

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **littératures française et francophone**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Brahim Ahmed Saïd

Thèse dirigée par **Le professeur Daniel Lançon**

préparée au sein du **Laboratoire Litt&Arts**
dans **L'école doctorale Lettres, langues et sciences humaines**

L'ambiguïté générique du roman autobiographique algérien d'expression française. Les exemples des œuvres de Mouloud Feraoun, Taos Amrouche et d'Assia Djébar

Thèse soutenue publiquement le : **30 / 06 / 2017**
devant le jury composé de :

M. Claude Coste

Professeur, Université Cergy-Pontoise (Président)

Mme. Christiane Chaulet-Achour

Professeur émérite, Université Cergy-Pontoise (Rapporteur)

Mme. Martine Mathieu-Job

Professeur émérite, Université Bordeaux-Montaigne (Rapporteur)

Mme. Khadidja Khelladi

Professeur, Université d'Alger (Examineur)

M. Ridha Boulaâbi

Maître de conférences, UGA, (Examineur)



**À la mémoire de mon père et de ma grand-mère.
À celles de Kamel et de Moussa partis trop tôt.**

REMERCIEMENTS

Mes remerciements iront tout d'abord à mon directeur de thèse, le Professeur Daniel Lançon, pour ses conseils et sa rigueur, mais aussi pour sa patience et sa compréhension pendant des moments où l'évolution de ce travail était difficile. Je tiens à remercier les membres du jury, les Professeurs, Christiane-Chaulet Achour, Khadidja Khelladi, Martine Mathieu-Job, Claude Coste et Ridha Boulaâbi de l'intérêt qu'ils portent à mon travail et de leur disponibilité dont il me font honneur.

Simon Rodrigues est l'ami avec qui j'ai longuement échangé des thèmes évoqués dans cette thèse, qu'il soit ici remercié pour son écoute, ses suggestions, corrections et tout simplement pour les discussions toujours fertiles.

Ce travail n'aurait sûrement pas abouti à temps sans l'aide « technique » de Matthieu Meynet, dont la précieuse générosité m'a permis d'achever les derniers chapitres de ce travail, ma reconnaissance lui est immense.

Je tiens à exprimer mes remerciements à des amis qui ont acceptés de revoir et de corriger des parties de ce travail, Ivan, Nicolas, Sydney et Gregory. Mais également aux encouragements amicaux de Patrick, Magdalena, José, Coralie, Clément, Samia, Karim, Félix et Sami qui m'ont beaucoup soutenus. Je n'oublie pas Gaëlle et Cécile de la bibliothèque de Lettres & Arts pour leur disponibilité toujours avenante.

Ma sincère gratitude va enfin à mon regretté père et à ma mère pour leur dévouement, ainsi qu'à mes trois frères et à ma sœur, à mon oncle Tahar pour leur soutien et leur confiance indéfectibles. Et à tous les membres de la famille Ahmed Saïd de m'avoir toujours estimé et porté dans leur cœur.

INTRODUCTION

Dans ce travail, nous avons voulu traiter du genre « roman autobiographique », genre illustré par les trois œuvres suivantes : *Jacinthe noire* de Taos Amrouche ; *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun et de *L'Amour la fantasia* de Assia Djebar. Notre préoccupation première était avant tout, de partir d'une acception générique de ces œuvres, point de départ capital, car c'est à partir de ce noyau définitionnel que notre recherche s'est développée. C'est d'ailleurs cette posture théorique que nous souhaitons adopter pour notre sujet de thèse, c'est-à-dire, emprunter une voie qui consiste à définir et classer nos œuvres dans ce genre qui leur est propre, avant de passer au plan de l'herméneutique et de la poétique qui vont nous donner suffisamment de matière définitionnelle afin d'analyser nos œuvres sous une perspective réellement nouvelle.

Partir de ce point de vue revient pour nous à reclasser nos œuvres plusieurs fois étudiées mais pas vraiment saisies dans cette acception générique. En effet, les études qui ont été consacrées notamment au genre littéraire du *Fils du pauvre*, de *L'Amour la fantasia*, prennent en compte plusieurs caractéristiques : premièrement, ces œuvres sont étudiées comme des autobiographiques. Deuxièmement, elles sont systématiquement comparées à l'autobiographie occidentale, d'où l'observation critique qui consiste à dire que la subjectivité des auteurs ne s'assume pas suffisamment, ou échoue carrément quand elle essaie de se déployer. La critique justifie ainsi cette impossibilité de s'écrire par le contexte culturel, voire religieux. À cet égard, il nous incombe avant tout de faire un travail de reconsidération et de repositionnement du genre littéraire afin de procéder à la démonstration de cette impossibilité par d'autres critères inhérents aux conditions d'écriture généralement proches de tous ceux qui se livrent à ce genre littéraire. Bien que le contexte socioculturel influence l'écriture en général et l'autobiographique en particulier, nous partons de l'hypothèse qui consiste à se demander si ce choix du genre « roman autobiographique » ne relève pas finalement d'une stratégie qui consiste à contourner ses échecs et les tensions d'écriture évidentes pour mieux les exprimer et les dénoncer? Autrement dit, la stratégie d'écriture du roman autobiographique dans le contexte algérien exerce-t-elle une fonction maïeutique en libérant une parole contrainte et en favorisant donc l'apparition d'une nouvelle littérature ?¹

Le genre « roman autobiographique » est un genre ancien. Cependant, même si sa prise en considération est effective depuis le début du siècle dernier, d'abord par Merlant Joachim, ensuite par Albert Thibaudet, son acception générique par la poétique moderne est très récente. Ce n'est qu'en 2003, qu'un article ambitieux est apparu traitant exclusivement du genre roman

1 Voir Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, coll. Poétique, 2004, p. 303.

autobiographique. Son auteur, Yves Baudelle, avait la prétention, dit-il, « de sauver le genre de son ostracisme théorique ». Une année après, Philippe Gasparini, fait paraître un ouvrage critique prometteur, consacré entièrement au genre « roman autobiographique ». C'est à partir de cette étude que nous pouvons parler d'une véritable poétique de ce genre. Bien qu'il soit encore en phase définitionnelle, son statut est souvent en prise dans le discours critique qui ne l'accepte que dans la mesure des débats qu'il suscite, généralement en confusion avec un genre annexe : l'autofiction.

C'est à partir de cette prise en compte du genre du point de vue théorique que nous portons attention aux trois œuvres choisies que nous ambitionnons de redéfinir et d'analyser à la lumière de cette acceptation du genre. À cet effet, nous estimons nécessaire de revenir au genre de l'autobiographie, genre relativement ancien qui tient lieu de référence pour tous les autres genres dérivés. Philippe Lejeune est l'un des premiers théoriciens en France à avoir travaillé dans ses ouvrages à démontrer la valeur littéraire de ce qu'on a tendance à nommer l'écriture de l'intime. Or, l'autobiographie, étant donnée l'aura dont elle jouit, notamment du point de vue de sa clarté définitionnelle, a vite gagné du terrain sur les autres genres issus de l'écriture intime, que la critique considère comme simples variantes de l'autobiographie dues au contexte, comme c'est le cas pour nos œuvres.

C'est dans le but d'éviter cette confusion et dans la perspective de prendre en compte la définition et l'acceptation théorique du genre roman autobiographique qu'une mise au point s'impose d'emblée. Il s'agit en réalité, de déterminer l'agrément stylistique, à savoir mettre en évidence son ambiguïté générique qui se déploie essentiellement dans le mélange de deux codes incompatibles : roman et autobiographie, fiction et réalité. Cette caractéristique excite la curiosité, mais le genre porte comme un handicap affichant une bâtardise, raison pour laquelle il avance dissimulé. Aucune œuvre en effet, appartenant au genre « roman autobiographique », n'est annoncée comme telle sur la page de garde. Redoutant le malentendu ou l'incompréhension, les éditions préfèrent l'étiquette générique de « roman ».

Bien que nos œuvres subissent le même traitement, pour l'écriture de ce travail de recherche, nous avons opté pour la désignation systématique de l'étiquette « roman autobiographique ». Nous n'avons pas la prétention de défier une politique éditoriale ou de réclamer le droit à une affiliation légitime de nos œuvres à un genre. Il s'agit juste pour nous d'une position qui coïncidera le mieux avec la perspective de nos propos.

Les conditions auxquelles font face nos auteurs sont complexes. Le malaise linguistique d'écriture peut être une des manifestations la plus ambiguë. Néanmoins, ce moyen d'expression en langue française, souvent le seul légitimé, exprime sans doute bon nombre d'incohérences inhérentes à des embarras plus profonds. Nous nous sommes employés à étudier cette condition peu

évidente à cerner que prend en charge le roman autobiographique. Nous avons souhaité décrire les malaises et mettre à jour les déterminations sociales et individuelles en passant par un bilan de témoignages de quelques écrivains francophones. Nous avons ainsi mis le doigt sur des embarras subjectifs d'écriture en langue française tout en se demandant si ces postures étaient spécifiques ou différentes des autres moyens d'expression.

Nous avons ainsi analysé nos romans autobiographiques grâce à une étude textuelle de leurs ambiguïtés portées par des caractéristiques d'identifications propres. Il s'agit des éléments utilisés par les auteurs afin de servir leur stratégie, mais aussi des procédés éditoriaux qui participent efficacement au même but. C'est ce que nous allons identifier sous le terme du paratexte, qui regroupe un ensemble de segments entourant le texte et qui ne se laissent jamais aborder de manière claire. Nous entendons par là qu'en tant que lecteur, les questionnements restent toujours en suspens quant aux rapports de telle réalité ou de telle fiction, soit à l'auteur soit à son narrateur dont les rapprochements se feront successivement sans qu'aucune identité ne soit explicitement revendiquée. Par ailleurs, nous avons cherché d'autres éléments qui participaient à ce brouillage et qui sont venus consolider davantage ce sentiment d'ambiguïté. Il s'agit ici de savoir si les liens que nos auteurs avec d'autres œuvres qu'ils ont tendance à imiter ou à citer, avaient pour but de marquer une influence ou un rapprochement générique par le biais de la référence.

Le mode narratif de nos romans autobiographiques est savamment élaboré. Il use à la fois du discours romanesque avec ses techniques intrinsèques d'énonciations et du discours autobiographique dont il emprunte le volet référentiel. C'est par l'intermédiaire de la combinaison des deux discours que nos romans autobiographiques arrivent à créer un produit littéraire hétéroclite et compact. Cela nous contraint à identifier la manière avec laquelle nos auteurs empruntent ces deux axes contradictoires à savoir comment ils réussissent à maintenir le double pacte à l'intérieur des textes. Les voix énonciatives par laquelle la narration est menée semblent également se structurer sur une complexité édifiante qu'il a été nécessaire d'interroger afin de statuer sur le fait de savoir si le clivage entre les axes fictionnels et référentiels se traduisait également à ce niveau structurel.

Le contexte socioculturel d'écriture est à la source d'interrogations multiples dans tout acte créatif. Face à une création littéraire, de surcroît ambiguë, il est certain que nos auteurs portent en eux également ces mêmes ambiguïtés sociales qu'ils traduisent dans leurs œuvres. C'est le cheminement dans les circuits socioculturels qui permettra de répondre aux questionnements liés aux rapports contradictoires, conflictuels, dialectiques des auteurs avec à la fois les structures originelles qui fondent leurs sociétés de référence et les ardeurs individuelles et intellectuelles qu'ils leur font convoiter d'autres réalités idéalisées. Devant cette situation particulièrement instable, le

choix du genre roman autobiographique a permis de confirmer quelques pistes qui valideront plusieurs interprétations.

Au terme de ces investigations, nous avons été tentés d'interroger le Moi écrivain afin de comprendre les raisons de la tentation autobiographique et ses multiples égarements à la fois dans le discours littéraire autobiographique algérien et dans d'autres écrits intimes des autres aires linguistiques, du point de vue littéraire et philosophique. Par ce détour, nous avons recherché à comprendre les liens qui unissent l'effusion de la subjectivité dans la littérature autobiographique et ses rencontres avec des altérités avec qui elle interagit. C'est à ce niveau d'analyse que l'on tentera d'estimer la fracture du Moi écrivain, et de comprendre finalement que le genre « roman autobiographique » était le moyen d'expression le plus adapté à certaines conditions d'écriture sous tension.

La réception du roman autobiographique et de ses différentes acceptations souvent polémiques nous a amené vers diverses théories qui ont permis de prendre en compte ce double affichage. Nous avons saisi le bien fondé de ces tentatives afin de nous orienter dans de riches controverses qui, sans doute, alimentent le travail de l'interprétation et de l'herméneutique du genre.

PREMIÈRE PARTIE

ANALYSE DE L'AMBIGUÏTÉ GÉNÉRIQUE STRUCTURELLE

Chapitre I. Le genre « roman autobiographique »

1. Une mise au point définitionnelle

a-L'autobiographie

Pour arriver à ce problème définitionnel, il nous faut avant tout revenir sur la notion de l'autobiographie même si cela n'est pas exclusivement notre propos. Il s'agit de rejoindre par là les lignes de démarcation d'une théorie à l'autre mais aussi les tendances qui se sont confrontées dans l'établissement et l'évaluation du genre autobiographique et de ses multiples origines. Sans vouloir ici nous attarder sur les discussions acharnées, nous nous emploierons à montrer les phases décisives et intéressantes d'un tel engouement, mais aussi son statut ambigu dans le contexte culturel maghrébin, ce qui nous introduira plus explicitement au roman autobiographique.

