

REPUBLIQUE ALGEREINNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA
FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES SOCIALES
ECOLE DOCTORALE ALGERO FRANCAISE DE FRANCAIS
DEPARTEMENT DE FRANCAIS
ANTENNE DE M'SILA

TITRE

**STRATEGIES D'ECRITURE
DANS "LA FEMME SANS SEPULTURE"
D'ASSIA DJEBAR**

Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme de magister
Option : Sciences du Langage

Sous la direction du :
Dr Samir ABDELHAMID

Préparé & soutenu par:
Mounira BAKIR

Membres du jury

Président : Dr Bachir BENSALAH	Maitre de Conférences	Université de Biskra
Rapporteur : Dr Sami ABDELHAMID	Maitre de Conférences	Université de Batna
Examineur : Dr Salah KHENNOUR	Chargé de cours	Université de Ouargla

Année universitaire
2007-2008

Résumé

Au vue de la production littéraire de Assia DJEBAR, il apparait clairement qu'elle n'est pas stable , c'est dire qu'elle change d'une production à une autre c'est donc la flexibilité et la souplesse qui sont mises en avant , ceci dit , elle s'adapte pour permettre la régulation nécessaire à un acte d'écriture pour envisager d'une part les traits d'une écriture en rapport avec la littérature et d'autre part les paramètres de l'efficacité.

Dans « La Femme sans sépulture » l'auteur adapte une série de caractéristiques touchant le fond et surtout la forme, c'est donc cet aspect technique que nous partirons à sa recherche et sa découverte.

Mots clés :

Stratégie(s), écriture, roman, langue, linguistique, Assia DJEBAR, énoncé, énonciation.

الملخص:

بالنظر للإنتاج الأدبي لأسية جبار يظهر جليا أنها غير مستقرة ، بمعنى أنها تتغير من إنتاج لآخر. هي إذن السلاسة والمرونة قبل كل شيء. الشيء الذي يعطيها تلك القدرة على التأقلم مع الضبط اللازم لعملية الكتابة؛ من جهة.. من أجل تحديد ملامح تلك الكتابة ومناسبتها للأدب.. ومن جهة أخرى لتحديد معالم الفعالية.

في " La Femme sans sépulture " الكاتب يتبنى سلسلة من النعوت (التعريفات) التي تلمس العمق وخصوصا الشكل.. هو إذن ذلك الجانب التقني الذي سنذهب للبحث عنه واستكشافه.

كلمات مفتاحية: إستراتيجية، كتابة، لغة، لسانيات، أسيا جبار، قصة...

Résumé

Au vue de la production littéraire de Assia DJEBAR, il apparait clairement qu'elle n'est pas stable , c'est dire qu'elle change d'une production à une autre c'est donc la flexibilité et la souplesse qui sont mises en avant , ceci dit , elle s'adapte pour permettre la régulation nécessaire à un acte d'écriture pour envisager d'une part les traits d'une écriture en rapport avec la littérature et d'autre part les paramètres de l'efficacité.

Dans « La Femme sans sépulture » l'auteur adapte une série de caractéristiques touchant le fond et surtout la forme, c'est donc cet aspect technique que nous partirons à sa recherche et sa découverte.

Mots clés :

Stratégie(s), écriture, roman, langue, linguistique, Assia DJEBAR, énoncé, énonciation.

الملخص:

بالنظر للإنتاج الأدبي لأسية جبار يظهر جليا أنها غير مستقرة ، بمعنى أنها تتغير من إنتاج لآخر. هي إذن السلاسة والمرونة قبل كل شيء. الشيء الذي يعطيها تلك القدرة على التأقلم مع الضبط اللازم لعملية الكتابة؛ من جهة.. من أجل تحديد ملامح تلك الكتابة ومناسبتها للأدب.. ومن جهة أخرى لتحديد معالم الفعالية.

في " La Femme sans sépulture " الكاتب يتبنى سلسلة من النعوت (التعريفات) التي تلمس العمق وخصوصا الشكل.. هو إذن ذلك الجانب التقني الذي سنذهب للبحث عنه واستكشافه.

كلمات مفتاحية: إستراتيجية، كتابة، لغة، لسانيات، أسيا جبار، قصة...

INTRODUCTION

Nous prenons l'initiative de commencer par la citation d'Umberto Eco qui, à notre avis, introduit le mieux la dimension linguistique de notre mémoire et qui, de surcroît, reflète à merveille le rapport très étroit qu'entretient la littérature avec la langue et fait qu'en littérature, c'est la langue au travail. L'œuvre littéraire se présente, dans cet ordre d'idée, comme une partition linguistique, car : « *La littérature maintient en exercice d'abord la langue comme patrimoine collectif. La langue, par définition, va où elle veut, aucun décret venu d'en haut, ni de la politique, ni de l'académie, ne peut arrêter sa marche et la faire dévier vers des situations prétendues optimales.* »⁽¹⁾

En outre et conformément à l'usage, nous essayerons de présenter ci après en résumé ce mémoire de recherche : une introduction à la littérature algérienne d'expression française, notamment celle d'Assia DJEBAR et plus précisément son œuvre : *La Femme sans sépulture*, la problématique et l'hypothèse auxquelles elle fait appel, les motivations du choix du sujet, la méthode adoptée dans l'accomplissement de ce travail de recherche universitaire et le processus qui a abouti à la présente forme de ce mémoire et enfin le travail accompli dans cette forme.

Compte tenu de la délicatesse du champ dans lequel nous nous sommes engagées, nous commençons d'abord par la définition de la notion de « stratégie », celle-ci renvoie aux processus d'écriture et aux différentes

⁽¹⁾ – Eco Umberto, De la littérature, Ed, Bernard Grasset, Paris, 2002, P.11.

techniques dans le traitement de la langue grâce auxquels il est possible de repérer des actions observables au niveau de la syntaxe, de la phrase, de la grammaire, de la ponctuation, de la cohérence, de la cohésion...Les stratégies dont il est question représentent donc les techniques d'écriture observables et reconnaissables comme faits linguistiques attestant, d'une part, la présence de traits linguistiques saillants, et d'autre part, l'existence d'un mode spécifique de fonctionnement de la langue. D'emblée, nous avançons l'adage admis par tout le monde : en littérature, c'est la langue qui est au travail.

En outre, par quoi peut-on justifier notre orientation vers la littérature algérienne d'expression française et plus spécialement vers celle d'Assia DJEBAR ? Le fait que nous nous inscrivons dans un contexte algérien, il nous a semblé utile, voire indispensable de se consacrer au riche et inépuisable patrimoine de ce champ littéraire et par conséquent de nous inscrire dans les fortes diverses et nombreuses recherches consacrées à cette littérature. Etant toujours hantée et fascinée par cette littérature, sa diversité, sa richesse, sa particularité, son écoute à la société algérienne, son esthétique et sa dimension artistique, cet état de fait, certes subjectif, justifie la raison la plus intime de notre choix. Une raison aussi subjective, dans la mesure où elle est, sans doute, des moins justificatives.

Notre choix s'est renforcé, dans la mesure où de jour en jour et à chaque instant de la recherche nous nous trouvons plus attirées par notre travail, car nous étions tout au long de ce mémoire de magistère encouragées et orientées par notre encadreur, le Dr Samir ABDELHAMID, qu'il trouve ici l'expression de notre profonde gratitude, l'écho de nos propos les plus élogieux et le verbe de nos sentiments les plus respectueux.

Quant à notre problématique, elle tente de mettre à nu les stratégies d'écriture d'Assia DJEBAR dans *La Femme sans sépulture*. Autrement dit, nous entendons décrire, par une analyse le plus possible détaillée et objective, le jeu de forces et les éléments de cette stratégie à multiples facettes. L'objectif étant donc de repérer les « outils linguistiques » mis en œuvre par l'auteur dans la réalisation de cette œuvre et dont l'intérêt consiste à admettre la littérature comme étant une expérience du langage et un travail dans/sur la langue. Cette réalité confère au texte littéraire une « identité linguistique » garante de l'objectivation des jugements. Les méthodes qui soutiendront notre démarche seront doubles ; il s'agit des méthodes : analytique et descriptive. Pour répondre à la spécificité du texte littéraire, sans doute complexe, ces deux méthodes seront appuyées par une approche sémiotique dans la mesure où la relation de la linguistique avec la sémiotique et la dimension linguistique de notre mémoire nous invitent à nous interroger sur les particularités de l'écriture littéraire, c'est-à-dire dire sur le sens, la signification, le signe, le signifié, le signifiant, le référent, et en même temps à être attentives à tout ce qui valide la présence d'une stratégie particulière chez l'auteur dans l'œuvre en question. L'hypothèse que nous émettrons consiste à affirmer ou infirmer l'affirmation de départ suivante : L'identité linguistique d'une œuvre se construit par l'intermédiaire de la conscience linguistique* de son auteur. Une conscience linguistique indispensable à la communication littéraire, car c'est elle qui, d'une part, participe à la construction des structures de l'œuvre et, d'autre part, assure l'argumentation.

* - Par conscience linguistique nous visons les connaissances d'ordre linguistique et sociolinguistique qui régulent l'écriture littéraire d'un écrivain et lui confèrent une identité particulière, d'où le choix : « stratégie(s) d'écriture » qui inaugure notre titre.

En s'inscrivant dans la littérature algérienne d'expression française, il semble difficile, en étudiant cette littérature, de ne pas s'intéresser à la spécificité tant linguistique que sémantique de ce champ littéraire. En plus donc de son étroite relation avec la société algérienne qu'elle reflète à merveille, la dite littérature mérite d'être étudiée non seulement en tant que document sociologique ou culturel mais aussi et surtout en tant que document linguistique. C'est ce dernier aspect qui sera l'objet de notre recherche à partir d'un corpus à forte densité féminine dans la mesure où l'auteur est une femme, l'œuvre raconte l'histoire d'une femme par l'intermédiaire d'un certain nombre de femmes, à savoir, ses deux filles Hania et Mina et dame lionne. Le contexte de l'histoire de cette femme, nommée Zoulikha, est un contexte féminin, il s'agit du contexte de la colonisation et enfin la candidate est une femme. Dans ce monde de femmes, vient se greffer un ensemble d'« objets » appartenant eux aussi à l'univers féminin : il s'agit, d'une part, du titre avec sa coloration féminine « *stratégie(s)* », « *écriture* », « *œuvre* », « *Assia* » et, d'autre part, du champ de recherche dans lequel nous nous inscrivons, à savoir la « *linguistique* » ou « *sciences du langage*.»

Pour venir au bout de notre problématique et notre hypothèse, nous avons jugé utile de subdiviser notre travail en trois chapitres distincts mais complémentaires. Le premier chapitre, intitulé « conscience linguistique et conscience littéraire », commence d'abord par un survol de la vie de l'écrivain et de son œuvre, pour parler par la suite du rapport entre la conscience linguistique et la conscience littéraire à travers la relation du linguistique et du social, car nous admettons que : « *Toute linguistique indifférente aux relations entre les systèmes de signes et les fonctions anthropologiques qui les mettent en œuvre est condamnée à l'isolement ou aux illusions* ». C'est une manière pour confirmer le principe selon lequel, en littérature, les normes esthétiques et les

normes sociales s'interfèrent, s'interpénètrent et s'influencent. Le deuxième chapitre, intitulé : "La Femme sans sépulture comme atelier de créativité", est consacré essentiellement à des questions d'ordre technique telle la ponctuation et ses implications syntaxiques et grammaticales, la cohérence et la cohésion comme éléments de linéarité du texte. Les procédés de liaison de phrase à phrase, les procédés lexicaux et syntaxiques trouveront leur place d'analyse dans ce chapitre. Quant au troisième chapitre, en plus de son caractère technique, car il est le prolongement du précédent chapitre, nous nous intéresserons aussi à la sémiotique du titre. L'accent sera centré sur sa structure nominale et ses aspects : lexical, grammatical et syntaxique. Quant aux difficultés éprouvées dans la rédaction de notre mémoire, nous avouons avoir eu entre les mains une œuvre dont les contours sont difficiles à cerner, notamment ceux relatifs à son aspect linguistique. Enfin, s'il nous est permis de parler de consolation, face à nos diverses carences que contient, sans doute, notre mémoire, nous la trouvons dans les propos de S. Dobrovsky, qui affirme que : « *c'est bien à tort qu'on croit pouvoir entrer dans la littérature comme dans un moulin* »⁽¹⁾ Telle est la première face de notre consolation, quant à sa deuxième face, nous la trouvons cette fois ci dans les propos de Roland Barthes qui admet que : « *la littérature est un masque qui se montre du doigt.* »⁽²⁾ Nous tenterons donc de démasquer et de montrer du doigt cette manière d'écrire, essentiellement linguistique, d'Assia DJEBAR dans " *La Femme sans sépulture*".

⁽¹⁾ – Dobrovsky, S, Littérature et bonheur, dans l'enseignement de la littérature, Lib, Plan, 1971. P. 77.

⁽²⁾ – Barthes R, Essais critiques, Ed, du Seuil, Paris, 1964, P.107.

CHAPITRE I

LA LITTERATURE

ENTRE

CONSCIENCE LINGUISTIQUE ET CONSCIENCE LITTERAIRE

I-1 PARCOURS BIOGRAPHIQUE ET LITTÉRAIRE

« Ecrire tout contre un marmonnement multilingue »

Assia DJEBAR, *Ces voix qui m'assiègent*

Assia DJEBAR ou comme désignée dans les cercles des lettres : « *la grande dame du Maghreb* » se présente dignement comme une figure emblématique de la littérature maghrébine d'expression française. Née en 1936 à Cherchell, dans une famille traditionnelle, elle fréquenta l'école coranique et l'école primaire française à Mouzaia où son père exerçait la fonction d'instituteur. En 1946, elle quitta Cherchell pour poursuivre ses études secondaires au lycée de Blida. Excellente, elle obtient son baccalauréat en 1953 et partira au lycée Bugeaud à Alger pour faire sa propédeutique. En 1954, l'année du déclenchement de la guerre de libération, elle quitta l'Algérie pour continuer ses études au lycée Fénelon à Paris. En 1955, elle est admise à l'école normale de Sèvres. En 1956, Assia DJEBAR refuse, par solidarité avec ses compatriotes en grève, de passer ses examens. D'ailleurs, c'est cette année qui marquera à jamais le parcours littéraire de l'auteur dans la mesure où elle a accouché de son premier « *La soif* » avec comme pseudonyme : Assia DJEBAR.

En vraie intransigeante, Fatima-Zohra Imalayène, explique, dans une interview accordée à Vera Lucia Soares, la signification de son pseudonyme Assia DJEBAR de la manière suivante: « *Djebar a un double sens : dans notre dialecte, Djebar c'est celui qui est rebouteux, celui qui répare les os quand ils sont cassés, mais comme souvent les racines arabes ont un sens qui est quelquefois presque le contraire, ça veut dire celle qui est dur mais par justice, par excès de justice. Donc, le sens le plus exact de Djebar, c'est*

intransigeant. » ⁽¹⁾ Quant à la signification de son prénom, elle l'explique de la manière suivante : « *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**, celle qui a adopté Moïse. Comme vous le voyez, il y a beaucoup de sens. » ⁽²⁾

Si nous avons préféré commencer par son pseudonyme c'est parce le contexte social de ses débuts d'écrivain étaient défavorables pour qu'une femme s'annonce ouvertement et de vrai nom comme écrivain. Le pseudonyme était donc une sorte de voile, voire un masque qui libère la voix de la femme et la libère. Dans un contexte défavorable, la femme qui n'écrit pas vivait à la fois dans la claustration et le silence qui lui sont imposés par une société conservatrice. Dans de telles conditions, ce qui reste à la femme c'est sa voix. Quand donc l'identité de la femme est étouffée, c'est la voix qui devient sa véritable identité.

⁽¹⁾ - Rachel Soihet, Interview de Vera Lucia Soares avec Assia Djébar, Clio, numéro 9/1999, Femmes de Maghreb, mis en ligne le 21 mars 2003.

⁽²⁾ - Rachel Soihet, Interview de Vera Lucia Soares avec Assia Djébar, Clio, numéro 9/1999, Femmes de Maghreb, mis en ligne le 21 mars 2003.

* - Assia, est aussi le prénom de la femme de Pharaon.

* - Assia, est aussi le prénom de la femme de Pharaon.

* - Nous énumérons ci après le reste de ses romans : 1957 « Les impatients », 1960 « Rouge l'aube », 1962 « Les enfants du nouveau monde », 1967 « Les alouettes naïves », 1980 « Les femmes d'Alger dans leur appartement », 1985 « L'amour, la fantasia », 1987 « Ombre sultane », 1991 « Loin de Médine », 1993 « Chronique d'un été algérien », 1994 « Villes d'Alger aux XIX siècle », 1995 « Vaste est la prison », 1996, « Le blanc de l'Algérie », 1997 « Oran, langue morte », 1997 « Les nuits de Strasbourg », 1998 « La beauté de Joseph », 1999 « Ces voix qui m'assiègent », 2002 « La Femme sans sépulture », 2003 « La disparition de la langue française », 2007 « Nulle part dans la maison de mon père ». Cette liste ne fait pas référence aux autres productions de l'auteur tels les recueils, la poésie et le théâtre.

Avec « *La soif* » en 1956, Assia DJEBAR inaugure son parcours littéraire.* Ses écrits reflètent l'image de la société algérienne avec toutes ses convulsions et ses contradictions. Ils révèlent le débat des cultures, le dialogue et le rapport avec l'autre. Ils renvoient à tous les signes qui expriment l'identité et la spécificité de cette littérature. De manière générale, nous dirons que : « *le texte d'Assia balance entre deux pôles : oralité et écriture, cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même, à l'histoire. Grâce aux chants de you – you, au hululement, au tzart-rit, les voix féminines échappent à l'asphyxie...* »¹

Lire Assia DJEBAR, c'est être en face d'une nouvelle forme d'écriture par laquelle l'auteur raconte l'expérience de l'écriture littéraire et contribue à relancer sur les voies de la création littéraire une stratégie fondée sur l'exploitation de la richesse de la langue maternelle. C'est donc cette stratégie qui se présente comme un défi aux lois du genre pour décrire une situation complexe, celle de l'écrivain algérien d'expression française, situation qui reflète un double souci : écrire en français tout en étant exposé aux influences fécondes du riche patrimoine de l'espace maternel tant linguistique que culturel.

I-2- AU- DELA DU LANGAGE LITTERAIRE COMMUN

Nul n'ignore la relation qu'entretient la langue avec la société, dans la mesure où : « *Aucune langue n'échappe à ceux qui l'utilisent. Toute linguistique indifférente aux relations entre les systèmes de signes et les*

¹ – Benani-Smires Naima, Assia Djebbar ou l'identité tatouée, in Multiculture, Multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada. Ed, Luci Lequin ? mair Verthuy. Paris : Montréal, Harmathan, P.214

fonctions anthropologiques qui les mettent en œuvre est condamnée à l'isolement ou aux illusions » ALAIN REY

Les propos d'Alain Rey justifient notre orientation, car la stratégie que tout écrivain adopte dans la réalisation d'une œuvre se caractérise par le dynamisme et la flexibilité dans la mesure où le discours littéraire déstabilise les règles communes et habituelles. En tant que discours ayant des stratégies singulières, la littérature contribue au dérèglement de tous les sens, ceci pour reprendre les propos du surréaliste Rimbaud. Certes, la littérature est une activité à la fois artistique et sociale, mais on ne peut la considérer comme les autres activités même celles qu'on nomme, à juste titre, d'activités artistiques. En effet, il semble admis que : « *La littérature définit bien un lieu dans la société, mais on ne peut lui assigner aucun territoire...* » ⁽¹⁾ Elle est en déplacement perpétuel. Elle est obligée d'accorder ses normes esthétiques avec les normes sociales. Aussi, elle désigne les relations qu'entretiennent les écrivains avec leur langue d'écriture.

L'écriture d'Assia DJEBAR marque une attitude de complicité entre une appartenance socio-culturelle et une langue adoptive. Certes, la langue d'écriture de l'auteur et le français, mais un français « assiégé »* par deux autres langues : l'arabe et le berbère. Si l'auteur reconnaît que son français est assiégé, c'est parce qu'elle n'avait pas le choix, car comme elle le déclare : « *j'écrivais mes romans en français parce que c'était ma seule langue, ce n'était pas parce que j'avais choisi le français.* » qu'elle considère comme la langue du père ; un enseignant arabe de langue française. Déchirée entre deux langues, elle déclarait à Mildred Mortimer : « *Ensuite il faut ramener cette évocation à travers la langue maternelle. Car le français est aussi pour moi la*

⁽¹⁾ – Maingueneau Dominique, Le contexte de l'œuvre littéraire, P.28.

* - Djebbar Assia, Ces voix qui m'assiègent, Albin Michel, Paris, 1999.

langue paternelle. La langue de l'ennemi de l'hier est devenue pour moi du fait que mon père était instituteur dans une école française, or dans cette langue il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène. Mais il y a aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. Toutefois, lorsque le corps est redevenu immobile, la langue maternelle, elle, est mémoire, chant du passé. »⁽¹⁾

Dans le contexte général de la littérature maghrébine d'expression française, nous estimons que la question de stratégies d'écriture concerne surtout les écrivains qui écrivent dans une langue, autre que leur langue maternelle ; le cas d'Assia DJEBER et tous les écrivains maghrébins d'expression française pour qui l'usage du français comme langue littéraire constitue une source de polémique constante au niveau de l'outil d'écriture, c'est-à-dire au niveau de la langue française, de sa structure, de sa syntaxe, de son lexique. A ce niveau, il s'agit de faire référence au processus de création de ces écrivains, de parler de la surconscience linguistique qui leur impose un travail particulier de la forme au point de vouloir tordre le coup à la langue française, ceci pour reprendre l'expression de Kateb Yacine, d'où l'intérêt des stratégies d'écriture qui reflètent un certain dynamisme linguistique et une relation entre la langue d'écriture, c'est à dire la langue française et la langue maternelle et du coup s'intéresser aux incidences stratégiques et singulières que cette relation engendre. Quand au niveau du contenu, c'est-à-dire les idées développées et surtout la dimension culturelle de cette littérature dont la polémique ne cesse de s'amplifier.

⁽¹⁾ – Mildred Mortimer, Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien, *Research in African Literature*, 1988.

Contrainte d'opter pour des stratégies singulières, donc d'inscrire son énoncé dans sa situation d'énonciation, Assia DJEBAR fait appel à tout son génie créateur, explore, exploite et mobilise formidablement la richesse des signes linguistiques des deux langues ; en l'occurrence le français et l'arabe. Les stratégies d'écriture en question renvoient à deux espaces ; l'un linguistique, l'autre extralinguistique mais qui en fin de compte contribuent au processus général de l'écriture et permettent d'articuler l'œuvre dans son double contexte : linguistique et extralinguistique notamment culturel car : « *l'écriture (littéraire) est bien entendu une entreprise singulière, mais elle ne se détache pas ici des préoccupations collectives, qu'il s'agisse de traduire une expérience linguistique... de traduire une expérience socioculturelle, d'accepter ou de refuser tel aspect de l'histoire littéraire occidentale.* » ⁽¹⁾ Ces stratégies peuvent donc s'effectuer à de différents niveaux : lexical, syntaxique, grammatical et culturel. Elles apparaissent sous la forme de transpositions au niveau de l'énoncé, autrement dit au niveau de la manière d'écrire. Inscrite dans cet univers d'écriture particulière, la littérature maghrébine d'expression française s'inscrit dans une : « *conscience de la multiplicité des langues, expérience d'une manière d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage.* » ⁽²⁾

Cette manière d'écrire s'inscrit dans les propos de Beida Cheikhi qui voit dans la production de l'auteur : « *Le sens d'une écriture, (d)'une œuvre qui se construit, (d)'un écrivain qui confirme ses talents d'artiste, (d)'un itinéraire caractérisé par un effort de réflexion créatrice.* » ⁽³⁾ En somme, Assia DJEBAR est cet : « *écrivain-architecte qui éprouve les structures, confectionne des objets linguistiques, et qui, tout en restant profondément ancré dans une*

⁽¹⁾ – Moura Jean-Marc, Littératures francophones et théorie postcoloniale, PUF, 1999, P.43.

⁽²⁾ – Ricard A, Littérature d'Afrique noire, Paris, Présence africaine, P.6.

⁽³⁾ – Cheikhi Beida, Les Romans d'Assia Djebar, Office des Publications Universitaires, Alger, P.35.

idéologie de la représentation, évolue vers une recherche sémiologique et une réflexion sur le processus de création. » ⁽¹⁾ Ce sens particulier d'une écriture, identifie magistralement la production de l'auteur et l'associe à cette forme d'écriture littéraire réglée et soumise au rude travail de la langue. Ceci pour affirmer, voire légitimer le statut d'Assia DJEBAR comme écrivain producteur d'œuvres romanesques dont la caractéristique première dénote d'une stratégie particulière qui fait que l'auteur gère son écriture selon un contexte spécifique. Agissant de la sorte, Assia DJEBAR comme tout écrivain aborde l'écriture selon quatre ordres de préoccupations :

- 1- *Construire son propre contexte d'énonciation, l'œuvre doit récuser, au moins pour partie, les modèles dominants issus de la métropole et contribuer, par conséquent, à la création d'un champ littéraire nouveau,*
- 2- *Ce contexte d'énonciation est marqué par des usages linguistiques spécifiques que l'œuvre manifeste,*
- 3- *Ce contexte d'énonciation est inscrit dans une tradition autochtone, parfois partiellement oublié, que l'œuvre illustre et prolonge du même genre,*
- 4- *L'œuvre crée ainsi sa scène d'énonciation propre selon des traits formels, une poétique, dont on peut étudier les régularités d'une littérature à l'autre.* ⁽²⁾ Tel est le cas de la littérature maghrébine d'expression française.

I-3- LE CONTACT AVEC LA LANGUE ETRANGERE

La relation des écrivains maghrébins d'expression française au langage mérite une attention particulière dans la mesure où le langage est le matériau de

⁽¹⁾ – Ibid, P.35.

⁽²⁾ – Moura Jean- Marc, Littératures francophones et théorie postcoloniale, P.44.

base pour l'écrivain qui le travaille à sa façon et en fonction d'un contexte afin de lui imprimer la forme artistique qu'il désire dans la mesure où dans tous les cas : « *l'écrivain y négocie un code langagier, propre à sa culture et à son individualité. (Pour le cas d'Assia DJEBAR), on peut : « parler, avec Lise Gauvin, de surconscience linguistique, puisque écrire est un véritable acte de langage, le choix d'une langue d'écriture engageant de fait toute une conception de la littérature. »* ⁽¹⁾

L'étude de la littérature algérienne d'expression française ne peut se faire de manière objective que si elle est inscrite dans son contexte linguistique d'évolution. Or, durant l'occupation de l'Algérie, la langue arabe était combattue et la langue française imposée. Ce rapport de force explique la situation conflictuelle et diglossique des deux langues en contact, en l'occurrence l'arabe et le français. Pour les français, l'arabe est une sous-langue, stigmatisée et passible d'extinction. Pour les Algériens contraints d'apprendre la langue du colonisateur après l'avoir boudée, le français, bénéficiant d'un sursis en Algérie, pourrait être un instrument de propagande et de combat. La majorité des écrivains maghrébins, nostalgiques de leur (s) langue (s) maternelle (s), se disent incapables d'exprimer en français une pensée formée dans un contexte culturel différent.

