des siens et l'a exilée définitivement de l'amour qui ne peut s'exprimer pour elle que dans la langue arabe, langue des tendres bercements de sa mère. Après un premier dévoilement (quitter la maison paternelle pour fréquenter l'école française), la narratrice, par le biais de l'écriture, se trouve contrainte à un second dévoilement opéré encore une fois par la langue ennemie et cette fois, le voile habituel étant déjà tombé depuis l'enfance, il ne s'agit plus d'un dévoilement au sens propre du terme mais d'un écharnement. Aussi, se cherchant à travers les lignes de son écriture, assimile-t-elle la langue française à «la tunique de Nessus»:

«Sur les plages désertées du présent, amené par tout cessez-le-feu inévitable, mon écrit cherche encore son lieu d'échange et de fontaines, son commerce. Cette langue était autrefois sarcophage des miens; je la porte aujourd'hui comme un messenger transporterait le pli fermé ordonnant sa condamnation au silence, ou au cachot.

Chapitre II : Assia Djebar et l'écriture autobiographique

Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier...» (L'Amour, la fantasia, p. 241)

«Tenter l'autobiographie», «l'exercice de l'autobiographie»: deux expressions importantes pour comprendre le but que la narratrice de «*L'Amour, la fantasia*» s'est assignée quand elle a décidé d'écrire sa vie. L'autobiographie n'était donc qu'une vaine tentative, qu'un exercice aboutissant inévitablement à l'échec car il recèle «un danger permanent de déflagration».

Ce n'est donc qu'au milieu de l'œuvre que des indications sur le projet initial de la narratrice nous sont livrées. Etablissant un constat d'échec avant même l'aboutissement de son entreprise, elle paraît loin d'y croire: ce sont deux conditions du pacte autobiographique qui font défaut. Pourtant il s'agit bien d'un pacte autobiographique qui, s'il ne fait pas de «l'amour, la fantasia» une autobiographie réussie, nous incite à relire tout ce qui précède comme un récit de vie de l'auteur elle-même. Cette lecture aurait été encore possible si ce pacte autobiographique, déjà douteux, ne se trouvait pas nuancé, annulé même de page en page. C'est cependant à cet exercice (lire les pages qui précèdent le pacte autobiographique comme une autobiographie) que nous nous livrerons dans les deux chapitres qui suivront afin de parvenir à démontrer les anomalies qui ont abouti à l'échec de l'entreprise autobiographique.

3.2. B/Le pacte fantasmatique :

En réalité, le récit autobiographique se transforme en fiction, du moins c'est ce qu'affirme la narratrice. Ainsi le pacte autobiographique se mue en une sorte de «pacte fantasmatique». C'est encore à Philippe Lejeune que l'on doit cette notion. Cherchant à définir ce qu'il appelle l'«espace autobiographique», il aboutit à l'idée que le roman, contrairement à ce que disent certains, n'est pas plus vrai que l'autobiographie: «Si le roman est plus vrai que l'autobiographie, alors pourquoi Gide, Mauriac et bien d'autres ne se contentent-ils pas d'écrire des romans? [...] Ces déclarations sont donc des ruses peut-être involontaires mais très efficaces: on échappe aux accusations de vanité et d'égoïsme quand on se montre si lucide sur les limites et les insuffisances de son autobiographie; et personne ne s'aperçoit que, par le même mouvement, on étend au contraire le pacte autobiographique, sous une forme *indirecte*, à l'ensemble de ce qu'on a écrit». Alors, «le lecteur est [...] invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la «nature humaine», mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*».

En effet, il ne reste pratiquement qu'une dizaine de pages avant la fin de *L'Amour, la fantasia* quand le pacte autobiographique se double d'indications qui invitent le lecteur à lire l'œuvre comme relevant de la fiction. Après un premier constat d'échec dressé par la narratrice elle-même, ces indications apparaissent comme un renoncement ou une sorte d'abdication.

Chapitre II : Assia Djebar et l'écriture autobiographique

«L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction». (L'Amour, la Fantasia, p. 243)

«Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber?... Mais la légende tribale zigzague dans les béances et c'est dans le silence des mots d'amour, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme un bavardage d'une mime inconnue et hagarde, c'est dans cette nuit-là que l'imagination, mendiant des rues, s'accroupit...» (L'Amour, la Fantasia, p. 244-245)

S'agit-il ici d'un détournement du projet autobiographique qui se transforme en fiction ou la narratrice nous trompe-t-elle pour procurer à son écriture autobiographique plus de véracité et plus d'authenticité?

La réponse est qu'il s'agit bien d'un détournement du projet autobiographique et que L'Amour, la Fantasia se trouve effectivement être un roman car, comme dans Vaste est la Prison, l'œuvre est sous-titrée ainsi, ce qui signifie la présence, à côté du pacte autobiographique, d'un «pacte romanesque».

Chapitre III

Analyse de la dimension autobiographique

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

1-L'échec autobiographique :

L'autobiographie est un récit de vie réel nous dit Lejeune ainsi que beaucoup d'autres critiques. Ce récit de vie obéit à la loi de la rétrospection. Si L'Amour, la Fantasia s'est édifié initialement sur une entreprise autobiographique, y trouve-t-on les traces de ce type d'écriture? Quelles sont les raisons qui ont abouti à l'échec de cette entreprise, échec avoué par la narratrice elle-même? Comment cet échec a-t-il débouché sur la fiction et de quelle manière se manifestent les traces de cette écriture autobiographique dans Vaste est la Prison ?