Tous les propos théoriques convergent vers une affirmation : l'autobiographie est une tradition occidentale, son origine néanmoins, a suscité des controverses. Georges Gusdorf, dans une démarche philosophique, fait remonter l'origine de l'autobiographie à très loin dans le temps, jusqu'aux héros bibliques, considérant ainsi sa pratique comme un vrai phénomène humain. Michel Zink² et Georges May défendent une hypothèse chrétienne médiévale, selon laquelle la pratique de l'examen de conscience est nécessaire au salut individuel. Ce dernier rajoute qu'« il existe dans la doctrine chrétienne un principe hostile à ces autobiographies pour ainsi dire laïques, puisque ce qui est recommandé pour les Chrétiens, c'est non pas la connaissance de soi mais celle de Dieu ³ ». Sans nier cet héritage, ce n'est qu'à partir de ces « autobiographies laïques » que Philippe Lejeune formule sa théorie sur l'origine de l'autobiographie, remontant celle-ci qu'aux *Confessions* de Jean Jacques Rousseau, à une époque où, certaines conditions économiques et sociales en Europe, voire aussi un certain sécularisme et individualisme étaient réunis. Dès lors, la confession aux Hommes substitue la confession au « bon Dieu ». De ce fait, si donc il arrive à un écrivain de tradition orientale de se livrer à la pratique du genre autobiographique, il faut y voir ici l'attestation d'un attachement à cette culture étrangère, voire son acculturation à celle-ci. C'est d'ailleurs ce que laisse

2 Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Presses Universitaires de France, 1985. Nous lisons à la page, 8 : « Le lien personnel et sentimental que chacun entretient avec les figures religieuses cela suppose une attention à soi-même, scrupuleuse, émue et tourmentée, dont on mesurera les conséquences littéraires jusqu'aux frontières de l'autobiographie ». (Nous signalons que lorsque le lieu de l'édition n'apparaît pas c'est que celui-ci est à Paris).

3 Georges May, *L'autobiographie*, Presses Universitaires de France, 1979, p. 24.

entendre Georges May à propos de Gandhi⁴, ce que confirmera par ailleurs Georges Gusdorf : « qu'ils ont été annexés à une mentalité qui n'était pas la leur ⁵ ».

Le dernier ouvrage de Philippe Gasparini, intitulé *La Tentation autobiographique*⁶, reprend certaines idées reçues, notamment celle de l'origine européenne de l'autobiographie, et fait de celle-ci un phénomène universel de l'humanité. L'auteur aborde des cultures diverses et y a déniché cette « tentation autobiographique », inscrite dans l'histoire de chaque tradition littéraire, en mettant en évidence les influences religieuses et mythologiques auxquelles ces écritures du moi font appel. Ce qui ouvre dès lors des portes nouvelles et replace non seulement l'origine de l'écriture du moi dans laquelle on l'a cantonnée, mais encourage à aller dans ces univers mal connus et à y puiser d'autres éléments qui enrichissent l'investigation et les visions.

S'agissant du genre « roman autobiographique », sa définition se confronte d'emblée à son identification en tant que telle. Comme le fait remarquer Lecarme Jacques et Lecarme-Tabone Éliane, il n'est pas toujours évident pour tous les lecteurs d'avoir une idée sur la biographie de l'écrivain qu'il lit. En effet, la totalité des romans autobiographiques est présentée sous le nom de « roman » sur la page de couverture et le discours éditorial, pour des raisons commerciales ou/et idéologiques, alimente la discorde pour une bonne réception de l'œuvre de son genre.

Le manque de distinction du genre est aussi un problème d'ordre à la fois technique et théorique. La grande carence à ce jour, comme le font remarquer les critiques spécialistes du genre intime, c'est le manque de définitions claires de la notion de « roman autobiographique », autour de laquelle comme on va le voir, les avis divergent, s'effritent et restent approximatifs, au profit de l'autobiographie ou alors de la notion d'autofiction.

b- La disgrâce de la poétique

Le roman autobiographique suscite des intérêts et des discussions littéraires certaines, mais sans jamais aboutir à une définition satisfaisante. Ce genre, de par son statut « mineur » et à connotation ambiguë, est depuis le début du siècle dernier, qualifié de toutes sortes d'épithètes malheureusement, sans faire l'objet d'aucune vraie théorie pragmatique, ni d'une poétique savante digne de ce nom⁷. Il est particulièrement curieux de constater que les théoriciens spécialistes du genre

4 *Ibid.* p. 17.

5 Georges Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1956, p. 105.

6 Philippe Gasparini, *La Tentation autobiographique. De l'Antiquité à la renaissance*, Seuil, 2013. Philippe Lejeune qui a écrit l'avant-propos de cet ouvrage avoue : « nous nous engageons avec lui dans des territoires que nous connaissons mal. Il nous ouvre les portes. Il a lu force des textes dont nous ignorons l'existence (...) Nous sommes associés à une recherche anthropologique originale et nuancée, attentive aux complexités du réel ».

7 À l'exception de l'essai de Philippe Gasparini *Est-il je, du roman autobiographique à l'autofiction*, Seuil, 2004. Cet ouvrage est le seul à notre connaissance à avoir traité exclusivement du roman autobiographique. Il fournit ainsi une quantité d'exemples de l'histoire littéraire et déplore le destin du roman autobiographique au profit des

abondent en définitions, et notamment sur le statut de l'autobiographie, du journal intime, de l'autofiction, et restent très évasifs quand ils évoquent le roman autobiographique, voire l'invalident totalement. Le discrédit théorique unanime qui touche ce genre est révélateur d'une pensée critique qui ne prend pas tout à fait en compte la réalité littéraire de ce genre dans sa matière. Or, la production littéraire depuis Jean-Jacques Rousseau atteste de l'existence du genre roman autobiographique parmi d'autres écrits de l'intime, nombreuses sont ensuite les œuvres qui souscrivent à cette forme de narration qui combine à la fois une tranche de vie intime et une part non négligeable de fiction.

Philippe Lejeune eut le talent de prendre en charge toute cette matière confuse du moi et ces multiples composantes et d'œuvrer aux terminologies. Revenant sur son premier livre, *L'Autobiographie en France*, il dit dans son « Avant-propos » de la deuxième édition de 1998: « j'avais le sentiment de partir de zéro, comme quelqu'un qui débarque sur une île inexplorée ». D'autres ouvrages dans la même perspective se suivent et éclairent les définitions, ils apportent une quantité considérable d'exemples, de jugements précieux sur l'autobiographie ainsi que sur le journal intime, mais la notion de « roman autobiographique » reste vague et indéfinie.

Le point de vue de Lejeune sur la notion de « roman autobiographique » reste problématique, l'importance qu'il lui donne en tout cas est lapidaire. Il le définit en le comparant à l'autobiographie :

Dans le cas du nom fictif (c'est-à-dire) différent de celui de l'auteur donné à un personnage qui raconte sa vie, il arrive que le lecteur a des raisons de penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur... Aurait-on toutes les raisons du monde de penser que l'histoire est exactement la même, il n'en reste pas moins que le texte ainsi produit n'est pas une autobiographie (...) Ces textes entreraient donc dans la catégorie du « roman autobiographique » : j'appellerais ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur a choisi de nier cette identité, ou du moins ne pas l'affirmer [...] Le héros peut ressembler autant qu'il veut à l'auteur, tant qu'il ne porte pas son nom, il n'a rien de fait ⁸

Cette définition n'est pas encore satisfaisante, car limiter la possibilité d'un roman autobiographique au seul fait que le héros porte un nom différent de celui de l'auteur écarterait un nombre important de romanciers à l'instar de Chateaubriand, Céline, Genet, etc. Surtout, nous constatons, que tout au long de l'essai de Lejeune, l'expression « roman autobiographique » apparaît certes à la vingt-cinquième page mais disparaît derrière celle de « pacte autobiographique », forme indirecte d'autobiographie. Nulle trace de son histoire et de ses origines, encore moins de théorie

genres annexes qui ont eu tous les mérites. Notre argumentaire sur le même genre dans la littérature algérienne d'expression française suit le même cheminement, néanmoins le replace dans un contexte différent.

8 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Le Seuil, 1996, p. 25. Il faudra noter par ailleurs que, Philippe Lejeune est revenu dans des ouvrages postérieurs, comme dans *Moi aussi*, Seuil, 1986, dans lequel il reconnaît les problèmes de méthode, de définitions et de vocabulaire qu'ont posés ses premiers livres.

exposant la notion à des exemples concrets.

Ce manque d'attention vraie pour la notion laisse à Georges May un terrain d'investigation et de définition où il confronte, dans son essai *L'Autobiographie*⁹, les notions d'autobiographie et de roman avant de parvenir à une jonction des deux en un genre commun qu'il illustre par des exemples de romans célèbres. Dans son approche définitionnelle et comparative, Georges May insiste sur l'histoire bien plus ancienne de la tradition du roman dont l'autobiographie a emprunté les procédés narratifs. De cette filiation historique, nombre d'œuvres autobiographiques écrites certes en forme de mémoire et à la première personne, mais conçues, du point de vue des thèmes mis en œuvre, selon le modèle du roman. Raconter ainsi la vie d'un personnage fictif est substitué, à un stade de développement, à la description même des personnes reconnues par le public. Il advient dès lors, par une suite logique, que le personnage prenne en dernier lieu la voix de son propre créateur. Georges May écrit à ce propos :

On s'explique donc que le récit autobiographique puisse, à la limite, s'être si fidèlement modelé sur le récit romanesque, qu'il soit impossible de l'en distinguer sans l'aide de critères extérieurs. L'inverse est, du reste, également possible : depuis son plein épanouissement, l'autobiographie a souvent pu, renversant les rôles, servir à son tour de modèle au roman (...) Soulignons simplement que, combinés aux premiers, ces emprunts expliquent que, pour le lecteur d'aujourd'hui, qui a lu tant de romans et d'autobiographies, les deux types de récits soient en fait si difficiles à distinguer l'un de l'autre. Et c'est ce qui explique que théoriquement rien ne serait plus facile que de faire passer pour un roman une autobiographie oubliée d'un personnage fort obscur.¹⁰

Même si l'allusion est claire dans ses comparaisons subtiles, notamment quand l'auteur s'interroge sur la place des romans dans lesquels on s'est plu et complu à relever les éléments autobiographiques, le terme « roman autobiographique » qui apparaît furtivement par la suite semble ne pas satisfaire son questionnement.

Dans leur ouvrage *L'Autobiographie*, Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone prennent position dès la première page en faveur de l'autobiographie plaidant pour sa défense et son illustration en priorité, à travers la littérature française. Ils déplorent par ailleurs, dans leur premier chapitre intitulé « L'idéologie anti-autobiographique », que l'autobiographie soit décriée au profit des genres plus « nobles » comme le roman, l'essai et la poésie. Cependant, même si une place positive est réservée aux autoportraits épistolaires, aux récits de vie et même à l'autofiction, le titre qui traite du « roman autobiographique » s'intitule crûment « Contre le roman autobiographique ». Nous y lisons :

L'un des grands mérites de cette définition, à son heure, fut de réfuter, sinon d'éradiquer, le redoutable « roman autobiographique », fléau du discours critique dont on peut espérer aujourd'hui l'extinction prochaine, mais la lecture des revues les

9 Georges May, *L'Autobiographie*, PUF, 1979.

10 *Ibid.*, p. 178.

plus prestigieuses refroidit cet espoir¹¹.

Cette aversion théorique est justifiée en partant du simple point de vue du lecteur qui soupçonnerait une éventuelle corrélation entre l'histoire narrée et la vie de l'auteur qu'il croit connaître. En effet, le lecteur n'est pas supposé connaître la vie de l'auteur qu'il lit comme le fait remarquer Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone or, la valorisation du statut de la réception dans la critique, n'agit pas seule sur l'établissement d'un genre du seul fait de l'ambiguïté de la lecture. Et le principe d'un discours narratif romanesque est différent du discours narratif référentiel sur plusieurs plans, notamment du point de vue du narrateur. Si par contre, nous devons faire confiance à la bonne foi de l'auteur autobiographe comme le recommande Philippe Lejeune, cela agit-il concrètement sur le statut de la réception ? Nous sommes dans la possibilité de dire ou de penser en tant que lecteur que l'autobiographie n'est pas véridique dans l'absolu, mais se donne pour véridique, ce qui laisse planer le doute même si nous avons connaissance de tous les traits intimes de la vie entière de son auteur. Autrement dit, si l'autobiographie se donne pour but le projet de vérité et de sincérité nous restons, jusqu'à preuve du contraire, dans l'interrogation et le doute, notamment sur certaines vérités subjectives ou sur certains aveux et confessions que l'opposition sincérité / fiction de ce genre laisse supposer.

Cette disgrâce, selon Vincent Colonna, commence à s'imposer dans les années 1920-1930, et « l'esthétique classique fustigea tout le temps la littérature personnelle et ses mélanges impurs¹² ». La critique littéraire du début du siècle dernier ne s'est prononcée ouvertement pour la notion de « roman autobiographique » ou « roman personnel, » qu'à partir des essais de Joachim Merlant, Albert Thibaudet.

Toutefois, la forme du genre, comme nous le verrons avec la notion de « l'autofiction », précède le terme. D'après Vincent Colonna, tout avait plutôt bien commencé pour cette forme mixte : avec une préhistoire dans l'Antiquité tardive (*Le Songe* de Lucien) et l'époque médiévale (*La Vie nouvelle* de Dante), où l'on note très tôt une forme de narration dont on suspecte une part de soi incluse dans la fiction. Par la suite, le roman autobiographique trouve sa formule moderne chez Jean-Jacques Rousseau. À ce propos, Vincent Colonna écrit dans son essai :

Pour mieux comprendre la logique de cette forme de biographie, et apprécier son originalité supposée, il faut remonter le temps de deux siècles et demi, en l'an 1761, l'année où paraît *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Pour la première fois, un roman était publié avec la rumeur que cette histoire d'amour admirable était bien arrivée à l'auteur, que Saint-Preux masquait Rousseau, même si la femme cachée derrière Julie (qui meurt dans le roman) restait mystérieuse. En plus de son lyrisme inédit, ce récit épistolaire lançait la formule du roman autobiographique, pour laquelle Rousseau joua subtilement, tout en se défaussant auprès de la gent féminine, sur les attentes de

11 Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Armand Colin, 2004, p. 24.