La première tentative de réconciliation serait l'œuvre du marocain Abdelkebir Khatibi qui déclare dans une interview accordée à la revue *Les nouvelles littéraires*, n° 2518 du 5 février 1976 : « *Etre à la fois radicalement différent et radicalement identique, tenir les deux bouts à la fois, c'est créer une véritable hospitalité de la pensée. Au lieu de se fermer sur soi, il faut*

⁽¹⁾ – Ibid, P. 70.

favoriser la naissance d'une immense ouverture (...) radicaliser le bilinguisme, c'est un rêve fou. Mais c'est en quoi il m'intéresse. »⁽¹⁾

L'expérience d'un tel bilinguisme nous la retrouvons pratiquement chez tous les écrivains maghrébins d'expression française. Jamais, peut-être, ils n'auraient réussi dans le domaine de l'écriture, s'ils, n'avaient vécu cette situation où le contact des deux langues était bénéfique à plus d'un titre. Preuve en est, nous parlons des effets linguistiques de ce contact linguistique, voire de ce bilinguisme. La variabilité langagière observable au niveau des œuvres littéraires maghrébines d'expression française s'explique par le contexte socioculturel dans lequel ces œuvres s'inscrivent. La présence de mots, d'expressions, de styles d'origine arabe ou dialectale se présente comme un choix linguistique qui véhicule des significations socioculturelles qui, pour reprendre les propos de Jacqueline Billiez, atteste d' : « *une valeur ajoutée aux messages.* »⁽²⁾ Il n'est donc d'œuvres littéraires algériennes d'expression française qu'ancrées dans le contexte socioculturel algérien. La présence des traces de la langue arabe dans la littérature algérienne d'expression française pourrait être considérée, dans une certaine mesure, comme une source de richesse. La langue maternelle des écrivains algériens d'expression française est pour le français comme l'étaient, autrefois, le Latin et le Grec qui, de l'avis des spécialistes étaient : « *des richesses indispensables, que l'on peut comparer, dans une certaine mesure, à la réserve or, à l'encaisse métallique de la banque de France.* »⁽³⁾

Ces écrivains ont appris que les deux langues sémiques ont le même souffle avec néanmoins des différences caractérisées. Ignorant le temps présent, la grammaire arabe se sert des deux catégories seulement, l'accompli et

⁽¹⁾- Déjeux Jean, Situation de la littérature maghrébine de langue française, Ed, OPU, 1982, P. 109.

⁽²⁾-Billiez Jacqueline, L'alternance des langues en chantant, dans Lidil, 1998, P.126.

⁽³⁾-Etudes et milieux littéraires, Grasset, 1927, P.11.

l'inaccompli qui correspondent respectivement aux temps passé et futur. En langue arabe, on ne fait pas des propositions subordonnées un usage aussi fréquent que dans les langues occidentales notamment le français ; on lui préfère l'emploi de la coordination, de la juxtaposition et des phrases courtes.

La (les) langue (s) dialectale (s) en Algérie ont une musicalité différente et un rythme différents éprouvés lors des déambulations. C'est ce que nous découvrons dans certaines œuvres algériennes d'expression française où nous constatons le truchement de certaines phrases françaises un peu détournées de leur mouvance habituelle, rythmés différemment. Avec cet habillage nouveau, la langue française enrobe tout, les choses de la nature, les objets, les comportements, les propos de toute sorte. Il arrive que toutes les matières soient imprégnées de ses articulations, de ses sonorités, de ses couleurs...

Il faut dire que l'invasion de la langue française par les parlers maghrébins est bien ressentie et l'a dotée d'un souffle et d'un tempo nouveau. Ce contact a permis, dans beaucoup de cas, de réduire la distance linguistique qu'il y a entre auteurs / lecteurs francophones et auteurs / lecteurs maghrébins, entre perception et écriture, sensations et mots, enfin entre idées et mots. Il est donc normal et objectif d'inscrire cette attitude d'écriture dans ce que Schiffman appelle « *la culture linguistique* » ou « *l'idéologie linguistique* » et à laquelle les écrivains maghrébins d'expression française n'échappent et qui sont les fidèles représentants. La culture linguistique de ces écrivains est particulière dans la mesure où elle s'inspire des deux systèmes linguistiques ; celui du français, langue d'écriture, et celui de l'arabe, langue maternelle. Cette culture linguistique a produit une « *conscience linguistique* » qui se manifeste clairement dans leurs œuvres. Il n'est pas donc exclu d'admettre que le plaisir que les lecteurs de la littérature algérienne d'expression française ressentent

découle, dans une grande partie, de cette conscience linguistique à usage linguistique dynamique et spécifique.

Pour Assia DJEBAR comme pour les auteurs maghrébins d'expression française les mots d'origine maternelle ont une existence matérielle. Assia DJEBAR, assise à son bureau, le stylo à la main, en tête à tête avec ses feuilles, est pareil au pianiste qui, devant son piano, manipule les touches de son clavier, et au sculpteur qui désire transmettre au lecteur l'énergie qui l'habite. Les mots deviennent alors les maillons qu'ils convient d'examiner dans leur rapport mutuel de solidarité à produire la meilleure phrase possible. Tout y joue : le son, les lettres, la mélodie, la polysémie et les connotations. La fusion des éléments des deux systèmes linguistiques est telle qu'il est vain de faire la distinction entre ce qui est linguistiquement autochtone et étranger.

Dès lors nous comprenons pourquoi il est impossible de « savourer » la littérature d'Assia DJEBAR et de ses consorts maghrébins sans qu'elle soit rattachée, ne serait-ce que partiellement, à son contexte à la fois social et linguistique, c'est-à-dire à ce qui relève de la langue maternelle et qui suppose la présence d'un langage qui traduit une réalité linguistico-sociale extérieure à la langue française. Si elle recourt à la langue maternelle, si elle trouve refuge dans le répertoire culturel et social de sa cité et langue d'enfance, c'est pour produire une littérature qui tienne debout, c'est aussi une manière pour pouvoir déjouer les contraintes de la langue française, celle de la syntaxe, de la grammaire et des figures de rhétoriques parfois incapables de répondre aux exigences de la pensée de l'auteur dictée par ses origines.

Il est donc opportun de noter les modifications opérées au niveau de l'écriture et ceci grâce à la particularité du bain linguistique dont elle subit l'influence et dont elle s'inspire avec conviction et parfois enthousiasme.

Convaincue de la nécessité de ce que nous appelons volontiers le mélange linguistique, elle se rend compte que la langue française est, par l'apport de la langue maternelle, investie d'un souffle nouveau qui définit une nouvelle forme d'écriture, voire une nouvelle forme de créativité dans le domaine littéraire.

Etre à cheval sur deux systèmes linguistique, en l'occurrence celui de l'arabe et celui du français, c'est ce que Assia DJEBAR appelle à la fois « *L'entre deux langues* » et « *tangage-langue* » auxquels elle ne peut résister et qui déclare à leur propos : « *j'y suis comme écrivain depuis 30 ans, dans tangage- langue (...) qui détermine jusqu'à mes résidences géographiques. Un aller- retour entre France et Algérie et vice versa, sans avoir finalement où est l'aller, vers où aller, vers quelle langue, vers quelle source, vers quels arrières, sans non plus savoir où se situerait le retour, retour certes impossible et mythique de l'émigrée, mais aussi retour vers un passé origine, vers une langue origine d'une mère rendue sourde et muette »⁽¹⁾ L'appellation « *l'entre-deux langue* » et « *un tangage-langue* » nous inscrit directement dans ce va et vient entre langue maternelle et langue française. Un va et vient forcé dans la mesure où tout écrivain est contraint, dans son travail de régler et de gérer son écriture en fonction de différents paramètres dont l'un est, sans doute, le public. C'est ce dernier qui contraint l'écrivain à élire la langue qu'investit son œuvre.*

L'écriture d'Assia DJEBAR semble, à ce titre, s'inscrire parfaitement dans les propos de Régine Robin qui affirme que : « *le travail d'écriture consiste toujours à transformer sa langue en langue étrangère, à convoquer une autre langue dans la langue, langue autre, langue de l'autre, autre langue. On joue toujours de l'écart, de la non- coïncidence, du clivage.* »⁽²⁾ Ceci dit,

⁽¹⁾ – Calle – Gruber Mireille, Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain algérien, Maisonneuve et Larose, 2001. P. 31.

⁽²⁾ – Robien Régine, « La brume-langue », Le degré des langues, n° 4, 1992, P.132.

tout écrivain négocie à travers l'inter-langue un code langagier qui lui est propre et qui de surcroît s'inscrit dans l'horizon d'attente des lecteurs. Ce procédé d'écriture appelé, à juste titre, « *inter- langue* » ou « *tangage-langue* » confirme le principe selon lequel l'écrivain, dans le domaine littéraire, se trouve obligé de se soumettre aux exigences de l'énonciation littéraire fondée sur le décalage et l'écart.

Toujours dans la perspective de l'influence qu'exerça la langue maternelle sur le type d'écrivains comme Assia DJEBAR, cette dernière déclare : « *C'est ainsi que l'autre langue- parce que c'est l'une, parce que c'est l'autre ou simplement l'entre-deux inconfortable, enserré, étroit par moments à étouffer, la frontière toujours frontière- cette autre langue d'où partir, ou vers laquelle revenir ou ne jamais en revenir, cette expulsion- projection d'une fragile mouvance permanente- oui, c'est ainsi que l'autre langue a gravé sourdement, insidieusement, le rythme de mes lieux, de mon territoire meuble d'ancrage possible.* »²

Cette stratégie d'écriture exige un intérêt particulier au mot, au verbe, à la longueur de la phrase, à la dimension des paragraphes, à la sémantique des verbes, à l'usage de la temporalité, à toutes les petites choses qui définissent le temps dans l'écriture d'Assia DJEBAR. Une telle stratégie d'écriture s'écarte de l'écriture traditionnelle où la langue maternelle des écrivains francophones est relativement absente.

L'écriture d'Assia DJEBAR ainsi conçue se veut donc synonyme de ce dialogue linguistique entre langue française et langue maternelle des écrivains maghrébins d'expression française. S'inscrivant dans le mélange linguistique respectueux des valeurs qui fondent l'esthétique, l'écriture de l'auteur ne peut

¹ - Nicole Brossard & autres, Mises en scène d'écrivains, Ed, Le griffe d'argile, Cannada, 1993, P. 63.

donc obéir totalement à des formes d'écriture préétablies. Loin d'être neutre, l'écriture de notre écrivaine se présente comme un code d'une dynamique particulière qui incarne implicitement une sorte d'altérité langagière dans le sens où Assia DJEBAR reconnaît ouvertement le va et vient qu'elle effectue entre la langue française et la langue maternelle.

Cette attitude linguistique si elle est imposée à l'écrivaine, c'est parce que cette dernière visait et vise toujours à dégager les traits particuliers d'une langue à partir de matériaux non étrangers aux lecteurs qu'ils soient algériens ou français. Il semble aussi admis et logique de considérer que cette attitude s'inscrit dans les présupposés de la linguistique moderne où : « *toutes les formes, du moment qu'elles sont employées, ont droit à l'existence. Plus même elles sont altérées, plus elles sont intéressantes...La véritable vie du langage se concentre dans les dialectes : la langue littéraire, arrêtée artificiellement dans son développement, n'a pas à beaucoup près la même valeur.* » ⁽¹⁾ Il ressort donc que tout texte littéraire baigne dans un type d'écriture que le contexte convoque et exige. La description linguistique de *La Femme sans sépulture* invite à reconnaître l'existence d'un ensemble de traits langagiers particuliers issus du bain linguistique arabe et français. Pour lire ce texte, le lecteur est obligé de repérer les marques langagières se rattachant aux deux systèmes linguistiques. Pour reprendre les propos de Maingueneau et de Gilles que : « *dans tous les cas, il (l'écrivain) joue avec cet "horizon d'attente" langagier que constitue le patron discursif.* » ⁽²⁾

Il en ressort que pour un lecteur averti, les mots et expressions tels que « *El Chatter* » (A.D, LFSS, P.119), « *Au non de Dieu, je vous supplie* » (A.D, LFSS,

⁽¹⁾- Essai de sémantique, Paris, 1987, P.276.

⁽²⁾- Maingueneau Dominique & Gilles Philippe, Les conditions d'exercice du discours littéraire, dans les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque », E. Roulet & M. Burger, Ed, Presses Universitaires de Nancy, 2002, P.368.

P.349), « *Mon fils Ali que protection soit sur lui* » (A.D, LFSS, P.359), « *Elle prit un long voile blanc qu'elle commença à déployer sur sa tête, sur ses longs cheveux* » (A.D, LFSS, P.38) semblent du coup renvoyés à un code linguistique issu bien entendu de la langue arabe même si c'est implicitement. Il faut dire que, dans certains passages, tout se passe comme si des obligations langagières ont amené Assia DJEBAR à exhiber des marques d'appartenance linguistique qui n'échappent pas aux lecteurs avertis et qui dénotent d'un souci d'ajustement entre les contraintes sociales du discours littéraire et les contraintes cognitives de ce même discours.

Dans le même contexte, nous ajoutons, sans pour autant généraliser nos propos, que la compréhension de la littérature maghrébine d'expression française n'est efficace que si elle est inscrite dans les fonctions anthropologiques qui caractérisent la langue française telle que utilisée par les écrivains maghrébins.

Pour les écrivains algériens d'expression française : « *l'écriture est un phénomène ambigu, elle découle d'une confrontation de l'écrivain et de sa société, elle est avant tout un choix de l'écrivain d'une aire sociale dans laquelle il décide de situer son langage.* » ⁽¹⁾ A ce titre, nous affirmons que le paysage linguistique algérien en particulier et maghrébin en général se caractérise par une variété de langues facilement identifiable au niveau officiel et populaire.

Ecrire en français dans le contexte algérien, pour les écrivains algériens d'expression française est parfois jugé comme un acte de discrimination. En ce sens, les algériens qui s'adonnent à la pratique littéraire en langue française : « *sont accusés de vouloir perpétuer la tradition : écrire toujours et*

⁽¹⁾ – Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 1953, P.33.

encore dans la langue de l'autre. Donc de véhiculer les idées et les messages de l'autre, dans un contenu à l'image de l'autre. Pour une société dont le vécu ne peut être fidèlement restitué, car loin de sa quotidienneté, loin de ses pulsations et parce que non rapportées dans la langue maternelle. »⁽¹⁾ Si nous avons inséré cette citation, c'est pour mettre en exergue l'étroite relation entre la littérature algérienne d'expression française et la langue maternelle. D'où les questions suivantes :

- 1- la littérature algérienne d'expression française nous renvoie-t- elle une image ?
- 2- la littérature algérienne d'expression française nous impose-t- elle une image ?
- 3- la littérature algérienne d'expression française est-elle représentative ?

Pour répondre à ces trois questions nous dirons que cette littérature est le miroir d'une démarche linguistique, intellectuelle, habitudes de penser, de sentir et d'agir. De ce fait, il semblerait légitime que la production des algériens qui écrivent en français doive s'inscrire dans la littérature algérienne. En contre partie, les écrivains algériens d'expression française : *« se trouvent nécessairement contraints de se situer par rapport à la littérature française et à ses représentations de la réalité algérienne. »*⁽²⁾

Dans ce cas précis, l'écrivaine, en l'occurrence Assia DJEBAR, n'est pas confrontée à la seule dichotomie langue française / langue arabe mais à la "pluriglossie" interne de cette dernière. Le recours aux mots et aux expressions relevant de l'ordre dialectal est pour le moins justifié. Il est donc difficile de briser les limites de la connaissance linguistique arabe de

⁽¹⁾ – Aoues Saliha, La littérature, ma patrie, le premier colloque d'El Djahidhia, in Horizons, Lundi 27 Novembre, PP.6-7.

⁽²⁾ – Siblot Paul, L'étrange texte premier de Med Dib ou l'affirmation de soi en tant qu'autre, in Les discours étrangers. Production et réception, Colloque annuel (2 .3.4 Avril 1984) OPU Alger.

toutes sortes et de rompre définitivement avec la langue arabe, qu'elle soit littéraire ou dialectale, qui n'est nullement étrangère aux écrivains algériens d'expression française. Le rapport des écrivains algériens d'expression française avec leurs langues d'écriture montre que : « *l'écriture est un acte de solidarité historique* » ⁽¹⁾ et que : « *l'art est un pacte qui lie l'écrivain à la société* » ⁽²⁾ A ce titre, nous affirmons que l'écriture, surtout littéraire, ne se limite pas uniquement aux problèmes techniques, tournures, syntaxe, morphologie, figures de style mais davantage à une action au point d'aboutir à une mythologie personnelle et secrète de l'auteur ⁽³⁾ qui fait de l'acte d'écriture un moyen adéquat et efficace à la réalisation de son œuvre.

Quand nous parlons du recours à la langue maternelle, nous pensons inévitablement aux conséquences que cela entraîne par rapport aux valeurs esthétiques, aux normes syntaxiques et les rapports logiques qui les régissent. La présence de mots arabes conduit sans doute à secouer l'intelligence du lecteur fut il maghrébin et à rompre son équilibre, peut être aussi sa précision. A tout cela, nous ajoutons le sentiment d'obstacle qu'offrent les difficultés d'une telle attitude. Cet aspect concret des conditions qui entourent le travail d'écriture des écrivains algériens d'expression française constitue un défi de créativité et les met aux prises avec la représentation de l'état d'esprit d'une littérature dont l'expérience linguistique et la tendance esthétique sont particulières et dont la poétique ne peut être que maghrébine.

En conséquence, les particularités stylistiques, grammaticales et autres que nous présenterons ci- dessous, s'inscrivent, à notre humble avis, dans la stratégie d'écriture de l'auteur et doivent être considérées sous l'angle d'une technique qui révèle l'un des aspects essentiels de cette littérature. Il s'agit

⁽¹⁾ -Ibid. P.24.

⁽²⁾ -Ibid. P.22.

⁽³⁾ -Ibid. P.19.

d'une écriture qui se veut dynamique et de plus pose l'équation de l'écriture et de l'action / lecture. A ce titre, il est rare de trouver une œuvre maghrébine sans qu'elle entretienne un rapport plus ou moins étroit avec la langue maternelle et surtout avec la réalité maghrébine.

I-3-1- DEFI AUX REGLES GAMMATICALES

L'un des phénomènes les plus marquants dans *La Femme sans sépulture* est le travail que l'auteur manifeste à l'égard des règles grammaticales. Parfois la violation de la grammaire n'est ni l'expression d'un manque de connaissance approfondie ni une sorte d'indifférence vis-à-vis de la précision des règles écrites, mais l'expression d'une attitude réfléchie dictée par le poids de la langue maternelle. De plus, dans certains cas, elle prend l'allure d'un acte volontaire et se présente comme faisant partie de cette stratégie créatrice que l'auteur tente d'opérer dans ses écrits.

L'un des exemples à ce défi aux règles grammaticales se manifeste dans cette forme de longue phrase sans verbe comme en témoigne la phrase suivante : « *Voici que cette nièce tuberculeuse- cette inconnue, au visage aigu et non fardé, seuls les yeux couleur noisette, noircis de khôl* » (A.D, FSS, P.50) Que dire de cette structure phrastique si ce n'est pas l'influence de la langue maternelle dans la mesure où l'auteur décrit, dans une fidélité presque totale, voire de manière originale, l'état de la nièce et le dialogue dialectal qui pourrait s'établir, en dialecte, entre femmes algériennes. N'est-ce pas une tentative linguistique qui consiste à greffer sur la langue française des usages relevant de la structure grammaticale du dialecte algérien et constitue par conséquent une violation flagrante aux règles de la langue française.

L'autre type de construction phrastique consiste à ne doter une longue phrase que d'un seul verbe et à la fin : « *Quant à Zoulikha- sa jeunesse, ses*

mariages, ses enfants, sa montée au maquis en 56, ses deux années d'alarmes, de risques, de retours clandestins dans sa ville, comme pourvoyeuse de médicaments et quelquefois d'armes-, sa vie de combat, ininterrompue à quarante-deux ans, est restée comme suspendue dans l'espace de la cité ancienne ! » (A.D, FSS, P.16) Ce n'est donc qu'à la quatrième ligne, au moment où la phrase tire à sa fin, que l'écrivaine juge utile d'introduire le verbe. Ce type de phrase atteste clairement que la stratégie de ce type phrase nécessite un long souffle. Chose qui n'est pas donnée à tout le monde.

Quant à l'autre aspect de cette phrase c'est celui qui la rattache à son contexte culturel où la femme est cet objet, cet être voué à accomplir toutes les tâches. Parler de « *ses mariages* » au pluriel, c'est admettre le statut social de la femme et la replacer dans la catégorie des objets que l'homme n'hésite pas de changer. Parler de « *ses enfants* », c'est inscrire la femme dans sa véritable mission comme étant mère de famille et éducatrice, Parler de « *sa montée au maquis* » de « *pourvoyeuse de médicament et parfois d'armes* », c'est admettre la double charge à laquelle les femmes sont confrontées dans la mesure où elles sont femmes au foyer et en même temps femmes combattantes au maquis. C'est aussi admettre, son rôle dans la lutte de la libération nationale.

Aussi, nous constatons le présence d'une nouvelle physionomie d'une écriture particulière, là où la ponctuation* abusive est l'un des moyens efficaces dont se sert Assia DJEBAR pour détruire la phrase conventionnelle française généralement courte comme par exemple : « *Mina, dans la cuisine, ouvre le robinet.* » (A.D, FSS, P.51) Ou encore quand elle (A.D) se limite aux éléments

* - La ponctuation sert à indiquer dans l'écrit, notre cas, des pauses, des intonations, marquer une coupure et liens logiques. Elle est un élément essentiel de la communication écrite. Sans elle, cette dernière deviendra imperceptible et parfois même incompréhensible. Voir à ce sujet : Le bon usage, Grevisse.

fondamentaux nécessaires à la structure d'une phrase courte, simple et concise et dont voici un exemple : « *L'homme était redoutable* » (A.D, FSS, P.132) Ce type de phrases sont qualifiées par les grammairiens de simples dans la mesure où elles contiennent un seul prédicat. Le recours à ce moyen, c'est-à-dire à la ponctuation abusive, intervient selon les cas : lorsque l'auteur cherche à fonder les propositions et à éliminer toutes les frontières qui les distinguent, elle s'abstient de placer les signes de ponctuation indispensables, en l'absence d'articulation, à la précision syntaxique et logique, et par conséquent à la clarté du sens.

La phrase suivante est illustrative à plus d'un titre: « *Ô toi qui a mis si longtemps à revenir, continue-t-elle d'une voix vacillante, toi, la nièce de Houria morte à côté de chez nous, tu as fait, à ce qu'il paraît, presque le tour du monde, mais que te reprocher, tu nous es revenue, n'est pas l'essentiel ?* » (A.D, FSS, P.51) Ce qui fait la spécificité de cette phrase, au niveau de la ponctuation, est l'emploi abandon de la virgule ; neuf (09) fois utilisée. L'autre aspect marquant de cette phrase, cette fois-ci au niveau sémantique, c'est l'écho de la culture maternelle fondée sur le principe de la collectivité et du groupe qui accepte mal la séparation et l'éloignement. L'expression finale de cette longue phrase : « *tu nous es revenue, n'est-ce pas l'essentiel* »* est digne d'être soulevée dans ce contexte.

I-3-2- LA SYNTAXE DE LA REPLIQUE

« *La Femme sans sépulture* » abonde en phrases construites à base de la syntaxe de la réplique sous ses deux aspects : la construction et la forme.

* - C'est nous qui soulignons. Ceci pour mettre l'accent sur l'esprit du groupe et de la collectivité qui caractérise la société algérienne, donc arabo-musulmane.

5-1-Pour ce qui est de la construction, nous constatons la présence : d'un nombre considérable de propositions fragmentaires dont les phrases se composent essentiellement de:

5-1-1-d'interjections comme Oui ! Hélas ! Non ! Les phrases suivantes illustrent cet état d'écriture : « *Tremblantes certes, mais à l'abri...Zoulikha, non ! S'approfondie en moi un manque, un trou noir que je n'ai pas épuisé !* » (A.D, FSS, P.51) Ou encore : « *Oui ! Ai-je vraiment vécu ces années de l'attente, ou n'ai-je pas plutôt revêtu que je les traverserais comme elle, Zoulikha, moi, une ombre, dans son village ?* » (A.D, FSS, P.61), il existe beaucoup d'autres exemples illustratifs dans ce contexte comme : « Zoulikha ! Mina ! Ou encore cette réplique : « *Zoulikha ! Ô ma Hadja !* » (A.D, FSS, P.68)

5-1-2- d'éléments non reliés par un verbe et dont la phrase suivante exprime cet état: « *Zoulikha sans tombeau connu, engloutie dans quelle fosse, *elle l'éparpillée dans l'air bleu, l'envolée... ?* » (A.D, FSS, P.100) En plus de la syntaxe de la réplique où la présence des virgules est révélatrice, cette phrase confirme « l'absence de lieu » que nous avons avancé à propos de « *sépulture* » et dont l'écrivaine évoque explicitement dans les termes suivants : « *Zoulikha portait son couffin comme ces anonymes de notre pauvre peuple : sans foyer ni protection* » (A.D, FSS, P.81). L'élément omis expressément dans cette phrase est « regardez » à la forme impérative et qui doit inaugurer la phrase qui deviendra comme suit : « Regardez ! Zoulikha sans tombeau connu, engloutie dans quelle fosse, *elle l'éparpillée dans l'air bleu, l'envolée... ? »

Cet exemple reflète un autre type de phrase appelée par les grammairiens « *la phrase elliptique* », c'est-à-dire la phrase dont quelques éléments ont été

* - C'est nous qui soulignons pour établir la relation entre « *sépulture* » et le « l'absence de lieu ». « La Femme » en question est sans adresse. Elle est donc anonyme. L'anonymat est, dans ce contexte, dévalorisant puisque synonyme d'ignorance et d'inconnu. Elle requiert une valeur dépréciative qui s'inscrit logiquement dans la valeur dépréciative de la femme dans les sociétés masculines.

amputés pour des considérations esthétiques comme pour éviter la redondance ou pousser le lecteur à trouver les éléments qui en manquent.

I-3-3- VARIATIONS SYNTAXIQUES

Le texte d'Assia DJEBAR repose sur une variation syntaxique d'une extrême richesse. Cette variation syntaxique doit être considérée comme l'un des traits caractéristiques qu'il faudrait inscrire dans la stratégie dont nous parlons. En plus des éléments essentiels de la phrase noyau, l'auteur recourt aux techniques de l'expansion, de la réduction et de la transformation comme en témoignent les exemples suivants :

6-1- L'expansion de la phrase noyau : l'expansion de la phrase noyau peut se faire, soit par :

6-1-1- L'adjonction de nouveaux membres élémentaires comme le montre la phrase suivante : « *Nous nous installons pour goûter la soupe à la coriandre* » (A.D, FSS, P.118). Dans cette phrase, il existe une partie « phrase » noyau qui contient les membres élémentaires à savoir : « *Nous nous installons pour goûter la soupe* » dans la mesure où elle reflète la forme syntaxique neutre ; c'est-à-dire, elle est composée de sujet, de verbe et d'un complément d'où la formule : S-V-C. L'expression « à la coriandre » est un deuxième complément qui sert à renforcer le sens et à donner plus de détails sur la nature du premier complément ; la soupe en question est une soupe de coriandre et non une autre.

6-1-2- La coordination : « *Je t'envoyais le beurre, le lait et tant de provisions fraîches de la ferme.* » (A.D, FSS, P.39) Cette coordination à deux termes : (1) « *le lait* » (2) et « *tant de provisions fraîches* » s'inscrit dans ce que les grammairiens appellent « la construction binaire » et qui consiste à donner un certain effet de rythme et d'insistance.