Najiba Reguieg a constaté que l'échec de l'écriture autobiographique qui, dans L'Amour, la Fantasia, omet de conter treize années de la vie de la narratrice: les années qui représentent la durée de sa vie conjugale. Elle a démontré que cet échec est renforcé par l'écriture impersonnelle qui se manifeste dans les deux chapitres consacrés à cette période racontée sommairement et d'une manière récapitulative. Nous verrons aussi que l'enfance qui semble occuper les deux tiers du livre ne s'écrit pas véritablement: des scènes d'enfance se répètent désespérément comme si elles n'arrivaient pas à adhérer à la page du livre. En outre, l'enfant que la narratrice était est si marquée par son entourage que, adulte, elle ne se souvient plus de son enfance à elle mais de la vie des femmes qui l'entouraient. Ces manifestations formelles de l'échec du projet autobiographique seront ce que nous appellerons les symptômes du dérèglement des codes de l'écriture. Les manifestations du dérèglement de l'écriture autobiographique, les failles qui ont mené le projet autobiographique à sa perte: subversion de l'ordre chronologique, manque d'adhérence de l'écriture, autobiographie impersonnelle, souvenirs partagés dans leur majorité par des fillettes compagnes de jeu, déviation de l'écriture qui quitte le centre d'intérêt pour décrire la vie des parentes de la narratrice... Autant de symptômes du trouble qui affecte le mécanisme de l'écriture initialement autobiographique. Nous avons évoqué également à maintes reprises, par de brèves allusions, les raisons de ce dérèglement, le pourquoi de l'échec du projet autobiographique. Il convient, avant de clore cette première partie, de nous étendre sur cette question. En réalité, l'échec macro-structurel de l'autobiographie dans L'Amour, la Fantasia répond à un autre échec micro-structurel qui se rapporte à la vie même d'Assia Djebar. L'aboutissement de l'entreprise introspective exige en fait un équilibre psychologique et affectif parfait qui manque cruellement à la narratrice. Comment écrire une vie qui n'aura été qu'un échec cuisant, qu'une aliénation constante et déchirante? Peut-on retracer sa vie quand on en a manqué le côté amoureux? Peut-on exprimer ses sentiments les plus profonds, commenter les événements les plus insignifiants de sa vie alors qu'on est frappé d'une «aphasie amoureuse» qui arrête à la fois la plume et noue la langue? Tout cela transforme le récit de vie en traces éparses évoquées par bribes d'un semblant de vie. Car la narratrice n'a pas vraiment vécu, elle a été persécutée, assassinée par l'ombre du père qui l'a maintenue dans une enfance inaccessible ou impossible. Cherchant la voie de la liberté, elle passe d'un mode d'expression à un autre, de l'écrit à l'oral. Son «aphasie» surgissant dès qu'elle tente de s'exprimer, elle adopte une façon primitive de se dire. Tel un bébé qui apprend à parler, elle entraîne sa voix en poussant des cris, cris de désespoir qui rejoignent dans l'espace le chœur des femmes

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

ensevelies, et le chant démarre amer, révolté, incontrôlable. L'échec du projet autobiographique aboutit alors au passage de l'écriture au domaine de la fiction.

Selon Philippe Lejeune: «deux dangers guettent l'autobiographie: le relâchement de la pertinence, le récit devenant une simple promenade à travers des souvenirs éparpillés; l'excès de pertinence qui transforme le récit en démonstration sèche et artificielle». C'est justement le premier mal qui affecte *L'Amour*, la Fantasia signant ainsi le verdict de l'échec de l'écriture autobiographique. Le style d'Assia Djébar s'opère sous le signe d'une tension entre révélation et dissimulation, tension qui marque l'impossibilité pour l'auteur de s'écrire, de se dire. Cet échec n'est cependant pas suffisant pour affirmer l'absolu retrait de l'écriture autobiographique. Jacques Borel, autobiographe, éprouve lui aussi cette incapacité de se dire, il voit les secrets de son âme se dissimuler à mesure qu'il tente de les révéler: «Ce que, bien plutôt, de livre en livre, et si échelonnés qu'ils soient, j'en suis amené à me demander, c'est si, d'une part écrire et écrire, précisément, cela, écrire en obéissant ou en croyant obéir à un tel motif, n'obscurcit pas, n'épaissit pas toujours plus avant ce secret, ne le fait pas jusque dans les fonds les plus inaccessibles de la caverne, comme un lièvre apeuré, à son ombre confondu, s'acagnarde en boule, reculer, plus loin se terrer, comme on s'enterre en effet, on s'ensevelit».

Pour Béatrice Didier, l'écriture autobiographique est un projet pratiquement impossible à réaliser pour toute femme car le principe de cette écriture est de devoir se mirer pour dessiner le reflet de soi, or le miroir est proscrit aux femmes qui se doivent de se dissimuler et d'éviter toute exposition fatale à leur prestige social: «Mais alors que représente l'écriture autobiographique pour une femme? V. Woolf souligne l'évidente parenté qui existe entre l'expérience du miroir et le fait de raconter sa vie. Si l'expérience du miroir est dès le départ entachée pour la femme de ce poids de culpabilité ancestrale, à quel prix, dans quelles conditions pourra-telle écrire son autobiographie? La difficulté à tracer son propre visage dans ce genre de texte est considérablement accrue s'il s'agit d'une femme.

A/ *L'amour, la fantasia* :

Assia Djébar, qui s'est imposée au tout premier rang des écrivains Algériens, mêle habilement ses propres souvenirs d'enfance à l'évocation du passé lointain, la conquête par les français en 1830, et du passé récent, la guerre d'indépendance.

L'Amour, la fantasia, c'est une œuvre à la structure atypique, se présente comme une collection d'écrits de longueur variable, très hétérogènes ; récits des premières guerres coloniales, souvenirs de jeunes filles, portrait du père, conversation intimes de jeunes filles, témoignages ou confidence de maquisardes sur la guerre d'indépendance en Algérie, témoignages de veuves de cette même guerre...

L'Histoire de la prise d'Alger par la flotte française est, par exemple, précédée d'une évocation de la première scolarité d'Assia Djébar : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école » (*L'Amour, la Fantasia*, p11), elle est entrecoupée, ici par un récit sur les amours épistolaires de trois sœurs (trois jeunes filles cloîtrées), ailleurs par la souvenir

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

déjà ancien d'un couple de fiancés français (la fille du gendarme français), plus loin par un épisode autobiographique ou le père de l'auteur, en voyage, envoie une lettre à la mère (mon père écrit à ma mère). L'ensemble est expressément groupé sous le titre unitaire de la prise de la ville ou l'Amour s'écrit. Les textes de l'Amour ; la fantasia sont vecteurs de deux grandes thématiques, les rapports entre français et algériens, le féminisme.

Dans *L'Amour, la fantasia*, en évoquant une sorte de mélange entre l'autobiographie et la fiction, entre la guerre et l'amour, entre le réel et l'imaginaire, l'écrivaine a souvent donné la parole aux femmes parce qu'elles sont interdites de parler, à cause des coutumes et des traditions ancestrales. Donc, la littérature féminine algérienne est un cri d'alarme pour dire son refus, son désir de voir le monde évoluer et participer à son évolution en toute âme et conscience. Ce roman contient trois parties, et chaque partie se compose de chapitres autobiographiques et historiques. Les chapitres de la première partie évoquent l'enfance d'Assia Djébar, donc elle commence par un récit autobiographique, relatant les beaux moments et les souvenirs de l'enfance et même l'adolescence, gravés dans la mémoire de la narratrice :

« Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, mais dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française » (*L'Amour, la fantasia*, p11).