12 Vincent Colonna, *Défense et Illustration du roman autobiographique*, article disponible sur le net à l'adresse : <http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>, consulté 06/2011.

personnalisation du public (...) Un genre ou presque était né, promis à différentes appellations : « roman intime » (Sainte-Beuve, 1832), « roman personnel » (Merlant 1905), « roman autobiographique » (Thibaudet 1912)¹³

Si la réalité de la critique vis-à-vis de la littérature intime penche plutôt pour le discrédit de la notion de « roman autobiographique », en usant de faux-fuyant afin d'esquiver le terme, nous observons, avec étonnement, que le lectorat s'en est toujours délecté et que les écrivains continuent d'en écrire depuis des siècles. En revanche, le constat est bien plus rassurant surtout du point de vue de l'analyse théorique quand nous scrutons de près le destin d'un genre apparenté au roman autobiographique à savoir, la notion de « l'autofiction ». Son intérêt est tel, qu'il fait écran au roman autobiographique en empiétant arbitrairement sur son territoire.

c- L'autofiction ou le salut critique

L'intérêt dont a bénéficié cette notion dans la critique littéraire de ces trente dernières années est impressionnant. Depuis sa création, on a assisté à l'étonnante aventure d'un néologisme dont on ne sait pas encore s'il correspond à un nouveau genre littéraire ou s'il est juste un effet de publicité séducteur. Le mot est inventé en 1977 par Serge Doubrovsky pour qualifier son livre *Fils*. Il s'agirait d'un texte romanesque qui raconterait une vie de l'auteur, mais qui serait fictive. Critique et créateur, la double capacité de Doubrovsky a aidé le nouveau terme à prendre une valeur dans le monde littéraire, puis devenir même un genre auquel souscrit un certain nombre d'écrivains.

Doubrovsky définit son néologisme en quatrième de couverture :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage...¹⁴

Il est néanmoins intéressant de revenir sur le tableau établi par Lejeune dans ses classements des genres intimes pour constater que le terme autofiction est inventé afin de combler une lacune. Philippe Lejeune écrit :

Le héros d'un roman déclaré comme tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants.¹⁵

13 Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004, p. 105.

14 Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, 1977.

15 Philippe Lejeune *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996, p. 31.

C'est à ce propos que Doubrovsky semble répondre dans l'élaboration de son œuvre. Il rétorque ainsi : « À cet égard, tout se passe comme si *Fils* est venu combler cette case aveugle¹⁶ ». Et pourtant, contrairement aux dires de Lejeune, la « chose » existe bien avant, avec *La Recherche* de Marcel Proust où le héros se nomme comme par hasard, Marcel. L'institution officielle du genre a vu le jour à partir de cette date. Depuis, la notion est sujette à des querelles théoriques sans fin, car cette notion recouvre des réalités génériques plus confuses et n'est que partiellement définie. Malgré tout, ce beau terme séduit les critiques. L'ambition de Doubrovsky, dans un style imitant l'autobiographie et dérivant du roman, était d'inscrire son nom réel dans une vie romancée, inaugurant ainsi un champ littéraire original. Inventant un langage par lequel l'intimité sera revalorisée sous l'égide du nom propre, Doubrovsky œuvre intelligemment dans le but d'atteindre un vrai salut littéraire que d'autres genres de la littérature intime n'ont pas. Malgré l'enthousiasme qu'elle a généré, la notion d'autofiction se heurte à des interprétations si divergentes et si peu homogènes que même les dictionnaires fournissent des définitions contradictoires¹⁷. Elle reste cependant du point de vue théorique une notion acceptable, Gérard Genette estime que le terme vient statuer sur une réalité littéraire qui n'a pas encore son procédé, ni d'équivalent propre :

Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprouve, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (« pas toujours ») les miens ». Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction.¹⁸

Cherchant à clarifier cette nouvelle appellation quelques années plus tard, Genette revient sur la notion dans un autre ouvrage en réfutant le néologisme :

Fiction homodiégétique : (« Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée »)...Une prothèse boiteuse où P. se dissocierait en une personnalité authentique et en un destin fictionnel, mais j'avoue répugner à ce genre de chirurgie – qui suppose qu'on puisse changer de destin sans changer de personnalité¹⁹

Les connotations que semble sous-tendre ce terme sont telles, qu'un colloque a été tenu en 1992 sous la direction de Philippe Lejeune, Jacques Lecarme, et Serge Doubrovsky, dans le but de reformuler

16 Serge Doubrovsky, *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, PUF, 1988, p. 68.

17 *Le Robert et Larousse* donnent deux définitions différentes mais qui se rapprochent du roman autobiographique.

18 Gérard Genette. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, coll. Poétique, 1982, p. 293.

19 Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de l'introduction à l'architexte, Seuil, coll. Points, 2004, p. 161.

et de réintroduire de nouveaux axes dans l'élaboration du terme. Or, comme le fait remarquer Philippe Vilain, lui-même auteur d'autofictions, « La surthéorisation dont l'autofiction est l'objet joue en défaveur de sa compréhension théorique²⁰ ». Tout est dit en théorie dans la perspective d'entreprendre l'idée qu'une éventuelle fiction de soi soit un fait littéraire et qui serait, de surcroît, un genre nouveau, ce qui était l'intention chère à Doubrovsky. Vincent Colonna vient déconstruire cette prétention dans son ouvrage arguant du fait que « la fabulation de soi » est une tradition vieille de deux mille ans, et que Lucien de Samosate invite déjà dans ses deux livres brefs, intitulés *Histoires vraies*, à cette forme d'écriture avant même que la subjectivité au sens moderne du terme n'existe, il écrit :

La fabulation de soi n'est pas un effet de la modernité, de la montée de l'individualisme, de la crise du Sujet ; ni un rejeton de la psychanalyse, ou de la recomposition des rapports entre public et privé. C'est une tendance bien plus ancienne, une force plus bouleversante, sans doute une pulsion « archaïque » du discours.²¹

Il est remarqué aussi, comme cité plus haut, que des écrivains comme Proust, Genet, Gide ont tous mis en scène des héros qui portent leur nom ou prénom. Le mérite de Doubrovsky est donc de remettre à la mode une technique d'écriture sous une appellation éloquente où le moi rentre dans un contexte qui favorise son couronnement et sa bénédiction critique. D'autant plus qu'auprès du lecteur, cette notion éveille la curiosité car elle affiche tout de même une certaine extravagance. Et, partant du point de vue de la réception, comme l'aurait souligné Lecarme, la question de la part de réalité et de fiction dans l'œuvre demeure posée comme dans le roman autobiographique, ce qui en principe, ne réduit pas sa valeur littéraire. Cela remet, en revanche, sur la table le procès qu'on a toujours intenté au roman autobiographique, car en fin de compte, l'auteur d'autofiction ne prétend-t-il pas dire une vérité et assure en même temps construire une fiction ? Ce jeu entre le vrai et le faux qui ne cesse d'intervenir dans le discours critique visant ces écrits ambigus est caractéristique. L'un des avatars de ces jugements est qu'ils mettent en exergue l'un des travers de plusieurs siècles qui est de croire qu'il ne peut y avoir d'art que dans le domaine de la fiction. C'est par cette vision même que l'on méprisait le genre autobiographique en général, l'excluant du domaine littéraire estimant qu'il est impossible de tenir à la fois un discours de vérité et un discours de beauté.

20 Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie. Suivi de deux entretiens avec Philippe Lejeune et Philippe Sollers*, Les Éditions de la Transparence, 2009, p. 16.

21 Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, op.cit., p. 63.

d- Esthétique du roman autobiographique

Dans son ouvrage poétique, *Le Propre de la fiction*, qui tente de délimiter l'esthétique fictionnelle par rapport à l'esthétique référentielle, Dorrit Cohn touche du doigt l'ambiguïté du roman autobiographique mais sans aller vers sa théorisation. Elle écrit :

Parmi les œuvres qui se situent dans cette zone exposée on peut citer *La Faim* de Knut Hamsun, *Aurélia* de Nerval, la série des *Tropiques* d'Henry Miller, *L'oiseau bariolé* de Kosinski, et *L'Amant* de Marguerite Duras. En théorie, chacune de ces œuvres nous condamne à vaciller, ou alors nous permet d'osciller, entre une lecture référentielle et une lecture fictionnelle. À ma connaissance, personne n'a encore procédé à une analyse systématique des circonstances qui contribuent à la composition ou à la réception d'ouvrages de ce genre.²²

La critique annonce ainsi une lacune théorique qui touche un certain nombre d'œuvres inclassables. Cette lacune vient de cet amalgame contre-nature qui contraint la réception à décanter cet amalgame et à ne pas pouvoir prendre en considération cette double référence simultanée :

Tout cela confirme mon hypothèse selon laquelle les récits à la première personne ne sont en général ni écrits ni lus comme des demi-autobiographies ou des demi-romans; ils sont proposés et reçus soit comme l'un soit comme l'autre²³.

C'est en ce sens que l'étude exclusive du genre « roman autobiographique » nous paraît répondre à un besoin particulièrement intéressant à la fois dans sa stratégie d'énonciation particulière et les multiples possibilités et circonstances de sa composition.

Apprivoisant la dichotomie réalité / fiction, le roman autobiographique est un genre dans lequel l'écriture incarne un monde manichéen. Nous tenons cela comme début d'une définition fondamentale, car cette double tendance se retrouve exposée dans le rapport à l'acte même d'écriture dans la mesure où ce geste, bien qu'il soit pure création, n'échappe aucunement aux pulsions infinies du Moi, aux contextes socio-culturels de la formation du sujet. Ce rapport à l'œuvre permet de bâtir dans le texte un monde où les éléments tels que le style, la vérité, la fiction, le destinataire, le milieu et l'intériorité du Moi sont en interconnexion constante. Ces liens interactifs soulignent le franchissement d'une frontière sensible, celle qui sépare l'intériorité intime et le monde extérieur. Ainsi, les ressources sont multiples et les tensions se succèdent et s'entremêlent pendant que l'œuvre, elle, se construit sur ce chantier de prime abord voué au dénouement et à l'ambiguïté. Cette voie fournit un terrain vierge où une pratique d'avant-garde s'est doublée d'une seule pratique de l'écriture intime et fictionnelle. La création qui alterne

22 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, (1999), trad. de l'Anglais par Claude Hary-Schaeffer, Seuil, 2001 p. 58.

23 *Ibid.*, p. 60.

l'ordre de la fiction et celui de la réalité construit un lieu hybride et neutre où le projet littéraire se présente de façon nouvelle. L'effet particulier que pourrait subir le lecteur rebondit, sous forme de questionnement, sur certaines zones d'ombres inclassables. Pourtant, la prise de risque dans cet univers indécis donne un goût réel de sorte que la littérarité du texte soit crédible.

Il est manifeste d'une part, comme l'affirme Vincent Colonna que, le roman autobiographique est davantage lu comme tel seulement si son auteur est célèbre. Encore une fois, la réception remanie et détermine certaines trajectoires, celles-là même qui consistent à donner davantage de renseignements sur l'auteur, nécessaires pour une lecture « duelle » qui mêle le référentiel et le fictionnel, (à supposer que cette lecture soit parfaitement possible.) Partant de ce principe, le roman autobiographique est déjà conditionné dans sa réception qui le limite d'un certain point de vue²⁴. D'autre part, le roman autobiographique peut être la première forme d'expression dans la « langue de l'autre », comme c'est le cas surtout dans certains pays anciennement colonisés²⁵. Le problème de vérité concerne d'emblée moins la psychologie du personnage que celle du milieu culturel dans lequel il évolue. Dans ce cas de figure, la lecture simultanée ne fonctionne pas tout à fait ; seul le témoignage de l'auteur ou de son biographe peut éventuellement agir dans l'immédiat sur le destin du genre de l'œuvre. La vision de Joachim Merlant est cependant exemplaire, et illustre la pertinence de ce contexte. Il écrit à propos du roman autobiographique : « Et nous avons vu quelles raisons historiques avaient encouragé la désaffection d'un genre né parmi les désœuvrés, les désespérés...²⁶ ». Ce qui n'est pas sans faire écho à l'univers des colonisés.

Selon les multiples définitions, le roman autobiographique semble inclure une forme d'autofiction. Une certaine fabulation de soi définit en effet le héros du roman autobiographique qui, bien entendu, emprunterait quelques critères biographiques à son auteur. Le critère sur lequel les deux genres pourraient rivaliser est sans doute celui de vérité. Ce volet, pourtant jamais plus tangible en littérature qu'en art, demeure le principal signe distinctif du genre. Cependant, tout cela dépend entièrement de notre subjectivité, et en l'occurrence de notre expérience propre : à chaque lecteur de déterminer la sincérité de l'auteur ou la véracité de ses propos.

e- Authentification et attestation d'un genre hybride

« Depuis *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, le jeu des masques s'engageait d'une

24 Voir la position Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*.

25 Les écrivains suivants sont tous entrés dans le monde de l'écriture à travers des œuvres qui se trouvent être des romans autobiographiques, écrites dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle, mais celle de leur colonisateur : Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre* 1952, Camara Lye, *L'Enfant noir*, 1953, Chraïbi Driss, *Le Passé simple*, 1954, Abdelkader Khatibi, *La Mémoire tatouée*, 1971.