1-3-4- REDUCTION DE LA PHRASE NOYAU

Cette forme de phrase illustre une autre forme de construction syntaxique qui nécessite un effort de la part du lecteur appelé, en fonction du contexte d'énonciation, à compléter ce qui manque. C'est ainsi que dans « Sortez ! » (A.D, FSS, P.146) le lecteur interprétera logiquement cette phrase elliptique comme suit : « sortez de vos maisons ». Cette interprétation est imposée par le contexte d'énonciation où les français se sont présentés au douar pour demander aux villageois de sortir de leurs maisons qu'ils ont brûlées par la suite. Les deux suivantes phrases : « Ô Dieu, ô Prophète chéri », « Ô Dieu, ô doux Prophète » (A.D, FSS, P.220) s'inscrivent aussi dans cette forme de réduction dans la mesure où le lecteur peut facilement compléter ce que l'écrivain n'a pas explicité.

Mais contrairement au premier où seul le contexte d'énonciation est révélateur de ce qui n'est pas dit ouvertement, dans cet exemple s'associent deux contextes : celui de l'énonciation et le contexte extratextuel, car culturellement quand on invoque Dieu et le Prophète (QSSSL) c'est pour se protéger contre les malheurs. La présence française en Algérie est effectivement un malheur. Avec cet exemple nous sommes pleinement dans la syntaxe et les facteurs extratextuels. A ce titre, nous dirons que l'exemple en question montre que la syntaxe d'un texte dépend, dans certains cas, des facteurs extra-textuels. Si Assia DJEBAR, a opté pour cette forme syntaxique, c'est pour s'inscrire dans le contexte culturel algérien.

Il est donc admis de dire que l'analyse syntaxique d'un texte n'est en fin de compte intéressante que si elle s'articule sur les facteurs extra-textuels. A cet effet, nous soulignons que la lisibilité d'un texte dépend des connaissances lexicales, voire syntaxiques et des connaissances encyclopédiques du lecteur. « *La Femme sans sépulture* » est le texte modèle affirmant que le textuel et l'extra-textuel sont les deux faces de la même monnaie, à savoir le texte littéraire. En ce sens, le texte littéraire est un ensemble de signifiants organisés de manière à ce que

le sens dépende totalement de la conscience linguistique et extra-linguistique que le lecteur utilise.

Les exemples que nous venons de citer montrent comment le lecteur d'une œuvre littéraire parvient grâce à des mécanismes propres au texte de le comprendre, et quelles sont par la même occasion les caractéristiques structurales qui orientent sa lecture et qui aboutissent à un sens donné. Syntaxe et facteurs extra-textuels sont, comme le montrent les exemples cités ci dessus, les garants d'une analyse textuelle efficace. Le sens d'une œuvre, son effet esthétique résulte donc de l'interaction entre les facteurs linguistiques et les facteurs extra-linguistiques. Il est important de comprendre comment Assia DJEBAR a pu produire un texte dont les caractéristiques sont particulières.

La stratégie d'écriture de « *La Femme sans sépulture* » repose sur un double aspect ; d'abord par rapport à sa structure, c'est-à-dire la description de la structure de l'œuvre ensuite la prise en compte de la description de la lecture que le texte impose grâce à sa structure, car : « *il est tout à fait important d'étudier comment le texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit être en même temps la description des mouvements de lecture qu'il impose. Ces deux aspects sont complémentaires ...et une sémiotique du texte doit les prendre en considération* »⁽¹⁾ Comme le montre notre analyse et nos exemples, il faut donc s'intéresser aux stratégies textuelles qui ont contribué à la construction de la structure d'ensemble du texte mais qui dirigent en même temps sa lecture et impose une certaine conduite au lecteur qui, à son tour et à partir de la structure du texte et les stratégies qu'il met à sa disposition parvient à se construire une image mais aussi et surtout à construire le sens.

Dans cette stratégie qui repose sur la dichotomie éléments textuels et éléments extra-textuels, nous nous trouvons face à une double situation ; d'un côté

⁽¹⁾ –Eco Umberto, *Lector in fabula*, (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, P.8.

la stratégie de l'énonciation textuelle exige une stratégie de lecture conséquente, c'est-à-dire une stratégie qui lui est propre, de l'autre, la stratégie des éléments extra-textuels nécessite quant à elle un mode d'opération textuelle qui se traduit en une attitude tout autant « stratégique ». La structure syntaxique de *La Femme sans sépulture* est d'une extrême importance dans la mesure où elle conduit à mettre en évidence la particularité langagière de cette œuvre.

Inscrite dans le tissu textuel de l'œuvre, la stratégie en question montre clairement que l'auteur avait à l'esprit, au moment de l'écriture de son texte, un lecteur. C'est dire que la construction de l'œuvre s'est faite à partir d'un ensemble de stratégies d'écriture dont l'effet esthétique était pris en considération par rapport à ce même lecteur. L'acte d'écrire chez Assia DJEBAR se présente comme une performance que le lecteur peut accomplir grâce à des compétences multiples que nous résumons dans la compétence linguistique et la compétence encyclopédique. C'est donc toute la coopération textuelle requise par *La Femme sans sépulture*.

1-4- LA PONCTUATION

L'analyse linguistique de *La Femme sans sépulture* montre qu'il existe une stratégie particulière dans l'emploi de la ponctuation. A ce titre, nous admettons que les signes de ponctuation sont d'une extrême importance dans la lisibilité de n'importe quel texte, notamment littéraire. Parmi les signes de ponctuation les plus usités nous relevons la forte présence des parenthèses, des tirets et des guillemets. Ces trois signes de ponctuation se présentent dans la majorité des cas comme des « pures coupures typographiques » ceci pour reprendre les propos de C. Bureau.*

1 4-1- LES PARENTHESES

Les parenthèses servent à marquer une démarcation à la fois au niveau syntaxique comme au niveau énonciatif. Elles introduisent une énonciation secondaire, c'est-à-dire une énonciation qui se présente comme telle, par rapport à l'énonciation principale effectuée dans la phrase de départ. Aussi, elles marquent le passage à un autre niveau d'énonciation parfois avec une rupture syntaxique et parfois sans rupture syntaxique. Dans le champ littéraire, elles apparaissent d'une nécessité absolue, car disait Claude Simon : « *Quand j'écris je suis forcé de plier ce magma de sensations, de souvenirs, de pensées... qu'il y a en moi simultanément[...], il faut bien que je les alignes dans un ordre puisque l'écriture est linéaire.* »⁽¹⁾

Un simple regard sur *La Femme sans sépulture*, nous montre que la parenthèse relève de cette stratégie d'écriture. En ce sens, elle est un outil d'écriture de prédilection d'Assia DJEBAR. Cette dernière va jusqu'à abuser dans l'utilisation de ce signe de ponctuation dans la mesure où il sert à la fois à :

* - Bureau. C, Marcel Proust ou le temps retrouvé par la phrase, Linguistique fonctionnelle et stylistique objective, Paris, PUF, 1976, P.221.

⁽¹⁾ - Maingueneau Dominique & Amossy Ruth, L'analyse du discours, dans les études littéraires, Preses Universitaires du Mirail, 2003, P.301.

1- Séparer l'essentiel de l'accessoire : « *A seize ans, retournée à la ferme de son père sans diplôme, elle eut son premier mari, enfin, mon père... (La conteuse s'absente soudain)* » (A.D, FSS, P.153), ce qui est entre parenthèses peut être supprimé sans que le sens n'en soit vraiment affecté.

8-2- Stratifier le récit : « *Ainsi, poursuit-elle (elle coupe elle-même, de ses doigts rougis au henné, les galettes de seigle qu'elle présente aux « petits »), mes douces, mes petites, je parlais de vous, ce matin, car qui est venu m'aider ? (Elle hoche la tête, s'attriste soudain.) Dieu est grand dans sa miséricorde, dur souvent quand il nous frappe de plusieurs deuils d'un coup, mais, tout de même, il y a aussi sa miséricorde ! (Elle ajoute) La miséricorde de Dieu, sur moi aujourd'hui, c'est ma cousine Djamila.* » (A.D, FSS, PP.138- 139)

8-3- Enliser la fiction : « *Zoulikha a été dans la manière de conduire sa vie, vraiment plutôt de notre génération d'aujourd'hui. La preuve ? Je t'assure que je ne l'idéalise pas...La preuve c'est que chacun de ses trois maris, elle l'a choisi, elle (Hania soudain rit, presque légère), et elle les a aimés, chacun différemment.* » (A.D, FSS, P.132), ce qui est entre parenthèse enrichit la fiction dans la mesure où l'esprit imaginaire intervient pour interpréter le rire presque léger de Hania.

8-4- Expliquer : « *Ma sœur (qui est un enfant du premier mari de ma mère) m'a expliqué que El hadj- en faisant en 52 ou 53 un pèlerinage à la Mecque- visita aussi l'Egypte et la Syrie dont il revient politiquement transformé* » (A.D, FSS, P.76)

8-5- Permettre les digressions : « *Je disais tout à l'heure à Mina combien je connais la généalogie : le père de ta mère que, toi, tu n'as pas connu. Il portait un surnom (c'était l'habitude ici, dans les familles bourgeoises : au lieu du nom de la carte d'identité, celui-ci d'origine, mais souvent ayant été déformé par l'administration des français, donc, pour chaque demeure, on ajoutait un surnom oral, à partir souvent d'un trait de caractère du patriarche) ; ainsi ton grand-père*

était surnommé EL Chatter, à cause de sa perspicacité...(elle soupire, trempe sa cuillère dans la soupe) » (A.D, FSS, PP.118-119)

8-6- Révéler les sous récits : « *« Juste avant « notre » guerre, murmure une commère devant un cercle de curieuses (ces ragots, peut être au hammam, dans la salle froide où l'on aime se reposer, peut être dans quelque noce, lorsque l'orchestre des musiciennes fait un entracte dans son récital de cordes, après une touchiya), Zoulikha, l'épouse Oudai... sais-tu ce qui lui est arrivé avec les femmes des Mayo ?* » (A.D, FSS, PP.22-23) La phrase entre parenthèses soulignée est un sous récit dans la mesure où il s'agit du développement de l'idée de ces ragots mais en dehors de l'idée principale.

8-7- Analyser un comportement : « *Une histoire que je ne peux oublier, balbutie Mina. Je ne sais si la blessure est celle de l'amour toujours vivant - tournant à vide ! à vif, mais vivant !- ou, après tout, que la déception, à chaque fois réveillée et me mordant tel un chien cruel... (Elle boit son thé glacé, comme s'il allait aviver sa fièvre) Je t'ennuie, sans doute ? S'excuse-t-elle.* » (A.D, FSS, P.101) Ce qui est entre parenthèses se comprend logiquement comme l'analyse du comportement de Mina.

8-8- Préciser et expliquer : « *Quand le commissaire politique (encore deux mots en français) ! Survenait, il notait par écrit tout ce que Zoulikha apportait. Ils écrivaient (ce n'était pas toujours le même qui venait) ici même, sur ma meida : cette table, si elle avait une âme, comme elle aurait parlé* » (A.D, FSS, P.83)

Tous ces types de parenthèses peuvent être considérés comme des « ajouts de sens » dont le but est d'approfondir et de prolonger le sens de la phrase initiale. Vu le nombre considérable de parenthèses, ces dernières sont donc un instrument privilégié de la technique d'écriture chez Assia DJEBAR. En outre, elles définissent une sorte d'esthétique Djebarienne. Aussi, « *elles apparaissent comme des éléments de continuité et de discontinuité, ce que conforte l'analyse*

narratologique »⁽¹⁾ Plus encore, nous pouvons, sans risque aucun, dire qu'elles : « *relèvent d'un mouvement de dispersion, contribuent à la cohésion du texte, en assumant une fonction de rapprochement.* »⁽²⁾

Il est à noter que l'insertion des parenthèses à l'intérieur d'une phrase rend compte à la fois de la complexité de la scène d'énonciation et de la complexité de la construction du texte. Cette dernière est à son tour double ; elle peut être d'ordre syntaxique et d'ordre narratif. La complexité syntaxique nous la trouvons dans l'exemple de la digression là où il s'agit d'une double parenthèses au sein d'un même énoncé. Quant à la complexité narrative, nous la rencontrons dans l'exemple relatif à l'analyse d'un comportement où il est question de narrer l'histoire de Mina. Nous ajoutons aussi, que la technique des parenthèses répond à un souci grammatical dont le but pourrait être équivalent à une résurgence d'une idée indispensable pour la suite de l'énoncé. Pour ce, les parenthèses permettent de faire avancer le récit en précisant, en éclaircissant, en expliquant, en digressant, en analysant, en enlisant, en décrivant des « éléments » dont l'importance est grande pour la suite des événements et la compréhension du sens.

Ces types de parenthèses révèlent aussi la dimension pragmatique de l'énoncé concerné : « *cette dimension pragmatique est aussi particulièrement nette avec les phénomènes de correction - ou de d'autocorrection* »⁽³⁾ chez Assia DJEBAR, nombreux sont les phénomènes de ce genre. La stratégie des parenthèses permet donc à l'auteur d'échapper à la linéarité du langage, c'est-à-dire de l'écriture inscrite forcément dans un espace dans la mesure où les spécialistes de génétique textuelle considèrent que : « *l'écriture est en effet inséparable de la notion d'espace graphique* »⁽⁴⁾ Elle est aussi : « *le mode d'existence visuel de la langue [...] qui lui permet de se déployer dans le bi-dimensionnel et virtuellement le multi-*

(1) – Ibid, op ; cit. P.297.

(2) – Ibid, P. 297.

(3) – Ibid, P.299.

(4) - Ibid, P. 300.

dimensionnel. » ⁽¹⁾ Si cette forme de ponctuation permet d'échapper à la linéarité de l'écriture, c'est surtout pour éviter la rupture entre le texte et le lecteur et par conséquent assurer l'interaction entre ces deux éléments de la communication littéraire. Recourir à la parenthèse, c'est dilater la phrase et surtout échapper à sa linéarité syntaxique.

1-4-2- LES GUILLEMETS

Les guillemets rompent le fil des événements. Ils sont aussi employés pour insérer des éléments d'ajout, pour développer une idée ou pour reprendre les propos de Proust, ils permettent de « *travailler sur plusieurs plans* ». Dans *La Femme sans sépulture*, nous relevons le nombre impressionnant de ce signe de ponctuation où l'auteur les insère en des endroits différents. Dans la majorité des endroits, l'énoncé entre guillemets se termine soit par un point d'exclamation (!) soit par un point d'interrogation (?).

Par ailleurs, les guillemets semblent être un auxiliaire d'écriture de prédilection. Assia DJEBAR, s'en sert de manière abusive au point où il n'y a presque pas de page sans " plusieurs " guillemets. Du point de vue de la syntaxe narrative, la présence des guillemets s'avère payante et intéressante dans la mesure où il est question de passer, avec souplesse et de manière intelligente, d'une situation énonciative à une autre. En effet, le lecteur se trouve inscrit dans un espace énonciatif distinct de celui qui le précède et dont voici un exemple : « *La mère des fils Saadoun, paraît-il, alors que le jour tombait, que, dans les patios, les nouvelles du danger s'aiguisaient, leur supplia. Son buste penché par-dessus la rampe- chez eux, les parents habitent au premier étage, tandis que les fils les plus jeunes séjournent en bas-elle insista : « ne sortez pas ce soir, ô mes princes ! Les chrétiens savent que votre oncle, mon frère aîné, est responsable, la haut, des partisans. Ils nous surveillent, puisqu'ils ne peuvent l'atteindre !...Au nom de*

⁽¹⁾ - Ibid, P. 300.

Dieu, je vous en supplie, ne sortez pas ce soir, vous, les porteurs de notre avenir. » » (A.D, FSS, PP 34-35)

Pour ce qui est de la valeur grammaticale des énoncés entre guillemets, nous pouvons dire qu'ils consistent à faire avancer le texte, à donner plus d'informations, à éclairer un événement, à mettre en relief un comportement comme en témoigne l'exemple suivant « *D'ailleurs, au maquis, ensuite, on disait, paraît-il, « C'est parce que Zoulikha n'a pas parlé, pas un mot, pas un aveu, qu'à la fin, après tant de tortures, ils l'ont jeté dans la forêt aux chacals ! » » (A.D, FSS, P.62)* La valeur grammaticale de ce passage réside dans l'intérêt de la stratégie du discours indirect auquel nous sommes en face. L'autre spécificité syntaxique de ce discours, c'est qu'il est rapporté par son sens comme le montre l'expression : « *on disait, paraît-il* » écrivait Assia DJEBAR au début de cet énoncé. Dans cet état de discours indirect : « *il n'y a plus qu'une situation d'énonciation, celle du discours citant. Le discours cité n'a plus aucune autonomie [...] On sait que toute énonciation est affectée d'une modalité globale (toute phrase est soit interrogative, soit assertive, soit exclamative, soit impérative) qui définit une certaine relation entre les interlocuteurs. Dans la mesure où la citation au discours indirect n'a plus d'autonomie énonciative, elle perd cette modalité pour se fondre dans celle du discours citant.* » ⁽¹⁾

I-4-3 - AUTRES TYPES DE MARQUES DE PONCTUATION

En revanche, l'auteur recourt à diverses sortes d'arrangement de ponctuation pour briser l'unité de la phrase et la découper en tranches désunies, en éclats dispersés, en "miettes linguistiques" dont voici un exemple : « *Le piège, il s'efforçait, avec ses façons de calme feutré, de ruses silencieuses, par sa lenteur à questionner dans ce climat étrange (soudain cordial à tel point qu'on pouvait le*

⁽¹⁾ –Maingueneau Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986, P.89.

croire sincère), il tendait autour de moi sa toile d'araignées invisible, bien visible-moi, sa proie, qu'il découvrait difficile à saisir, une anguille qui glissait, en dépit, de ma façon contrainte de résister, quoi qu'il dise et quels que fussent ses compliments sur mon « beau français et mon instruction » (« rien qu'un simple certificat d'études primaires, commissaire ! » réponds-je » (A.D, FSS, P.133) Que dire de cette longue phrase brisée et découpée en tranches, voire en éclats dispersés et ce grâce à la présence d'un ensemble de signes de ponctuation répartie entre la virgule, les parenthèses, les guillemets, la parenthèse et les guillemets à la même fois, les traits d'union, le point d'exclamation et enfin le point.

La présence de huit signes de ponctuation dans une même phrase relève, à notre humble avis, de ce type de construction phrastique dont le but majeur est de mettre en lumière la position de leur énonciation. En outre, l'emploi presque exclusivement de l'imparfait (s'efforçait, pouvait, tendait, découvrait, glissait,) indique les relations du temps de l'énoncé et du temps de l'énonciation. L'usage donc de l'imparfait, imposé par le discours social dont lequel cette œuvre s'inscrit, fait figure des normes de l'énonciation romanesque dans la mesure où Assia DJEBAR est en train de narrer l'histoire de cette femme sans sépulture. Sachant, à ce titre que l'imparfait est le temps qui convient le mieux à la narration.

La vertu de cette technique réside dans la stratégie de la juxtaposition et de la superposition comme un autre moyen qu'emprunte Assia DJEBAR pour exprimer soit la désunion et l'effritement du monde extérieur, soit son propre déchirement personnel, ou encore cette volonté passionnée de provoquer l'effondrement d'une réalité sociale inadmissible, barricadée derrière l'épaisseur d'une logique infirme et périmée ; la juxtaposition suivante en est un parfait exemple : « *il tendait autour de moi sa toile d'araignées invisible, bien visible » (A.D, FSS, P.133) Les termes : « *invisible* » et « *visible* » qui relèvent de la technique*

de la dichotomie sont ici pour légitimer la dimension sociale, voire culturelle de la littérature algérienne d'expression française.

L'autre forme de la juxtaposition se révèle cette fois ci sous la forme négative d'une phrase affirmative. Quand Mina, la fille de Zoulikha, déclame un quatrain pour raconter comment elle a vu son « amour fusillé », elle déclare au troisième vers : « *J'ai crié, je n'ai pas crié* » (A.D, FSS, P.29) De la juxtaposition de termes « visible » et « invisible » on passe à la juxtaposition de formes ; c'est ainsi qu'on passe admirablement de la forme affirmative à la forme négative. Ce changement de forme explique une sorte d'aisance linguistique dont la dimension esthétique doit être signalée, comme il explique l'état d'âme du narrateur, certes, bouleversé, mais qui, en contre partie, reflète une forte personnalité qui refuse de s'incliner à la politique du fait accompli.

Si ces jeux graphiques relèvent quelquefois de la pure fantaisie acrobatique, ils sont le plus souvent en concordance parfaite, d'une part avec l'ensemble de la construction formelle, et d'autre part avec le thème qui y est développé. Il s'agit du thème du statut de la femme dans une société, rappelons le, masculine, là où les droits des femmes sont occultés et bafoués à tort au nom de principes traditionnels et de coutumes qu'aucun esprit sage et doué d'une raison ne saurait accepter. Quoiqu'il en soit, une chose nous paraît évidente dans la mesure où une telle attitude ne peut s'inscrire que dans ce que nous nommons la stratégie d'écriture chez Assia DJEBAR.

L'auteur entend profiter de l'usage de l'arabe parlé afin d'éviter tous les mots auxiliaires nécessaires pour rendre le sens et que la langue française ne possède pas. Le « *Khôl* », la « *Medersa* », le « *Hammam* », « *El hadj* », « *El moufti* » et bien d'autres mots sont ici cités pour illustrer ce mélange linguistique, voire cette écriture dont le souffle et l'âme maghrébine sautent aux yeux même pour un lecteur non averti.

D'ailleurs si nous nous inscrivons dans le cadre de la sociolinguistique, nous pouvons facilement justifier l'influence de la langue maternelle sur les écrivains algériens d'expression française, dans la mesure où, comme déclarait Martinet : « *L'évolution linguistique peut être conçue comme régie par l'antinomie permanente entre les besoins communicatifs de l'homme et sa tendance à réduire au minimum son activité mentale et physique. Ici comme ailleurs, le comportement humain est soumis à la loi du moindre effort selon laquelle l'homme ne se dépense que dans la mesure où il peut ainsi atteindre les buts qu'il s'est fixés, (...) A chaque stade de l'évolution se réalise un équilibre entre les besoins de la communication (...) et l'inertie de l'homme qui poussent à l'emploi d'un nombre restreint d'unités de valeur plus générale et d'emploi plus fréquent.* » ⁽¹⁾ Il est donc tout à fait légitime d'expliquer et de justifier la stratégie de l'écrivaine par le souci de communication.

⁽¹⁾ –Martinet André, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1991, P.117.

CHAPITRE II

LA FEMME SANS SEPULTURE

COMME

ATELIER DE CREATIVITE

II-1- Le « JE » et le « NOUS »

En littérature le choix des pronoms n'est pas innocent. Il n'est jamais improvisé et l'écriture d'Assia DJEBAR ne déroge pas à la règle, car : « *le choix d'un pronom personnel entraîne et inspire d'autres choix [...] touche à la question fondamentale de la place où est situé un récit donné dans les catégories des possibles narratifs.* »⁽¹⁾

Dans *La Femme sans sépulture*, Assia DJEBAR narre l'histoire de l'héroïne Zoulikha et de là l'histoire de toute les femmes algériennes. Or, nous savons que le : « *le texte narratif raconte une suite d'événements, réels ou imaginaires, qui constituent une fiction. Le passage de la fiction à sa narration implique une grande maîtrise de l'organisation interne du texte et des moyens stylistiques : ordre narratif, narrateur, focalisation, mots et phrases.* »⁽²⁾

Dans les textes littéraires, le pronom « Je » pose des problèmes de différents ordres. Toutefois, le véritable problème consiste à savoir qui est ce « je ». La narration de l'histoire de Zoulikha est celle de toutes les femmes qui dans des conditions parfois inhumaines. D'où la question du statut de la femme dans une société masculine. Les éléments syntaxiques et stylistiques mis en œuvre viennent pour soutenir la volonté de l'auteur d'exprimer la tension, l'angoisse, la révolte, le désarroi et la critique à travers sa manière d'écrire, c'est-à-dire à travers les techniques d'écriture qu'elle varie en fonction des situations énonciatives et de l'idée qu'elle veut mettre en relief. Ceci dit, son style, sa syntaxe, son lexique ne sont jamais innocents. D'ailleurs, en cela elle s'inscrit dans l'expression des théoriciens de la littérature qui consiste à admettre qu'il n'existe pas d'écriture innocente. Le choix, la sélection, la combinaison au niveau des deux axes ;

⁽¹⁾ –Glowinski Michael, Sur le roman à la première personne, dans Esthétique et poétique, textes réunis et présentés par G. Genette, Paris, Seuil, 1992, P. 229.

⁽²⁾ –Peyroutet C, Style et rhétorique, Ed, Nathan, Paris, 1994, P.114. P.28.

paradigmatique et syntagmatique sont ici pour confirmer le concept d'écart sans lequel la littérature est indéfinissable.

Au niveau de *La Femme sans sépulture*, nous avons constaté la présence abondante de la première personne du singulier « je » qui renvoie par la syntaxe non pas à la personne de l'auteur, mais à la personne de toutes les femmes algériennes. Du point de vue pragmatique et sémantique, Assia DJEBAR s'engage donc à s'identifier à son personnage-narateur Zoulikha par des éléments syntaxiques que nous pouvons déceler dans le roman et dont voici un exemple illustratif : « *Je m'excuse, dès l'entrée, de mon intrusion. Je raconte ma nuit, habitée encore par ses récits de Zoulikha. J'ai besoin de me retrouver, dans cette période où Zoulikha, harcelée, semblait-il, durant les mois qui suivirent la mort de son mari, par le commissaire* » (A.D, LFSS, P.123) A lire ce passage, mais tout en l'inscrivant dans sa scène d'énonciation, nous découvrons que le « je » est un « je » pluriel et non singulier. Car, l'intrusion en question n'est pas individuelle mais collective ; elle est celle de tout un peuple assujettit, vivant sous l'emprise du colonialisme.

Ainsi donc, le récit de l'intrusion est le récit de l'intrusion des français en Algérie. Le « Je » collectif devient une métaphore pour parler de la situation à la fois coloniale et post-coloniale. Toutefois, si nous sommes tentées de répondre à la question : qui est ce « je », nous dirons qu'il renvoie à plusieurs personnes : l'auteur, Zoulikha, les femmes algériennes et à travers toutes les femmes vivant dans les mêmes conditions. En outre, nous pouvons admettre que ce « je » est également le « je » identitaire. Un « je » que chacun revendique avec conviction. Notons que cette diversité de facettes du « je » pourrait renvoyer au vide dans lequel se trouve la femme. Cette abondance du pronom « je » n'occulte en aucun cas la présence des autres pronoms dans l'œuvre en question. Toutefois, nous dirons que de cette abondance dépend l'homogénéité de l'œuvre dont parle R.