Dans le deuxième chapitre « trois jeunes filles cloitrées » : la narratrice raconte ses souvenirs d'enfances, elle décrit ses vacances à la campagne avec les trois jeunes voisins dans le harem. Dans le troisième chapitre autobiographique « la fille de gendarme français » : Assia Djébar narre ses souvenirs :

« Au hameau de mes vacances enfantines, la famille de gendarme français_ une Bourguignonne et ses deux filles Janine et Marie-Louise_ fréquentait la demeure des trois sœurs » (*L'Amour, la Fantasia*, p33)

Dans la deuxième partie, l'écrivaine relate son expérience en tant que femme mariée insistant sur les lettres d'amour de son adolescence, elle raconte son mariage, en parlant de la nuit de noces et « le cri de la défloration », que la narratrice constate comme « un nouveau-né sorti tout droit de ses entrailles », c'est un cri qui prouve la renaissance d'Assia Djébar.

Pour notre écrivaine, « l'amour, c'est le cri » p124, c'est un cri de libération, de soulagement et surtout, de détachement de l'homme autoritaire, c'est la création du 'voix' qui va libérer les femmes de se 'silence' qui a dominé leur société depuis long temps. C'est une 'voix' écrite en lettres pour se transformer en « écriture cri » qui met valeur des voix des femmes remisées dans le Harem.

Donc, on remarque que cette partie commence par « les cris de la fantasia » et se termine par « le cri de l'amour », à notre avis, c'est pour donner un souffle au récit, et c'est le cas dans tous les romans d'Assia Djébar.

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

« Première lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. L'écrit s'y développe en journal de rêveuse cloîtrée. Je croyais ces pages « d'amour », puisque leur destinataire était un amoureux clandestin ; ce n'était que des lettres du danger » (L'Amour, la Fantasia, p86).

« Un cri sans la fantasia qui, dans toutes les noces, même en l'absence de chevaux caparaçonnés et de cavaliers rutilants, aurait pu s'envoler. Le cri affiné, allégé en libération hâtive, puis abruptement cassé. Long, infini premier cri du corps vivant » (L'Amour, la Fantasia, p152).

En fin, dans la troisième partie, une représentation de la période récente de l'écriture chez notre narratrice Assia Djébar, cette partie ne se compose pas de chapitre ; mais plutôt des mouvements. Avec ces derniers, nous pouvons redonner des « voix » au corps des mots, en réveillant leurs « voix ensevelies ».

Dans cette partie, il y a une alternance entre des chapitres autobiographiques (période contemporaine de l'écriture : Paris/Venise/Alger ; et les chapitres historiques ou la présence des récits de femmes sur la guerre de libération de l'Algérie, montrant le peine et la souffrance du peuple algérien. Des femmes qui expriment et relatent l'Histoire avec leur «voix », en déchirant le «silence » provoqué, non seulement par la France, mais aussi par les hommes de leur entourage enfermé.

« « L'amour, ses cris » (« s'écrit ») : ma main qui écrit établit le jeu de mots français sur les amours qui s'exhalent ; mon corps qui, lui, simplement s'avance, mais dénudé, lorsqu'il retrouve le hululement des aïeules sur les champs de bataille d'autrefois, devient lui-même enjeu : il ne s'agit plus d'écrire que pour survivre » (L'Amour, la Fantasia, p299).

« Ma mémoire s'enfouit dans un terreau noir, la rumeur qui la porte vrille au-delà de ma plume. « j'écris, dit Michaux, pour me parcourir. » Me parcourir par le désir de l'ennemi d'hier, celui dont j'ai volé la langue » (A, F, p301-302)³⁸.

En somme, Assia Djébar voulait nous relater avec « *L'Amour, la fantasia* », son parcours de vie, signalant, avec le Va et Vien entre les récits autobiographiques et les passages historiques, que nous ne pouvons pas détacher l'histoire collective de l'histoire intime ou bien personnelle. Donc la recherche de « soi » ne peut pas se faire sans la recherche dans le passé collectif.

b/Vaste est la prison :

Le roman d'Assia Djébar *Vaste est la prison* est le troisième volet du Quatuor algérien qui, avec *L'Amour, la fantasia* (1985) et *Ombre sultane* (1987) et *le Blanc de l'Algérie* (1996), qui est publié en 1995, est un livre sur l'écriture, un livre de la mémoire. Exploré par la double approche autobiographique et historique profonde dans sa vie tumultueuse et meurtrie. Ce roman se compose d'une introduction suivie par quatre parties : la première et la troisième partie sont manifestement autobiographiques, tandis

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

que la deuxième est consacrée à l'histoire de la perte et de la découverte de l'alphabet berbère. La quatrième témoigne de la violence en Algérie de nos jours.

Vaste est la prison est un roman à trames dont l'Histoire reste la toile de fond : d'abord celle de l'Algérie, ensuite celle de la narratrice et de sa généalogie, enfin celle des femmes algériennes en général. Il s'agit d'une tentative heureuse de reconstitution de plusieurs itinéraires que l'Histoire ait mêlés et que la mémoire va repêcher selon la sensation du moment.

Assia Djébar plonge constamment dans le passé pour mieux lire le présent. Se réveillant d'une sieste réparatrice (pendant le mois de novembre), la narratrice ouvre le roman en posant un regard neuf sur tout ce qui l'entoure : personnes et objets familiers, le pays et son histoire. Elle s'arrête d'abord sur son itinéraire personnel ; ensuite, elle puise dans son expérience d'historienne pour faire également surgir le passé de l'Algérie, révélant ainsi le besoin d'affirmer une identité que l'exploitation et les guerres cherchent à effacer. Assia Djébar évoquait dans ce roman tous ses premiers souvenirs, et interroge la manière dont elle se représente son enfance dans un milieu social et historique marqué par la colonisation.

Dans la première partie, « l'effacement dans le cœur », décrit une histoire d'amour platonique entre Isma et un jeune homme anonyme, appelé « L'Aimé ». La narratrice décide de raconter cette histoire en parlant de la fin, quand sa passion s'est déjà évanouie. Elle décrit comment la passion amoureuse a conduit à une rupture conjugale : « La sieste déroule sa dentelle suspecte, sa trame incertaine, sa durée d'organza..., la chimie de cet effacement, dois-je l'éclairer à rebours, risquer de faire réapparaître, de la mémoire pas encore putréfiée, quelque toile d'araignée friable, un enchevêtrement de soie ou de poussière, à effet mélancolique » (Vaste est la prison, p25).

Dans la deuxième partie « L'effacement sur la pierre », la narratrice reconstruit le parcours de la perte et de la découverte du « tiffinagh », l'auteur exalte le rôle des femmes dans la production, la transmission et la conservation de cette langue.

Dans la troisième partie « un silencieux désir », Isma raconte les histoires passées de sa grand-mère Fatima, de sa mère Bahia, de son père Tahar, et celles de son enfance et adolescence dans son village du Sahel. Dans cette partie, chaque histoire est traduite par un mouvement qui décrit les expériences autobiographiques de l'auteur en qualité de metteur en scène, Djébar raconte les difficultés et les plaisirs liés au tournage du long métrage de « la Nouba des femmes du mont Chenoua ».