26 Merlant Joachim, *Le Roman personnel. De Rousseau à Fromentin*, (1905) Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 416.

manière curieuse, et la définition du sujet comprenait ainsi l'écartèlement des impressions fictives et réelles²⁷». En d'autres termes, le sujet ne pouvait être appréhendé que dans l'impossibilité de distinguer dans l'œuvre qui était réellement la personne qui se cache derrière le « Je » et les jeux à la fois fictifs et autobiographiques. René, le héros de *René* de Chateaubriand est, et n'est pas François-René Chateaubriand. La confrontation entre l'élaboration d'un personnage fictif et les souvenirs personnels révèle dès lors les diverses interconnexions du Moi vécu et du Moi rêvé, des fantasmes, de la mémoire et de la fiction. Il en est de même chez Benjamin Constant dans *Adolphe*, Proust dans *À la recherche du temps perdu*, Gide dans *Si le grain ne meurt*, dont les œuvres ne permettent pas vraiment de séparer la part d'autobiographie du registre fictionnel. La vérité ou le vécu sans doute visé dans ces œuvres citées, semble être confronté à une sorte d'artifice symbolisé par la part de fiction qui déterminerait ou cernerait mieux la réalité. Cet étrange rapport à la fiction et à l'autobiographie est cautionné par le philosophe Michel Onfray dont la biographie occupe une part non négligeable dans l'écriture. Il écrit, dans une lettre adressée à Philippe Lejeune incluse dans son essai :

Mon roman autobiographique, du moins celui dont je parle dans les dernières pages de la théorie du corps amoureux, nécessite ce mouvement perpétuel entre vie rêvée et vie réelle (...) Il suppose les registres de la fiction et de la vérité mélangés. Les composantes fantasmatiques et les faits constatables se solidifient sur le principe des alliages. On tâche de vivre ce que l'on enseigne, on essaie d'être à la hauteur de ce que l'on écrit, on se propose de mettre en perspective l'existential du quotidien et l'écriture de l'exception, (...) mais quel que soit le degré d'intimité et de rapprochement entre ces deux continents perpétuellement en mouvement, chacun croupit dans le roman autobiographique.²⁸

La vérité visée requiert-elle une ruse pour l'atteindre ? Écrire sur soi pour dissimuler la vérité, élaborer une fiction de soi pour mieux dire la vérité, le roman autobiographique fonde un oxymoron atypique. (Nous reviendrons sur cette idée dans notre dernier chapitre avec plus de précisions). Cette figure de style témoigne avec éclat du statut chaque fois incertain des dimensions de la vérité et de la fiction toutes deux associées dans une seule composition. André Gide, quant à lui modèle remarquablement cette ambition créatrice. Son talent de romancier autobiographe fonde la particularité du genre et en donne une définition symptomatique dans les dernières phrases qui terminent la première partie de *Si le grain ne meurt* :

Mon intention pourtant a été de tout dire. Mais il est un degré dans la confiance que l'on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer ; et je cherche surtout le naturel (...) je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit. Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus

27 Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, op.cit., p. 55.

28 Michel Onfray, *L'Archipel des comètes. Journal hédoniste III*, Grasset, 2001, p. 29.

compliqué qu'on ne le dit. Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman.²⁹

Il ne s'agit plus de savoir comme le fait remarquer Lejeune, lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un, ni l'autre. Selon lui, à l'autobiographie manqueront la complexité, l'ambiguïté, et au roman, l'exactitude ; ce serait donc : l'un plus l'autre ? Nous devrions plutôt dire l'un dans l'autre. Se révèle ainsi un espace nouveau dans lequel s'inscrivent les deux catégories.

L'étude de cet espace est prise en charge depuis le début du siècle dernier. Des critiques tels que Albert Thibaudet, Joachim Merlant et Jean Hytier que Colonna a brièvement cités dans son article, ont accordé un intérêt certain dans leurs essais au le genre « roman autobiographique ». Merlant en effet, dans son ouvrage, affiche une curiosité manifeste pour le genre et l'estime comme étant « un roman qui a pris d'assez bonne heure la forme d'autobiographie mais qui conservera longtemps bien des éléments contraires à l'autobiographie³⁰ ». Dès l'introduction, l'auteur tente de définir son objet d'étude, en rassemblant les arguments dans l'histoire littéraire, en particulier dès l'admission du «Je» dans la littérature romanesque. L'analyse se poursuit par l'évocation d'un nombre important d'écrivains illustres et méconnus qui se sont livrés à ce genre. Cette forme d'écriture se retrouve parfois identifiée à la psychologie en raison de ces conflits et contrastes et inclut, de ce fait, un élément substantiel qui serait, selon Merlant Joachim, « le moralisme, une façon de scinder une voie directe vers le Moi.³¹ » Albert Thibaudet avec les mêmes sources (Rousseau, Fromentin), esquisse des préceptes du genre sans trop s'attarder sur les spécificités de ce dernier. Il affirme par ailleurs que, « grâce au roman autobiographique (Vallès, Fromentin), cette génération paraît être la première qui ait réalisé le caractère universel du roman.³² »

Les renvois critiques au genre depuis ces dates ne sont pas si manifestes. Outre cette déconsidération, la scène littéraire se concentre davantage sur les mouvements littéraires qui caractérisent chaque époque et les évolutions des genres « nobles », tandis que la prise en charge des écrits de l'intime a leur spécialiste, mais comme en marge. Il aura fallu pour Philippe Lejeune, à son époque, rédiger des ouvrages entiers pour légitimer le caractère esthétique des écritures de l'intime dans le royaume des lettres. Malgré ce salubre effort, le roman autobiographique est resté longtemps dans une opacité certaine et n'arrive toujours pas à marquer son territoire.

La grande ambition de Philippe Gasparini dans son singulier essai *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, est justement d'accorder au roman autobiographique les valeurs et les propriétés qui lui reviennent de droit. Le premier mérite de l'auteur est qu'il soit le seul à notre sens (la

29 André Gide, *Si le grain ne meurt*, (1926), Gallimard, 2009, p. 280.

30 Merlant Joachim, *Le Roman personnel. De Rousseau à Fromentin*, op. cit., p. VIII.

31 *Ibid.*, p. X.

32 Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936, p. 237.

reconnaissance vient également de Vincent Colonna) à avoir entrepris un travail historique, esthétique et méthodologique du roman autobiographique dans toutes ces dimensions. Dénonçant de prime abord les défauts et les désaveux illégitimes que cumule le roman autobiographique aux yeux de la critique, l'auteur n'hésite pas à fustiger l'incohérence de la narratologie et des poéticiens qui ont formulé des discours très approximatifs sur ce genre. Le second mérite de Gasparini est surtout de fonder un contrat de lecture particulier avant de se lancer dans l'analyse et l'appréciation du roman autobiographique. Il s'agit en effet de partir du concept d'une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, valorisant ainsi les qualités rhétoriques et la richesse du double affichage du genre au profit des degrés de véracité et de fiction qui le constituent. Par ailleurs, le vraisemblable naturel, la politique d'ambiguïté d'identification du héros avec l'auteur ainsi que la distribution d'indices de fictionnalité en sont le noyau définitionnel. Outre ces caractéristiques de base, l'étude de Gasparini relève un nombre d'éléments constitutifs qui cautionnent la stratégie générique du genre à l'instar des paratextes, des intertextes, intertitres, notes, dédicaces, épigraphes, prière d'insérer etc.

Même si l'argumentaire herméneutique de Philippe Gasparini dans son étude reste parfois difficile à mettre en œuvre du point de vue cognitif, de même que la double lecture simultanée³³, le champ d'investigation qu'il concède au roman autobiographique est, à notre sens, inédit. Il ouvre en effet un volet d'examen dans lequel certaines théories et questionnements trouvent une issue, notamment en représentant le roman autobiographique comme genre symptomatique d'une tension socioculturelle donnée. Ce rapprochement nous apporte une quantité d'arguments qui nous sont précieux pour l'élaboration et le fondement de notre approche et vision du sujet. Face à cette présente corrélation, nous nous emploierons à réhabiliter la notion symétrique de roman autobiographique à laquelle tout d'abord, on a voulu nier toute pertinence et qui, à présent, nous donne un privilège critique dans notre champ d'investigation qui se veut culturellement ambigu et historiquement aliéné. Se lancer dans l'étude de ce genre « bâtard » encore mal apprécié en théorie et surtout mal désigné dans le giron de notre corpus, nécessite la formulation et l'élaboration d'une terminologie et d'un discours nouveau. Au-delà des critères spécifiques que nous avons énumérés plus haut, il est impératif de revoir avec acuité le principe fondateur sur lequel repose le roman autobiographique et devant lequel les paradoxes se sont édifiés à un point rigoureux. Il s'agit en fait, de ses composants fondamentaux et antinomiques: fiction et réalité, ou si l'on veut, le référentiel et le fictionnel.

Devant cet embarras, les critiques sont confrontés à une frontière dont il s'agit de savoir si elle doit être franchie et à quelle condition. Si Gasparini suggère un agencement contre nature des deux entités pour une connotation double du sens du discours, l'un des traits les plus marquants du postmodernisme est d'abolir les frontières entre les discours et d'estimer qu'il n'y a pas de frontière

33 Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, février 2007, p. 16.

infranchissable entre la fiction et la non fiction. Cependant, Gérard Genette et Dorrit Cohn maintiennent fermement, chacun dans son style, les frontières entre les discours. Pendant que le premier garde la fiction dans un temple et affirme que le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, la seconde dans son ouvrage *Le Propre de la fiction*, revient sur des dimensions de la fiction et milite dans sa poétique pour que soient « rétablies les frontières entre les domaines narratifs fictionnel et non fictionnel – notamment le champ historiographique³⁴ ». Notons qu'en outre, le principe fondateur de la théorie de cette dernière est que la fiction est une question de degrés pour lesquels elle distingue au moins quatre définitions différentes.

La dimension référentielle du roman autobiographique est une évidence qu'on a toujours cherché à questionner et à étudier. Il est en effet patent de voir à quel point la critique s'évertue (concernant les romans autobiographiques algériens) à étudier les romans autobiographiques et, en n'évoquant que la part référentielle en altérant totalement la partie fictionnelle du genre qui pourtant le constitue. La raison nous semble-t-il, c'est que, d'une part, la tendance critique et les références sur le genre intime sont cantonnées aux seules hypothèses et terminologies de Philippe Lejeune qui est resté des années le modèle en la matière. Or, on connaît les opinions de ce dernier sur ce sujet qui, au-delà de sa définition approximative, estime que le roman autobiographique est trop proche de l'autobiographie. D'autre part, le lecteur, du moment qu'il soupçonne une corrélation approximative entre la vie et l'œuvre, la déduction est vite faite, d'où l'intérêt partiel et insuffisant pour le genre. Cette réception se fonde, selon Gasparini, « souvent sur une vaste culture interdisciplinaire pour mesurer la véracité et la nouveauté des informations délivrées par le texte. Son approche est donc davantage encyclopédique qu'esthétique.³⁵ »

Nous n'entendons pas par là exclure la part référentielle, mais dénoncer son illusion et justifier par la suite la tendance fictionnelle et l'étudier, et dans sa jonction avec l'autobiographie, et à travers les multiples sens que lui donne Dorrit Cohn. Ce sens nous paraît amplement pertinent car cet auteur fait remarquer d'emblée que le terme fictionnel est réservé à la littérature et le terme fictif, quant à lui, renvoie au monde réel et philosophique, ce qui suppose en définitive que tout n'est pas fictif dans le fictionnel.

Notre étude prend particulièrement en compte ladite « fiction », qui dans sa fonction première avant d'être un écart, elle est un transfert, suivant le principe d'Yves Baudelle. Transfert des données réelles, ou transposition des faits de l'existence. C'est, selon les propres termes de ce dernier :

Transposer, c'est en principe transmuier son expérience, c'est, sinon toujours la transfigurer, du moins la styliser en l'éclairant sous le « rayon spécial » de la fiction, c'est l'arracher au prosaïsme des jours ordinaires pour lui donner un relief inaccoutumé, celui, au choix, du romanesque, du lyrique, du fantastique, du

34 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p.7.

35 Philippe Gasparini, *Est-il je ?* op. cit., p. 314.

Le parcours particulier d'un romancier autobiographe vu sous cet angle, remodèle la trajectoire initiale de l'écriture. C'est comme si l'écrivain s'inspirait de son vécu pour élaborer une œuvre que la fiction par la suite, réorganiserait la substance par le moyen d'une transposition dynamique. Ce mouvement fait en sorte que la fiction prenne sa source dans d'innombrables éléments de réalité qui la nourrissent et lui donnent consistance et parfois même ses traits constitutifs, au point qu'on puisse ainsi parler de réalité fictionnelle.

Arrivé à ce stade, nous estimons que les enjeux généraux des controverses sur la place effective de la notion de roman autobiographique est fondée, que la légitimité littéraire et esthétique nous semble être établie sur plusieurs plans. La genèse des textes relevant de ce genre est, comme nous l'avons montré, particulièrement caractéristique, d'où la nécessité d'œuvrer dans un objectif d'abord de contestation, puis d'attestation, enfin d'affirmation d'une réalité littéraire délaissée à son compte. Si nous tenons à revoir le principe et la valeur de cette notion dans le champ littéraire, c'est que nous pensons que c'est le genre par excellence où se jouent et se déjouent des processus multiples. Cela implique le transfert du vécu personnel, autrement dit, la traduction de l'expérience intime en symbole ou en métaphore, la nécessité de dissimuler, de louvoyer, de transgresser des frontières de réalité et de fiction, de créer sur fond d'ambiguïté une forme d'expression. Tout cela constitue un noyau déterminant qui fonde la réalité des écrivains se livrant à ce genre.