Jakobson : « l'élément focal de l'œuvre [dont] elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments [et dont] elle garantit la cohésion de la structure. »

(1)

Le « je » de *La Femme sans sépulture* pour ne pas dire le « je » djebarien, oscille entre deux fonctions ; D'une part le « nous » conventionnel du locuteur. A la page 20 nous lisons : « si on **nous** donnait maintenant des armes, **je** commencerais par te tirer dessus ! » (A.D, LFSS, P.20), l'alternance de la première personne du pluriel et la première personne du singulier a pour fonction de légitimer la référentialité du texte. Plus encore, si nous partons de l'extrême à l'extrême, c'est-à-dire si nous relient le début du roman là où, à la première et deuxième page, l'écrivaine n'utilise que la première personne du singulier : « je vous attendais », « je fais oui de la tête », « je m'étais fait silencieusement la remarque », « je vous ai attendue des années », « je suis là » (A.D, LFSS, PP.13.14), et à la page 241 du roman qui compte 243 où Assia DJEBAR passe à la première personne du pluriel ou à l'équivalent de cette personne : « nous entretenons, à notre tour et à demeure, nos tortionnaires, nos gardes- chiourmes, nos gens d'armes qui tirent à balles sur les gamins frondeurs, en somme nos bagnes d'Alger, qu'on appelait, tu le sais, il y a seulement quatre ou cinq siècles, nos « bains d'Alger » ! Les voici, ces derniers, revenus plus sanglants, modernisés. » (A.D, LFSS, P.241) En outre, le pronom personnel « vous » qui succède à la première personne du singulier « je » dans la phrase « je vous attendais » suggère plutôt un ton de supplication qui pourrait s'adresser aussi au lecteur.

Le passage de la première personne du singulier au début du roman à la première personne du pluriel à la fin du roman, nous autorise théoriquement, voire objectivement à inscrire ce passage dans la stratégie dont nous parlons. Il y a donc

(1) –Jakobson Roman, Huit question de poétique, Paris, Coll., Points, 1997, P. 77.

dans cette stratégie linguistique Djebarienne un appel à une réflexion qui place le discours littéraire en général dans sa véritable dimension linguistique comme étant un discours fondé essentiellement sur le travail de la langue et le discours littéraire maghrébin en particulier en le plaçant dans le champ de la variété ou contact linguistique, ici entre l'arabe et le français.

L'autre particularité du « je » tel qu'on le trouve dans *La Femme sans sépulture* c'est qu'il permet de passer facilement du récit au discours ou d'être à la fois sur les deux registres. C'est donc : « grâce aux **je** (qu') on glisse constamment d'un plan d'énonciation à l'autre. Ce **je** s'interprète, en effet, de deux façons : tantôt comme personnage de « récit » (« je vis »... « dis-je »...), tantôt comme élément du « discours » du narrateur. C'est ce dernier qui prend en charge, par exemple, le « peut-être » ou le « je ne sais ». » ⁽¹⁾ Appliquer le contenu de cette citation au « je » de *La Femme sans sépulture*, nous dirons qu'il s'intègre parfaitement au « je » à la fois du récit et du discours et qu'il permet de passer facilement du récit au discours comme rapporté dans l'énoncé suivant : « Une histoire que **je ne peux** oublier, balbutie Mina. **Je ne sais** si la blessure est celle de l'amour toujours vivant !-, ou, après tout, que la déception, à chaque fois réveillée et me mordant tel un chien cruel... » (A.D, LFSS, P.101) La distinction entre le « je » du « récit » et le « je » du « discours » se présente comme suit : « Le je du « récit » n'est pas un embrayeur véritable, celui du « discours » (qui est indissociable d'un TU et de l'ICI- MAINTENANT), mais seulement la désignation d'un personnage qui se trouve dénoter le même individu que le narrateur. » ⁽²⁾

A la suite des travaux de Propp et de l'analyse structurale, nous pouvons dire qu'il s'agit (dans ce passage) d'un récit d'histoire, c'est-à-dire, il est question de narrer une histoire dont les événements pourraient être d'ordre factuel ou

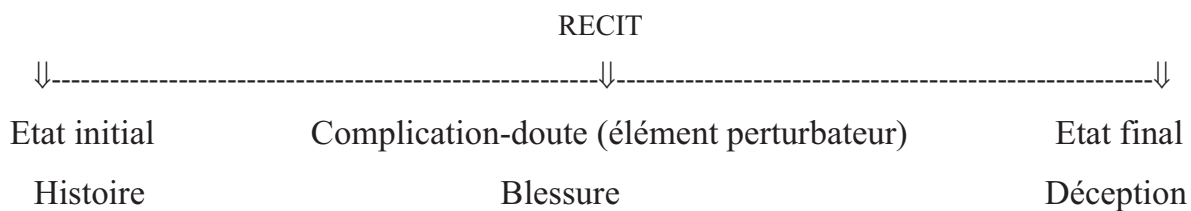
⁽¹⁾ –Maingueneau Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986, P.41.

⁽²⁾ –Maingueneau Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, P.41.

fictionnel. Dans les deux cas, ce récit d'histoire, crée sa propre logique, sa propre cohérence et sa propre cohésion. Cette histoire telle que rapportée s'inscrit dans le modèle triadique qui part d'un état initial dont l'existence ne relève d'aucun doute.

Etat initial —————> Construction du récit —————>Etat final

Il est donc question d'un élément déclencheur « *une histoire que je peux oublier* » connaît une complication dans la mesure où elle traverse un état de doute, d'où le deuxième élément, mais cette fois ci perturbateur « *je ne sais pas si la blessure est celle de l'amour...* » Et se termine par état final qui n'est que la déception « *la déception... me mordant tel un chien* ».



II-2- COHERENCE ET COHESION

La Femme sans sépulture est un roman composé de 12 récits. La question de la cohérence et de cohésion s'impose d'elle-même dans ce contexte. A ce titre, il nous semble nécessaire de commencer par la définition des deux concepts pour pouvoir voir si ce roman, voire cet ensemble de récits répond à la définition des deux concepts ou non.

COHERENCE : si nous nous inscrivons dans le champ de la linguistique, nous dirons que : « *la cohérence est liée à des facteurs linguistiques que l'on peut regrouper sous le terme de cohésion et qui consistent en les procédés de liaison de*

phrase à phrase, ces procédés sont lexicaux [...] et syntaxiques » ⁽¹⁾ C'est donc cette cohérence qui assure la textualité * d'un texte, c'est-à-dire, il s'agit de voir ce qui dans un énoncé quelconque : « réussit à déclencher un processus d'interprétation dans une situation donnée est d'un point de vue communicatif une réussite. » ⁽²⁾ Le contenu de cette citation implique que tout texte ne peut être que le résultat d'une interaction à trois niveaux : lexical, sémantique et syntaxique. Il faut noter que cette interaction dépend essentiellement du lecteur. La notion de cohérence implique chez le lecteur un jugement intuitif sur le fonctionnement du texte. C'est dire que la cohérence n'est pas obligatoirement dans le texte, mais elle résulte de l'interaction du lecteur avec le texte, car comme disait, à juste titre, Michel Charolles : « la cohérence n'est pas une propriété des textes [...] le besoin de cohérence est, par contre, une sorte de forme a priori de la réception discursive. » ⁽³⁾

C'est cette cohérence, voire cette cohésion, indispensable à la réalisation d'un texte, qui rend la lecture d'un texte, notamment littéraire, possible. En somme, elle est la seule à assurer et garantir la jouissance, le plaisir et l'efficacité de la lecture, donc la compréhension d'un texte dans la mesure où, en face d'un texte littéraire, le lecteur est appelé à réduire ce que Jean Ricardou appelle le « deuxième analphabétisme ». En nous inscrivant dans les propos de ce dernier nous rapportons que : « Lire la littérature [...] c'est tenter de déchiffrer à tout instant la superposition des signes, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle offre le plus complet répertoire. La littérature demande en somme qu'après avoir appris à

⁽¹⁾ –Gardes-Tamine Joëlle & Hubert Marie-Claude, Dictionnaire de critique littéraire, Armand Colin, Masson, 1996, P.52.

* -La textualité est issue de la linguistique. Aussi, elle se situe au carrefour de la linguistique, de la logique et de la stylistique. Elle est ce qui fait d'un énoncé écrit ou oral un texte. La textualité est repérable dans les marques de la cohérence, qui ont des statuts linguistiques divers : ce sont aussi bien les particules que l'aspect ou le temps du verbe, les pronoms déictiques et en général les indices de la référence, ou encore les macro-unités thématiques ou sémantiques. Voir à ce titre : Aron Paul, Denis Saint-Jacques & Viala Alain, Le dictionnaire du littéraire, PUF, 2004, P.608.

⁽²⁾ –Enkvist Nils E, Impromptu Speech, 1982, Cité par Thomas S.C, Cohérence textuelle, pour une nouvelle pédagogie de l'écrit, Harmattan, 2000. P. 10.

⁽³⁾ – Charolles Michel, op. cit, P.55.

déchiffrer mécaniquement des caractères typographiques, l'on apprend à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite. Pour elle, il existe un second analphabétisme qu'il importe de réduire. »⁽¹⁾

Au niveau de la lisibilité des textes littéraires, le niveau linguistique ne suffit pas à lui seul à qualifier un texte comme étant cohérent ou incohérent. Car il s'agit de l'interpénétration d'un ensemble d'éléments qui forme enfin de compte une unité, voire un tout signifiant et non une suite de phrases sans aucun rapport. C'est dans cet esprit d'idée que M.M. Fernandez définissait le texte comme : « *un ensemble formé d'un ou plusieurs phrases unies par un réseau de coréférences.* »⁽²⁾ Elle continue à admettre que cet ensemble de phrases cohérent est sous-tendu par trois concepts qui sont : la grammaticalité, l'acceptabilité et l'adaptabilité, c'est le degré d'adéquation contextuelle.⁽³⁾ Quant à De Beaugrande et Dressler, ils avancent sept critères auxquels tout texte doit se plier, il s'agit de la cohérence, de la cohésion, de l'intentionnalité, de l'acceptabilité de l'informativité, de la situationnalité et de l'intertextualité.⁽⁴⁾

Ces sept critères montrent que la définition du texte ne dépend pas uniquement de sa dimension linguistique, les éléments extralinguistiques interfèrent et pèsent de leur poids dans cette définition. C'est pourquoi, pour François Raster : « *il n'existe pas de texte... qui puisse être produit par le seul système fonctionnel de la langue.* »⁽⁵⁾ L'autre système auquel renvoie implicitement cette citation est celui du contexte de la réception où le lecteur joue un rôle important. En effet, la vision contemporaine de la production littéraire ne sous-estime pas la dimension linguistique, mais elle la situe entre la syntaxe et l'interaction.

⁽¹⁾ – Achour Christiane, *Lectures critiques*, OPU, Alger, 1980, P.3.

⁽²⁾ – Fernandez M.M, *Les particules énonciatives*, PUF, Paris, 1994, P.24.

⁽³⁾ – Ibid, P.24.

⁽⁴⁾ – Beaugrande de Robert & Dressler Wolfgang, *Introduction to texts linguistics*, cité par Thomas in : *Cohérence textuelle pour une nouvelle pédagogie de l'écrit*, Harmattan, 2000, P.12.

⁽⁵⁾ – Raster François, *Sens et textualité*, Hachette, Paris, 1989, P.37.

II-2-1- LA COHESION

Il est admis, par les linguistes, que la cohésion se situe au niveau de la linéarité du texte. C'est à ce niveau qu'on la distingue de la cohérence où le rôle du récepteur est déterminant dans la construction du sens. La délimitation du champ de la cohésion et celui de la cohérence semblerait, en tout cas, dépendre d'une perspective dont la dimension est à la fois linguistique et extralinguistique, c'est ce que nous lisons dans les propos de Michel Charolles : « *d'un côté la cohérence qui a à voir avec l'interprétabilité des textes et de l'autre (référence faite à la cohésion) les marques de relation entre énoncés ou constituants d'énoncés.* » ⁽¹⁾ Ceci dit, la cohésion relève de l'enchaînement des énoncés à l'intérieur d'un texte. En ce sens, la cohésion consiste à mettre l'accent sur l'ensemble des stratégies qui permettent de suivre l'enchaînement logique des phrases, c'est-à-dire comment se fait le passage d'un énoncé à un autre.

Or, si nous sommes appelés à voir comment se manifestent les concepts de cohérence et de cohésion dans *La Femme sans sépulture*, nous dirons que l'œuvre en question est d'une cohérence et cohésion exemplaire dans la mesure où les différentes parties de l'œuvre entretiennent entre elles : « *des relations sémantico-syntaxico-pragmatiques.* » Ces relations se manifestent entre les phrases, les paragraphes et les récits et ce dès l'ouverture de l'œuvre c'est-à-dire à partir de la relation incipit partiel et général et la clause partielle et générale aussi se manifestent la cohésion et la cohérence. L'incipit du roman s'ouvre sur l' « *Histoire de Zoulikha...* » (A.D, LFSS, P.13) alors que la clause nous inscrit dans le prolongement de l'histoire du départ, il s'agit de l'histoire du père décédé : « *Quand serais-je vraiment de retour pour gravir le chemin qui monte au sommet de Césarée ? Là où, sous mille couches de ténèbres, dort désormais mon père, les yeux ouverts.* » (A.D, LFSS, P.243)

⁽¹⁾ –Charolles Michel, Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 60, Mod7les linguistiques, P.53.

II-3- LE POUVOIR DU VERBE

L'emploi de certains verbes accompagnés par un complément dont le registre est la langue maternelle fait faire songer au besoin de l'auteur de tout définir et de tout capturer. Mis à part la valeur esthétique et dynamique des verbes dans *La Femme sans sépulture*, ceux-ci sont généralement divisés entre : « temps commentatifs et temps narratifs » dont voici la liste :

Temps commentatifs *

Passé composé
Présent
Futur

Temps narratifs

Plus que parfait
Passé antérieur
Imparfait
Passé simple
Conditionnel

Notons qu' « à l'intérieur des deux groupes temporels, le français...dispose de possibilités de « mise en perspective » du signifié. Alors que dans le « monde commenté » c'est le présent, et dans le « monde raconté », l'imparfait et le passé simple qui représentent ensemble la « perspective zéro », les fonctions de reprise ou d'anticipation de l'information sont assumées dans le premier groupe par le passé composé et le futur, dans le second par le plus que parfait... » ⁽¹⁾ A l'intérieur de *La Femme sans sépulture*, la présence des groupes temporels saute aux yeux et la mise en relief est apparente. Autrement dit, le glissement du temps commentatif au temps narratif et inversement se fait dans la douceur la plus totale et la cohérence la plus parfaite : « *Ils ont parlé* (PC). *Ils sont convenus* (P) de tout pour les petits : ma jeune sœur et le tout dernier, mon frère. Puis elle *retourna* (PS) comme elle était venue, jusqu'à la maison des vergers, au-dessus de la cité, où elle se *cachait* (IMP) ces dernières semaines. Ce *fut* (PS) là qu'on *vint* (PS) la chercher pour qu'elle

* -Heribert Rück, Linguistique textuelle et enseignement du français, Didier, 1991, P.26.

⁽¹⁾ – Ibid, P.26.

monte au maquis. » (A.D, LFSS, PP.56.57) Ce passage reflète une alternance cohérente entre les temps commentatifs et les temps narratifs. En ce sens, le début de l'énoncé est inauguré par deux temps commentatifs ; le passé composé (Ils ont parlé), et le présent (ils sont convenus) suivis par deux temps narratifs ; le passé simple (elle retourna) et l'imparfait (se cachait). Dans la seconde partie de l'énoncé, c'est l'inverse qui se reproduit, on passe du temps narratif, le passé simple (ce fut) et (vint) au temps commentatif ; le présent (elle monte).

Nous estimons que cette stratégie d'alternance réciproque entre temps commentatifs et temps narratifs a pour but essentiel de présenter : « *les oppositions temporelles comme une partie des relations fictionnelles à l'intérieur du système linguistique* » ⁽²⁾ En outre, cette alternance de temps montre que ces : « *formes temporelles fonctionnent toujours dans des relations textuelles. On ne peut les étudier dans des phrases ou des paires de phrase isolées, car ce n'est que la totalité de la texture relationnelle qui leur donne leur juste (sens).* » ⁽¹⁾ Ceci dit, l'oeuvre d'Assia DJEBAR, en tant que texte littéraire fonctionne comme un appareil linguistique dont les éléments s'interfèrent et s'interpénètrent pour donner naissance à un sens dont les caractéristiques sont d'ordre linguistique et extralinguistique, car, comme disait Bernard Pingaud : « *toute œuvre forme un système. Ouverte sur le monde, elle est en même temps close sur elle-même.* »

Par ailleurs « *l'agression* » contre la phrase dépasse parfois la transmutation interne, la transformation des éléments constitutifs, pour se manifester dans une destruction de nature, une destruction directe par divers moyens dont les deux principaux sont les suivants :

II-3-1- L'AMPUTATION DES ELEMENTS CONSTITUTIFS NECESSAIRES A L'UNITE ET A LA PERFECTION LOGIQUE DE LA PHRASE :

⁽²⁾ – Ibid, P.26.

⁽¹⁾ – Ibid,P.27.

Le passage suivant en est un exemple des plus illustratifs : « *Les deux amis bavardaient comme des frères; l'Espagnol disait avec respect à mon grand-père : « Chaib, tu te rends compte, si ta fille avait été un garçon, quelle chance tu aurais eue ! » Et le grand-père de répliquer sur le même ton : « Eh oui, ce n'est pas ma chance !...Avec une telle nature, si elle avait été un garçon ! » Il est vrai que mon grand-père avait eu, après elle, trois fils : aucun n'était resté au village. Comme le premier mari de ma mère, ils ont préféré émigrer. Eux non plus, je ne sais ce qu'ils sont devenus, dans ces années de tourmente de la guerre.»* (A.D, LFSS, P.21)

En se fiant uniquement à cette longue phrase, le sens qu'Assia DJEBAR a voulu exprimer, sans le préciser, échappe à la compréhension du lecteur non averti. Il s'agit pour celui qui connaît le contexte socioculturel de l'énonciation, de la place qu'occupent les deux sexes ; féminin et masculin. Le statut du dernier est plus valorisé que celui du sexe féminin. D'où ce ton d'amertume auquel renvoie l'expression : « *Eh oui, ce n'est pas ma chance* », C'est donc comme si elle voulait exprimer un sentiment de contestation, voire de révolte et de mécontentement que le contexte socioculturel fondé sur des valeurs et des principes religieux* ne permet pas et désapprouve totalement. C'est donc dans l'ambiance générale de toute la phase, voire de tout le paragraphe que l'on peut saisir l'objet de cet esprit contestateur mais qui se soumet, en définitif, à la volonté divine et qui prend, grâce à cette stratégie d'écriture fondée sur l'amputation, une visée esthétique et sociale. Cela constitue par ailleurs un moyen technique dans l'écriture Djebarienne.

* - Dans le Saint Coran, nous lisons : *الله ملك السماوات والأرض، يخلق ما يشاء، يهب لمن يشاء إناثا ويهب لمن يشاء الذكور، ويزوجهم ذكرانا وإناثا ويجعل من يشاء عقيما " سورة الشورى، الآيتان: 49-50.*

II-3-2- L'AMPUTATION DU VERBE :

Bien que le verbe en soit absent, la phrase nominale représente une signification complète. Dans la phrase nominale mentionnée ci-après : « *Le dévoilement de l'avenir, c'est péché* » (A.D, LFSS, P.28) Malgré l'absence du verbe « arrêtes » qui, en principe, inaugure la phrase, (Arrêtes donc *le dévoilement de l'avenir, c'est péché*), le sens complet est dû à la fonction de la phrase nominale qui a, en plus de son caractère esthétique manifeste, une dimension sociale. Ce qui milite en faveur de la présence du verbe « arrêtes » au début de la phrase, c'est le contexte d'énonciation dans la mesure où cette phrase nominale, mise entre guillemets, est une réplique de Mina qui demande à la voyageuse Lila Lbia d'arrêter cette pratique parce qu'elle a accompli son pèlerinage à la Mecque.

II-3-3- LE CHANGEMENT DE TEMPS ET DE PERSONNE

Le passage de la deuxième personne du pluriel du présent de l'indicatif à l'infinitif se fait sans dégât linguistique. Au contraire, il se fait avec une incidence esthétique que seul le génie d'Assia DJEBAR est capable de mesurer ses effets sur l'énonciation et sur la réception : « *Deux jeunes poulains, deux princes, gémit-elle, l'un de moins de vingt ans, et le troisième, leur cousin germain qui était aussi leur beau-frère...On leur avait répété : Surtout, ce soir, ne pas sortir.* » (A.D, LFSS, P.32)

La préférence de l'écrivaine de l'infinitif (ne pas sortir) à l'impératif présent (ne sortez pas) qui aurait dû être employé par Assia DJEBAR pourrait être justifiée par des considérations énonciatives dans la mesure où : « *l'infinitif est un mode qui ne porte ni l'indication de nombre, ni celle de personne...* »⁽¹⁾ Et c'est le cas dans cette phrase où l'écrivaine annonce au départ « *Deux jeunes poulains* »,

⁽¹⁾ – Le bon usage, grammaire française, Duculot goosse, 1986, P.1314.

elle commence par donner l'âge du premier, et au moment où nous attendions la présentation du deuxième, elle nous surprend en parlant du troisième. Par contre : « *l'impératif est le mode des phrases injonctives et des phrases optatives* »

⁽¹⁾ Ce qui n'est pas le cas dans cette phrase où il n'est question ni d'une phrase injonctive, ni d'une phrase optative. L'intention de l'auteur était beaucoup plus de les supplier pour ne pas sortir que de leur donner un ordre. D'ailleurs le contexte d'énonciation ne s'y prête pas au mode de l'impératif. Ce qui milite en faveur de cette lecture, c'est ce que dans les pages 34 et 35 le contexte d'énonciation autorise, voire demande et oblige l'emploi de l'impératif : « *La mère des fils Saadoun, paraît-il, alors que le jour tombait, que, dans les patios, les nouvelles du danger s'aiguisaient, leur mère supplia. Son buste penché par-dessus la rampe-chez eux, les parents habitent au premier étage, tandis que les fils les plus jeunes séjournent en bas- elle insista : ne sortez pas ce soir, ô mes princes !* » (A.D, LFSS, P.34) et de continuer par la suite en disant : « *...Au nom de Dieu, je vous supplie, ne sortez pas ce soir...* » (A.D, LFSS, PP.34.35) Dans les deux cas le discours est établi entre la mère et ses fils.

Ceci fait partie de cette tendance de valoriser la phrase, d'en disperser les éléments en les réduisant à des locutions ou même à des mots successifs répétés ou juxtaposés sans ordre ni logique externes. Dans l'un ou l'autre cas, on assiste à la naissance d'une écriture française qui porte la marque de la langue maternelle. Notons que dans tous les types de discours, notamment littéraire, l'emploi des temps est d'une grande importance. Il permet de situer la scène d'énonciation d'un point de vue temporel.

II-3-4- LE POUVOIR DES MOTS :

⁽¹⁾ – Ibid, P.1302.

L'expression de Mallarmé « *l'initiative aux mots* » est une véritable synthèse du rôle que jouent les mots dans un énoncé dans la mesure où il est évident de dire que tout texte se compose d'un ensemble de mots. A ce titre, les mots doivent être exploités dans leurs relation interactionnelle, car selon les propos de Jacques Lacan : « *Le mot n'est pas seulement signe mais nœud de significations* »⁽¹⁾ S'intéresser aux mots signifie mettre le doigt sur la double face de cet objet : le signifié, c'est-à-dire le sens, autrement dit ce qu'il veut dire ; et le signifiant, c'est-à-dire la matérialité du signe, ses lettres et ses sonorités. Et comme disait Assia DJEBAR les mots : « *se parlent, s'interpellent, s'évanouissent comme l'hirondelle qui triste, s'évaporent comme la cinglure de la voile à l'horizon ; les mots peuvent s'exhaler, mais leurs circonvolutions ne ferment plus leurs persiennes, leurs arabesques, n'excluent plus nos corps porteurs de mémoire. L'écriture qui s'incurve s'ouvre enfin au différent, se vide des patenôtres, s'allège des interdits paroxystiques, devient une natte parfilée de silence et de plénitude.* »⁽²⁾ Telle est la particularité des mots, qui une fois logeaient dans la demeure littéraire, deviennent camélien et se trouvent investis de la fonction poétique. Telle était aussi l'une des missions de l'auteur qui, en recourant à la langue arabe, voulait la faire sortir : « *de sa nuit pour la toucher, même en morceaux, même brisée dans les dolines des sentiers, en oripeaux de nomades certes, mais toutes ensoleillées.* »⁽³⁾

Pour comprendre de manière efficace la littérature et plus particulièrement la littérature maghrébine d'expression française, il ne suffit pas de connaître les mots, mais il faut connaître les choses dont parle les mots surtout ceux de la langue maternelle. Ce qui revient à dire purement et simplement que l'identification du sens d'un mot d'origine arabe (l'arabe littéraire ou dialectale)

⁽¹⁾ – Cité par Claude Simon, *La fiction mot à mot*, in : *Nouveau Roman hier, aujourd'hui*, vol. 2, UGE, 1972, P. 73.

⁽²⁾ - Ibid, P. 62

⁽³⁾ – Ibid, P. 56

nécessite parfois des efforts considérables surtout pour un non initié à cette littérature. Car, comme disait Daniel-Henri Pageaux : « *à travers les mots, sous les mots, derrière les mots, au-delà des mots...nous donnons corps et vie aux choses, aux pensées. Les mots sont à notre service, mais aussi nous trahissent : mots-pièges, mots creux, mots passe-partout.* » ⁽¹⁾

Dans certains cas, le lecteur s'efforce d'effectuer un décalage et un déplacement dans le temps pour saisir la véritable signification d'un mot d'origine non française. Ceci dit, la lecture littéraire est variable en fonction de notre manière de percevoir les mots. Ceux-ci : « *sont instables, dépendants, de toute une imprégnation et un conditionnement. Selon notre appartenance socio-culturelle, notre âge, notre formation, notre histoire, nous accordons des sens et des poids divers aux mots. Le même signifiant possède des signifiés différents. Chaque personne a son vocabulaire construit à partir de connaissances sur lesquelles se greffent des charges affectives.* » ⁽²⁾

En fait, prendre en considération la valeur linguistique d'un mot comme étant un signe, c'est parler de la double face qui le compose : le « *signifié* » c'est à dire le sens qu'il transmet, autrement dit ce qu'il veut dire ; et le « *signifiant* » c'est dire la matérialité du signe, ses lettres, ses sonorités. Dans ce contexte, U. Eco déclarait : « *une chose n'est un signe que parce qu'elle est interprétée comme le signe de quelque chose par un interprète.* » L'objet littéraire, en tant que document écrit, est par nature un champ voué à être étudié de diverses manières. Les approches qui lui sont appliquées et qui supposent des compétences multiples sont sans cesse renouvelées.

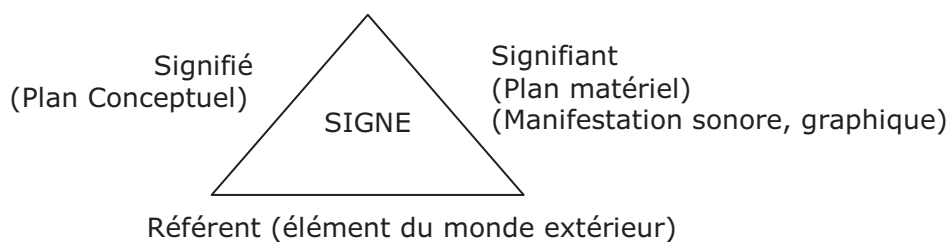
Une telle affirmation présente le texte littéraire comme source de signes multiples à différents niveaux : signe à repérer, signe à interpréter, signe à relever. Un texte littéraire étant donc un texte où tout élément fait « signe », le lire

⁽¹⁾ – Pageaux Daniel-Henri, Littérature générale et comparée, A. Colin, Paris, 1994, P.42.