La quatrième partie s'ouvre sur l'assassinat de la jeune Yasmina en 1994 par le mouvement fondamentaliste islamique, le front islamique du Salut-FIS. L'auteur qui confesse avoir terminé ce roman en trois mois, pris par l'urgence de témoigner la violence en Algérie, s'interroge sur le rapport entre l'écriture et la possibilité de traduire d'une manière tangible le sang. Elle se propose aussi de discuter et de questionner le rôle même de l'écriture. Djébar explicite les raisons qui l'ont poussée à écrire ce roman :

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

« La vraie interrogation dans mon dernier roman, et dans laquelle je suis depuis deux ans au moins, c'est comment rendre compte du sang (...). Dans l'écriture il y a une sorte d'impossibilité ; l'écriture fuit, c'est le cri qui prend la place, c'est le silence » (Vaste est la prison, 1995, p25).

Dans le dernier chapitre, Isma sur la nécessité de l'écriture : « les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous désirent écrire (...) les morts, eux seuls, désirent écrire, et dans l'urgence comme on a coutume de dire ». L'écriture devient, encore une fois, le porte-voix des absents, des muets et des opprimés.

3/Analyse de la dimension autobiographique

1- Les manifestations de l'échec autobiographique :

Après la lecture de « l'Amour, la fantasia », et « Vaste est la prison », notre objectif s'inscrit dans l'analyse de l'échec autobiographique dans les deux romans ; et cède à vérifier toutes les illustrations de cet échec.

a – *Vaste est la prison* et le projet autobiographique :

- **Un constat d'échec :**

Notre lecture de « *L'Amour, la fantasia* » et « *Vaste est la prison* », a abouti à un constat d'échec concluant le projet autobiographique d'Assia Djébar. En effet l'échec de l'autobiographie se traduit dans *L'Amour, la fantasia*, autant par des anomalies minant de l'intérieur le récit autobiographique que par l'intrusion de l'Histoire proche et lointaine de l'Algérie. Quant à *Vaste est la prison*, il s'avère être un roman polyphonique. La fiction attestée surtout par l'emploi de la polyphonie énonciative, a fini donc par submerger la voix d'une narratrice première se réclamant au départ de l'auteur et cherchant à se dire, entreprise qui s'avère ainsi impossible. C'est d'ailleurs à cet échec que fait allusion, dès l'incipit, la narratrice de *Vaste est la prison* :

« Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père (langue d'ailleurs muée en langue paternelle) dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululant des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil – alors que ma main court... » (p. 11)

Ce vertige de l'écriture, cette impossibilité de se dire va-t-elle être résolue dans *Vaste est la prison*? La narratrice pourra-t-elle enfin s'affirmer entant que l'auteur elle-même ? Saura-t-elle se dire et échapper à l'emprise de ces voix « ensevelies » ?

b-*Vaste est la prison* autobiographie ?

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

Selon Philippe Lejeune, le premier enjeu et le plus important dans une autobiographie est l'identité auteur-narrateur-personnage doublée par le pacte autobiographique qui consiste en un contrat de lecture que l'auteur établit avec le lecteur⁴¹. S'inscrivant dans un projet autobiographique, *Vaste est la prison* se soumet aux mêmes pactes de lecture que l'amour, la fantasia ; or nous avons démontré que le pacte autobiographique dans cette œuvre ne renvoie qu'à une intention d'autobiographie et qu'au sein de ce même pacte, la narratrice avoue son incapacité de se dire :

« Ecrire 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. » (*L'Amour, la Fantasia* P.177-178)

Reste à examiner la possibilité d'une identité auteur-narrateur-personnage dans *Vaste est la prison*. Comme dans *L'Amour, la fantasia*, il s'agit d'une narratrice anonyme. Rares les moments où son « je » frôle celui de l'auteur. Au début de l'œuvre, elle raconte l'étouffement qu'elle impose à son cœur épris d'un jeune homme, un collègue. Dans la seconde partie « L'Effacement sur la pierre », c'est la voix d'Assia Djébar l'historienne que nous entendons mais alors le rapport à l'autobiographie est très faible ou indirect. La troisième partie semble mieux concilier l'auteur avec son autobiographie puisqu'il s'agit, dans cette partie de chapitres relatant l'expérience de cinéaste de l'auteur alternant avec d'autres tentant de remonter loin dans la généalogie de la narratrice dévoilant ainsi son rapport à la langue française ainsi qu'à la langue maternelle dont elle a été coupée et même à la langue ancestrale disparue. Peut-être est-ce se référant à cette troisième partie que l'auteur déclare dans son dernier livre *Ces voix qui m'assiègent* que son roman *Vaste est la prison* est « le plus autobiographique, sans doute ». L'échec de l'entreprise autobiographique est pourtant là, même si ce n'est qu'à la page 228 que cette narratrice anonyme se transforme en Isma, la narratrice de l'amour, la fantasia. Est-ce la sœur ou toute autre femme -- puisque Isma renvoie au substantif « nom » au pluriel dans la langue arabe ? :

« Appellerai-je à nouveau la narratrice Isma ? « Isma » : « le nom ». Dans le cours si mêlé de cette évocation (...), je voudrais tant la conduire aux parages du lac de sérénité ! (...) La sérénité des passages qui semblent ne devoir jamais finir. » (p. 331)

Isma semble être donc l'ombre de la narratrice première ou de l'auteur, reflet de la présence des femmes algériennes dans le récit d'Assia Djébar. Présence qui altère l'autobiographie et la voue à l'échec.

Le paradoxe de l'écriture de cet auteur réside en réalité dans l'impossibilité et pourtant la nécessité de se dire. En dehors de l'écran protecteur de la fiction, l'écriture de soi s'apparente chez l'écrivain à un écharnement voulu, infligé comme une punition pour

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

sa trahison des siens. Ne s'écrit-elle pas en français, langue du conquérant d'hier, tout en sachant, de surcroît, que « l'écriture est (d'abord) dévoilement » ? Ecrire dans une langue étrangère ne manquera certainement pas d'élucider le rapport problématique de son auteur avec cette langue. Donc on remarque que le responsable premier c'est la langue française, qui renvoie amèrement à l'histoire sanglante de l'Algérie.