Par ce détour historique, critique et poétique, l'authentification du roman autobiographique nous semble clairement justifiée et sa réception devrait prendre en compte donc ses diverses composantes aussi paradoxales soient-elles. Ainsi, partant de cette nouvelle acception, le sens et les dimensions critiques des romans autobiographiques algériens d'expression française prennent d'emblée un soin inédit. Il est important dès lors de réétudier des textes fondateurs et prendre en compte leur nature propre et leur structure fondatrice. Cette nouvelle approche va permettre d'aller à la recherche des stigmates du genre dans un contexte particulièrement symptomatique, un lieu d'émergence où s'est joué un imbroglio d'événements historiques et culturels restés longtemps confus. C'est donc dans l'aventure d'un genre redéfini et réhabilité par la critique postmoderne, né dans des conditions particulières, que l'étude va prendre ses sources.

36 Yves Baudelle, « Du roman autobiographique. Problèmes de transposition fictionnelle », Québec, *Protée*, Volume 31, numéro 1, printemps 2003, p. 7-26.

2. L'écriture de soi dans la littérature algérienne et l'inconfort du contexte

a- L'aveu de l'intime

Dans le contexte du colonialisme français, les écrivains algériens se sont trouvés entraînés à s'imprégner physiquement et intellectuellement de la culture occidentale et ont été amenés à écrire en langue française avant tout, en tant que personnes acculturées. Cependant, leur rapport avec l'écriture intime, exprimée dans une langue qui n'est pas la leur, constitue un fait des plus intéressants à étudier, compte tenu du contexte socioculturel et historique éminemment complexe. Christiane Chaulet-Achour souligne cette caractéristique doublement pertinente :

L'autobiographie en situation coloniale, ou héritée du colonialisme, comme choix d'écriture est bien à considérer comme manifestation, signe d'une acculturation qui se nie et s'affirme à la fois au moment où elle s'énonce.³⁷

Comme nous l'avons remarqué plus haut, sous la plume de Philippe Gasparini, ce genre littéraire est la première entreprise littéraire spécifique aux pays colonisés, utilisant la langue du colonisateur car justement, ce moyen d'expression permet le rejet d'une image très approximative et altérée, pour faire passer une vision plus juste et plus réaliste. Ce qui fut le cas en Algérie, dont les premiers écrits littéraires, malgré l'instabilité politique et culturelle, se voulaient une défense contre les caricatures et les stéréotypes. Instantanément, cette écriture a investi dans de longues descriptions du terroir et les coutumes au point d'aboutir à la réalisation de vrais documents ethnographiques. Or, l'élaboration de ce genre d'écriture « marque également une sortie du groupe par l'instruction qu'il (l'écrivain) a reçu par l'adoption d'un certain modernisme »³⁸, ce processus de scission s'intériorise et se voile au profit d'une parole subjective toujours hésitante, refoulée et partiellement fictive, caractéristique de leurs écrits autobiographiques.

La critique, très justement, a mis en évidence cet environnement qui ne permet guère à un genre littéraire qui requiert l'intimité personnelle de l'auteur de se développer en toute transparence. Jean Déjeux fut de ceux qui ont examiné le phénomène de plus près et constata l'impossibilité d'une véritable écriture autobiographique dans un milieu au fond culturel musulman où la profusion du moi intime est réprimée, et l'exaltation du « Je » littéralement indéfendable. Dans son ouvrage *La littérature féminine de langue française au Maghreb*³⁹, Jean Déjeux explique, dans le

37 Christiane Chaulet-Achour, *Mouloud Feraoun, Une voix en contrepoint*, Silex, 1986, p. 25.

38 *Ibid.*, p. 22.

39 Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française*, Karthala, 1994, p. 61-69.

chapitre « Que Dieu nous protège du mot « Je ! », la hantise de quelques écrivains maghrébins ayant « osé » s'exprimer dans leurs œuvres par « Je » et qui, par devoir de rédemption et de rachat, se désolent de cet emploi car il serait, semble-t-il, l'attribut du diable, d'après le prophète. C'est vers cette « mutilation » que sont orientés les propos de Rachid Boudjedra concernant la subjectivité dont il plaint le total gommage au sein de la tradition arabo-musulmane :

L'islam, comme toute religion est castrateur. Particulièrement, l'islam est castrateur parce qu'il prend en charge la vie et le corps de l'homme, mais il les ficelle et il les enferme. Cela a donné une société extrêmement hypocrite où tout se passe dans les arrière-boutiques (...) Une société musulmane objectale, donc cachée et sclérosée. Morte. Mortifère.⁴⁰

La religion musulmane cependant, n'est pas seule responsable de cette invalidation du sujet dans la société, malgré des principes très rigoureux⁴¹. En effet, cette forme de pudeur est caractéristique des sociétés traditionnelles et paysannes où les attitudes singulières quelles qu'elles soient, ainsi que toute l'organisation sociale, se définissent d'abord par une vision commune et collective. Dès lors, l'individu se conçoit et se définit qu'en tant que personne solidaire, appartenant à une communauté déterminée, ce qui le forge et lui donne une reconnaissance symbolique⁴². Dans son dernier ouvrage *La Tentation autobiographique*, cité précédemment, Philippe Gasparini revient également sur l'histoire de ce genre dans les cultures musulmanes. Il en répertorie une tradition littéraire autobiographique bien ancrée dans les mœurs et ce depuis le Moyen Âge. Il affirme que toutes les religions ont produit des témoignages d'expériences spirituelles. Pour ce qui est du domaine arabo-musulman, il estime que les biographies religieuses consacrées au Prophète ont modélisé les textes ultérieurs à la première personne comme *Garder les droits de Dieu et les mettre en œuvre*, du théologien d'Al-Mushâsibi, (781-857) ou alors une autobiographie plus largement diffusée, *Erreur et délivrance*, d'Al-Ghazâli (1058-1111). Ce dernier exerça avec ses autobiographies une influence sur ses coreligionnaires, comparable à celle des *Confessions* de saint Augustin dans le monde chrétien⁴³.

40 Rachid Boudjedra, « Écrire pour atténuer les douleurs du monde », *Le matin*, (quotidien national d'information), Alger, du 17-06-2003.

41 Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, Presses Universitaires de France, 2006. Nous lisons justement à ce sujet : « L'observance des impératifs religieux soit souvent imputables, essentiellement, à la pression du groupe, tous ces traits, ainsi que beaucoup d'autres, ne sont aucunement spécifiques de la religiosité musulmane et doivent être compris en référence au type de sociabilité que favorise la société algérienne : le rapport avec autrui prime le rapport de soi à soi et par suite le sentiment de la faute comme honte devant autrui l'emporte sur le sentiment du péché comme honte devant soi ou devant Dieu ». p. 98. « Cependant, considéré l'islam comme la cause déterminante de tous les phénomènes culturels ne serait pas moins abusif que de tenir la religion vécue comme un simple reflet des structures économiques et sociales ». p. 97

42 Cette structure solidaire est recrée même au sein des groupes d'ouvriers kabyles installés en France après la guerre, de là, ils envoient leurs gains à leurs familles laissées en Algérie souvent dans la pauvreté.

43 Philippe Gasparini, *La Tentation autobiographique*, op. cit., p. 150-152. L'auteur cite également d'autres écrits autobiographiques postérieurs à l'instar de ceux écrits par Al-Simnânî (1261-1336), Al-Aydarûs (1570-1628), Ibn

Dans le milieu traditionnel algérien, plus particulièrement kabyle⁴⁴, l'individu en lui-même ne se nomme pas dans l'absolu, mais se lie nécessairement à un attribut qui justifie sa lignée d'appartenance⁴⁵. Perchée sur des cols et des collines, dans des conditions rudes et précaires, la société kabyle était encline par nature à cette cohésion. Était-ce par instinct de survie et de domination de la nature ? Pierre Bourdieu écrit :

Sans doute la précarité des moyens d'action sur le monde impose-t-elle collaboration et association. Mais, en un sens plus profond, cette religion de solidarité pourrait être le culte que la société rend à l'ancêtre commun, réel ou mythique, principe de cette solidarité et dispensateur de toute fécondité, le culte qu'à travers lui, elle se rend à elle-même.⁴⁶

Devant cette étendue close et coutumière, l'individualité n'a forcément plus de terrain fécond. Intériorisée, la nécessité de son déploiement n'est même pas soupçonnable car les vices qu'elles engendrent bravent la morale et l'ordre convenus, d'où cette pudeur et autres traits culturels que ceux-ci supposent. Cependant, cela n'écarte pas catégoriquement sa parade artistique dans la littérature orale, (seul moyen d'expression) domaine que l'on n'a pas vraiment exploité dans la formulation de certaines théories sur le sujet. Après avoir écrit dans *Le Pacte autobiographique*, que l'écriture autobiographique est forcément une écriture en prose, dans *Signes de Vie*⁴⁷, Philippe Lejeune reconnaît son tort, et reformule sa théorie en proposant en étude des poésies dans lesquelles on peut lire en effet des tranches de vie. Poussant un peu plus loin ses recherches quelques années plus tard, l'auteur mesure toute l'importance de la subjectivité dans le domaine de l'oralité dans une publication⁴⁸ consacrée à des poètes occitans du XIXe siècle, qui se sont livrés à la versification orale et intime, il écrit :

Cette édition remarquable rassemble des textes jusqu'ici dispersés, montre la convergence de ces autobiographies populaires qui font affleurer dans une forme sophistiquée la tradition orale. On remarquera qu'il s'agit uniquement de textes d'hommes, nés dans les années 1830. Pourrait-on trouver une tradition analogue dans d'autres aires linguistiques qui ont résisté au français standard ? Ce beau recueil donne envie d'entendre les recherches et de reconsidérer la place de l'autobiographie populaire dans l'histoire générale du genre.⁴⁹

Jubayr (1145-1217), Ibn Battûta (1304-1369), etc. La plupart de ces écrits fait plus au moins appel à Dieu et à la religion en général, en passant par un salut individuel certain.

44 Il s'agit ici des caractéristiques d'une société préislamique.

45 L'individu se détermine dans la société kabyle traditionnelle depuis la famille jusqu'à la confédération, en passant par la fraction, le clan, le village, la tribu. Cette segmentation ne comprend pas l'État qui n'existait pas dans cette société. La tyrannie des traditions régulaît et exerçait les lois, sous l'égide d'une personnalité, de réputation sage, souvent religieuse et respectée qui joue surtout les médiateurs dans les conflits entre clans rivaux.

46 Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, op. cit., p. 16.

47 Philippe Lejeune, *Signes de vie*, Seuil, 2005.

48 Philippe Gardy et Philippe Martel, *Mémoires de pauvres, autobiographies occitanes en vers au XIXe siècle*, Carcassonne, Garac/Hésiode, 2009.

49 Philippe Lejeune, « L'ego en langue d'oc », *La faute à Rousseau, revue de l'association pour l'autobiographie et le*

D'autres aires linguistiques ? Dans la littérature orale kabyle, le caractère intime et individuel de certaines compositions est manifeste. Il en est ainsi dans le cas plus particulier des *izlan* (pluriel de *izli*, qu'on peut traduire par poème sentimental ou érotique) et les chants. La structure orale de ces *izlan* permet, à juste titre, la spontanéité du discours et un débordement de la subjectivité en ce qu'elle est une voix suspendue dans le temps et souvent anonyme. C'est donc une voix qui se excuse et qui ne s'approprie aucun bien, ni aucune aura mais possède le pouvoir et la magie de chanter de bouche à oreille à ses admirateurs, incontestable lieu de conservation, puis enfin de se transcrire en poème de six vers heptasyllabes, dont voici un exemple parmi tant d'autres :

Fou de toi

Le quatorzième jour du Ramadhan
J'ai été fou de toi
Tous m'ont vu m'en venir vers toi

Quel taleb dis-moi t'as écrit un talisman
Fille à la taille de lampe
Pour ainsi que tu fuies loin de moi

Je t'enjoins par tous les enfants
Par les hommes de Dieu où qu'ils soient
Belle fille ne m'abandonne point⁵⁰

Si donc, dans cette société traditionnelle, l'intimité était toujours soumise aux carcans sociaux puis religieux, elle représente néanmoins dans cette littérature orale l'espace d'une composition individuelle et intime absolue. Ces poèmes évoquent la sphère la plus authentique de la réalisation du moi, s'exprimant en dehors des règles imposées. En ce sens, cette oralité est le lieu par excellence de la réalité de l'individu et son intimité. Tassadit Titouh-Yacine estime qu'

en regard de ces sujets, auxquels on voue un respect de conventions, les *izlan* paraissent beaucoup plus proches de la réalité vécue. Ce qu'ils disent, c'est ce que tout un chacun peut un jour éprouver et beaucoup plus les sentiments individuels que les grands idéaux collectifs.⁵¹

Ces *izlan*, produits d'une société d'avant la conquête coloniale, vers le milieu du XIXe

patrimoine autobiographique, Ambérieu-en-bugey, Chirat, n° 55, octobre, 2010, p. 51.

50 Tassadit Titouh-Yacine, *L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*, Alger, Alpha, 2008, p. 177. Cet ouvrage montre, comme nous pouvons le lire sur la dernière page de couverture, quelle place tenait dans la société kabyle un sentiment qui a donné lieu à toutes les variations d'une littérature abondante. Les *izlan* chantent sur tous les tons, ils disent tous les non-dits que le discours légitime élude. Divers, ramassés sur l'essentiel, ils remplissent la fonction vitale de recréer les droits et les voix de l'individu au sein d'une société par ailleurs très régulée.