⁽²⁾ – Eckenswiller.M, L'écrit universitaire, Ed Chihab, Alger, 1995, P.65.

littérairement c'est accepter d'adopter un comportement de lecture tel qu'on s'attende à ce que tout élément fasse signe, c'est aussi se mettre en état d'alerte, se préparer à accomplir un travail d'interprétation, c'est-à-dire à combler les manques, rétablir un ordre, faire des rapprochements non signalés entre les mots du texte, les faits du texte, le texte et d'autres textes, le texte et sa propre expérience.

Conception du signe :



II-4- SIGNE- SIGNIFIANT- SIGNIFIE- REFERENT

Le signe se compose de deux faces ; le « signifiant » et le « signifié » le signifiant est la manifestation perceptible graphique ou sonore, ex : pour le mot « table » les sons [tabl] t : a : b : l : e. Le signifié est le concept auquel renvoie le signifiant : pour « table », c'est le concept de « *objet formé d'une surface plane, horizontale, supportée par un ou plusieurs pieds* ». A ces deux faces de signe, il faudra ajouter le référent qui est l'objet réel dans le monde extérieur auquel renvoie le signe dès qu'il est employé dans un énoncé particulier, « *Mets l'assiette sur la table* » ; « table »= « *cette table-là dans la salle à manger* ».

De manière générale, comprendre la littérature, c'est accepter de sortir des automatismes de la compréhension et considérer que la littérature est art qui diffère des autres arts parce qu'elle est à la fois chose et signification, à la fois art et langage. Un langage dont la caractéristique principale se résume dans

la formule paradoxale suivante : “ *opacité transparente et luminosité obscure* ”. Ce qui donc séduit dans la littérature, c’est ce qui dépasse la banalité de l’énonciation, c’est aussi cette autre chose que l’écriture esthétique. En un mot, c’est cette manière particulière de présenter les choses et surtout d’écrire.

Ceci dit, pour qu’il y ait littérature, il faut qu’il y ait sélection comme disait R. Escarpit. De cette caractéristique, le fait littéraire propose dans un réseau de forte densité, un jeu de relations multiples entre éléments variés. Les graphèmes, les paragraphes, la ponctuation, les mots, les blancs, les phrases, sont perçus de points de vue variables, lexical, syntaxique, morphologique. Ces relations suscitent des lectures multiples, souvent recommencées. C’est ainsi que le rapport auteur - lecteur exprime la relation d’échange entre les deux pôles de la communication littéraire. L’auteur écrit et propose, le lecteur signe un pacte de lecture avec le texte, l’interprète, renouvelle son contact avec le texte et par conséquent dispose d’un sens qui ne sera pas l’unique et surtout pas le dernier sens. La théorie du sens suppose que le besoin de lire découle de celui de comprendre.

II-5- LA PHRASE FANTASISTE :

Partisane de la perfection et de l’organisation linguistique, Assia DJEBAR opte pour le type de phrase « fantaisiste ». En effet, on ne peut que la placer sous le signe de la rénovation linguistique dont le caractère le plus souvent est de créer un effet phonétique. Ces expressions et ses formules qui sortent de l’ordinaire ont vraisemblablement la tâche de renforcer l’ambiance et la portée significative et impressionnante de la phrase. Telle est donc l’autre aspect de la stratégie d’écriture chez Assia DJEBAR qui hantée par le drame de l’expression créatrice a été conduite à tenter une expérience linguistique et expressive marquée par le poids de sa langue et culture d’origine.

La phrase suivante dont le terroir est clairement de culture musulmane, s'inscrit logiquement dans le désir de l'écrivaine de doter son texte d'expressions impressionnantes : « *Noir son souvenir encore devant mes yeux, que Dieu nous assiste, que Mohammed et son ami, le doux Abou Bekr, nous soient intercesseurs pour nous, les orphelines.* » (A.D, LFSS, P.31) C'est dire, par quoi peut on expliquer l'utilisation des noms de notre prophète que le salut soit sur lui et de son compagnon Abu Bekr Essedik, si ce n'est leur place et leur valeur impressionnantes dans l'esprit de tous les musulmans. Ces deux personnages religieux évoquent aussi chez les musulmans leur histoire dans « *la grotte de hira* » quand ils étaient poursuivis par les infidèles.

Le deuxième exemple qui reflète ce type de phrase fantaisiste et qui de surcroît est tiré, lui aussi, du terroir algérien se présente sous la forme d'une traduction : « *Il reste en mon cœur une morsure* » (A.D, LFSS, P.51)*

II-5-1 SIMPLIFICATION DE LA PHRASE ET ASSOUPPLISSEMENT SYNTAXIQUE ET STYLISTIQUE.

L'écriture d'Assia DJEBAR, en matière linguistique, est d'une variété extraordinaire et d'une ampleur qu'elle se présente parfois, du moins en apparence, sous un aspect « contradictoire. » La phrase : « *J'ai crié, je n'ai pas crié* » (A.D, LFSS, P.30) est, dans ce contexte, illustrative. Son effort linguistique, sa manière de manipuler la langue, son génie ont participé à donner une coloration particulière à son écriture d'où ce que nous pouvons appeler le désir de simplification au niveau syntaxique. Cette stratégie est intéressante dans la mesure où l'auteur simplifie la phrase jusqu'à ce qu'elle se rapproche de la

* - Nous estimons que la phrase en question est la traduction de l'expression arabe : **بقيت في قلبي كالجرح أو كالحرقعة**

langue ordinaire, non seulement au niveau du vocabulaire mais aussi sur le plan de la structure logique et stylistique.

Parfois, elle met l'accent sur la valeur « brute », si l'on peut dire, de la parole usitée quotidiennement sur les lèvres ou le papier. Certes, il s'agit de valeur brute, voire de valeur courante non imposée par les conventions littéraires mais qui s'inscrit dans cette volonté créatrice. Cet aspect a souvent pour base et point de départ un aspect purificateur et simplificateur. C'est ainsi que la littérature maghrébine d'expression française de manière générale et celle d'Assia DJEBAR se distingue.

Ce qui attire l'attention du lecteur chez l'écrivaine c'est cette orientation, marquée essentiellement par l'esthétique linguistique est l'incarnation de la simplicité, la beauté d'une « *écriture poétique* » qui se place logiquement au-delà de la littérature française. C'est pourquoi l'image linguistique que nous découvrons dans *La Femme sans sépulture* doit se comprendre dans le dialogue qui s'établit entre la langue française et la langue maternelle. Les mots d'origine arabe introduits dans le texte n'ont d'importance que s'ils sont inscrits dans les relations phrastiques de l'œuvre. En ce sens, ils empruntent leur utilité, leur importance et leur beauté de cet emploi, de ce qu'ils donnent et de ce qu'ils produisent. La simplicité de la construction linguistique est donc à l'origine de la transparence du signifiant qui en quelque sorte conditionne la pureté du signifié.

Dans ce contexte, arrêtons nous au passage suivant : « *Quand le commissaire politique (encore deux mots français !) survenait, il notait par écrit ce que Zoulikha apportait. Ils écrivaient (ce n'était pas toujours le même qui venait) ici même, sur ma meida : cette table, si elle avait une âme, elle* »

*aurait parlé.**) (A.D, LFSS, P.83). En effet, là où le talent de l'écrivaine se manifeste c'est sa capacité de traduire dans une langue, voire dans un style français parfait, là où l'origine de la langue maternelle n'apparaît nullement, une pensée arabe. Ce qui relève du langage arabe quotidien est devenu, dans cette citation grâce à la magie linguistique de l'auteur, une expression d'une noblesse linguistique et littéraire incontestable. On passe donc de la banalité du style dialectal arabe à la noblesse de la langue littéraire française.

D'autre part la combinaison phonétique et la sonorité musicale de ce type de construction linguistique engendre une harmonie stylistique et renforce la concordance linguistique de la phrase. Aussi, il est à noter que l'image qui se dessine cet assemblage d'écriture esthétique se passe, à notre avis, de tout commentaire. Les éléments constitutifs de ce type de construction linguistique de cette phrase représentent en effet un autre élément de la stratégie en question qui valorise sa charge esthétique.

En réalité, il faut dire que c'est cet écart significatif et manifeste, par rapport au langage de la langue quotidienne arabe, qui valorise cette stratégie, voire cette combinaison linguistique. Cet écart a pour but la transformation des rapports entre structure de la langue littéraire et structure de la langue quotidienne. Il suffit donc de revenir à la source sémantique du passage souligné pour se convaincre de cette « illumination transformatrice » qu'est précisément l'image esthético-linguistique de cet écart. D'ailleurs, l'écriture littéraire est, selon les propos de Barthes, chargée de refléter le langage mis en œuvre, voire exploité comme matériau de la production littéraire et comme l'évoque aussi Genette dans les propos suivants : « *Une œuvre littéraire n'est*

* - C'est nous qui soulignons pour mettre en évidence la partie dont la pensée arabe est manifeste. En arabe, nous avons l'expression arabe suivante **لو كانت عند هذه الطاولة روح لتكلمت**

littéraire que si elle utilise exclusivement ou essentiellement le médium linguistique. »⁽¹⁾

Cet exemple montre que la langue de la conversation quotidienne a pesé de tout son poids sur l'écrivaine dans la mesure où son charme, enraciné dans sa mémoire, a exercé son pouvoir sur la manière d'écrire de manière directe et indirecte. Le mot " *El chater* " dans le passage suivant illustre le recourt à la langue maternelle : « ... *on ajoutait un surnom oral, à partir souvent d'un trait de caractère du patriarche ; ainsi ton grand père était surnommé El Chater, à cause de sa perspicacité...* » (A.D, LFSS, P.119) tel que inscrit dans son contexte d'énonciation illustre cette forme d'assimilation, voire d'insertion à la fois sémantique et linguistique que nous considérons comme particulière au sein de la langue littéraire de l'écrivaine.

En effet, les facteurs : dialecte, énonciation, littérature étrangère s'imbriquent souvent l'un dans l'autre et exercent entre eux une sorte d'interaction stratégique dont le but consiste en une rénovation linguistique. Notons, toutefois, que cette assimilation - insertion de mots étrangers et de tournures dialectales donne à la structure phraséologique une portée esthétique presque inédite. Cette stratégie ne doit pas être donc perçue comme étant l'emploi arbitraire de vocabulaire parlé qui envahit la production littéraire de la littérature algérienne d'expression française. Au contraire, elle doit être prise comme un mode d'expression devenu familier, simple et qui de surcroît reflète une adéquation syntaxique et logique.

Cette stratégie qui consiste à insérer un seul mot fut complétée par l'insertion de toute une phrase sous la forme d'un proverbe: « *yalli yestehyi bi ma dharrou/ma dharrou Chittan guir hou* » (A.D, LFSS, P.175) Loin de tomber dans la « popularisation » de la langue littéraire, cette technique consiste à

⁽¹⁾ –Genette Gérard, Fiction et Diction, Ed, du Seuil, Paris, 1979 ? p. 91.

exploiter l'effet esthétique de la langue parlée. En outre, il faut dire que ce proverbe peut s'inscrire dans la syntaxe de la réplique dans la mesure où il est la traduction, voire une réplique aux vers poétiques le précédent :

Qui a honte de ce qui lui fait mal,

C'est bien, là la preuve que ce mal

Lui vient ...du diable ! (A.D, LFSS, P.175)

Dans *La Femme sans sépulture*, Assia DJEBAR n'hésite pas à insérer des locutions dialectales qu'elle insère merveilleusement dans une phrase dont l'intérêt et la valeur linguistique est incontestable. Dans la phrase : « *Ta présence m'apporte l'aman* » (A.D, LFSS, P.26) Cet emploi de l'arabe dialectal « *l'aman* » devient dans cette construction obligatoire dans la mesure où de lui en dépend le sens de la phrase. En ce sens, cet emploi est donc riche de significations sur plus d'un plan à commencer par celui de la variation linguistique synonyme de richesse et d'harmonie et arriver à celui de l'effet esthétique qui dénote d'une sorte de « *langue spéciale* » où une langue que nous n'hésitons pas de qualifier de « *langue majestueuse* ».

Dans tous les cas, il s'agit d'un autre aspect de cette stratégie qui consiste à opter pour une langue dont la vitalité, la puissance sémantique et linguistique la rattache au centre de la réalité de la littérature où les normes esthétiques et sociales s'interpénètrent et s'entrecroisent. Nous ajoutons que cette stratégie donne l'allure d'un dépassement, voire d'un écart socio-linguistique qui nous met en face d'un discours littéraire dont la variabilité lexicale, syntaxique et stylistique est manifeste.

II-5-2 - MUTATION LINGUISTIQUE

Outres les conditions générales objectives et subjectives dans lesquelles s'inscrit la littérature algérienne d'expression française et qui commandent la

transformation socio-culturelle des écrivains maghrébins d'expression française, la simplification de la phrase a dû être influencée ou facilitée directement ou indirectement par la nature du public auquel cette littérature est destinée. D'où la présence de mots et de tournures d'origine arabe.

En marge de l'influence syntaxique de la langue maternelle, nous signalons l'effet presque direct de la langue maternelle sur la phrase et ce au niveau stylistique qui se manifeste dans les tournures empruntées presque intégralement à la langue arabe comme nous le lisons ci-après : « *Allons-nous entrer là, demande-t-elle, chez le mort bien mort qu'ils appellent un saint, évidemment pour la **baraka*** que reçoit la descendance ancrée, celle-ci, dans le vivant, ou bien – mais nous n'avons pas nos maillots- irons-nous plonger dans cette mer plate, d'un bleu si intense ?* » (A.D, LFSS, PP. 104-105)

Faut-il mentionner ici que l'effet de la tournure de la langue maternelle fut renforcé par un la présence du mot « BARAKA » avec toute sa charge sémantique et surtout culturelle. A cette technique, il faut en ajouter un autre facteur dont l'importance est primordiale ; il s'agit du phénomène de complémentarité sémantique entre deux mots d'origines différentes ; « *saint* » et « *baraka* » et dont la charge culturelle de chacun s'apparente avec l'autre. Cet exemple, et bien évidemment d'autres, ne manquera de donner une idée assez nette des possibilités et des tentatives stylistiques auxquelles peut inciter le recours à la langue maternelle.

A cet effet, il est donc naturel que la littérature algérienne d'expression française puisse s'affranchir des moules de la langue maternelle et marque une certaine particularité dans le sens de l'expression, d'autant plus qu'elle est en contact étroit avec la vie quotidienne et la réalité sociale. C'est pourquoi, et grâce à ce contact que la littérature algérienne d'expression française a pu

* -C'est nous qui mettons en gras.

absorber beaucoup d'expressions populaires et de tournures de style puisées dans le dialecte algérien. Le recours à cette stratégie ne se justifie pas uniquement par le souci d'aplanir les difficultés d'expression, mais aussi d'opposer un défi à la perfection et à l'harmonie de la langue.

D'autre part, la combinaison phonétique et la sonorité qu'elle engendre marquent une harmonie musicale et présentent un rythme mélodique de la phrase, même si en réalité cette stratégie présente un trouble syntaxique et reflète un désordre syntaxique dans la mesure où nous passons d'une phrase française dont la rigueur syntaxique est manifeste : «Sais-tu, commentes Mina avec vivacité » (A.D, LFSS, P. 175) à un proverbe en arabe dialectal transcrit en français : « *yalli yestehyi bi ma dharrou/ma dharrou Chittan guir hou* » (A.D, LFSS, P.175) Notons que la combinaison syntaxique de deux systèmes syntaxiques valorise la charge esthétique et rend le texte plus attractif. C'est donc de cette diversité syntaxique que cette œuvre se présente comme harmonieuse.

En réalité, c'est l'écart significatif, par rapport au langage de la littérature française, qui valorise cette combinaison linguistique, écart qui transforme les rapports logiques de la phrase. Il suffit d'éliminer la source sémantique de cette transformation pour que l'expression devienne ordinaire, voire banale. Une fois de plus, nous voici, on ne peut plus nettement, devant ce phénomène saillant qui consiste à rechercher les dimensions de cette stratégie et à pénétrer dans sa signification au niveau linguistique.

II-5- 3- LE DIALECTE

Le Recours au dialecte nous ramène à la question de la langue parlée et de ses rapports avec la littérature maghrébine d'expression française en générale et l'œuvre littéraire d'Assia DJEBAR en particulier où cette dernière se prononce avec enthousiasme en faveur de l'exploitation de la langue arabe,

dans sa version dialectale, dans l'expression littéraire. Comme en témoigne, *La Femme sans sépulture*, cette stratégie se traduit par des incidences linguistiques singulières. A titre d'exemple, nous citons l'accord en genre entre un mot arabe et un pronom démonstratif français : « *Il offrit cette maison en bien **habous** aux citadins de la ville, à condition d'y ouvrir cette **medersa***.* » (A.D, LFSS, P. 77)

Parler du dialecte, c'est évoquer la question de la langue parlée et ses rapports avec la littérature maghrébine d'expression française. En effet, nombreux sont les écrivains maghrébins d'expression française qui emploient et exploitent le dialecte dans leurs expressions romanesques. Cela dit, la langue de la conversation quotidienne a exercé son pouvoir sur ces écrivains d'où l'assimilation de la littérature maghrébine d'expression française des formules linguistiques nouvelles au sein de la langue romanesque. Dans *La Femme sans sépulture* ce phénomène est récurrent. Il dénote de cette volonté de tissage, voire mariage langagier entre le français et l'arabe, mais qui parfois nécessite une explication, c'est-à-dire une sorte de renvoi : « *Ils écrivaient (ce n'était pas toujours le même qui venait) ici même, sur ma meida* : cette table, si elle avait une âme, comme elle aurait parlé !...* » (A.D, LFSS, P. 83)

En effet, ces facteurs s'imbriquent souvent l'un dans l'autre et exercent entre eux une sorte d'interaction qui s'offre finalement aux choix des auteurs hantés par la création et la simplification de leurs matières expressives. Notons dans ce contexte que la tournure dialectale se fait sentir dans la structure phraséologique. Ce n'est donc pas seulement le vocabulaire « parlé » qui envahit la production romanesque, mais aussi le mode d'expression familier avec tous ses rapports syntaxiques et stylistiques. Cet emploi de l'arabe parlé, fragmentaire mais riche de significations sur plus d'un plan notamment celui de

* - C'est nous qui mettons en gras.

* - Meida est expliquée par la table. En plus de cette explication, nous relevons une expression française d'origine arabe ; il s'agit de : « *si elle avait une âme, comme elle aurait parlé !...* »

la linguistique, ne peut que venir à l'appui de la démonstration du souci qu'a l'auteur maghrébin d'opposer une sorte d'antithèse que nous appelons volontiers « *la majestueuse langue* ».

Cette « *majestueuse langue* » est un autre aspect de cette stratégie où l'auteur tente de rendre à la langue sa vitalité, sa véritable puissance en la ramenant au sol de la réalité sociale et, par là, au devenir linguistique de la langue française version littérature maghrébine qui parfois donne l'allure d'un dépassement, voire d'un écart socio-linguistique.

II-6- OBSCURITE ET AMBIGUITE SEMANTIQUE

Selon les termes de G.Mounin, peut-on parler de la « *physique des mots* » là où les signes linguistiques indiquent la tendance générale à la simplification pour ne pas dire « *popularisation* » du discours romanesque sur le plan lexical, syntaxique et stylistique. Cet aspect de la créativité, voire de la rénovation linguistique de la littérature maghrébine d'expression française ne constitue-t-il pas une contradiction avec les caractéristiques de la production littéraire notamment romanesque ? Pour répondre à cette question, il faut dire que la complexité de l'expression romanesque peut être considérée sur deux plans, celui de la construction générale de l'œuvre en tant qu'ouvrage et celui de la structure.

Dans le premier cas, la simplification de la syntaxe ne fait que faciliter une construction complexe, c'est-à-dire une construction caractérisée par la densité, l'ambiguïté et parfois l'étrangeté et l'inintelligibilité. La complexité de la production romanesque est autre chose que l'obscurité dans la mesure où l'obscurité peut se produire dans une seule phrase en raison de l'étrangeté des mots et l'équivoque qu'ils créent, tandis que l'ouvrage artistique complexe peut être clair et compréhensible. Que dire donc de la phrase ci-dessous que nous qualifions d'obscur et qui, en plus appartient au terroir algérien : « *yelli*

yestehyi bi ma dharrou ma dharou Chitan ghir hou » (A.D, LFSS, PP.175-176)

Cette phrase traduit un énoncé étranger, un énoncé intrus qui n'obéit à aucune règle de la langue française. Et c'est le contexte qui permet au lecteur de mettre le doigt sur le message que l'auteur a voulu transmettre. A ce titre, l'expression d'Eco : « le contexte désambiguïse le sens » est digne d'être citée.

Une telle attitude placerait le problème dans un cadre purement créateur dans la mesure où la langue dans la littérature algérienne d'expression française est une langue d'expression, c'est-à-dire une langue qui effleure la réalité et à laquelle cette littérature s'efforce de substituer une langue de création et dont la question de la diglossie est d'une extrême importance. En outre, il n'en demeure pas moins que cette langue ou langage s'inscrit dans les normes du discours littéraire.

C'est dire que l'exploration, voire l'exploitation poussée de la langue permet de parler de la littérature en termes linguistiques, c'est à dire de disloquer les éléments du langage littéraire et de tenter d'en analyser les éléments constitutifs. A ce titre, nous pouvons parler de trois niveaux de complexité et d'obscurité sémantique :

1- Niveau lexical : au niveau du vocabulaire, *La Femme sans sépulture* a subi une mutation importante sur le plan des glissements et inventions sémantiques ou sur le plan de l'élévation du signe au niveau des symboles dans la mesure où certains mots sont chargés de sens qu'ils ne portent pas ou qu'ils n'ont l'habitude de porter : « *Te regarder, mon foie, mon petit corps fuselé ! Ton visage tendu par l'attente sous les boucles rougies, tes coudes croisés sur ta poitrine plate, ton grain de beauté sur la tempe...Je t'ai caressée chaque nuit dans la grotte avant ton départ.* » (A.D, LFSS, P. 69) C'est ainsi que le mot « foie » Cesse d'être un organe pour devenir un (e) aimé (e). Et c'est à travers cette nouvelle charge sémantique greffée aux mots que le lecteur arrive à entrer

en contact avec la signification des mots dans le contexte de la littérature maghrébine d'expression française en général et l'œuvre d'Assia DJEBAR en particulier.

2- Niveau de la représentation linguistique : Avant de constituer un élément de signification, la langue / langage romanesque représente l'écart entre la littérature algérienne d'expression française et la littérature française puisque toutes les deux n'ont pas forcément les mêmes lecteurs. Cette représentation linguistique peut être ramenée essentiellement à un élément décisif de l'expression littéraire algérienne d'expression française à savoir le « *bain linguistique algérien* ». A mesure que *La femme sans sépulture* mûrit et s'approche, dans tous les domaines, de sa forme la plus perfectionnée, son expression reflète son inscription dans une nouvelle « *terre linguistique* » qui fait que cette oeuvre est une plongée dans les profondeurs de « *l'inter-langue* » pour découvrir une littérature algérienne d'expression française dont l'originalité au niveau de la forme et du fond est incontestable. Cela signifie une augmentation croissante au niveau de sa charge sémantique et au niveau de son écart linguistique. Evidemment, le degré d'écart linguistique se traduit en langage pratique.

Il faut dire que pour tout pays anciennement colonisé notamment en Algérie, la question linguistique a toujours été au cœur des débats. En ce sens, l'espace linguistique est généralement un espace emblématique. Espace d'un langage qui définit l'être. Il faut dire aussi qu'aucun n'écrivain vivant dans un pays étranger et écrivant dans une langue étrangère n'a pu se départir totalement de sa langue maternelle. A ce titre nous citons la bulgare, Julia Kristeva qui affirme : « *Je n'ai pas oublié ma langue maternelle.* » Cette langue, dit-elle, lui revient surtout en rêves, lorsqu'elle parle avec sa mère ou lorsqu'elle parle une langue étrangère et n'arrive pas à se rappeler tel ou tel

mot. Dans ces moments, les moments où la langue lui fait défaut, ce n'est pas le français qui lui vient au secours, mais la langue de ses origines, le bulgare. Le même constat, nous le trouverons chez les écrivains algériens d'expression française. Si Assia DJEBAR vit corps et âme en français, si le français est une demeure où elle vit et qui vit en elle, mais au-dessous de cette demeure, la langue maternelle avec tous ses répertoires est restée. Elle est si liée à sa langue maternelle que le cordon ombilical semblait ne jamais avoir été coupé. Dès qu'il s'agit de créer, l'origine revient. Et le langage de la création se trouve au croisement de deux langues et de deux dimensions linguistiques.

La langue nationale est une langue maternelle. La " langue " maternelle est un espace, un champ où cohabitent différents systèmes. Toute investigation dans ce sens doit être vécue comme une " *pénétration* " dont les richesses et les répercussions positives sur la production littéraire sont incontestables. La littérature algérienne d'expression française n'est vraiment littérature que si elle est pensée, lue, interprétée en sa langue maternelle et sa culture d'origine.

De ce point de vue, *La femme sans sépulture* apparaît comme un champ fertile, voire comme : « *un lieu privilégié des parlures d'une langue* »¹ En ce sens, l'œuvre en question vient attester par son caractère linguistique qu'il était justifié d'illustrer cette façon de langue et d'écriture. Ce qu'il y a donc de très particulier dans la stratégie d'écriture d'Assia DJEBAR dans *La femme sans sépulture*, voire dans toute son œuvre littéraire, « *c'est la relation qu'elle établit entre la création littéraire et l'élaboration d'un code langagier qui tire sa légitimité de se déployer sur une frontière entre le français et la langue maternelle* » de l'auteur.³

Ecrivain-femme, porte parole des femmes séquestrées, écrivain témoin d'une époque historique et romancière algérienne de renommée internationale,

1- Maingueneau Dominique, Le contexte de l'œuvre, Enonciation, écrivain, société, P.11.

2 - Ibid., 110.

Assia DJEBAR continue d'ausculter avec talent les passions de la société algérienne. Ecrivain stimulant la mémoire des aïeules et secouant les archives, elle est aussi écrivain architecte qui éprouve les structures, confectionne des objets linguistiques, et qui en restant profondément ancrée dans une idéologie de la représentation, évolue vers une recherche sémiologique et une réflexion sur le processus de création, ce qui définit l'écriture Djebarienne.

En outre, Il faut dire que la question de la langue dans la littérature maghrébine d'expression française n'a cessé d'attirer l'attention des chercheurs et d'être posée surtout au niveau de la grammaire et de l'écriture. Cette préoccupation chez les spécialistes est motivée, à juste titre, par les diverses difficultés dans le domaine de la linguistique et dont l'importance se précise davantage par comparaison avec le français de souche. D'où parfois la désintégration de la phrase logique et la présence d'un certain désordre syntaxique dictés, comme déjà dit, par le chevauchement de l'écrit et de l'oral.

Pour se rendre pleinement compte de cette coloration toute particulière de la littérature maghrébine d'expression française, les romans de Mohamed Dib, Assia Djébar, Mohamed Khair-Eddine, Tahar Ben Jelloun, Mouloud Feraoun, Driss Chraïbi, Nabil Farès et bien d'autres sont là comme témoins et témoignages de ce brassage linguistique où : « *expressions, proverbes, arabismes, allusions, images [viennent] de l'arabe parlé ou berbère, [où] l'écriture elle-même est ainsi travaillée de l'intérieur par la musique des voix maternelles et ancestrales, en même temps que sont discernables des influences et des intertextualités étrangères* ». ⁽¹⁾

⁽¹⁾ - DEJEUX Jean, « Maghreb », in *Littératures de langue française hors de France*, FIPF, Sèvres-Gembloux, 1976, p.201.