De l'autobiographie anonyme à l'autobiographie collective

Rôle des pronoms dans l'œuvre :

1- L'usage de « nous »

« C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'œil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme si c'était celle d'une autre. Donc, je me suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité » (Edition Albin Michel, 1999, p207)

Notre lecture de « *L'Amour, la fantasia* » et « *Vaste est la prison* », a abouti à un constat d'échec concluant le projet autobiographique d'Assia Djébar. Dans ces deux ouvrages, première et troisième parties de son quatuor algérien déclaré projet autobiographique par l'auteure, Assia Djébar joint des bribes de souvenirs personnels autour de son Je solitaire et déchiré à une traversée de l'histoire algérienne partant de deux perspectives. En tant que professeure d'histoire et intellectuelle postcoloniale, Djébar emploie une stratégie savante et poétique à la fois ; sa relecture des sources historiques françaises sur la conquête du Maghreb et la guerre d'Algérie lui permet d'élaborer une critique du discours colonial dans la veine des travaux d'Edward Saïd, et en même temps, d'élaborer des narrations fictives en rêvant sur le non-dit des écrits historiques. En tant que femme de l'entre-deux culturel, elle est fascinée par l'univers féminin clos de sa culture, duquel elle, en tant que dévoilée (au propre comme un figuré), ne fait plus partie. Ainsi, elle se met à l'écoute des récits de ses sœurs, mères et grand-mères, et intègre de nombreuses voix orales fonctionnalisées dans ses textes. Dans *Vaste est la prison*, Djébar se consacre en outre à la reconstitution fictive d'une écriture berbère au féminin. A la continuelle traversée du Moi _ en tant que sujet qui se constitue de manière fragmentée dans toute une série des textes _ s'ajoute donc la traversée des savoirs différents et conflictuels sur l'Algérie et sur les blessures collectives des Algériennes. L'écriture autobiographique devient une énonciation hybride et polyphone. Cependant elle demeure une création littéraire résolument individualiste. Il s'agit, comme l'a exprimé Ronnie Scharfman (2001 : 126), d'une « exploration du moi et du monde, de la réalité personnelle de la narratrice et de la réalité historique de la mémoire algérienne ». (Djébar, « pourquoi j'écris », p 09-24)

Donc, parler de soi à la première personne et afficher la subjectivité féminine dans un roman sont des transgressions majeures dans la culture algérienne.

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

2- De voix singulière à la voix plurielle :

« L'écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective ou votre « je » n'est pas toujours le Je, ou c'est un « je-nous » ou c'est un Je démultiplié » (Gauvin, 1997, p33). Djébar ose ainsi écrire son histoire personnelle, mais elle la dissimule dans la polyphonie des femmes qu'elle a rencontrées dans les montagnes, ainsi que de celles des femmes cloîtrées de sa famille. On remarque qu'Assia Djébar élaborait une autobiographie collective en tant de parler sur sa vie réelle. Dont elle racontait des événements de sa vie vécus en communauté. La voix des femmes algériennes de la 3^{ème} partie de *L'Amour, la fantasia* ; dans les chapitres intitulées voix ou voix de femme. Et aussi les voix des voyageurs scientifiques européens de la 2^{ème} partie de *Vaste est la prison*, et les voix de femmes de la famille de Djébar dans la 3^{ème} partie de *Vaste est la prison*.

3-L'usage du « nous » collectif :

« Nous, les fillettes, nous fuyons sous les néfliers. Oublier le soliloque de l'aïeule, les chuchotements de ferveur des autres. Nous allons compter les pigeons du grenier, humé dans le hangar l'odeur des caroubes et le foin écrasé par la jument partie aux champs, nous faisons des concours d'envol sur la balançoire. Inverse de se sentir, par éclairs et sur un rythme alterné, suspendues au-dessus de la maison, du village...nous refermons discrètement l'armoire, quand les femmes se relèvent pour la prière de l'après-midi. Nous nous imaginons surgir d'une région interdit ; nous nous sentons plus vieilles. » (L'Amour, la fantasia, p19-21)

Et dans *Vaste est la prison*, la fiction attestée surtout par l'emploi de la polyphonie énonciative, a fini donc par submerger la voix d'une narratrice première se réclamant au départ de l'auteur et cherchant à se dire, entreprise qui s'avère ainsi impossible dès l'incipit du roman:

« Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père (langue d'ailleurs muée en langue paternelle) dénoue peu à peu, surement, les langues de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil alors que ma main court... » (p11)

Je ne te nomme pas, Algérie amère

Que j'écris

Que je crie, avec ce « e » de l'œil

L'œil qui, dans la langue de nos femmes, est fontaine

Ton œil en moi, je te fuis, je t'oublie, (p347)

Dans les passages précédents, la narratrice fait part d'événements dans lesquels elle ne se trouve pas seule au centre de l'action, mais avec d'autres personnages, et aussi les

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

pensées, les sentiments ou les souhaits qui sont décrits comme ayant été vécus en commun. Elle lui donne la possibilité de raconter son histoire individuelle parmi le collectif féminin, collectivité qui lui est chère et dans laquelle elle ancre une grande partie de son identité.

L'écriture autobiographique, surtout dans *L'Amour, la Fantasia*, était minée par différentes anomalies qui empêchaient son fonctionnement habituel (répétitions, écriture impersonnelle, biographies remplaçant le récit autobiographique, aphasie de la narratrice qui ne peut se dire...). Ces symptômes du dérèglement de l'écriture autobiographique se doublent d'une autre maladie incurable: l'envahissement du récit autobiographique (présent surtout dans les premières parties des romans) par différents genres de discours proliférant. Discours autobiographiques, discours explicatifs, discours commentatifs, discours émotifs. L'emploi du présent de narration doublé de la présence du discours indirect libre font dévier l'écriture autobiographique et lui substituent un large projet fictionnel. Ce projet fictionnel se confirme par la multiplication des voix narratives dans *A.F* et surtout dans *V.P*: cette polyphonie énonciative observée dans les deux romans en fait des écrits modernes ou même postmodernes, à la lisière qui sépare le nouveau roman du nouveau roman. Assia Djébar, écrivain maghrébin, est donc un écrivain moderne qui suit l'évolution des genres ou plutôt leurs enchevêtrements. De sa triple carrière d'écrivain, d'historienne et de cinéaste, elle tire des effets remarquables qui enrichissent ses œuvres et en font à la fois des romans autobiographiques, historiques et polyphoniques.

Dans son analyse, Najiba Reguieg a constaté que la polyphonie énonciative est un élément constitutif de la fiction romanesque. Cette idée se justifiait par le fait que des voix multiples déplacent le centre de la narration d'un Je-origine unique et réel à des Je-origines fictifs. Elle a souligné que ce même Je unique peut avoir lui-même différentes facettes qui le rendent multiple ou polyphonique. Si toute autobiographie se fonde sur l'écriture du Je, elle ne peut révéler, comme l'écriture fictionnelle, qu'un jeu polyphonique au sein même de ce Je prétendu unique. Elle se demande si l'autobiographie serait-elle une fiction déguisée puisque le Je est lui-même polyphonique? Pour Anatole France: «Tout roman, à le bien prendre, est une autobiographie». Georges Gusdorf, quant à lui, voit que: «Tout roman est une autobiographie, toute autobiographie est un roman».