51 *Ibid.*, p. 19.

siècle,⁵² nous fournissent un contre argument tenace qui invalide une idée prégnante dans le discours littéraire établi dans le domaine de la littérature autobiographique algérienne d'expression française. Ces *izlan* sont curieusement inventés par les femmes et majoritairement chantés par elles, contrairement à ce qu'on aurait pensé d'une société éminemment prude et discrète, car « structurellement reléguées du côté de la nature et du naturel, c'est-à-dire du sentiment, voire de la pulsion biologique. Elles trouvent ainsi dans le système symbolique dominant et qui les diminue, les ressources pour le contourner⁵³. Cependant, même si l'izli est socialement accepté, les vers de Si Mouhand, célèbre poète kabyle du 19^e siècle, connu pour ces errances à travers toute l'Algérie et le Maghreb, chantent également les sentiments les plus individuels, les plus coupés de toute référence sociale autre qu'une poésie purement symbolique, « *L'asefru* (poème) mohandien est un défi permanent. Il est le désordre outrancier⁵⁴ ».

Arrivé à la phase d'expression littéraire écrite en langue française, il est vrai qu'on n'accorde au « Je » intime qu'un espace très restreint et ambigu. Aussi, la critique réservée à ce thème, malgré sa richesse et sa pertinence, semble utiliser un vocabulaire sur ce genre littéraire qui ne prend pas tout à fait en compte sa diversité. En effet, pour ne citer qu'un exemple de ces critiques, Maurice Le Rouzic, dans sa thèse intitulée : *Les problèmes de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française*⁵⁵, a pris pour matière dans son corpus, pourtant riche et varié, des autobiographies et des romans autobiographiques sans distinction aucune et estime que « parler de soi sans l'avouer et de manière indirecte est lié à des problèmes religieux et politiques ». Il ajoute par ailleurs que « la première personne désigne plutôt un collectif - Nous-, qu'un individu en particulier ». Nous ne doutons pas de la valeur littéraire de tels propos néanmoins, nous avons noté que dans d'autres essais critiques, cette spécificité du genre est redondante et se suffit au seul signifié « Autobiographie »⁵⁶.

Jean Déjeux, dans un ouvrage intitulé *La littérature féminine de langue française au Maghreb* note dans le chapitre *Autobiographie*, à travers une citation de Georges Gusdorf, que « les lignes de démarcation entre une autobiographie, un roman autobiographique et un roman proprement dit, sont indécises du fait de l'introduction d'une imagination créatrice rétrospective⁵⁷ ».

52 *Id., Ibid.*

53 Pierre Bourdieu, préface, *L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*, *Ibid*, p. 15.

54 Tassadit Titouh-Yacine, Si Mohand, Isefra, Choix et traduction du Kabyle par Mouloud Mammeri, Orphée, La Différence, 1994, p. 14.

55 Maurice Le Rouzic, *Les problèmes de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française*, thèse d'État, Paris IV, 1997. Résumé.

56 Les critères qui définissent l'autobiographie francophone dans l'espace culturel algérien (maghrébin) sont : Autobiographie plurielle, poids de la religion musulmane sur l'intimité, affirmation de soi dans un univers de domination coloniale. La distinction des genres intimes, en l'occurrence entre autobiographie et roman autobiographique n'est pas souvent mise en évidence, on évoque à cet effet des autobiographies mal assumées ou pas engagées.

57 Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994, p. 115.

Cette réflexion est importante car elle évoque d'emblée le problème de vérité dans les écrits de l'intime et met ainsi en évidence les genres (autobiographie et roman autobiographique). Par ailleurs, Jean Déjeux, à travers une investigation du champ culturel et religieux, insiste sur le handicap d'une véritable autobiographie au Maghreb, en l'occurrence les écrits féminins qu'il décrit comme des écrits à résonances autobiographiques seulement, ou des autobiographies pas « assumées », « dissimulée », « arrangée », etc.

Nous mettons justement, dans notre étude, l'accent sur ces adjectifs en leur donnant une pertinence littéraire, car ils participent à une stratégie d'écriture. En effet, c'est dans cette indécision de l'autobiographie que se placent, nous semble-t-il, les prémices du roman autobiographique que nous voulons marquer. Par conséquent, ce qu'on qualifie « d'autobiographie mal assumée » est nécessairement un roman autobiographique « attesté ». Cela signifie identifier un autre genre de la littérature intime qu'il faut mesurer et prendre en compte. Il nous revient dès lors, de scruter cet univers autobiographique. Cela nous amène à travailler d'abord dans une perspective pragmatique qui consiste à identifier et à déterminer le genre intime auquel appartient l'œuvre. Ensuite, faire face aux ambiguïtés définitionnelles qui brouillent l'analyse. Enfin, œuvrer dans le but de dégager une spécificité du genre qui serait la marque et l'enjeu d'une telle démarche.

Même si le recours à la notion de « roman autobiographique », en tant que genre autonome, n'est que peu discutée dans la littérature algérienne⁵⁸, les études et analyses sur les écrits de l'intime nous offrent déjà un terrain riche. À partir de cela, nous pensons pouvoir construire des arguments pour arriver à démontrer qu'entre autobiographie, roman autobiographique, et roman, même si les frontières ne se définissent pas vraiment, l'analyse interne les établit indiscutablement. Si nous faisons ainsi porter notre étude exclusivement sur le roman autobiographique, c'est que nous sommes certains que, d'une part, ce genre est le lieu de prédilection de nombre d'écrivains algériens d'expression française d'après-guerre ; que d'autre part, ce genre, souvent peu arboré par la critique, mérite une étude spécifique dans un lieu d'émergence si problématique.

b- Les premiers balbutiements

La littérature du moi, dans laquelle nous placerons journaux intimes, témoignages, mémoires, récits de vie, autobiographies, roman autobiographiques, sont des genres largement exploités par les auteurs algériens d'expression française. Le constat est tel que nous n'estimons pas faux de dire que la littérature postcoloniale algérienne d'expression française est en partie nourrie par ce genre. Plus précisément par des œuvres mêlant à la fois des traits référentiels et fictionnels⁵⁹.

58 Il en est de même dans la critique occidentale comme nous allons le voir dans le titre qui va suivre.

59 Dans *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, L'Harmattan, 1990, Christiane Achour, (dir), nous

Cette caractéristique majeure qui a émergé plus expressément vers la phase finale de la colonisation française a éveillé plusieurs fois la curiosité de la critique compte tenu de la complexité du contexte. À ce propos, la qualification de ce genre de littérature autobiographique fait appel à un vocabulaire bien spécifique permettant de désigner sa particularité par rapport au genre occidental.

Il nous semble cependant que cette spécificité ne paraît pas coïncider nettement avec la théorie sur le genre et ses multiples définitions. C'est ainsi que nous voulons insister sur le volet définitionnel afin de mieux aborder la problématique. À ce titre, si « les concepts et les définitions classiques de l'autobiographie, développés en Europe à partir du XXe siècle, semblent inaptes à une classification des textes autobiographiques⁶⁰ », comme le souligne Elke Richter, ne le sont-ils pas parce que le genre auquel appartiennent ces œuvres est mal estimé ? Il est évident que le contexte social, culturel, historique, voire le rapport de l'auteur à l'écriture, sont autant de facteurs qui donnent au genre, quel qu'il soit, sa diversité et son originalité, néanmoins notre souci demeure moins la désignation que la signification d'un tel recours à ce genre. Le questionnement de Maurice Le Rouzic à ce propos, qui consiste à se demander : « pourquoi la plupart des auteurs algériens qui veulent parler d'eux-mêmes le font-ils d'une façon détournée ?⁶¹ », est fondé sur une réalité patente de l'histoire de la littérature intime algérienne d'expression française. L'investigation de ce critique dans cette recherche a abouti à des conclusions pertinentes. Quant à nous, nous formulons des hypothèses en forme de problématique : et si les mésaventures sociohistoriques et culturelles de ces auteurs ne pouvaient être exprimées que dans un roman autobiographique qui prend mieux en charge justement cette « façon détournée »⁶² ? Oserait-on par ailleurs poser la même question aux auteurs occidentaux, qui ont choisi de parler d'eux d'une manière plus au moins « détournée » comme l'ont fait Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand, Gide, Proust et bien d'autres ? Quelques bribes de réponse à ces discussions sont suggérées dans notre définition du genre « roman autobiographique ». Cependant, à partir de cette nouvelle acception, nous redéfinirons les liens de nos auteurs avec l'essence d'une telle pratique. Le recours pragmatique à ce genre dans le contexte sociohistorique algérien (avec tous ces malaises), nous incite à faire des analyses détaillées.

Nous entendons ici faire le point sur les aspects non littéraires en soulevant au plus haut les effets du bilinguisme colonial, en passant par une analyse du contexte sociohistorique nécessaire à

avons constaté, d'après les résumés, que la plupart des œuvres présentées comme des romans, mentionnent une part significative de la vie de leurs auteurs.

60 Elke Richter, « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire », *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue Française*, Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann, (dir.) L'Harmattan, 2009, p. 156.

61 Maurice Le Rouzic, *Les Problèmes de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française*, op. cit., p. 25.

62 S'exprimer d'une façon « détournée, voilée » et « roman autobiographique » sont pour nous des termes interchangeables.

la signification du texte. Cet aspect linguistique demeure l'un des traits fondamentaux de cette littérature, voire de ce genre littéraire, car les arguments pour le choix de la langue d'écriture soulèvent une situation et un malaise qui s'exerce dans un inconfort particulièrement intéressant à analyser. Cet état est la conséquence d'un vœu cher et douloureux de l'écrivain algérien car, « ayant renoncé aux formes narratives du terroir (déclassées et réservées aux expressions orales et populaires), il n'est pas tout à fait maître de la narration étrangère »⁶³. Langues natales et langue d'expression, ce bouillonnement linguistique, donc culturel, nécessite un ordonnancement cognitif pour élaborer une forme d'expression sensée. Or, la perspective d'écrire et, de surcroît, d'écrire sur soi et dans une langue étrangère, fait appel à un ordre ou à une forme particulière d'écriture. Voilà déjà un premier balbutiement que l'écrivain algérien a dû affronter. Mais comme nous allons le voir, le rapport des écrivains algériens de langue française à sa langue d'expression est particulièrement problématique. Nous esquisserons ici quelques témoignages pour mettre en évidence ce malaise et cet inconfort (mais créatif) que ressentent quelques écrivains francophones.

c- Langue d'écriture, source d'ambiguïtés créatrices

« Née d'un tragique accident de l'Histoire, cette littérature a besoin de toute une histoire pour se désigner »⁶⁴. La littérature algérienne d'expression française est au centre d'une nébuleuse identitaire liée essentiellement à sa langue d'expression. Son appréhension implique la prise en compte des diverses composantes par lesquelles elle se décline. Mais souvent, on tergiverse quant à son appellation hésitant entre plusieurs désignations : littérature algérienne d'expression française, d'écriture française ou de langue française, autant d'appellations pour faire face à un seul problème qui est celui de l'usage de la langue française par les écrivains algériens.

Cet usage traduit initialement une acculturation certaine. Toutefois, ce processus culturel et historique a tendance à fausser les perspectives que dessinent les écrivains dans leurs productions et dont la langue d'expression ne fait qu'endiguer la visée et l'enjeu premiers. Or, cet usage linguistique trahit un consensus inconscient qu'établit l'écrivain avec son œuvre et aussi avec son lecteur. C'est sans doute ce qui fait dire à Boris Sautereau qu'il s'agit d'une preuve d'acculturation contribuant, par ailleurs, à créer une «branche de la littérature française, car non seulement elle utilise la langue française comme moyen d'expression, mais elle s'inspire aussi de ses formes

63 Naget Khadda, *(En)jeux culturels du roman algérien d'expression française*, Université Paris Sorbonne, Thèse d'État, 1987, p. 43.

64 *Ibid*, p. 10.

littéraires et s'adresse au même public.»⁶⁵

Pourtant, il s'agit avant tout d'une littérature produite par des autochtones nés dans une société arabo-berbère, ayant comme ambition initiale de parler de l'Algérie, des Algériens d'un point de vue algérien. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur la donnée linguistique de ces œuvres qui demeure le point d'achoppement dans la conception et la définition même de cette littérature. Notre préoccupation consiste à nous pencher sur le rôle de la langue d'expression dans un environnement sociohistorique particulier et d'étudier son rapport dans la structuration des mentalités et des visions des écrivains qui l'adoptent. Cela nous incite à scruter d'autres cas similaires dans lesquels les écrivains sont en proie à une sorte d'aphasie liée à la langue d'expression.

d- La prise de parole

Dès les premières années de la colonisation et de la présence française sur le sol algérien, est apparue une littérature, essentiellement destinée à valoriser et à défendre la colonisation. Ces œuvres dues essentiellement à des voyageurs ou à des militaires d'une part, à des ethnologues ou à des anthropologues d'autre part, véhiculaient une série de mythes et de clichés sur le Maghrébin, celui-ci étant essentiellement présenté comme l'ennemi qui avait été vaincu et que l'on allait maintenant civiliser puis acculturer. Dès lors, un sentiment de supériorité s'était installé, qui allait entraîner bien souvent le mépris de l'autre, car considéré comme inférieur, ce qui est fréquent dans ce type d'ouvrages. Outre le mépris, il y avait l'ignorance totale de la civilisation du «barbare» que l'homme occidental venait de coloniser, dont la différence s'interprétait comme la non-existence de toute culture chez ce peuple auquel il était confronté.

Cette vision montre clairement que par delà l'ignorance, ils cultivaient une attitude hautement ethnocentrique à tous égards. Toutefois, même si leurs textes n'ont apporté que des connaissances erronées sur peuple autochtone, ils ont contribué à faire savoir, tout de même, que ces peuples existaient et cela a permis, à leurs yeux, de justifier la colonisation et son maintien. Car, sur le coup, les colonisateurs n'étaient plus vus comme des envahisseurs ou des exploiters mais plutôt comme des civilisateurs, qui œuvraient pour le bien des populations.