II-6-1-MOBILITE TEXTUELLE

Nous savons que le texte littéraire est ouvert à toutes les interprétations possibles et, avec Pierre Macherey, que l'œuvre échappe à son auteur dès lors qu'elle atteint son premier public de lecteurs. Cette considération laisse prévoir la fonction et le pouvoir des mots dans le texte littéraire.

La compréhension d'un texte littéraire, comme celui de notre corpus, ne se réduit pas uniquement à l'identification des mots. Le lecteur doit traiter une combinaison de mots, organisés pour constituer une phrase soumise à des règles syntaxiques porteuses d'une signification dans la mesure où l'accès à un mot permet aussi l'accès à son sens. Il est donc question de s'interroger : « *sur la complexité sémantique des mots, en cherchant dans quelle mesure le temps de compréhension des phrases reflétait la complexité des mots qui les constituent.* »⁽¹⁾

En effet, la signification d'un mot est donnée par un autre mot, celui de la phrase par une autre phrase et celui d'un texte par un autre texte et ainsi de suite. Cette stratégie de renvoi laisse cependant réfléchir sur le sens du mot. Ce glissement interminable d'un signifié à un autre justifie ce que certains spécialistes en la matière linguistique et littéraire appellent la *mobilité textuelle* que Umberto Eco a tenté de justifier en parlant de la sémiotique, notion très proche de celle de la dérive herméneutique dont la structure d'une phrase pourrait être à l'origine d'une qualité esthétique.

La sémiotique illimitée part de l'idée que tout signe est constitué d'un référent (une œuvre par exemple), premier terme d'une série interminable de termes appelés interprétants. Si on veut connaître davantage une œuvre, il s'agit, en perspective, de passer d'une interprétation à une autre. Ce processus herméneutique, sans fin, entraîne l'accumulation progressive des

⁽¹⁾ –Oswald (D) & Schaeffer (J.M), Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed du Seuil, Paris, 1995, P.498.

significations et l'enrichissement du signe linguistique initial qu'est le représentamen.

Dans ce contexte, on peut exploiter la structure du signe, fournie par R. Barthes, pour illustrer le glissement infini du sens. Le point du départ est un signe dont le sens dénotatif constitue le signifiant connotatif d'un autre signe doté d'un contenu de connotation, lui-même expression d'une connotation de second degré. Cette chaîne ininterrompue, qui prolifère à la manière des cellules cancéreuses, tend inévitablement vers ce signe terminal qui reste à définir.

II-6-2- LANGUE MATERNELLE ET STRATEGIE D'ECRITURE

La langue maternelle, pour A. DJEBAR, c'est l'arabe ou le berbère. La langue parlée dans sa ville d'origine, Cherchell et des montagnes du Dahra environnantes; un arabe qui inclut aussi des mots et expressions berbères. C'est donc les sonorités de cet arabe-là que DJEBAR essaie de traduire. D'ailleurs, « *Le Poète n'est vrai que lorsqu'il écrit en sa langue maternelle.* » ⁽¹⁾ C'est là une affirmation qui a été faite par plusieurs grands poètes, entre autres par ceux qui furent peut-être les plus grands poètes du XXème siècle, Czeslaw Milosz et Paul Celan. Et ceux pour qui écrire est une tâche sérieuse savent que c'est vrai. Cependant, il faut dire qu'une telle affirmation n'exclut pas la présence de contre-exemples.

⁽¹⁾ - Nous utilisons le mot « poète » en un sens large, le sens donné par Maurice Blanchot à l'expression « écrivain par excellence. » Quant à la question de la langue maternelle, il faut d'abord poser la question : qu'est-ce que c'est que la « langue maternelle ? » pour le cas des écrivains algériens d'expression française et même maghrébins ? La langue maternelle est, comme son nom l'indique, la langue de l'origine : de la mère, du père, de la terre d'où ces écrivains sont venus, de leur enfance. En somme, elle est la langue de leur appartenance la plus profonde. Celle qui reflète le mieux leur fond et qu'aucune langue ne pourra la remplacer.

Assia DJEBAR avoue à juste titre qu' : « *On écrit pour échapper à l'origine* » on écrit aussi par révolte par rapport à son propre pays, dit-elle. Cette distance vis-à-vis de l'origine est possible pour elle grâce au français. « *Le français me permet de maîtriser ce premier jet qui est informe.* » Quel est « *ce premier jet* » ? C'est la pulsion créatrice dans son état magmatique, irrationnel, « *informe* », le fondement même de la littérature si par « *fondement* » on comprend quelque chose qui n'a pas d'être, mais sans lequel la littérature serait impossible.

Or, comme tout grand écrivain le sait, si le « *premier jet* » n'est pas « *maîtrisé* », l'œuvre ne serait pas possible non plus. Le fondement irrationnel, plus proche de l'informulé et de l'état de gestation que de l'écrit, est lié, pour la plupart d'entre nous, à quelque chose de primordial. Le visage de cet état primordial est le plus souvent l'enfance. Assia DJEBAR avouait : « *C'est l'enfance qui me revient à travers la langue* ». Ce n'est pas par accident qu'immédiatement après avoir dit « *On écrit pour échapper à l'origine* », qu'Assia DJEBAR ajoute : « *Mais l'étincelle est peut-être cette zone obscure qu'est pour moi la langue berbère* » Car le berbère et l'arabe sont la première langue, la langue d'origine d'Assia DJEBAR.

La dialectique entre le désir d'échapper à l'origine par sa maîtrise, et le fondement irrationnel qui se laisse entrevu à travers, et dans le moment même de la négation, est la définition même de l'acte créateur. « *Le français est pour moi la langue du dehors* », continue DJEBAR, qui emploie ici le mot « *dehors* » aussi bien au sens littéral - elle aime écrire dans des cafés et regarder les gens - que dans le sens donné par Blanchot à ce vocable. On pourrait écrire tout un livre juste en énumérant les noms de ceux qui

aujourd'hui reconnaissent dans l'espace littéraire l'espace appartenant au dehors, tourné vers l'autre, et même en la langue de l'autre.

Il est important cependant de noter la différence entre écrire comme mouvement d'affirmation du dehors et écrire comme mouvement de négation, comme mouvement dirigé en premier lieu *contre* l'origine, et seulement dans un deuxième temps, vers le dehors. Assia DJEBAR fait partie de cette deuxième « *espèce* », de ceux pour qui le dehors ne peut briller que grâce à l'étincelle cachée dans les couches les plus profondes, les plus originaires de l'être. Point d'écriture *brillante* qui ne marie l'étrangeté à la vérité intime de l'être où seule la langue maternelle est capable de l'extérioriser. Il est donc légitime d'admettre que : « *L'emploi d'une langue étrangère donne une forme de liberté ; il offre la possibilité de sortir des conventions propres aux paroles « socialisées », et d'échapper aux énoncés attendus. C'est grâce à cette langue autre que peut s'exprimer la violence de l'acte (littéraire) »* ⁽¹⁾ De notre côté, nous dirons que c'est grâce à cette stratégie de combinaison entre langue française et langue maternelle que se confirme le génie de l'auteur.

Mais comme nous le savons les pouvoirs suggestifs des mots ne peuvent s'accomplir que dans les rapports qui régissent leur rencontre avec leur composition. Car comme disait Adonis : « *la beauté de la langue... dépend des lois et des relations entre ses mots, lesquelles sont soumises à l'émotion et à l'expérience et non à la grammaire.* »

Au niveau de la langue, le problème ne se pose pas moins. Consolidées par les enseignements de la logique et de l'esthétique, les valeurs d'équilibre, de précision et d'harmonie en matière linguistique se révèlent frappantes dans *La femme sans sépulture*. A ce titre, nous pouvons parler de « *régulation*

⁽¹⁾ –Bordas Eric & autres, *L'analyse littéraire : notions et repères*, Nathan, Paris, 2002, P.53.

linguistique » que nous trouvons au niveau de la fragilité des règles dictées par les contraintes syntaxiques.

Nous allons à présent tenter de discerner les nouveautés, voire la créativité que présente l'écriture d'Assia DJEBAR au niveau de la phrase. Cela nous met en contact avec la structure linguistique sur les plans de la logique, de l'esthétique et de la signification. L'ensemble des aspects de la transformation qu'a subi l'écriture de l'auteur a montré cette tendance passionnée à réaliser une double revalorisation du mot qui consiste en même temps à le simplifier et à le réhabiliter.

En lisant « *La femme sans sépulture* » le lecteur se trouve entre deux formes de langage, là où se mêlent l'écriture travaillée et la parole spontanée et rattachée aux origines les plus lointaines de l'auteur et de tous ses compatriotes. Malgré cet état de fait, c'est-à-dire ce chevauchement entre l'écrit et l'oral, il est à noter que l'articulation de l'œuvre reste dans ses grands axes conforme au récit linéaire. Cependant, elle n'est point corollaire d'une chronologie et d'un déploiement discursif strictement canalisés par la stratégie conventionnelle.

Au sens sociologique, le style est une culture, le passage par le terme culture est donc ici inévitable. Celle-là pouvant résumer l'esprit de l'écrivain, voire une vision du monde propre à une communauté. Les historiens du XIX^e siècle considéraient la culture comme l'âme d'une nation, comme unité de langue et des manifestations symboliques d'un groupe. De fait : « *le style est une manifestation de la culture de la totalité ; c'est le signe visible de son unité. Le style reflète et projette la « forme intérieure » de la pensée et du sentiment collectif ...* »⁽¹⁾

Assia DJEBAR essaie justement de représenter le groupe ou l'ensemble à travers l'individuel, elle use d'un certain nombre d'artifices qui lui est propre

⁽¹⁾ –Eco Umberto, *De la littérature*, Ed, Grasset, Paris, 2002, P.103.

pour représenter une collectivité, à savoir, les femmes algériennes, voire magrébines, en relatant le destin individuel de la mère des maquis, Zoulikha.

Dès les premières pages de *La femme sans sépulture*, elle prévient son lecteur : « *ce livre relatant la passion de Zoulikha Oudai, une résistante de la guerre d'Indépendance, une histoire recueillie au printemps 1976 lors du tournage d'un film sur les femmes du mont Chenoua, est plus qu'un simple témoignage ou un documentaire historique. Aux côtés de l'héroïne, à qui fut à l'époque dédié ce film, aujourd'hui au centre de ce livre, on croisera d'autres personnages qui « sont traités ici avec l'imagination et les variations que permet la fiction* ». (A.D, LFSS, P.12)

Pour qui connaît l'oeuvre de Assia DJEBAR, un sentiment surgit dès le prélude, une impression de déjà-vu, un goût de déjà lu, Ici encore, fiction et réalité se côtoient et se soutiennent mutuellement sans que l'une écrase l'autre : l'imaginaire a la texture du réel, se confond avec lui et inversement, au point que des êtres authentiques et ordinaires se muent en personnages romanesques. L'auteur, après avoir planté le décor et présenté les protagonistes, puis tiré les rideaux dans l'épilogue en usant du « je », s'éclipse de la scène en tant que tel pour devenir l'« invitée », la « visiteuse », l'« étrangère » qui, fondue dans le chœur des diseuses, tantôt mêle ses souvenirs à ceux des témoins de la passion de Zoulikha et participe ainsi au travail de reconstitution, tantôt se tait pour mieux écouter la confidence des autres conteuses. Là, il semble inévitable de poser la question suivante : Peut-on reconnaître l'esprit d'un écrivain à son langage particulier ? Pour répondre à cette question, il faudrait se référer à Jean Starobinski qui, au moment où la linguistique a remis en cause la stylistique, lui a proposé un projet, plutôt une ambition qu'elle pouvait revendiquer auprès de la linguistique consistant en ce qui suit : « *En critique, disait il, l'opération*

convergente de la phénoménologie et de la psychanalyse pourrait s'appeler stylistique »⁽¹⁾

Dans la même perspective, Spitzer pour qui, la stylistique était fondée sur le principe de l'unité de la pensée et de la langue, donc à la fois du collectif et de l'individuel, il espérait pouvoir « *jeter un pont entre linguistique et l'histoire littéraire* »⁽²⁾ à travers une caractérisation de l'individualité d'un écrivain par sa déviation stylistique. Ainsi, Antoine Compagnon affirme : « *le style n'a donc plus rien chez lui d'un choix conscient de l'auteur, mais, comme déviation, il est expressif d'un « étymon spirituel », d'une « racine psychologique* »⁽³⁾ La sédimentation des anciennes valeurs que la notion de style a accumulé lui confère une complexité, une richesse et une ambiguïté, affirmant ainsi son caractère général qui lui attribue une certaine vulnérabilité aux offensives des linguistes. Néanmoins, le style est le symptôme d'une personnalité (individu, groupe, période) dont les traits peuvent être repérables.

Chaque mot, chaque confidence extrait de la boue de l'oubli par l'auteur déblaye le destin individuel de Zoulikha et, au-delà, celui de toute une génération de mères et de filles, avant et après l'Indépendance. Un ensemble de voix se relayent inlassablement pour tisser cette fresque. *La femme sans sépulture* devient la fresque mosaïque qui traversera le temps, en effet, cette œuvre est composée de textes hétéroclites mis les uns à côté des autres et qui, peu à peu, recréent une cohésion d'ensemble du texte : cette mosaïque textuelle, métaphore de celle dont l'auteur / narratrice avait oublié jusqu'à l'inexistence, dépose dialogues entre femmes, conversations avec « *l'étrangère*

⁽¹⁾ - Starobinski, 1964 : 1970, p.282

⁽²⁾ - Compagnon Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998. P.57.

⁽³⁾ -Ibid, P. 31.

pas si étrangère » et monologue de la femme oubliée pour créer enfin un lieu de repos de cette parole ravivée.

Parmi les voix qui ont marqué l'œuvre Djebarienne, celles de l'aînée de Zoulikha, Hania, l'apaisée, et de sa cadette Mina, l'inconsolée. Et puis, venue du quartier des Douirettes, Dame Lionne « Lla Lbia » qui, déroulant l'écheveau de sa mémoire, resté intact malgré le temps, se souvient : la nuit de l'assassinat des trois fils Saâdoun, la rage des tueurs ivres d'alcool et de haine, et les femmes dans les patios, sur les terrasses, retenant leurs garçons ou guettant le retour des imprudents avec, sur leurs lèvres, déjà le Parmi les voix psalmodies du deuil Mais a-t-elle vraiment existé cette Dame Lionne ou fait-elle partie de ces « *variations que permet la fiction* »?

Assia DJEBAR aime à brouiller les pistes, à abolir la frontière entre passé et présent, entre morts et vivants. Le temps du texte est lui-même enchevêtré avec le temps des récits et celui des souvenirs de Zoulikha, ce qui rend la narration complexe. Mais c'est toujours pour une plongée dans le mouvement de l'histoire, un retour au passé afin de répondre aux interrogations du présent.

Quant aux morts qui pourraient mieux témoigner des inquiétudes et de la douleur de cette femme marchant au-devant de sa tombe en haranguant la foule lâche qui la regarde partir vers son destin, sinon elle-même ?

Et voici comment, une fois encore, les morts investissent la parole et l'histoire. Voici pourquoi *La Femme sans sépulture* revient hanter les ruelles et les terrasses, la place romaine et le phare, les fontaines et les patios de sa ville antique et raconter dans un monologue destiné à l'enfant, devenue femme à son tour, ses ultimes instants.

Assia DJEBAR se trouve donc entre deux espaces textuels : « *l'un historique et l'autre littéraire* », sa formation d'historienne fait qu'il « *y a un*

malentendu entre l'auteur et ses lecteurs ». Ainsi le rapport entre le texte historique et le texte littéraire se renverraient les images d'une histoire façonnée par deux discours : celui « *de la connaissance maîtrisée pour ne pas dire discours scientifique* » et celui de la créativité et de la fiction.

Il y a certes une relation entre le texte et la langue, et c'est sous le nom de style qu'Antoine Compagnon dans son livre *Le Démon de la théorie* à choisit de l'aborder. Ainsi il oppose langue littéraire à celle de tous les jours qui manque de style par rapport à la première. Pour lui, le mot style tient un emplacement moyen entre langue et littérature, tout comme la stylistique qui se place entre la linguistique et la critique. La théorie littéraire a toujours contesté l'évidence du style et la validité de la stylistique.

Selon Buffon, le style est l'homme lui-même, ce qui dénote l'individualité et la singularité d'une œuvre. D'autre part, il peut renvoyer à une classe, une école, une période, d'où l'ambiguïté du terme. Assia DJEBAR exprime à travers son style sa pensée, celui-ci devenant une norme associée au jugement de valeur, un ornement, un jeu de variation qui se fait sur fond commun ; cette variation stylistique en fait un écart suscitant un étonnement, celui-ci étant une chose agréable.

Aristote conçoit le style comme un ornement formel que l'écart définit par rapport à l'usage normal du langage. Ainsi, une opposition de quelques notions découlant du style est constatée, telles : fond et forme, manière et matière, etc. Elle est due à un dualisme fondamental entre langage et pensée. La pensée de l'auteur de « *La Femme sans sépulture* », étant imprégnée dans une culture arabo-musulmane fait que le recours à des expressions langagières relevant de cette même culture, voire à un style qui lui est propre, soit inévitable.

Une tentative d'accepter et de définir le style comme vision du monde propre à un individu ou à une classe d'individus a émergé durant les années soixante. Parvenu à Benveniste qui, suivant la pensée de Saussure pour qui la langue correspondait à un découpage simultané du réel en unités de son et en unités de sens, a essayé dans l'un de ses articles d'abolir le dualisme entre pensée et langue, puisque cette dernière est tenu pour principe de la première, et non pour son expression, en liant les catégories de la langue et celles de la pensée.

CHAPITRE III

LE MELANGE LINGUISTIQUE / CONTACT DES LANGUES

III-1- L'ENCHEVETREMENT DES LANGUES

Le passage d'une langue à l'autre consiste en une transposition d'unités signifiantes (mots, phrases, discours) qui ne va pas sans la transformation de ces unités aux niveaux de la graphie, du rythme, du sens. Il s'agit en somme de la déconstruction d'un système qui est reconstruit différemment au travers de la langue française, et en interaction avec elle. A cet effet, nous avons pu relever des écarts qui vont de la simple traduction approximative à la totale réécriture, en passant par l'adaptation. Peut-être est-ce là une conséquence de la pratique linguistique : « *De prime abord, c'est la dissémination dans le texte de mots arabes, plus ou moins naturalisés dans le français depuis l'occupation coloniale, qui signifie la spécificité « algérienne ». Cette intrusion signifiant l'irréductibilité de la réalité décrite à la langue de transmission. A un second degré, l'emprunt lexical est relayé par la traduction littérale de syntagmes puisés dans le fond de stéréotypes, de formules de politesse figées, de proverbes et adages pratiqués dans la communication courante.* »⁽¹⁾.

Il est vrai qu'Assia DJEBAR excelle dans l'alternance de la phrase paragraphe et de la succession des mots-phrases afin de constituer un style syncope émaillé d'expressions populaires. L'écrivain réalise alors un texte en mosaïque en y insérant des fragments d'écrits divers. Sur le plan des termes également, il construit une séquence hétérogène en introduisant des mots de différentes langues étrangères, afin de présenter une écriture qu'il veut plurielle. D'ailleurs, dans le contexte de la pluralité lexicologique, dans la langue arabe existent beaucoup de mots d'origines étrangères.

Les textes d'Assia DJEBAR, notamment, celui de *La Femme sans sépulture*, témoignent tout à fait de cette volonté plurilingue. Il en résulte

⁽¹⁾ -Khadda Naget.op.cit.pp.265 et 268.

parfois des choix singuliers, comme celui qui consiste à conserver des termes arabes dialectaux à côté de mots français. Certes, on admettra qu'une langue naturelle vivante est forcément hybride, dans la mesure où elle procède de la parole. L'approche plurilingue de la création littéraire ne va pas sans rencontrer des problèmes face à la conscience linguistique des écrivains maghrébins d'expression française.

D'ailleurs, Le roman maghrébin, et même la littérature maghrébine de langue arabe, s'inscrivent sous le signe de l'altérité, de la double culture, même lorsqu'ils prétendent la nier (...) *L'écriture de langue française, de plus, coupée de la langue sacralisée du Père que pourtant elle ne peut ignorer, se développe en dehors de la loi du Père, dont elle est meurtre symbolique par son existence linguistique même.* »⁽¹⁾

A cet égard, il nous semble se dessiner l'esquisse d'un problème causé par la difficulté de concilier des impératifs linguistiques que l'on sait contradictoires : «... *l'interférence linguistique propre au bilinguisme crée des rapports entre les langues et les cultures qui ne sont pas toujours empreints de sérénité; en effet, à quelle image de lui-même est confronté celui qui se découvre, pour partie, l'hôte d'une culture étrangère et quelle image de lui son public maghrébin lui renvoie-t-il ?* »⁽²⁾. Certes, cette réflexion concerne les écrivains maghrébins d'expression française, mais elle concerne surtout Assia DJEBAR, tant dans l'œuvre, objet de notre corpus, que dans l'ensemble de son oeuvre.

De fait, nous admettons que tout écrit se construisant en fonction d'autres textes, que ce soit en continuité ou en rupture avec eux, puise donc à un double champ culturel. Les citations et autres références exposent la

⁽¹⁾ - Bonn Charles. *Le roman maghrébin et l'ombre du père*. Annuaire de l'Afrique du Nord, P.96.

⁽²⁾ – Ibid, P. 128.

confrontation entre cultures différentes. L'écart entre textes que présuppose toute intertextualité est à la fois d'ordre culturel, linguistique et temporel. Ces interférences sont autant des traces induisant des jeux sur la littéralité des signifiants.

Tout texte s'inscrit dans une situation et / ou scène d'énonciation. D'où la question suivante : Quels sont les éléments linguistiques et textuels qui permettent le repérage de la dite situation et / ou scène d'énonciation ? Dans *La Femme sans Sépulture*, en plus des marqueurs explicites de première personne tels que nous lisons dans les passages suivants : « *Je suis, moi, certes, la fille d'une mère exceptionnelle* », « *Moi, je n'ai pas connu mon père...* », « *Je peux te dire que, seule dans la ville, en dehors de ta mamané- du moins à césarée où, qu'on le veuille ou non, les coutumes sont plus prégnantes...* » (A.D, LFSS, PP.15-1521) « *Je me mis très vite à réfléchir. J'aurais voulu partir aussitôt* », « *Je me mis à chercher* », « *Je peux t'offrir des olives* » (A.D, LFSS, P.206), il existe d'autres signes, voire d'autres marques qui mettent en relief la scène d'énonciation. Le sens et la signification d'un énoncé sont davantage clairs par la présence d'éléments indicateurs comme précisé dans les précédents exemples. C'est pourquoi, il semble nécessaire de voir comment se construit syntaxiquement et linguistiquement une phrase, c'est-à-dire, il est indispensable de connaître les rapports que les mots entretiennent entre eux dans un contexte donné. Par conséquent, il faut dire que tout au long de l'œuvre, Assia DJEBAR inscrit le lecteur dans une scène d'énonciation riche en sens et signification. Voyons, à titre d'exemple comment se réalise intelligemment le passage d'une perspective énonciative à une autre : « *Je dus la rassurer : « La discrétion avant tout t'est demandée ! Avec ce vieux beau-père ne sait pas tout. Il ne sait que l'organisation, là-haut, veille sur elle... » Une autre de ces dames, je*

l'appellerai Kheira- je dirai pas son nom de famille, car, c'est vrai, elle venait me voir comme cliente-, elle aussi émit des craintes... » (A.D, LFSS, P.163)

Dans ce passage, nous sommes en face d'un discours indirect libre, malgré le fait qu'il s'agit d'un passage « à la première personne ». Cette lecture est appuyée, en plus, de l'utilisation de l'imparfait « venait » et du futur « l'appellerai » par le déictique temporel dans lequel nous inscrivons forcément le futur, d'où cette notion de projection dans le futur illustrative à plus d'un titre. Ce sont des indices ancrés dans la scène d'énonciation du « moi raconté ». La question qui se greffe à ce « moi raconté » est celle de savoir s'il s'agit uniquement de « moi raconté » ou s'agit-il de « moi qui raconte », autrement dit, sommes-nous donc en face d'un moi qui regarde et qui se regarde à la fois ou sommes-nous en face de l'un de ces deux « moi » ? Le fait que ce passage soit précédé d'un énoncé dont la dimension temporelle est générique dans la mesure où il s'agit d'un présent générique : « *toujours déguisée en compagne, (il s'agit de Zoulikha) elle se cache chez sa belle sœur... » (A.D, LFSS, P.163)*. L'exemple en question est donc fortement ancré dans le moment de l'énonciation.

Cet exemple montre que le texte d'Assia DJEBAR en particulier et le texte littéraire en général se comprennent à travers le pouvoir de la langue, c'est-à-dire celui du style, de la syntaxe, du lexique ... En optant pour cette démarche de compréhension, nous nous éloignons des automatismes de la compréhension établis. Cette démarche s'inscrit dans les propos de Proust qui se démarque des : « *oppositions réductrices entre moi créateur profond et moi social superficiel, ou entre sujet énonciateur et sujet biographique, il faut assumer les brouillages des niveaux, les rétroactions, les ajustements, les*

identités qui ne peuvent se clore. »⁽¹⁾ Il nous semble donc opportun de signaler l'intérêt du rapport niveau syntaxique - niveau lexical dans la compréhension du texte littéraire. Ce qui nous autorise à parler des traits identitaires qui définissent l'écriture d'un écrivain surtout littéraire.

La stratégie d'écriture dont le fondement premier est la syntaxe permet d'inscrire le texte littéraire dans une démarche digne d'intérêt scientifique. Le structuralisme, le formalisme sont ici pour confirmer la crédibilité de la démarche que nous avançons dans la mesure où nous serions en face d'une littérature qui ne peut se concevoir sans être définie par rapport aux normes esthétiques qu'elle incarne. Pour s'en convaincre, nous présentons ci-après un passage dont la stratégie d'écriture est singulière : « *A cause de la femme voilée, et de cette lumière qui m'aveugle plus, qui nous auréole - comme si, pour toi, spectatrice de toujours aux yeux ouverts, au visage tendu par l'attente, nous nous mettions tous, y compris les gardes et leur matériel bruyant, à jouer quelque répétition de spectacle antique pour la cité assouplie.* » (A.D, LFSS, PP.70-71)

Il ne s'agit pas d'un discours direct rendu évident par l'emploi de l'imparfait « nous nous mettions » où Assia DJEBAR décrit cette femme voilée. Dans ce passage, on repère un mouvement, à l'intérieur de ce discours descriptif. Ce qui fait que l'attention du lecteur est déplacée, grâce à cette stratégie, du point de vue du moi individuel au moi collectif. Dans ce contexte, nous admettons que l'usage de l'imparfait comme temps transitoire entre divers modes d'énonciation et comme l'outil principal du changement de point de vue est une des caractéristiques linguistiques particulières de l'œuvre d'Assia DJEBAR. Aussi, nous ajoutons que : « *Très souvent, la valeur de l'imparfait*

⁽¹⁾ – Maingueneau Dominique, Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire. Actes du colloque « Discours en contexte », dir. Jérôme Meizoz, Jean-Michel Adam et Panayota Badinou, 15 septembre 2006, <http://www.revue-contextes.net/document.php?id,93>.

est dans, ce genre de contextes, ambiguë, car elle est conditionnée à la fois par le contexte local »⁽¹⁾

La Femme sans sépulture se présente comme un champ fertile à l'étude de l'emploi des temps qui participe à rendre transparent ce qui est opaque : « *Non, ce fut une joie dure, une vibration de tout mon corps, de mes muscles, de mes mollets qui sortaient nus sous la jupe à carreaux plissée (je me rappelle encore avec quelle vanité je portais ma première jupe écossaise). Je sautillais donc, en vérité fillette trop tôt grandie ou jeune fille, je ne savais plus, j'arrivais ainsi au sommet de la colline, à l'endroit où le panorama sur toute la Mitidja était le plus large (un endroit où, chaque matin, ordinairement, en allant ainsi à pied à l'école, j'aimais respirer, troublée déjà par la beauté de nos compagnes.* » (A.D, LFSS, PP. 184 -185), l'imparfait des verbes de ce passage sert à créer une continuité qui, à son tour, sert à marquer l'implication de l'auteur. Il y a donc, dans ce type d'écriture, un mouvement constant qui fait que l'écrivaine s'est inscrite dans le passé mais tout en se projetant dans le futur.