Jean Starobinski pense de même que la frontière entre roman et autobiographie reste floue: «Non seulement l'autobiographe peut mentir, mais la «forme autobiographique» peut revêtir l'invention romanesque la plus libre: les «pseudo-mémoires», les récits «pseudo-autobiographiques» exploitent la possibilité de narrer à la première personne une histoire purement imaginaire.

Les spécificités de l'écriture d'Assia Djébar: de son rapport à l'Histoire et de la place qu'elle s'assigne dans cette Algérie désormais "libre". Nous connaissons par ailleurs les difficultés où pataugent actuellement ce pays. L'écrivain se transforme-t-elle pour autant en militante? Ses œuvres se chargent-elles d'une tendance à l'engagement? Nullement! Car cette dernière refuse d'être un écrivain engagé. Signalant l'événement de la parution de *Vaste est la prison*, Marion Van Renterghem s'interroge: «Comment remplir son devoir à propos de la réalité lorsqu'on est écrivain et qu'on refuse de s'engager? Et, à l'inverse,

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

comment être écrivain lorsque son pays est en pleine déliquescence? L'œuvre d'Assia Djebar se veut une réponse à ce dilemme. Dans *L'Amour, la fantasia*, elle mêlait sa propre enfance au récit de la conquête de l'Algérie et à la mémoire de femmes racontant la guerre d'indépendance. Comme un lointain écho, son dernier livre, *Vaste est la prison*, est un roman polyphonique qui, outre une réflexion sur l'écriture, redonne aux femmes leurs voix singulières, rend compte de quelques figures quotidiennes de ce siècle meurtri, retrace des scènes d'aujourd'hui, des vies et des morts très simples, et va puiser dans l'Histoire, auprès des héros anciens de la civilisation orientale, des repères susceptibles d'ancrer la lutte pour la liberté indépendamment des références à l'Occident».

Le souci d'Assia Djebar est donc de «créer des œuvres littéraires qui s'imposent en tant que telles, car jusqu'ici on s'est intéressé à la littérature maghrébine comme document sociologique». Ailleurs, elle justifie son manque d'engagement autrement: elle refuse de pleurer ses sœurs assassinées en Algérie: «C'est précisément ce qu'on demande aux femmes chez nous, à celles qui sont douées de parole et d'éloquence: d'être des pleureuses, d'apporter un certain niveau de lyrisme à la catastrophe et au malheur. Leur rôle traditionnel, c'est cela : une parole d'après le désastre. Je ne veux pas m'y plier. Non je ne pleurerai pas mes amies meurtries en terre algérienne».

Du coup, l'écriture se révèle par moments inutile ou dérisoire par rapport au drame de son pays: «Quand j'écris, j'écris toujours comme si j'allais mourir demain. Et chaque fois que j'ai fini je me demande si c'est vraiment ce qu'on attendait de moi, puisque les meurtres continuent. Je me demande à quoi ça sert. Sinon à serrer les dents, et à ne pas pleurer».

Selon Anatole France: «Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre. Il n'y a pas plus de critique qu'il n'y a d'art objectif, et tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leur œuvre sont dupes de la plus fallacieuse illusion».

Conclusion

Conclusion

Conclusion

Arrivé au terme de ce modeste travail, tout en jetant un regard récapitulatif sur le travail effectué et pour confirmer la justesse de notre hypothèse, à savoir *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* sont deux romans voués à l'échec. Nous avons mis en avant, dans le premier chapitre des théories, nous avons défini les termes : autobiographie, pacte autobiographique et autofiction selon Philippe Lejeune pour démontrer les corrélations évidentes entre le genre autobiographique et le genre autofictionnel.

Nous avons également évoqué le champ d'écriture féminine autobiographique mettant l'accent sur l'écriture féminine algérienne car Assia Djébar est une écrivaine maghrébine d'expression française, est donc une écrivaine qui tire des effets remarquables qui enrichissent ses œuvres et en font à la fois des autobiographies, des autofictions et des récits historiques.

Nous avons abordé dans le deuxième chapitre, les caractéristiques de l'écriture autobiographique de la romancière, notre constat partait du fait que ses œuvres sont constituées dans leur majeure partie d'un récit de vie relatant des événements ressemblant énormément à celle qu'a vécu Assia Djébar elle-même. Et cela nous a menés aussi à faire une étude sur le pseudonyme adopté par l'auteur. Nous avons évoqué aussi le pacte autobiographique et le pacte fantasmatique dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*.

En dernier lieu, dans le troisième chapitre, nous avons abordé une analyse profonde sur la dimension autobiographique, et un constat sur l'échec autobiographique dans les deux romans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*, l'analyse des voix s'est tout d'abord intéressée au discours du « je » autobiographique. Nous avons pu montrer que l'auteur se sert de différentes stratégies narratives grâce auxquelles elle a échoué de réaliser sa propre vie dont elle fait d'incorporer les biographies d'autres femmes dans ses textes autobiographiques, ainsi que la diégèse collective (c'est-à-dire le fait de parler à partir du collectif) ont été ainsi interprétés comme moyen réalisant un « discours anonyme de soi-même. Si l'on voit alors apparaître dans les deux romans une multitude de pronoms personnels, suite à ces différentes formes de diégèse, il ne s'agit pas d'une réflexion postmoderne sur l'unité du sujet autobiographique, mais bien plus de l'expression d'une femme auteur qui, du fait de son enracinement dans un contexte arabo-musulman et du fait qu'elle soit une femme, hésite à parler d'elle : « Je ne le me dissimule pas. Mais je ne le me montre pas » (*Vaste est la prison*, p220) C'est ainsi qu'elle s'exprime dans *Vaste est la prison*.

Nous avons pu conclure que l'écriture autobiographique est impossible dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*, dont la narratrice a échoué de raconter son autobiographie, elle se met à raconter la vie des autres, principalement des femmes, au lieu de raconter sa vie à elle. Nous avons également constaté que l'écriture autobiographique, surtout dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*, était minée par différentes anomalies qui empêchaient son fonctionnement habituel (répétitions, écriture

Conclusion

impersonnelle, biographies remplaçant le récit autobiographique, aphasie de la narratrice qui ne peut se dire...). Ces symptômes du dérèglement de l'écriture autobiographique se doublent d'une autre maladie incurable: l'envahissement du récit autobiographique par différents genres de discours proliférant. Discours autobiographiques, discours explicatifs, discours commentatifs, discours émotifs qui font dévier l'écriture autobiographique et lui substituent un large projet fictionnel. Ce projet fictionnel se confirme par la multiplication des voix narratives qui enrichissent ses œuvres et en font à la fois des romans autobiographiques, historiques et polyphoniques.