En raison donc de cette présence française, une littérature française sur l'Algérie est apparue. Des œuvres telles que *Les Nourritures terrestres* (1897) d'André Gide, *Mademoiselle Fifi* (1899) de Guy De Maupassant, et d'autres auteurs plus tard comme Henry de Montherlant, sont venus voir de près cette terre coloniale, et se sont inspirés de ses paysages, de son ambiance dans

65 Boris Sautereau, *Mouloud Feraoun, La réalité et l'écriture*, Thèse d'État, Paris XII, 1998, p. 64.

leurs œuvres ne retenant que quelques images exotiques ou idées reçues circulant en France.

Ce n'est qu'à partir des années 1935 que des écrivains comme Albert Camus, Emmanuel Roblès, Gabriel Audiosio, ceux-là mêmes qui forment l'Ecole d'Alger, qu'une réelle sensibilité nord-africaine se révèle. Cependant, ces productions n'accordent pas encore de place aux autochtones, qui ne demeurent que des "sujets" pour quelques allusions furtives. Mouloud Feraoun, justement, met en évidence cette absence dans les œuvres des ces auteurs censés connaître pourtant l'Algérie.

Nous savons donc à quoi nous en tenir: si nous sommes absents dans l'œuvre de Camus qui ne cesse de proclamer noblement sa misère et la grandeur de la condition humaine, si les Algériens de Moussy, qu'on ne peut imaginer plus authentiques et plus proches de nous (...) c'est que ni Camus, ni Moussy ni presque tous les autres n'ont pu venir jusqu'à nous pour suffisamment nous connaître.⁶⁶

Les frustrations linguistiques, culturelles, ont permis, autant que les frustrations économiques et sociales, de faire prendre conscience au colonisé de la vaste entreprise d'oppression à laquelle il devait s'opposer physiquement et mentalement. Il faudra d'ailleurs attendre le déclenchement des mouvements nationalistes de libération pour entendre exprimer la revendication d'une culture nationale propre au colonisé. Pour s'opposer à la dépossession de ses biens et de ses valeurs, le colonisé, à travers notamment le roman autobiographique, va suivre un double cheminement. D'une part, il va essayer de remettre en question cette culture occidentale que l'éducation scolaire a ancrée en lui ; d'autre part, il va se lancer dans un mouvement de redécouverte de sa propre culture à travers la langue du colonisateur. Son patrimoine culturel va dès lors être prospecté et réhabilité. Dans cette énergie de la redécouverte de soi et de l'autre, il sera brandi sous les yeux de l'opresseur comme un objet de fierté.

La reprise en main du destin culturel est régie par un rigoureux rapport d'acculturation. Le colonisé ne découvre pas encore sa culture pour lui-même. Il la montre pour convaincre le camp de l'opresseur. La culture est un objet d'exhibition⁶⁷.

e- Les écrivains face à leur langue d'expression

L'Algérie est un cas typique en tant que pays le plus profondément bouleversé par l'entreprise coloniale, depuis la présence romaine jusqu'à la conquête française, en passant par les

66 Mouloud Feraoun, *L'Anniversaire*, Seuil, 1969, p. 57.

67 Abdellatif Laâbi, "Réalités et dilemmes de la culture nationale" Maroc, *Souffles*, n° 4, quatrième trimestre, 1966. p. 6.

dominations musulmanes arabes et turques. Face aux violences, aux durées des occupations et notamment à la radicalité du démantèlement de la sphère culturelle et idéologique, l'élite autochtone a toujours été appelée par l'écriture à s'ouvrir aux cultures du pouvoir en place, particulièrement en empruntant sa langue d'expression. Avec les Romains, les Berbères ont dû emprunter la langue officielle pour s'exprimer comme saint Augustin. Ibn Ajerrum et Ibn Khaldoun ont fait de même en empruntant la langue arabe et, plus tard, la langue française avec la génération postcoloniale.

Contrainte durant des siècles d'utiliser plusieurs langues, de jouer sur plusieurs statuts culturels, cette colonie est devenue violemment contradictoire, l'intellectuel algérien du milieu du XXe siècle incarne magistralement toutes les ambiguïtés de l'histoire de cette société⁶⁸. Replacée dans leur contexte social et politique, la trajectoire intellectuelle et intime des écrivains algériens peut nous aider à comprendre les fondements de leurs fardeaux et nous éclairer sur la gêne de certains auteurs notamment face à leur langue d'expression qui demeure un vrai handicap.

Il faut savoir que la langue française était, grâce à l'école, beaucoup plus répandue que l'arabe qui n'était pas vraiment appris. C'est d'ailleurs ce qu'écrit Mouloud Feraoun: «On s'étonne que nous n'écrivons pas en arabe alors que nous n'avons pas appris l'arabe⁶⁹», quant au berbère il possède une graphie très archaïque, complètement désuète. Il reste en dernier lieu la langue française, qui n'est pas vraiment un choix, mais plutôt une nécessité "comme naturalisée", vues les circonstances socioculturelles et politiques auxquelles sont confrontés ces écrivains. Mohamed Dib déclare: «Par ma formation scolaire, j'ai été tout naturellement et sans difficulté amené à écrire en français.⁷⁰»

La langue française est donc devenue la langue dans laquelle un grand nombre d'Algériens étaient scolarisés. Que cela constitue une entrave est effectivement une réalité, notamment lorsqu'il s'agit de rapporter des sentiments intimes ou lorsqu'il faut traduire une charge affective car de telles émotions ne peuvent s'exprimer parfaitement que dans la langue maternelle. Mais il est évident que les écrivains appartenant à ce mouvement visaient essentiellement un public français, les détails ethnographiques concernant la vie quotidienne nous le démontrent bien.

Confrontée à ces genres de problèmes, la littérature algérienne de langue française se doit toujours de s'expliquer et de rendre compte de sa légitimité. Anna Greki fait le point sur cette controverse arguant du fait que «les œuvres réellement révolutionnaires qui traduisent l'élan d'un

68 Lire à ce sujet Tassadit Yacine-Titouh, *Chacal ou la ruse des dominés. Aux origines du malaise culturel des intellectuels algériens*, Alger, Casbah, 2004.

69 Mouloud Feraoun, *op. cit.*, p 60.

70 Mohamed Dib *Interview de N. A.*, à *l'Effort Algérien*, du 19.12.1952, Alger, 1952.

peuple entier ont été écrites dans la langue du colonisateur⁷¹». Elle rappelle un peu plus loin l'expérience des écrivains algériens par rapport à leur langue d'expression:

Pour nous qui nous exprimons en français [...] nous sommes héritiers de la tradition littéraire française. Cela exige, d'une part, que nous n'écrivons pas moins bien que Hugo, Nerval, Saint-John Perse, Aragon, Eluard, Michaux, par exemple, sous prétexte que nous nous adressons à un public analphabète et d'autre part, que nous écrivons différemment, car nous sommes algériens, ce qui implique une expérience autre. Si nous avons le même instrument de travail, il nous est donné de l'utiliser originairement, pour notre propre miel que nous tirons de cette matière particulière qui est d'abord notre pays, notre matière première. Ne pas rester prisonnier d'une langue, c'est l'apprendre, la posséder, l'étudier, ce qui mène à l'enrichir, à la libérer⁷².

En dépit de l'entrave linguistique, Anna Greki cherche à démontrer comment un écrivain algérien peut produire une littérature tout en portant le poids de réalités nationales bien souvent difficiles. Or, ces réalités revêtent un caractère douloureux pour les écrivains de cette littérature qui hésitent entre la mauvaise et la bonne conscience.

En effet, du côté de cette mauvaise conscience, Malek Haddad qui choisit de ne plus écrire dans une langue qui, estime-t-il, ne peut offrir à ses lecteurs qu'une partie de sa pensée réelle. On notera aussi le choix de Kateb Yacine, qui, après avoir écrit son chef-d'œuvre *Nedjma*, en 1956, et quelques pièces théâtrales en langue française, décide de se consacrer à une expérience théâtrale en arabe populaire qu'il estime être la langue qui dissipera toute ambiguïté de compréhension par la majorité des Algériens. Rachid Boudjedra fait également partie aussi de cette catégorie d'écrivains qui cherche l'authenticité en adoptant la langue arabe⁷³.

Du côté de la bonne conscience, Mohamed Dib se montre très enthousiaste à poursuivre l'écriture en langue étrangère qui demeure pour lui conforme à son fond culturel et linguistique. C'est également l'opinion de Bachir Hadj Ali qui œuvre à transformer ces valeurs linguistiques héritées en faveur d'une expression qui perturbe l'Autre. Il écrit:

C'est par (la langue française) que j'exprime mieux toutes les nuances de ma pensée au plan de l'écriture [...] Mon cas est celui de la plupart des écrivains d'expression française. Ce n'est pas uniquement la connaissance de la langue française qui a décidé de notre métier d'écrire dans cette langue. C'est principalement et fondamentalement notre vécu dans les conditions du colonialisme qui nous a conduit, par le biais de la langue la mieux maîtrisée, à écrire le drame du peuple, à faire avancer dans le cadre du roman, de la nouvelle, de la poésie, les revendications culturelles et politiques de l'Algérie colonisée [...] cette démarche a contribué à l'échec de la politique d'assimilation. Ainsi la plupart des œuvres algériennes d'expression française font naturellement partie de notre patrimoine.⁷⁴

71 Anna Greki, « Théories prétextes et réalités », *Présence Africaine*, Paris, n°58, 2^e trimestre, 1966, p. 25.

72 *Ibid.* p.32

73 Ces écrivains n'ont pas totalement abandonné l'écriture en langue française.

74 Yves Coudard, « Langue des autres », *L'Humanité*, n° 25, 12-10-1997.

Nous remarquons que cette autre catégorie d'écrivains assume son statut d'acculturé dans une situation constitutive de l'environnement sociolinguistique et culturel algérien. Situation de conflit certes, mais nouvelle et libératrice.

Dès lors, la question linguistique de ce point de vue n'est plus un complexe, mais bien au contraire une forme d'engagement au sein de la production littéraire de cette époque. Quoiqu'il en soit, nous notons la permanence de ce problème de la langue lié aux conditions d'émergence de cette littérature, aujourd'hui tributaire des conditions de développement de la société algérienne. Hérité d'une Histoire et de sa politique d'assimilation, ce problème linguistique est posé en lien avec la question de l'authenticité de cette littérature. Or, le débat sur l'authenticité reste à aborder du point de vue de la réception aussi, car en dépit de la langue utilisée, la littérature algérienne d'expression française se heurte non pas au problème linguistique de l'expression parfaite d'une pensée, mais à un défi qui réside dans le fait que cette œuvre soit idéalement porteuse de réalités en perpétuel conflit.

Écrire en français, pourquoi ? Pour qui ? Remonter dans l'histoire des œuvres maghrébines en général et algériennes en particulier, cela nous semble légitime car cela détermine une prise de conscience quant à l'ancrage d'un écrit dans un terrain culturel très instable. Au milieu de cette nébuleuse, l'écrivain algérien appréhende sa langue d'expression de manière naturelle mais entretient avec elle, par la suite, un rapport complexe, voire «dialectique» selon l'expression de Nabil Farès qui déclare :

Il y a un rapport extrêmement dialectique, et d'abord posé à partir de la langue française incluse dans le rapport que pouvait avoir à cette époque la France avec un pays comme le Maghreb. C'est en fonction de cela que l'on peut essayer de définir ce qu'a été ensuite le rapport des gens qui ont été immergés dans la langue française compte tenu des relations que cette langue avait pu entretenir avec les autres⁷⁵.

On comprend, de ce fait, que tous les écrivains algériens ont, d'une façon ou d'une autre, essayé de prendre la parole en adoptant la langue française et se sont retrouvés pratiquement dans un milieu fait d'altérités. C'est ce que souligne Kateb Yacine:

Exploser ces abîmes, scruter ces horizons, c'est là l'œuvre exaltante de l'écrivain algérien. S'il écrit en français, dans la gueule du loup, il n'est pas pour autant coupé de sa langue maternelle. Sa situation entre deux lignes l'oblige à inventer, à

75 Interview par Jacqueline Arnaud dans la revue de *Francfort Französisch Heute*, sur le thème: *Langue française et pluralité au Maghreb*, n° 3, juin 1984, p. 253.

improviser, à retrouver sa voix perdue dans le fracas des armes et s'offrir en cible aux frères ennemis dans la mêlée raciale et les fumées chauvines. Il sent en lui la déchirure et cependant il entrevoit la confluence⁷⁶.

Cette situation comme nous allons le voir, constitue la particularité intrinsèque de la littérature du colonisé, avec toutes ses ambiguïtés.

f- Inconfort et création

De tout ce qui précède, découlent, malgré les grandes ambitions de ces écrivains à communiquer leurs sensibilités, leurs visions du monde, une déchirure, un tiraillement, un inconfort existentiel. Car la langue n'est pas seulement un instrument de communication neutre au sens que lui attribue la linguistique, elle est aussi un instrument de la constitution de l'identité psychologique et culturelle, façonnant la sphère conceptuelle, la sphère de l'intime et du maternel. La possession de deux langues n'est pas seulement celle de deux outils, c'est la participation à deux royaumes psychiques et culturels. Cela a créé une catégorie d'écrivains souvent malmenée par un dilemme historique car ayant bénéficié de l'apport réciproque de deux cultures antagonistes, ce qui rend sa parole bégayante, hésitante parfois.