A ce stade, l'on peut confirmer que dans *La Femme sans sépulture* subsiste une stratégie singulière de l'utilisation de la langue française et de la langue maternelle. A notre avis, c'est cette stratégie, sans doute payante, qui fait qu'Assia DJEBAR est digne d'être qualifiée d'écrivain, car il faut : « *comprendre à quelles conditions un sujet peut dire je suis un écrivain, ce qu'il entend par là, et ce qui lui permet d'être entendu correctement – sans trop de malentendu – par autrui. Conjointement ... de dégager ce qui fait la*

⁽¹⁾ – Maingueneau D & Amossy R, L'analyse du discours dans les études littéraires, Presses Universitaires de Mirail, 2003, P.235.

spécificité de l'activité d'écriture, et de la création en général, par rapport à d'autres types d'occupations contribuant à définir l'identité d'un individu.* »⁽¹⁾

Comme nous venons de le voir et comme nous le verrons par la suite, *La Femme sans sépulture* renferme plusieurs formes de stratégies liées à la manière avec laquelle Assia DJEBAR manipule sa langue et produit son texte. En somme, et pour reprendre l'expression des poètes arabes jahilites, elle est habitée par les djinns, voire les démons de l'écriture. Quand elle accouche d'une œuvre littéraire, c'est le phénomène de « campement » et de « décampement », c'est-à-dire, c'est cet incessant et interminable va et vient d'une langue à une autre, d'un style à un autre, d'une technique à une autre qui séduit le lecteur et le rend captif et complice. C'est donc ce type de stratégie qui caractérise la création littéraire chez Assia DJEBAR, qui la singularise par un usage stylisé de la langue et qui fait d'elle : « *un formidable agenceur de l'expérience, un moteur pour l'action* »⁽²⁾ nous ajoutons le qualificatif littéraire à l'action.

Assia DJEBAR, s'inscrit dans un processus de création. Dans son activité d'écriture, elle est à la fois porte parole de la voix féminine et artiste originale qui se démarque, par l'esthétique de ses écrits, de ce qui est commun. Sa littérature n'est pas une littérature de consommation, elle n'est non plus celle qui s'inscrit dans ce que le critique Roland Barthes appelle « la défaite de l'auteur », elle est tout simplement une littérature dont le sens se construit à partir de matériaux à la fois linguistiques et sociaux. *La Femme sans sépulture*, est donc cette œuvre où l'auteur a su gérer la situation dans laquelle ses personnages ont été mis. Une gestion qui loin d'être en dehors du contexte

* - C'est nous qui soulignons pour mettre l'accent sur la partie qui nous intéresse le plus. Et qui de surcroît confirme que nous sommes en face d'un écrivain stratège dont les capacités d'écriture sont inépuisables.

⁽¹⁾ –Heinich Nathalie, *Etre écrivain, identité et création*, Paris, La découverte, 2000, P.12.

⁽²⁾ – Ibid, P.14.

d'énonciation, entre plutôt dans le processus de sa création et sa structuration. C'est cette attitude artistique qui lui a permis de créer une œuvre originale dont le mouvement et la construction échappent aux modes d'écriture communs et permettent d'accorder une place privilégiée aux modes de sa production. Il faut dire, que l'auteur a trouvé, dans la société algérienne, une faille propice à la rédaction de son roman.

Ainsi, par exemple, dans le roman, la présence de mots arabes entraîne l'espace romanesque vers le domaine de l'exotique. Ces mots sont les indices visibles de cette culture en translation. Leur phonétique tranche sur l'ordre phonologique du français. Translittérés en caractères latins, ils demeurent des «xénismes» selon le terme employé par les linguistes, et concernent essentiellement les registres de la religion, du vêtement, de la fonction sociale, et des lieux. A ce propos, les observations de Saloua Ben Abda sur les romans d'un auteur de langue française concernent aussi les textes d'Assia DJEBAR où : « *La rencontre de deux langues, arabe et française, se déroule en fait au niveau du matériau linguistique même de ces textes. La langue arabe y apparaît sous forme de termes transcrits en graphie française, voire de passages en graphie arabe. Un travail d'appropriation et paradoxalement de différenciation caractérise l'interaction entre les deux langues. Les convergences phonétiques créent des effets poétiques, en disséminant les phonèmes de la langue maternelle dans le texte français. En général, l'équivocité est le propre de ces textes, vu que les mots y renvoient à un double champ sémantique. Les traductions éparses ici dévoilent cette dualité qui structure petites et grandes unités dans ces écrits.* »⁽¹⁾.

Mais ce processus dynamique se vérifie également en langue arabe. Dans le texte considéré comme premier, là encore, se constatent rapprochement

⁽¹⁾ – Ibid, P. 60.

et différenciation. Dans le cadre du bilinguisme, on peut penser que notre écrivaine joue (et se joue) de l'interpénétration de plusieurs cultures.

Si l'on veut prendre un exemple concret afin d'illustrer tous les propos qui précèdent, on renvoie le lecteur au roman où on constate dans le texte l'insertion de mots et de phrases en langue arabe dialectale et / ou classique. Certains de ces mots relèvent du domaine religieux et ont trouvés leur place dans le texte djebarien.

Pour le lecteur maghrébin, ces mots renvoient à un champ sémantique arabe, voire à la langue elle-même pour les arabophones. Malgré ces mots arabes utilisés dans le texte, le lecteur étranger peut se repérer car il existe des indices verbaux et plus généralement syntaxiques qui font savoir qu'il s'agit de tel ou tel objet dans la langue.

En fait, ce qui attira le plus notre attention fut, de manière générale, l'inflation textuelle rencontrée en français qui démontrait qu' Assia DJEBAR cherchait presque systématiquement à « traduire » la langue arabe par un discours beaucoup plus prolix.

III-2- SEMIOTIQUE DU TITRE

Médiateur entre le lecteur et le contenu du livre, le titre se présente comme : « *un ensemble de signes linguistiques* »⁽²⁾ d'où l'intérêt de l'approche sémiotique qui : « *se propose de donner une description scientifique de la signification, c'est-à-dire une 'syntaxe élémentaire', et un vocabulaire, en construisant non un simple inventaire, mais un modèle ;* »⁽¹⁾ L'action à laquelle doit répondre le sémioticien est triple :

- 1- Que dit le texte ?
- 2- Ce qu'il laisse dire ?

⁽¹⁾ –Hoek, Léo, La marque du titre, La Haye, Mouton, 1982, P.17.

⁽²⁾ –CF. Sémiotique structurale, Edition PUF, 1986, P.179.

3- Comment le dit-il ?

Il s'agit d'une théorie des signes dans la mesure où tout est centré sur le signe. C'est ce que nous lisons dans la citation suivante : « *La sémiotique [...] est l'étude des signes et des processus [...] elle s'est voulue pour l'essentiel une théorie et une taxinomie des signes, une analyse des codes, grammaires, systèmes, conventions, etc.* »⁽¹⁾

C'est donc cette approche que nous tenterons d'appliquer au titre, car généralement c'est à partir du titre qu'on décide de lire une œuvre ou non. Il y a donc : « *des titres qui accrochent et des titres qui rebutent, des titres qui surprennent et des titres qui choquent, des titres qui enchantent et des titres qui agacent.* »⁽²⁾

La lecture du titre d'Assia DJEBAR : « *La femme sans sépulture* » montre qu'il est très bien travaillé au niveau linguistique comme au niveau sémantique. Sa structure résulte : « *de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire. En lui se croisent nécessairement littérarité* et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman.* »

⁽³⁾ Considérer le titre comme tel, c'est admettre qu'il représente un écart langagier entre le langage courant, voire ordinaire et son propre langage. D'ailleurs, c'est dans cet esprit que Léo Hoek affirme ce qui suit : « *Le titre peut être assimilé au topique pour les raisons suivantes. D'abord, le titre contient le sujet, le thème ; il est ce dont le co-texte parle. (...) Ensuite, le topique est généralement, comme le titre, un nom et le commentaire un syntagme verbal : la relation topique/commentaire rappelle celle*

⁽¹⁾ – Ducrot Oswald, Schaeffer Jean-Marie, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Edition du Seuil, 1995, P. 213.

⁽²⁾ – Jouve Vincent, La poétique du roman, Armand Colin, 2006, P.13.

* - C'est nous qui soulignons pour mettre l'accent sur la notion de « Littérarité » et son rapport avec la linguistique.

⁽³⁾ – Duchet Claude, cité par Achour, C & Rezoug, S, op ;, P ; 28.

entre le sujet et le prédicat (...) le topique et le commentaire se présentent dans le même ordre que le titre et le co-texte. » ⁽⁴⁾

L'autre type de relation se rattache cette fois-ci à l'inscription du titre dans l'horizon d'attente du public auquel le titre est destiné. Il existe donc toute une stratégie au niveau de sa structure syntaxique. Ce type d'analyse titrologique repose sur une sémiotique de l'énoncé littéraire en ce qu'elle s'intéresse à la fois au processus de production de cet énoncé mais aussi et surtout à l'acte de lecture en cherchant à comprendre comment la lecture ou toute lecture de l'énoncé en question doit être une description de sa **structure**. Un énoncé littéraire, se confectionne, se présente, se lit et s'interprète à travers des structures matérielles. En ce sens, le texte littéraire est d'abord matière linguistique : *« Il est (donc) très important de comprendre comment un texte est produit et comment toute lecture de ce texte ne doit pas être autre chose que la mise au clair du processus de génération de sa structure »* ⁽¹⁾

La sémiotique du texte littéraire doit prendre en considération le texte dans son double aspect. D'abord par rapport à sa structure, c'est-à-dire la description de la structure du texte mais aussi et surtout la description de la lecture que le texte impose au lecteur grâce à sa structure, dans la mesure où : *« il est tout aussi important d'étudier comment le texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit être en même temps, la description des mouvements de lecture qu'il impose. Ces deux aspects sont complémentaires, me semble-t-il, et une sémiotique du texte doit les prendre tous deux en considération »* ⁽²⁾

Ce qui motive Eco et les adeptes de sa pensée est le souci d'élucider la signification de l'œuvre, d'expliquer ce qui se passe au cours de la lecture, autrement

⁽⁴⁾ – Léo.H.Hoek, Pour une sémiotique du titre, document de travail et pré-publication, Université di Urbino. N°. 20/21. 1973. P.31.

⁽¹⁾ – Ibid, P. 28.

⁽²⁾ – Ibid, P. 77.

dit, l'effet produit par le texte sur le lecteur, l'effet de la lecture ou ce qu'on appelle communément, " *l'effet esthétique* " Il faut donc s'intéresser aux stratégies textuelles qui ont contribué à la construction de la structure d'ensemble du texte mais qui dirigent par la même occasion sa lecture et imposent un certain modèle de lecteur, qui à son tour, et à partir de la structure du texte et les stratégies qu'il met à sa disposition parvient à se construire une image, une idée sur son "auteur".

La stratégie dont nous parlons est donc à l'entrecroisement de la linguistique, de la stylistique comme partie de la linguistique en ce qu'elle s'intéresse à l'expression des phénomènes langagiers, de la sémiotique comme champ de recherche qui s'intéresse à la signification, de la poétique ou la littérarité dont la finalité est d'aboutir à une théorie interne de la littérature, c'est-à-dire une théorie qui étudie la littérature en tant que combinaison d'une forme et d'un sens, mais aussi de la réception car les stratégies d'écriture s'interfèrent avec celles de la lecture. Les stratégies d'écriture sont une base évidente pour la littérature qui ne peut se concevoir sans le travail dans / sur la langue. C'est à partir de ce travail, c'est-à-dire à partir de sa matérialité langagière que la littérature commence par s'appréhender.

A ce titre, nous soulignons que la relation texte - lecteur repose sur une double action ; la première consiste à connaître comment le texte agit en face du texte et la deuxième consiste à savoir comment le texte agit sur le lecteur. Dans les deux cas, il y a une stratégie, car : « *Si Auteur et Lecteur sont deux **stratégies textuelles**,* nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une **stratégie** qui lui est propre, il se dessine lui-même auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout autant " **stratégiques** ". Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit*

(1)- Ibid, P.77.

* - C'est nous qui mettons en gras.

lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de *stratégie textuelle* » (1).

Il faut dire que la structure du texte n'est ici importante qu'entant qu'elle est immanente de la lecture. L'analyse menée par Umberto Eco, particulièrement dans *Lector fabula* le conduit à mettre en évidence la distinction entre la simple utilisation d'un texte entant que document et son interprétation qui a pour objet de décrire sa structure et dévoiler l'intention de l'auteur. La lecture du roman de l'écrivaine passe inévitablement par le rapport du titre avec l'horizon d'attente du lecteur. Comme disait Charles Grivel : « *si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée.* » (2)

Le titre est un artifice. Il est l'objet d'une discipline baptisée « la titrologie » et fondée par Léo Hoek. Le titre a donc un statut particulier dans la mesure où il s'adresse à un public contrairement au texte qui s'adresse à des lecteurs. Il est un objet de circulation, les gens qui le mémorisent le transmettent à d'autres personnes. Bien des titres sont connus et commentés, il n'est cependant pas certain que les œuvres qu'ils désignent soient réellement lues. Le titre a trois fonctions principales : l'identification de l'œuvre, la désignation de son contenu et sa mise en valeur. L'identification reste la fonction la plus importante. Et pour nous inscrire dans la pensée de R. Jakobson, nous les énumérons comme suit :

- 1- La fonction référentielle qui consiste à informer le lecteur,
- 2- La fonction conative qui consiste à l'impliquer,

(2) –Grivel Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye, Mouton, 1973, P.173.

3- La fonction poétique dont l'intérêt premier est de susciter l'admiration chez le lecteur. A cela, il faut dire qu'il existe des titres synecdotiques, proleptiques, métaphoriques, métonymiques, antiphrastiques ou ironique. On parle également de titre thématique (de quoi il parle) et de titre rhématique (ce qu'il est). Les titres thématiques et rhématiques ont une fonction descriptive.

Sans être totalement une fonction, la séduction est un effet (qui reste à identifier) produit par le titre sur le public. Davantage, il doit être assez obscur, suffisamment ambigu tout en restant sobre, car comme disait Eco : « *un titre est une formule qui doit sonner...* »⁽¹⁾ Cette fonction apéritive qui excite la curiosité du lecteur et l'incite à l'activité de l'interprétation hante la plupart des auteurs en dépit de son caractère étranger au paratexte. En ce sens, il est, pour les écrivains, un véritable « casse-tête », dans la mesure où souvent : « *le sort d'une œuvre en dépend* ». C'est pourquoi, « *il s'exhibe à l'avant scène du texte avec des caractères qui lui sont propres.* »⁽²⁾

Mais un titre séduisant court le risque de faire de l'ombre à son texte à la manière d'un concierge trop bien fait qui impressionne la clientèle à l'entrée de l'établissement et la dissuade d'aller plus loin. Faut-il donc se mettre d'accord avec tout ce qui a été dit à propos du titre et l'appliquer au titre de notre corpus à savoir : *La femme sans sépulture*. Autrement dit, et tout en nous inscrivant dans la dimension linguistique, comment se présente-t-il "linguistiquement parlant"? Quelles sont ses ressources : lexicale, grammaticale, syntaxique et rythmique ?

La femme sans sépulture est un titre nominal. Il incarne la particularité de la phrase nominale et en même temps, il possède une charge sémantique. C'est pourquoi, tel que structuré, Il résume l'oeuvre et force une lecture topique. Il est composé de deux syntagmes nominaux juxtaposés (*femme, sépulture*) séparés

⁽¹⁾ – Genette Gérard, Fiction et diction, Ed. du Seuil, Paris, 2002, P.95.

⁽²⁾ – Alessandra Jacques, Remarques sur le langage des titres chez Abdelatif Laabi, in Itinéraires et contacts de cultures, Vol 11, Publication du Centre d'études francophones de l'Université de Paris XIII, P.173.

d'une préposition (*sans*) qui exprime l'absence, le manque, la privation et l'exclusion, elle exprime surtout la transitivité. C'est cette préposition (*sans*) qui nous a permis de connaître le statut de cette femme. C'est cette préposition aussi qui a évité que le titre se présente comme ambigu et illisible pour le lecteur, même l'ambiguïté d'un titre n'est pas condamnée par les spécialistes, car : « *L'obscurité du titre, son illisibilité relative comme l'intention positive même (du) texte en miniature : le défaut d'information qu'il comporte présage de la clarté d'ensemble du livre à lire. Le titre en inscrivant une ignorance comme marque du roman désigne par avance le savoir qu'il produit comme bénéfice de sa lecture.* »⁽¹⁾

Tel que formulé, le titre en question est un syntagme nominal, désignant un ensemble vaste de femmes. Il se compose d'un article défini « *La* » suivi d'un nom commun « *Femme* », puis de la préposition « *sans* » qui exprime l'absence, suivi d'un nom commun « *sépulture* » qui pourrait être considéré comme un nom de lieu. La structure du titre en question reflète un énoncé équilibré qui permet de le diviser en deux : un substantif déterminé (*La Femme*) suivi d'un substantif complément (*sépulture*), séparés par la préposition « *sans* » à forte connotation négative dans la mesure où associée à « *sépulture* » dénote d'une forme de violence exercée sur la femme. A travers la structure, langagière du titre nous lisons la relation dichotomique Homme / Femme, donc autorité / soumission ; relation fondée sur la domination du premier sur le deuxième.

La syntaxe de ce titre frappe de sa sobriété. Au niveau grammatical, nous relevons la présence de l'article défini en position initiale. Il prend selon les grammairiens : « *la valeur de notoriété, dite encore valeur anaphorique. La détermination est donc une composante du pacte de lecture implicite proposé par (Assia DJEBAR), pacte qui procède d'un désir d'établir dès le titre une relation*

⁽¹⁾ – Grivel Charles, Production de l'intérêt romanesque, La Haye, Mouton, 1973, P.172.

entre son imaginaire et la réalité »⁽²⁾, d'où l'intérêt que les écrivains accordent à la construction syntaxique et grammaticale de leurs titres.

Fidèle à ses fonctions, l'article défini « *La* » actualise une situation, la généralise, dénote un contenu qui concerne plus d'une personne. Il est donc juste de dire que cet état n'est pas uniquement celui de Zoulikha, l'héroïne de l'œuvre, mais il est celui de toutes les femmes, qui vivent dans les mêmes conditions, c'est-à-dire des femmes assujetties et confrontées à une multitude d'injustices. Le titre tel que structuré fait de la femme, cet être doux et sensible, un objet qui subit et sur lequel toutes les pressions sont exercées. La forme nominale, en plus de son caractère linguistique marque toute la puissance idéologique que sous-tend la position du titre nominal : « *La forme nominale elliptique et la stéréotypie du titre confirme généralement les attentes du public et, en même temps, une image idéologique que peut avoir le lecteur.* »⁽¹⁾

Certes, la valeur syntaxique d'un syntagme nominale n'est pas à justifier, mais lorsque ce syntagme se présente comme une synthèse de deux discours : linguistique et littéraire, il devient l'exemple illustratif de l'efficacité linguistique dans le discours littéraire. La phrase nominale reprend dans ce titre ses droits. Plus encore, elle invite le lecteur, à anticiper sa lecture, voire son interprétation et à manifester une envie pour la lecture. Si nous nous référons au nom de l'écrivaine Assia DJEBAR, nous dirons qu'il se rapproche phonétiquement du titre car tous les deux sont des noms. Et dans le rapprochement attesté phonétiquement, se confirme la continuité de l'énonciation du titre et du roman, *La Femme sans sépulture*, car comme disait les titrologues, le titre s'il n'est pas le texte, il est dans le texte. S'agissant de ce titre, nous estimons qu'il est à la fois le texte et dans le texte, dans la mesure où il annonce le texte et cité pour la première fois dans le texte à la page 61 : « *Plusieurs fois je vis, dans un rêve, sa sépulture : illuminée,*

⁽²⁾ – Ibid, P.177.

⁽¹⁾ – Léo Hoek, *La Marque du titre*, La Marque du titre, La Haye, Mouton, 1982. P.283.

isolée, un monument superbe, et je pleurais sans fin devant ce mausolée. » (A.D, LFSS, P.61)

Il donne la sonorité d'un poème dont le rythme est tout à fait normal. C'est comme si nous sommes en face d'une répartition musicale douce qui nous invite à la méditation et à la contemplation dans la mesure où nous sommes livrés à quelque chose d'extraordinaire, voire de non commun et non habituel. L'expression : Femme sans sépulture laisse penser au pourquoi de cet état jugé à priori comme inadmissible. Le choix d'une phrase nominale apparaît comme la forme syntaxique la plus naturelle dans la mesure où, d'une part favorise une lecture plutôt qu'un autre et d'autre part, elle investie le titre d'une valeur exceptionnelle. En ce sens, le titre tel que structuré syntaxiquement échappe au temps, à l'espace et relève de ce qui est éternel et intouchable.

La femme sans sépulture, est écrit en noir avec des caractères d'imprimerie gras et de taille moyenne. Il est situé en haut de la première page de couverture voisinant avec, en haut, le nom de l'auteur (Assia DJEBAR) et, en haut toujours dans un cercle de forme ovale « le livre de poche » avec des petits caractères ; Le tout dans un rectangle dont le fond est blanc. Au dessous, existe l'image d'une femme assise, le visage pensif et le regard qui semble fixé sur une chose. Sur la tête, un voile à rayures blanches et bleues et qui couvre tout ce qui apparaît du corps. A la main, elle porte une cigarette et un bracelet. Il reste à dire que le fond de la première page de garde est de couleur marron clair. Cette couleur grisaille dénote de l'avenir aussi grisaille de cette femme et même de toutes les femmes vivant dans des conditions pareilles.

L'interprétation de la page de garde, nous autorise à parler d'un contraste concernant cette femme certes habillée traditionnellement mais qui fume. Quant à l'interprétation des couleurs, il semble qu'elles reflètent fidèlement l'état physique et psychique de cette femme. Cette disposition remplit assez bien la

fonction de séduction en focalisant toute l'attention du public sur le titre avant d'aller plus loin. Ce dernier est constitué d'un terme générique (femme) inauguré par le traditionnel article défini (La) suivi d'une préposition (sans) et clôturé par un adjectif épithète (sépulture) qui, à notre sens, s'accorde pleinement avec les visées d'Assia DJEBAR qui voulait, à travers le personnage de Zoulikha, décrire la souffrance de toutes les femmes assujetties.

Cela dit, ce terme désigne clairement l'un des aspects du monde féminin réel qui structure la principale problématique qu'aborde Assia DJEBAR dans la majorité de ses œuvres. L'intérêt syntaxique, voire linguistique de l'article défini « *La* » consiste à le considérer comme signifiant de premier ordre dans la mesure où il détermine les relations qu'entretient le syntagme nominal avec le contexte qu'entretient le titre avec l'œuvre. L'article défini « *La* » comme « langage guide » désigne-t-il l'auteur ou l'héroïne Zoulikha ? Notre lecture, nous fait dire qu'il renvoie aux deux personnages ; c'est-à-dire à l'auteur et à Zoulikha puisque toutes les deux sont des femmes. Mais si nous nous inscrivons dans le discours social sur la femme, nous dirons que l'emploi de cet article défini atteste que « *la femme* » est un terme générique. Ceci dit, la présence de l'article « *La* » comme terme inaugural conditionne la lecture du titre et par conséquent évite toute sorte de confusion. L'article défini par sa forte charge sémantique valorise ainsi cette forme syntaxique.

Le choix de cette expression générique en guise de thème n'est pas gratuit ; il dissuade les lecteurs de recourir à la notion de genre et au clivage qu'elle peut opérer. Par le terme générique, c'est le décroisement qui est recherché et par quoi cette œuvre cherche à interpeller l'esprit du lecteur censé se soucier du sort de cette femme. Précédé d'un article défini, le nom « femme » implique l'existence d'une autre catégorie de femmes auxquelles celle-ci vient opposer son originalité pour imposer sa différence. L'adjectif (*sépulture*),

difficilement acceptable comme prédicat, puisqu'il n'y a pas d'informations typiquement référentielles, vient confirmer la singularité de l'œuvre entendue comme d'accès difficile. De là, personne ne penserait à ce que cette femme soit vraiment sans sépulture. L'interprétation, voire la lecture la plus logique serait d'admettre que cette femme reflète un mouvement de contestation et de refus. Les éléments syntaxiques qui gravitent autour du nom commun sont ici d'une grande importance. Plus encore, cette forme de titre nominal déterminée et investie d'un discours social établit les rapports de l'œuvre avec le réel. Le discours sur la femme de notre époque définit clairement le discours littéraire d'Assia DJEBAR.

Le titre peut avoir trait au rejet des esprits jugés périmés par Assia DJEBAR et qui tentent d'emprisonner la femme. Porte parole de la voix féminine, Assia DJEBAR aurait ajouté l'épithète « *sépulture* » pour mentionner le caractère révolutionnaire des idées que son roman contient et développe. Il s'agit bel et bien d'un roman dans lequel l'auteur se soulève énergiquement contre les conditions auxquelles les femmes sont confrontées, mais il s'agit aussi d'un roman où la place privilégiée est faite à l'écriture y compris celle du titre, car comme l'affirme A. Robbe-Grillet : « *c'est un tort de prétendre qu'il ne se passe plus rien dans les romans modernes. De même qu'il ne faut pas conclure à l'absence de l'homme sous prétexte que le personnage traditionnel a disparu, il ne faut pas assimiler la recherche des structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure. Les livres de Proust et de Faulkner sont en fait bourrés d'histoires ; mais chez le premier, elles se dissolvent pour se recomposer au profit d'une architecture mentale du temps ; tandis que, chez le second, le développement des thèmes et leurs associations multiples bouleversent toute chronologie au point de paraître souvent réenfouir, noyer au fur et à mesure ce que le récit vient de*

révéler. Chez Beckett lui-même, il ne manque pas d'événements, mais qui sont sans cesse entraînés de se contester, de se mettre en doute, de se détruire, si bien que la même phrase peut contenir une constatation et sa négation immédiate. En somme, ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence. »⁽¹⁾ Dans la logique de cette citation qui met l'accent sur les caractéristiques du nouveau roman. A cet effet, *La femme sans sépulture* peut être interprété comme un titre provocateur. Certes, il pourrait l'être pour certains, notamment les femmes, qui se sentiraient visées par les idées qu'Assia DJEBAR développe tout au long de cette œuvre.