Notre lecture de *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* a abouti à un constat d'échec concluant le projet autobiographique d'Assia Djébar. En effet, l'échec de l'autobiographie se traduit dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* par des anomalies minant de l'intérieur le récit autobiographique, que par l'intrusion de l'Histoire proche et lointaine de l'Algérie. La fiction attestée, surtout par l'emploi de la polyphonie énonciative, a fini donc par submergé la voix d'une narratrice première se réclamant au départ de l'auteur et cherchant à se dire, entreprise qui s'avère impossible.

Parler de l'expérience qu'Assia Djébar a de l'écriture, en tant que femme, en premier lieu, et voir comment l'écriture de soi prend, chez elle, sens dans une déviation subversive par rapport aux normes initiales de l'autobiographie, en second lieu, expliquerait forcément le fait que l'image de la femme dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* se situe entre deux états de présence: une clôture réelle et une ouverture imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres d'Assia Djébar :

- . DJEBAR, Assia, l'amour, la fantasia (1985), Paris, Albin Michel, 1995.
- . -----, l'amour, la fantasia, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985.
- . -----, Vaste est la prison, Paris, Albin Michel, 1995.
- . -----, Vaste est la prison, Paris, Livre de poche, 2002.
- . -----, les enfants du nouveau monde, Paris, Julliard, 1967.
- . -----, les impatients, Paris, Julliard, 1958.
- . -----, Ombre Sultane, Paris, Lattès, 1987.

Ouvrages généraux :

- . LEUJEUNE, Philippe (1975). « Le pacte autobiographique », Paris, Seuil.
- . DOUBROUVSKY, Serge. Texte en main « autofiction et Cie », Paris.
- . BEATRICE, Didier (1991). « L'écriture-femme », Paris.
- . Chikhi, Beïda (1990): „Histoire et stratégie fictionnelle dans les romans d'Assia Djébar“. In: Naget Khadda (ed.): *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*. Paris: L'Harmattan, p. 17-30.
- . Chikhi, Beïda (1997): *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- . Chikhi, Beïda (1994): „Quel au-de là pour la Sultane des Aubes?“. In: *Cahier d'Études Maghrébines* 6/7, p. 93-100.
- . Chikhi, Beïda (1987): *Les romans d'Assia Djébar*. Alger: Office des publications universitaires.
- . Clerc, Jeanne-Marie (1997): *Assia Djébar. Écrire, Transgresser, Résister*. Paris: L'Harmattan.
- . Déjeux, Jean (1984): *Assia Djébar*. Sherbrooke, Québec: Naaman.
- . Déjeux, Jean (1991): „L'Émergence du ‚je‘ dans la littérature maghrébine de langue française“. In: Jacqueline Arnaud u.a. (eds.): *Autobiographies et récits de vie en Afrique*. Paris: L'Harmattan, p. 23-29.
- . Déjeux, Jean (1992): *La littérature maghrébine d'expression française*. Paris : Presses Universitaires de France.
- . Déjeux, Jean (1993): *Maghreb. Littératures de langue française*. Paris: Arcantère.
- . Déjeux, Jean (1994): *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala.
- . Gafaiti, Hafid (1991): „Écriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar: L'amour, la fantasia“. In: Jacqueline Arnaud u.a. (eds.): *Autobiographie et récits de vie en Afrique*. Paris: L'Harmattan, p. 95-101.
- . Gafaiti, Hafid (1996): „The Blood of Writing: Assia Djébar's Unveiling of Women and History“. In: *World Literature Today* 70:4, p. 813-822.

- .Lejeune, Philippe (1973): „Le pacte autobiographique“. In: Poétique4, p. 137-162.
- .Lejeune, Philippe (1980): Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Seuil.
- .Lejeune, Philippe (1998, [1971]): L'autobiographie en France. Paris: Armand Colin.
- .Lejeune, Philippe (2002): Autopacte. Web page. <http://worldserver.oleane.com/autopact> (25 April 2004).
- .Regaieg, Najiba (1995): De l'Autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture: Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre Sultane d'Assia Djébar. Paris Nord, U.F.R. Lettres, département de Français.
- .Regaieg, Najiba (1999): L'Amour, la Fantasia d'Assia Djébar: de l'autobiographie à la fiction“. In: Jacqueline Arnaud u.a. (eds.): Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins oumigrants. Paris: L'Harmattan, p. 129-135.

. L'Amour, la fantasia, une savante partition ou l'art de la composition, Dr. Assia Kacedali, université d'Alger 02, Algérie.

. Hornung, A, Ernstpeter, R. 1998. Post colonialisme et autobiographie, studies in comparative littérature 20, Amsterdam : Atlanta.

. la problématique de la langue et de l'écriture chez Assia Djébar, Houria Besalem, El-Khitab : n 16.

Dictionnaire :

- . BEKKAT, Azza Amina, (sous-direction), dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010, Ed. Chihab Edition, Alger, 2014.
- .CHEURFI, Achour, Ecrivains algériens : dictionnaire bibliographique, Ed. Casbah, Edition, Alger, 2004.
- . Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Paris, 1999.
- . Picoche, Jacqueline, Dictionnaire Etymologique du français, Ed. Le Robert, Paris, 1992.
- . Larousse, Paris, 2002.
- . Nouveau dictionnaire des auteurs, Laffont-Bompani, « Bouquins », 1994.
- . BEAUMARCHAIS Jean-Pierre (de), COUTY Daniel, (S/D), dictionnaire des œuvres littéraires de langue française, 1994, Paris : Bordas.
- . Dictionnaire le Littré.

Sites Internet :

- . WWW. Fabula. Org.
- . WWW. Limag. Org.
- . WWW. yourdictionnaire. Com.
- . Site Wikipédia Encyclopédie libre.

Articles :

- . BENYEKHFLEF, Djamel, « le Monde féminin d'Assia Djébar » in association des revues plurielles, n59, 1970, Algérie littérature.
- . Assia Djébar : faire entendre des voix de femmes, Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire, Année 2009, pp78-83.
- . C:\Users\MAISON XP\Desktop\PDF) _ L'Amour La Fantasia d'Assia Djébar _ l'écriture comme tentative de réconciliation des socialisations contradictoires _ .html

- . C:\Users\MAISON XP Desktop Dialectique du rapport masculin-féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar _ Cairn.info.html.
- . C:\Users\MAISON XP\Desktop\transgression La médiation par l'écriture _ entre-deux et inter culturalité chez Assia Djébar on JSTOR.mhtml.
- . C:\Users\MAISON XP\Desktop\transgression\Project MUSE - _i_Femmes et écriture de la transgression__i_ ed. by Hafid Gafäiti and Armelle Crouzières-Ingenthron (review).html

Annexe

Annexe I

Pseudonyme d'Assia Djebar :



L'autobiographie se caractérise par l'identité entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste cela suppose que l'auteur, narrateur et le personnage aient le même nom. Donc, le nom propre de l'écrivain a une importance dans l'étude d'une œuvre autobiographique.