Il est admis que le titre déborde le roman qu'il inaugure pour s'inscrire dans le discours social. Par *La femme sans sépulture*, qui s'inscrit dans un discours social, l'on comprend que cette femme résume la souffrance de toutes les femmes confrontées à l'injustice masculine. C'est pourquoi ce titre nous oriente aussi vers une analyse socio-culturelle, une analyse d'une écriture féminine dans la mesure où une femme s'exprime au nom des femmes et qui de surcroît se laisse voir par ses idées de révolte. Quant à l'analyse lexicale, elle montre le principe de choix opéré au niveau des mots qui structurent le titre. Le mot « femme » est d'une extrême importance et justesse. Il laisse voir plusieurs interprétations ; les sentiments, la tendresse, le désir, le refuge, la passion, l'amour, l'affection, la faiblesse. Ces interprétations témoignent de la fragilité de la femme sujette à tous les viols comme en témoigne l'expression, très significative, de « sans sépulture » qui, dans une société masculine, atteste clairement, de la violation des droits les plus légitimes des femmes.

III-3- TITRE NOMINAL ET ENONCIATION

⁽¹⁾ –Robbe-Grillet. A, Pour un nouveau roman, Ed, de minuit, 1961, P.32.

La forme nominale de *La Femme sans sépulture* nous amène à accorder plus d'importance à la question de l'énonciation dans la mesure où, comme nous l'avons déjà annoncé, ce titre est un titre provocateur. D'ailleurs, dans *La Marque du titre*, Léo Hoek affirme que : « *Tout porte à croire que l'instance narrative qui parle dans le titre peut changer d'un récit à l'autre.* »⁽¹⁾ Il faut dire que « *La Femme* » renvoie au narrateur du roman, ce qui n'empêche pas que le roman puisse être narré par l'héroïne Zoulikha qui dans la majorité du temps parle sur la bouche de l'écrivaine.

Aussi, cette forme nominale est à l'origine de la relation de complémentarité titre-roman. A ce titre, nous signalons qu'il n'y a pas de rupture entre le titre et la suite de l'histoire que résume ce titre. Les relations d'énonciation du titre et du roman s'inscrivent dans la logique de phrase nominale, d'où cette continuité manifeste titre- contenu du roman. Le nom féminin « *Femme* » tient ici la nature du nom propre dans la mesure où cette femme est, par la suite désignée, voire qualifiée « *sépulture* ». Elle est de surcroît reprise dans le roman, ce qui fait de ce titre un titre énoncé où la valeur logico-énonciative est plus manifeste que la valeur d'information. On cherche à mettre l'accent sur l'anonymat de cette femme, donc sur son statut dégradé dans une société masculine.

Ce qui prime, ce n'est pas donc l'information donnée par le titre mais la logique de cette information surtout si nous inscrivons ce roman dans son contexte d'époque en particulier et le contexte algérien en général. La relation énonciation/titre, énonciation/texte valide l'idée selon laquelle l'énonciation se trouve aussi dans le discours social. Et c'est ce qui est cité par Claude Duchet qui affirme que le titre : « *parle l'œuvre en termes de discours social* »⁽²⁾

⁽¹⁾ – Léo Hoek, *La Marque du titre*, La Marque du titre, P.258.

⁽²⁾ –Duchet Claude, *La fille abandonnée*, et *La bête humaine*, éléments de titrologie romanesque, in *littérature*, 12 décembre 1973, P.89.

III-4- LA FEMME SANS SEPULTURE ET STRUCTURE SYNTAXIQUE

On peut interpréter la structure syntaxique dans les termes d'une grammaire élémentaire. La syntaxe, en linguistique étudie les règles de combinaison à l'intérieur de la phrase. La sémiotique, quant à elle, montre qu'il existe des organisations syntagmatiques plus vastes, elles concernent la structure transphrastique. Son objet d'étude n'est pas la phrase, mais le discours. Elle postule donc l'existence d'une syntaxe discursive.

La syntaxe permet donc de rendre compte des articulations internes du discours. Dans le cas de « *La Femme sans sépulture* », il y a présence de deux actants : le sujet et son objet, c'est-à-dire « La Femme » et la « sépulture ». Au départ, le sujet est privé de son objet, c'est-à-dire de son droit le plus élémentaire. Comme l'atteste la préposition « sans » Une femme est sans sépulture, elle perd l'un de ses droits les plus fondamentaux celui d'avoir un « lieu », une résidence. En d'autres termes, le droit au respect en tant qu'être humain. D'où les concepts de soumission, d'impuissance, de dépendance et d'obéissance aux ordres. La Femme, en l'occurrence le sujet de la *sépulture*, est modalisé par la révolte, donc le vouloir faire. Son objectif premier est de se révolter pour conquérir sa dignité perdue, sans doute, à tort.

« *La Femme sans sépulture* » est un titre littéral et synthétique, il désigne clairement l'objet de l'œuvre. L'analyser sémiotiquement, c'est répondre à une double question :

- 1- Quel projet esthétique se profile à travers sa structure syntaxique ?
- 2- Quel sens se manifeste t-il ?

La réponse à ces deux questions consiste à s'intéresser aux aspects suivants :

- 1- L'aspect lexical : « *La Femme sans sépulture* » commence par un article défini "la" qui s'inscrit dans le champ sémantique d'un éloignement à deux dimensions, l'une temporelle, l'autre spatiale. La connotation qui en découle

renvoie à l'impossibilité et marque l'écart, le dépassement et la distanciation que le contexte de production valide. Il y a donc une charge sémantique sous-jacente qui autorise à lire dans "sépulture" un non lieu synonyme de statut dévalorisant.

2- L'aspect grammatical : « *La Femme sans sépulture* » est un titre nominal. L'absence de verbe ainsi que les articles défini et indéfini est manifeste.

3- La construction syntaxique : sur le plan syntaxique, la construction de « *La Femme sans sépulture* » relève d'un schéma traditionnel. Il est composé d'un article défini suivi de deux substantifs déterminants, à savoir « *Femme* » et « *sépulture* ». Cette construction syntaxique mesurée fait de lui : « *un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du (roman) qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture.* »⁽¹⁾

Sur un autre plan, mais toujours à partir de la construction syntaxique, le titre de l'auteur se présente comme la mise en scène d'un « drame » que vive les femmes dans les sociétés. En l'absence de verbe, l'action du titre est statique ; l'article défini « *La* », le nom commun « *Femme* », la préposition « *sans* » et enfin le nom « *sépulture* » sont ici pour valider la nature statique du style. Aussi, il est à noter que l'article défini « *La* » et la préposition « *sans* » jouent le rôle de connecteurs par rapport aux deux autres éléments du titre ; « *Femme* » et « *sépulture* ». Le schéma suivant illustre ce rôle :

<i>La</i>	<i>Femme</i>	<i>sans</i>	<i>sépulture</i>
A.D (Connecteur)	N.C (Agent)	Prépo (Connecteur)	N.C (Déterminant)

Comme le montre cette présentation, le sens du titre est révélé grâce à la relation entre ses différents éléments constitutifs. C'est par la construction syntaxique que

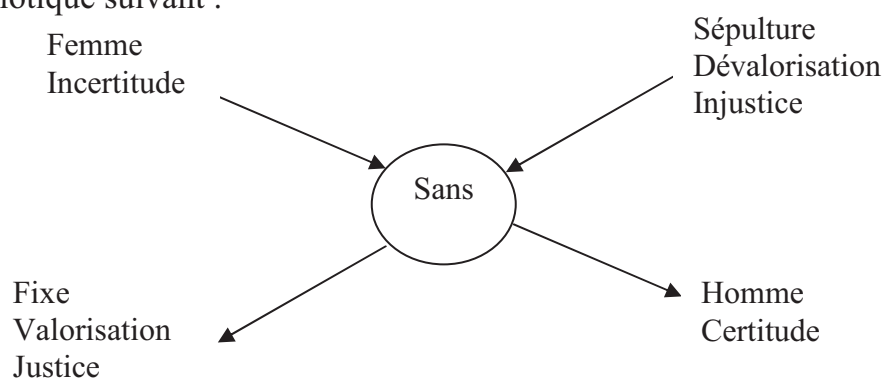
⁽¹⁾ – Achour C & Rezoug S, op, cit., P.30.

le lecteur évite de s'égarer sémantiquement dans la mesure où la signification d'un énoncé dépend de l'agencement et de l'ordre des éléments qui le constituent.

4- *La structure rythmique* : la structure rythmique de « *La Femme sans sépulture* » est brève. Elle se compose de 06 syllabes.

Du point de vue syntaxique, le pouvoir attribué à l'actant sujet : « La Femme » n'est pas une modalité mais une mise en relief qui s'inscrit dans l'opposition Femme / Homme, d'où l'opposition incertitude/certitude. Cette opposition de sexe laisse entrevoir une autre forme d'opposition, cette fois ci relative au statut de chaque sexe : statut dévalorisant/statut valorisant. Le devenir de la femme est occulté par le discours social. Cette structure syntaxique a permis à l'énonciateur de s'effacer en inaugurant son titre par l'expression : « La Femme » qui devient à la fois acteur et narrateur donnant ainsi naissance à ce que Bertrand Denis appelle le : « *simulacre énonciatif de l'écrivain* » ⁽¹⁾ Il est donc facile de voir le but de l'auteur qui vise, d'emblée, à focaliser l'attention du lecteur sur cette femme sans sépulture.

En suivant le procédé de rapprochement par juxtaposition nous obtenons le carré sémiotique suivant :



Il est évident, comme nous le montre le schéma de ce carré sémiotique que l'être, c'est à dire la femme est censée être dotée d'un paraître, c'est-à-dire elle est

⁽¹⁾ – Bertrand Denis, Précis de sémiotique littéraire, Nathan, HER, 2000, 295.

censée avoir une sépulture. Contrairement à cette évidence, la femme d'Assia DJEBAR est sans sépulture, donc absence du paraître. Il s'agit donc d'une oppression, d'une dévalorisation, d'une injustice car n'avoir pas de sépulture, de tombe est une attitude inhumaine, d'où la dimension humaine de cette œuvre.

CONCLUSION

A travers ce mémoire dont l'intitulé est : **Stratégie(s) d'écriture dans *La Femme sans sépulture* d'Assia DJEBAR**, nous avons modestement tenté de mettre le point sur les traits saillants sinon les plus essentiels de cette stratégie. Arrivées donc à la fin de notre mémoire, nous pouvons affirmer deux résultats :

1- Bien que la recherche en sciences du langage puisse aller loin dans la revendication de l'objectivité de la création littéraire et l'étude de la langue, cet état de fait, incontestablement légitime, ne peut être amputé des racines socio-culturelles qui l'entourent et la nourrissent, ni dépourvu d'une signification fondamentale dans l'étude de toute littérature notamment la littérature algérienne d'expression française. C'est ce qui nous semble essentiel et indispensable dans l'étude de la dite littérature où dans le cas de *La Femme sans sépulture*, nous avons constaté le poids de la conscience socio-culturelle sur l'auteur. Laquelle conscience contribue à la régulation de l'acte d'écrire par des moyens d'ordre langagier tels que l'ajustement, le réajustement, la destruction, la reconstruction. En termes linguistiques et même socio-linguistiques, qui dit ajustement et réajustement dit dimension linguistique et qui dit destruction et reconstruction dit travail sur la langue. En effet, que ce soit au niveau de la langue, à celui de la phrase ou encore de la syntaxe, l'auteur - sculpteur – architecte, en l'occurrence Assia DJEBAR semble chercher à mettre en valeur l'esthétique d'une telle stratégie qui se traduit par des dispositions complexes au niveau de la construction langagière, c'est-à-dire au niveau de la créativité.

2- L'hypothèse de départ qui consiste à dire que l'identité linguistique d'une œuvre se construit par l'intermédiaire de la conscience linguistique de son auteur. Une conscience linguistique indispensable à la communication littéraire, car c'est elle qui, d'une part, participe à la construction des structures de l'œuvre et, d'autre part, assure l'argumentation, donc l'objectivité, l'une des caractéristiques essentielles de la linguistique. C'est à ce titre que nous avons tenté, tout au long de notre recherche, d'interroger la structure interne du texte pour faire ressortir la manière d'écrire d'Assia DJEBAR et dire que cette manière est une sorte d'investissement linguistique dicté par une double considération : la première réside dans le caractère, voire la « coloration » de la conscience linguistique dont l'influence et le poids de la mémoire sociale sont indiscutables ; En ce sens, il est admis que les normes esthétiques – linguistiques, et les normes sociales s'interpénètrent et s'influencent. C'est le cas d'Assia DJEBAR qui reconnaît ouvertement son incapacité et son impuissance de se démarquer totalement de la langue mère qui sans elle le français est aride : « *Le français m'est marâtre. Quelle est cette langue mère disparue, qui m'a abandonné sur le trottoir et s'est enfouie ? Ou aux seuls géôliers !... Sous les poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me trouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir expulsé de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ?* » ⁽¹⁾

Les mots, expressions, styles, tournures, arabismes, proverbes qu'on rencontre dans ses œuvres sont, dans ce contexte, des semences de fertilisation.

L'analyse faite atteste de la stratégie d'écriture chez l'auteur dans la mesure où *La Femme sans sépulture* se présente comme un champ d'affrontement, voire de cohabitation de deux désirs linguistiques ; celui de ne pas se départir de la langue mère et celui qui consiste à tordre le cou de la

⁽¹⁾ –Djebar Assia, L'amour, la fantasia, P.298.

langue française. Ces désirs sont, en fin de compte, de l'ordre d'une pensée linguistique spécifique, une pensée qui relève de l'exploration-exploitation de la juxtaposition des éléments linguistiques dont le résultat est cette stratégie d'écriture qui présente des caractéristiques inhabituelles, voire inédites dans le domaine de l'écriture littéraire. Par les différentes techniques qu'elle insère ici et là, Assia DJEBAR nous semble s'inscrire dans cette manière très travaillée de l'acte d'écrire. La dite manière répond parfaitement à l'idée de Roland Barthes qui admet qu' : « *écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer d'une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, * la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmée, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure.* » ⁽¹⁾

Au niveau de la syntaxe, de la grammaire, du lexique et de toutes ses composantes, *La Femme sans sépulture* se présente comme une œuvre très particulière dans sa dimension linguistique et Assia DJEBAR comme une vraie praticienne de la langue. C'est ainsi qu'il devient évident de dire que la littérature est avant et après tout une question de langue où l'écrivain exploite toutes ses ressources pour s'éloigner du commun et assurer la dimension créative. C'est dans ce contexte que les propos de Blanchot s'avèrent pertinents, car : « *Le fait que les formes, les genres n'ont plus de signification*

* - C'est nous qui soulignons. Ceci pour mettre en évidence le travail sur la langue et dire par la même occasion que la langue littéraire est en perpétuel changement, c'est donc le dynamisme qui caractérise l'écriture littéraire dont lequel elle trouve sa légitimité.

⁽¹⁾ –Barthes Roland, Sollers écrivain, Le Seuil, Paris, P.8.

véritable [...] indique ce travail profond de la littérature qui cherche à affirmer dans son essence, en ruinant les dictionnaires et les limites. »⁽¹⁾

L'analyse partielle des éléments constitutifs de cette stratégie d'écriture paraît converger avec les principes même de la littérature, à savoir l'écart entre le langage poétique et la langue ordinaire, la transgression des règles grammaticales et syntaxiques habituelles, l'esprit de créativité, la personnalisation du style dans la mesure où, comme disait Buffon, le style est l'homme, la diversité des procédés d'écriture. Toutes ces techniques ont pour but légitime de faire accéder *La Femme sans sépulture* au statut de l'ouvrage artistique qui recèle en son sein d'une part une expression hautement poétique, et d'autre part une unité caractérisée entre le fond et la forme, d'où la complexité de l'œuvre pour un lecteur non averti et l'enchevêtrement entre langue française et langue maternelle.

En somme, l'analyse et l'étude que nous avons menées nous ont fait découvrir une œuvre qui embrasse les divers problèmes que doit affronter l'écrivain algérien contemporain d'expression française aux niveaux de la destruction, de la construction, de la réorganisation, de la ponctuation, de la grammaire, de la syntaxe, de la cohérence, de la cohésion, du style...En outre, nous affirmons, d'une part les rapports réciproques et naturels entre les langues "assiégées", en l'occurrence le français et l'arabe et, d'autre part, entre la structure de l'oeuvre et sa forme d'écriture.

Pour Assia DJEBAR, agir de la sorte c'est s'inscrire dans un mouvement qui, sans le prôner ouvertement, visait à détruire le mythe sacré du modèle littéraire totalement français. Mais l'auteur algérien d'expression française qui refuse, parfois avec violence, de se conformer à ce modèle littéraire totalement français, est-il capable d'accepter un nouveau « conformisme » ? Tel est, à

⁽¹⁾ –Blanchot M, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, P.229.

notre avis, le paradoxe, voire l'enjeu de la littérature algérienne et même maghrébine d'expression française qui refuse de se plier à un conformisme mais se jette dans un autre conformisme !!!

Enfin, il reste à signaler que la stratégie en question appelle de la sorte à une littérature véritablement communicative assumant son message dans l'univers littéraire. Une littérature aspirant au mariage de la création et de l'efficacité, une littérature enfin qui, en atteignant son équilibre et sa maturité, sera digne de son passé et de son apport sûrement positif à une nouvelle culture – écriture littéraire universelle. Parler donc de "Stratégie(s) d'écriture dans *La Femme sans sépulture* d'Assia DJEBAR" c'est appréhender l'œuvre littéraire algérienne d'expression française sous ses formes d'écriture les plus diverses. Car la seule langue française a cessé d'être pour les écrivains algériens d'expression française et leurs lecteurs la condition sine qua non de l'identification de cette production littéraire.

En matière de synthèse, il faudrait mesurer la valeur et le pouvoir linguistico – esthético - artistique des écarts d'écriture admis en tant que signe d'une stratégie linguistique. Il est donc clair que la littérature compte beaucoup à sa qualité linguistique, c'est-à-dire à ses procédés et techniques d'écriture.

De fait, la littérature algérienne d'expression française n'est plus un "texte de langue unifié" mais un "ouvrage poétique" où se manifeste à merveille des procédés d'écriture de deux systèmes linguistiques en apparence différents, mais complémentaires dans la réalité du champ fertile de la littérature. Telle est donc la spécificité de « *La Femme sans sépulture* » marquée par des usages linguistiques spécifiques, par des traits formels et par une poétique digne de la littérature algérienne d'expression française. Tel est aussi le talent et le génie d'Assia DJEBAR, cette grande figure resplendissante de la littérature algérienne en particulier et des lettres en général. Nous ne

terminons notre modeste recherche sans manifester l'espoir d'avoir démasqué, ne serait-ce que partiellement, la manière d'écrire, essentiellement linguistique, d'Assia DJEBAR dans “ *La Femme sans sépulture*”.

BIBLIOGRAPHIE

I- ŒUVRES DE L'AUTEUR

- 1-Djebar Assia, La Femme sans sépulture, Albin Michel, 2002.
- 2- Djebar Assia, L'amour, la fantasia, Albin Michel, 1995.
- 3- Djebar Assia, Ces voix qui m'assiègent, Albin Michel, 1999.

II- OUVRAGES GENERAUX

- 1- Achour Christiane, Lectures critiques, OPU, Alger, 1980.
- 2- Benani-Smires Naima, Assia Djebar ou l'identité tatouée, La voix migrante au féminin en France et au Canada. Ed, Luci Lequin, mair Verthuy. Paris, Montréal, Harmattan.
- 3- Barthes R, Essais critiques, Ed, du Seuil, Paris, 1964.
- 4- Barthes Roland, Sollers écrivain, Le Seuil, Paris.
- 5- Beaugrande de Robert & Dressler Wolfgang, Introduction to texts linguistics, cité par Thomas in : Cohérence textuelle pour une nouvelle pédagogie de l'écrit, Harmattan, 2000.
- 6- Bertrand Denis, Précis de sémiotique littéraire, Nathan, HER, 2000.
- 7- Billiez Jacqueline, L'alternance des langues en chantant, dans Lidil, 1998.
- 8- Blanchot M, L'espace littéraire, Gallimard, Paris.
- 9- Bordas Eric & autres, L'analyse littéraire : notions et repères, Nathan, Paris, 2002.
- 10- Bureau. C, Marcel Proust ou le temps retrouvé par la phrase, Linguistique fonctionnelle et stylistique objective, Paris, PUF, 1976.
- 11-Calle – Gruber Mireille, Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain algérien, Maisonneuve et Larose, 2001.
- 12- Cheikhi Beida, Les Romans d'Assia Djebar, Office des Publications Universitaires, Alger.

- 13- Claude Simon, La fiction mot à mot, in : Nouveau Roman hier, aujourd'hui, vol. 2, UGE, 1972.
- 14- Duchet Claude, La fille abandonnée, et La bête humaine, éléments de titrologie romanesque, in littérature, 12 décembre 1973.
- 15- Compagnon Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- 16- Déjeux Jean, Situation de la littérature maghrébine de langue française, Ed, OPU, 1982.
- 17- Dobrovsky, S, Littérature et bonheur, dans l'enseignement de la littérature, Lib, Plan, 1971.
- 18- Ducrot Oswald, Schaeffer Jean-Marie, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Edition du Seuil, 1995.
- 19- Eco Umberto, De la littérature, Ed, Bernard Grasset, Paris, 2002.
- 20- Eckensehwiler.M, L'écrit universitaire, Ed, Chihab, Alger, 1995.
- 21- Fernandez M.M, Les particules énonciatives, PUF, Paris, 1994.
- 22- Gardes-Tamine Joëlle & Hubert Marie-Claude, Dictionnaire de critique littéraire, Armand Colin, Masson, 1996.
- 23- Genette Gérard, Fiction et Diction, Ed, du Seuil, Paris, 1979.
- 24- Glowinski Michael, Sur le roman à la première personne, dans Esthétique et poétique, textes réunis et présentés par G. Genette, Paris, Seuil, 1992.
- 25- Heinich Nathalie, Etre écrivain, identité et création, Paris, La découverte, 2000.
- 26- Heribert Rück, Linguistique textuelle et enseignement du français, Didier, 1991.
- 27- Jakobson Roman, Huit questions de poétique, Paris, Coll., Points, 1997.
- 28- Jouve Vincent, La poétique du roman, Armand Colin, 2006.
- Léo Hoek, Pour une sémiotique du titre, document de travail et pré-publication, Université di Urbino, 1973.

- 29- Léo Hoek, *La Marque du titre*, La Marque du titre, La Haye, Mouton, 1982.
- 30- Maingueneau Dominique, *Le contexte de l'œuvre*, Enonciation, écrivain, société.
- 29- Maingueneau Dominique & Gilles Philippe, *Les conditions d'exercice du discours littéraire dans les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque »*, E. Roulet & M. Burger, Ed, Presses Universitaires de Nancy, 2002.
- 30- Maingueneau Dominique & Amossy Ruth, *L'analyse du discours*, dans les études littéraires, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- 31- Maingueneau Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986.
- 32- Maingueneau D & Amossy R, *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Presses Universitaires de Mirail, 2003.
- 33- Martinet André, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1991.
- 34- Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, 1999.
- 35- Nicole Brossard & autres, *Mises en scène d'écrivains*, Ed, Le griffe d'argile, Cannada, 1993.
- 36- Pageaux Daniel-Henri, *Littérature générale et comparée*, A. Colin, Paris, 1994.
- 37- Peyroutet C, *Style et rhétorique*, Ed, Nathan, Paris, 1994.
- 38- Raster François, *Sens et textualité*, Hachette, Paris, 1989.
- 39- Ricard A, *Littérature d'Afrique noire*, Paris, Présence africaine.
- 40- Robbe-Grillet. A, *Pour un nouveau roman*, Ed, de minuit, 1961.
- 41- Siblot Paul, *L'étrange texte premier de Med Dib ou l'affirmation de soi en tant qu'autre*, OPU Alger.

DICTIONNAIRES

- 1- Aron Paul, Denis Saint-Jacques & Viala Alain, Le dictionnaire du littéraire, PUF, 2004.
- 2- Oswald (D) & Schaeffer (J.M), Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed du Seuil, Paris, 1995.
- 3- Le bon usage, grammaire française, Duculot, 1986.

SITES INTERNET

Meizoz, Jean-Michel Adam et Panayota Badinou, 15 septembre 2006, <http://www.revue-contextes.Net/document.Php>.

Rachel Soihet, Interview de Vera Lucia Soares avec Assia Djébar, Clio, numéro 9/1999, Femmes de Maghreb, mis en ligne le 21 mars 2003.

ENTRETIENS

Mildred Mortimer, Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien, Research in African Literature, 1988.

REVUES

Déjeux Jean, « Maghreb », in *Littératures de langue française hors de France*, FIPF, Sèvres- Gembloux, 1976.

Robien Régine, « La brume-langue », Le degré des langues, n° 4, 1992.

ARTICLES /JOURNAUX

Aoues Saliha, La littérature, ma patrie, Cle premier colloque d'El Djahidhia, in Horizons, Lundi 27 Novembre.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	6
LA LITTERATURE ENTRE CONSCIENCE LINGUISTIQUE ET CONSCIENCE LITTERAIRE	6
CONSCIENCE LINGUISTIQUE ET CONSCIENCE LITTERAIRE	6
I-1 PARCOURS BIOGRAPHIQUE ET LITTERAIRE	7
I-2- AU- DELA DU LANGAGE LITTERAIRE COMMUN	9
I-3- LE CONTACT AVEC LA LANGUE ETRANGERE	13
I-3-1- DEFI AUX REGLES GAMMATICALES	24
I-3-2- LA SYNTAXE DE LA REPLIQUE.....	26
I-3-3- VARIATIONS SYNTAXIQUES.....	28
1-3-4- REDUCTION DE LA PHRASE NOYAU	28
1-4- LA PONCTUATION.....	32
1_4-1- LES PARENTHESSES	32
1-4-2- LES GUILLEMETS	36
I-4-3 - AUTRES TYPES DE MARQUES DE PONCTUATION.....	37
CHAPITRE II.....	41
LA FEMME SANS SEPULTURE COMME ATELIER DE CREATIVITE.....	41
II-1- Le « JE » et le « NOUS ».....	42
II-2- COHERENCE ET COHESION	46
II-2-1- LA COHESION.....	49
II-3- LE POUVOIR DU VERBE	50
II-3-1- L'AMPUTATION DES ELEMENTS CONSTITUTIFS NECESSAIRES A L'UNITE ET A LA PERFECTION LOGIQUE DE LA PHRASE :	51
II-3-2- L'AMPUTATION DU VERBE :	53
II-3-3- LE CHANGEMENT DE TEMPS ET DE PERSONNE.....	53
II-3-4- LE POUVOIR DES MOTS	54
II-4- SIGNE- SIGNIFIANT- SIGNIFIE- REFERENT	57
II-5- LA PHRASE FANTAISISTE :.....	58
II-5-1 SIMPLIFICATION DE LA PHRASE ET ASSOUPPLISSEMENT SYNTAXIQUE ET STYLISTIQUE.....	59
II-5-2 - MUTATION LINGUISTIQUE.....	63
II-5- 3- LE DIALECTE.....	65
II-6- OBSCURITE ET AMBIGUITE SEMANTIQUE	67
II-6-1-MOBILITE TEXTUELLE.....	72
II-6-2- LANGUE MATERNELLE ET STRATEGIE D'ECRITURE	73
CHAPITRE III	82
LE MELANGE LINUISTIQUE / CONTACT DES LANGUES	82
III-1- L'ENCHEVETREMENT DES LANGUES	83

III-2- SEMIOTIQUE DU TITRE	91
III-3- TITRE NOMINAL ET ENONCIATION.....	102
III-4- LA FEMME SANS SEPULTURE ET STRUCTURE SYNTAXIQUE	104
CONCLUSION.....	108
BIBLIOGRAPHIE	114