Ces dernières années, on a vécu que les écrivains adoptent un pseudonyme, ils le trouvent comme un moyen de transgresser l'ordre social en ménageant toute les parties. Le pseudonyme s'agit d'un nom d'emprunt, librement choisi par une personne pour dissimuler au public son identité réelle. Beaucoup de femmes dans la littérature algériennes qu'elles choisirent de voiler leur identité sous des pseudonyme et c'est le cas de notre écrivaine Assia Djébar.

Assia Djébar, elle fut l'une des grandes voix de l'émancipation des femmes musulmanes et du dialogue des cultures.

« J'écris contre la mort, j'écris contre l'oubli, j'écris dans l'espoir (dérisoire) de laisser une trace, une griffure sur un sable mouvant, dans la poussière qui monte, dans le Sahara qui monte ». (Assia Djébar)

Assia Djébar est l'une des auteurs qui ont employé un pseudonyme pour publier ses ouvrages. Son nom propre est Fatma Zohra Imalhyène, son pseudonyme est expliqué dans une interview avec Vera Lucia Soares : « Djébar a un double sens, dans notre dialecte, Djébar c'est celui qui est le rebouteux, celui qui répare les os quand ils sont cassés, mais comme souvent les racines arabes ont un sens qui est quelque fois presque le contraire, ça veut dire aussi celui qui est dur mais par justice, par excès de justice. Donc, le sens le plus exact de Djébar, c'est intransigeant ». Ainsi, pour son prénom Assia Djébar dit : « Assia, en arabe, ça veut dire immortelle, c'est le nom d'une fleur, la fleur immortelle ; Assia, c'est aussi lié à la racine arabe qui veut dire celle qui console et puis il y a un troisième sens d'Assia dans la culture coranique : Assia c'est la mère adoptive ». Assia en dialecte signifie la femme qui accompagne de sa présence, cette présence donne la rigueur d'une forme, rend l'intelligence sensible. En remarque qu'il existe beaucoup de sens sur ce pseudonyme.

Philippe Lejeune définit le pseudonyme comme suit :

« Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur, ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom, absolument

comme celui qu'une religieuse prend en entrant dans ses ordres, certes, l'emploi du pseudonyme peut parfois couvrir des supercheries ou être imposé par des motifs de discrétion... les pseudonymes littéraires ne sont en général ni des mystères, ni des mystification, le second nom est aussi authentique que le premier, il signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée, ...le pseudonyme est simplement une différenciation, un doublement du nom, qui ne change rien à l'identité » (Philippe Lejeune,p24).

Annexe II

Liste des abréviations :

Corpus principal

Récits d'Assia Djebar qui seront soumis à l'analyse.

- 1) A.F : L'Amour, la fantasia, Paris, Albin Michel, 1995.
- 2) V.P : Vaste est la prison, Paris, Albin Michel, 1995.
- 3) Ph, L : Philippe Lejeune
- 4) P. Au : Pacte Autobiographique.

Annexe III

Philippe Lejeune :



« Je suis né à Montrouge, Seine, le 15 novembre 1924 »

Ma mère était très musicienne et tenait la partie de violon dans un quatuor d'amateur.

Mon père traversa la vie en compagnie de Montaigne et d'Eschyle qu'il lisait dans le texte.

J'ai appris à lire dans les livres qu'il avait annotés et ce que j'ai compris, c'est ce qu'il avait aimé.

Résumé :

Ce mémoire de Master se propose d'étudier les deux romans d'Assia Djébar : « l'Amour, la fantasia », et « Vaste est la prison ». Par une analyse profonde des romans, on découvre que le projet autobiographique est impossible, ou la quête de soi dans les deux ouvrages est échouée.

En premier lieu, nous avons appliqué les concepts autobiographiques selon Philippe Lejeune. En second lieu, nous avons abordé la démarche autobiographique dans les deux corpus. Et à la fin, nous avons analysé tous les manifestations de l'échec autobiographique.

Mot clés : analyse, autobiographie, impossible, la quête de soi, échec autobiographique.

Abstract :

Through this research, we come to a deep study the two novels by writer Assia Djébar.

Through the extensive analysis of the two narratives, we back the personnel biography from Assia Djébar proved impossible and the subjectivity character of the writer has completely failed.

At first, we a systematic study was done by Philippe Lejeune from the autobiography, secondly, we applied a methodology for two versions, finally, it was extracted all aspects from this failure.

Keywords: Assia Djébar, impossible, subjectivity, failed, aspects.

ملخص

من خلال هذا البحث، نتطرق لدراسة الروايتين "الحب الفنتازيا" و "واسع هو السجن". من خلال التحليل الداخلي للروايتين أثبت أن السيرة الذاتية باتت مستحيلة، أو أن الطابع الذاتي للكاتب في هاتين الروايتين باء بالفشل.

في البداية تطرقنا بتجسيد المفاهيم المطبقة من طرف (Philippe Lejeune).

أيضا نهج الطابع الذاتي في كلتا النسختين، و في الأخير تم استخراج جميع المظاهر والتعابير التي أثبتت هذا الفشل للكاتب.

TABLES DES MATIERES

Remerciements

Introduction

Chapitre I : l'autobiographie : concepts et définitions

1. L'autobiographie.....	08
2. Le pacte autobiographique.....	09
3. L'autofiction	12
3.1 .Une anti-autobiographie	14
3.2 .Roman Autobiographique/ autofictionnel.....	14
3.3 .Recours à l'autobiographie/ autofiction par les écrivaines algériennes	15

Chapitre II : Assia Djébar et l'écriture autobiographique

4. L'écriture autobiographique d'Assia Djébar	17
5. La démarche autobiographique.....	19
6. Du pacte autobiographique au pacte fantasmatique	20
3.1. Le pacte autobiographique.....	21
3.2. Le pacte fantasmatique.....	22

Chapitre III : Analyse de la dimension autobiographique

1- L'échec autobiographique.....	25
a- L'Amour, la fantasia.....	26
b- Vaste est la prison	29
2- Vaste est la prison et le projet autobiographique	30
a- Un constat d'échec	30
b- Vaste est la prison autobiographie ?	31
3- De l'autobiographie anonyme à l' (auto)biographie collective.....	32
3.1. Rôles des pronoms dans l'œuvre	32
3.1. a- L'usage de « nous »	33
3.1. b- de voix singulière à la voix plurielle.....	33
3.1. c- L'usage de nous collectif	34
Conclusion	38
Bibliographie.....	40
Annexe.....	43