Véçu comme phase dépressive, le dualisme linguistique que véhiculent les écrivains algériens est source de situations ambiguës auxquelles il a dû faire face physiquement et surtout mentalement. La langue française lui servit, dès lors, de moyen pour renaître. Elle fut à la fois un objet d'amour et la cause de désarroi, ces deux réalités lui paraissant autant attachantes que problématiques. Ainsi, ces intellectuels ne pouvaient pas ne pas recourir à la langue française dans la fonction de médiateurs qu'ils devaient assumer. Ils firent alors de leur deuxième langue une identité qu'ils ont tenté de revêtir de leur imaginaire, c'est-à-dire une source de richesse par un incroyable renversement de situation qui fait que la langue dominante s'est vue investie du pouvoir de donner la parole et la vie à ceux qui en étaient privés. Par ailleurs, la langue française a été utilisée afin d'affaiblir le pouvoir, car les leçons civilisatrices, d'égalité et de droit que le colonisateur avait tenté d'inculquer aux indigènes se virent retournées contre lui.

Pour autant, par le biais de l'écriture, ces écrivains se retrouvèrent involontairement dans des situations qu'ils tentaient pourtant de fuir ou de transformer dans la réalité. Tassadit Titouh-Yacine, écrit à ce propos:

76 Kateb Yacine, "Écrire dans la gueule du loup", *Témoignage Chrétien*, mars 1957, p. 26.

La fiction permet de rendre avec justesse le concept d'ambiguïté et de ruse en ce qu'elle s'éloigne en apparence des contingences du réel pour une quête onirique avec, cependant, une tentative chez les auteurs de revenir, de façon inconsciente, sur ce qu'ils ont tenté de fuir, c'est-à-dire les contradictions de leur propre univers⁷⁷.

Inéluctablement, et nonobstant la ruse et l'esquive, la langue d'expression utilisée véhicule une idéologie propre à la réalité occidentale. Ceci est visible chez certains écrivains à qui la langue française donne une illusion de visibilité mais les dénature au point qu'ils perçoivent leur culture avec les yeux du colonisateur. C'est selon Abdellatif Laâbi:

Une littérature de colonisé, car les réalités que l'écrivain mettait en cause n'étaient pas profondément palpées et senties, à un niveau organique [...] Il n'est pas encore arrivé à adhérer totalement aux réalités de son peuple à sa mythologie intrinsèque du monde⁷⁸.

Afin de briser ce carcan idéologique de la langue, d'autres écrivains seront tentés d'intégrer des référents de leurs imaginaires culturels à cette langue et de faire d'elle un usage original en se détachant des écritures déjà existantes. Même en reprenant l'exigence esthétique du roman du XIX^e siècle, leurs écrits ont remodelé le modèle importé. Le style de ces écrivains des années 1950 est pour Nadjet Khadda «une rencontre entre les techniques narratives du terroir et celles importées⁷⁹». C'est une démarche moderne que l'on découvre notamment dans les œuvres de Dib qui affiche des éléments du terroir et qui, dans sa fresque de la société, exhibe les preuves d'une culture et d'une civilisation antérieures à la domination française. Il est difficile par ailleurs de ne pas sentir l'âme profonde du peuple algérien dans *Nedjma* de Kateb Yacine. Dans ce chef-d'œuvre, en effet, la mythologie des ancêtres a une signification symbolique parce que les personnages du roman donnent une dimension révolutionnaire à l'œuvre, les catégories classiques de personnages volant même en éclats. Le roman autobiographique de Mouloud Feraoun, bien que son style relève de ce que Christiane-Cholet Achour appelle « une écriture scolaire », du point de vue narratif, désarticule le système énonciatif, tout en faisant un usage singulier des pronoms personnels.

Il s'agit donc d'ouvrir un nouvel horizon dans cette langue, de lui donner un autre élan créatif. Cela consiste tout d'abord à neutraliser les modèles culturels transmis et véhiculés par la langue étrangère, ensuite de faire adopter une terminologie propre aux structures mentales et à l'imaginaire du terroir. La syntaxe et la morphologie seront renouvelées et beaucoup de mots

77 Tassadit Titouh-Yacine, *Chacal ou la ruse des dominées*, op. cit. p. 166.

78 Abdellatif Laâbi, *Réalités et dilemmes de la culture nationale*, Présence Africaine, n°58, 2^{ème} trimestre, Paris, 1983. p. 13.

79 Nadjet Khadda, op. cit., p. 88.

d'origine arabe, berbère, des proverbes ou expressions idiomatiques parsèmeront les textes, donnant à la langue des saveurs nouvelles. Ce processus transculturel, cette interférence d'une langue dans une autre, concourent à créer ce qu'Abdelkebir Khatibi a appelé la «bilangue», obtenue à partir d'une langue étrangère intériorisée, réappropriée, et d'une langue-source:

La langue étrangère au français se trouve prise en charge dans sa force. Alors l'écrivain devient un traducteur de sa propre langue de sa culture natale en français [...] Grâce à cette traduction simultanée, à ce procédé de greffe mais aussi à une association, plus ou moins souterraine, entre mots, fragments de mots de métaphores, j'enregistre sans réserves ce qui me revient en mémoire, la mémoire des langues [...] Et encore, quand trop de mots étrangers au français m'envahissent au moment où j'écris, je me mets à traduire cet afflux sur plusieurs registres [...] Pourquoi donc éviter de confondre les langues ?⁸⁰

Cette nouvelle écriture procède donc d'une trajectoire vacillante entre la langue source et la langue cible et crée par ce mouvement un langage neutre, hybride, neuf, rejoignant à juste titre les propos de Rachel Ertel:

L'essence même de toute écriture n'est-elle pas une mise à distance de toute langue naturelle (simple mode de communication) pour élaborer une langue d'écriture et se l'approprier dans ce nouvel avatar?⁸¹

Cependant, il aura fallu pour cette catégorie nouvelle d'écrivains couper ce lien intime qui les relie à leur langue maternelle pour s'approprier une langue étrangère. Par un subtil processus inhérent à l'univers psychologique et mental de ces écrivains, cette langue se voit transformée afin d'incarner leur différence, leur ambiguïté, leur souffrance en somme, leur singularité.

Le conflit de ces écrivains avec leur langue d'expression n'est pas des plus difficiles. En effet, le cas de Jacques Derrida atteint les limites de l'absurde en ce sens que ses références n'ont point de repères ancestraux et que sa traduction provient en quelque sorte dès lors du néant. Juif, né en Algérie, ayant perdu sa citoyenneté, l'ayant retrouvée des années plus tard, cet écrivain avoue être privé de toute langue. Il déclare n'avoir plus d'autre recours, ni à l'arabe, ni au berbère, ni à l'hébreu, ni à aucune des langues qu'auraient parlés ses ancêtres. Il écrit à son sujet à la troisième personne:

Parce que ce monolingue est en quelque sorte *aphasique* (peut-être écrit-il parce qu'il est aphasique), il est jeté dans la traduction absolue, une traduction sans pôle de référence, sans langue originaire, langue de départ. Il y a pour lui que des langues

80 Abdelkadir Khatibi, "Un étranger professionnel", *Textuel*, (*L'amour de l'autre langue*), n° 32. Revue de L'UFR «science des textes et documents» textes réunis et présentés par Eliane Formenteli, Paris VII. Denis Diderot 1997, p. 140- 141

81 Rachel Ertel, *L'amour de l'autre langue*, op. cit., p.115.

d'arrivée, si tu veux, mais des langues qui, singulière aventure, n'arrivent pas à s'arriver, dès lors qu'elles ne savent plus d'où elles partent, à partir de quoi elles parlent, et quel est le sens de leur trajet⁸².

L'écrivain ne surmonte son tourment originel qu'en assumant sa réalité pourtant poignante. Toutefois, à travers la notion de «traduction» formulée et subtilement adoptée par ces écrivains, une belle métaphore est édiflée par Julia Kristeva, arguant du fait que tout écrivain est nécessairement un traducteur. De langue maternelle bulgare, elle aussi connaît cette déchirure, linguistique: « L'exil a cadavérisé ce vieux corps, pour lui en substituer un autre, d'abord fragile et artificiel, ensuite de plus en plus indispensable, et maintenant le seul vivant, le français⁸³».

De la trahison de l'écrivain qui a perdu sa langue d'expression par choix ou par nécessité, au traducteur, faux modeste qui s'empresse de bâtir l'utopie d'un paradis cosmopolite en passant par son questionnement inconsolable et son inquiétude jamais éteinte, Julia Kristeva se positionne. Dans son discours, elle estime capter dans chaque auteur une mélodie qui traduirait une note, un son qui refléterait un fond et une sensibilité intimes. Elle écrit :

Je préfère l'abondance métaphorique et l'hyperbole syntaxique de Proust, les saveurs païennes de la proluxe Colette. Ils m'apprennent que même autochtones, l'écrivain ne cesse d'être un traducteur de ces passions dérobées que la langue fondamentale qu'il se plaît à traduire est la langue du sensible [...] ce qu'on oublie cependant de dire, c'est que la langue que Proust traduisait en français n'était pas un autre idiome déjà fait [...] c'est la langue singulière de sa mémoire involontaire et ses sensations⁸⁴.

Chaque langue d'auteur, dans ce cas de figure, est unique, tout moyen d'expression demeure une tentative authentique de créer un idiome typique, caractéristique du moi sensible, interprétant un environnement autre, une sensibilité inédite. La notion de «traduction» intègre désormais un champ nouveau, sollicite par ailleurs une vision très rigoureuse qui consiste selon Julia Kristeva à libérer l'inconscient de l'emprise linguistique. Dès lors, cette langue intègre la véritable étrangeté dans la mesure où elle est un chamboulement d'impressions aléatoires et non structurées, une multitude de secrets et d'images ineffablement étranges : «Cette langue là est la véritable étrangeté plus étrangère que tout idiome déjà constitué que l'écrivain espère formuler⁸⁵».

Mesurant le poids et la valeur sentimentale de cette autre langue étrangère, nous entrons désormais dans une autre dimension de traduction que tout écrivain s'approprie à l'instant même où

82 Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996, p. 117.

83 Julia Kristeva, *L'Avenir d'une révolte*, Calamann-Levy, 1998, p. 29.

84 *Ibid.*, p. 33.

85 *Ibid.*, p. 34.

il crée. Un espace où une forme de langue s'exhibe par le génie et le talent du traducteur que lui seul connaît le code.

Chapitre II. Paratexte et intertexte : opérateurs d'ambiguïtés génériques dans le roman autobiographique

Nous reprendrons dans ce chapitre la classification des différents d'éléments du hors-texte qu'établit Philippe Gasparini, (s'appuyant lui-même sur les démonstrations de Gérard Genette) pour montrer leur pertinence dans l'analyse de cette ambiguïté que constitue le roman autobiographique. Nous analyserons successivement des éléments du hors-texte, à savoir le paratexte et l'intertexte. En effet, avant le texte en question, différents éléments le présentent, le définissent et conforte sa réalité en quelque sorte. Au niveau du texte, des références à d'autres textes sont incluses qui influent forcément sur le texte lui-même, voire également sur sa réception. Nous abordons ces éléments, car ils participent à l'établissement de cette stratégie inhérente au genre « roman autobiographique ». Dans un premier temps, nous nous proposons de situer nos textes dans leur contexte d'écriture et d'édition.

1. Les œuvres

Le choix de textes que nous avons opéré afin d'étudier le roman autobiographique dans le contexte algérien aurait pu se faire de manière aléatoire tellement les œuvres qui répondent à ce genre sont nombreuses. Néanmoins, une sélection a tout de même été faite pour mettre en évidence le principe que nous voulons distinguer à partir de ces œuvres plusieurs fois étudiées, mais sans tenir compte de leur aspect générique, qui demeure pour nous particulièrement fondamental et déterminant.

Suite à notre travail de recherche de Master qui avait été consacré au roman autobiographique du *Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, nous avons voulu approfondir l'étude de cette œuvre à la lumière de nouvelles théories, compte tenu de la matière ethnologique, linguistique et narratologique qu'elle offre à l'étude et à l'exploitation critique. *L'Amour la fantasia* de Assia Djebar est quant à elle, une œuvre multiple qui condense les temps historiques et la narration et cristallise les luttes dans une voix subjective. Ce roman autobiographique invoque la mémoire, individuelle et collective, en s'appuyant sur une génération de femmes meurtries, aliénées à la fois par l'Histoire et la tradition phallocrate. *Jacinthe noire* de Taos Amrouche est enfin l'œuvre la moins connue par rapport aux deux œuvres et la plus ancienne. Elle se distingue par son contenu

biographique. En effet, contrairement aux deux précédentes qui font remonter le fil de l'autobiographie à l'enfance, Taos Amrouche ne reprend dans son roman autobiographique que deux mois de la vie qu'elle a passés dans un pensionnat à Paris. Un périple plein d'émotions et de sursauts imprévisibles et touchants, comportant le récit d'anecdotes d'une profondeur poétique et artistique certaine.

Si ces romans autobiographiques sont particulièrement éloignés en termes d'années de publication (de 1937 pour *Jacinthe noire*, 1939 pour *Le Fils du pauvre*, à 1984 pour *L'Amour la fantasia*), les périodes du contexte décrit restent néanmoins assez proches (entre 1920 et 1940), ce qui donne à penser que les données socio-historiques sont à peu près les mêmes. Par ailleurs, ces auteurs se distinguent en cela qu'ils écrivent à partir d'un statut, d'un genre et d'un lieu totalement différents, ce qui multiplie la possibilité d'étude de conflits et les antagonismes, favorise les mises en parallèle et les équivalences et enrichit indéniablement le débat de la structure sur laquelle est basée la théorie du genre littéraire que nous voulons mettre en évidence.

a- *Jacinthe noire*

Taos Amrouche s'est mise à l'écriture de cette première œuvre juste après un séjour de deux mois à Paris, alors qu'elle avait 21 ans. Il est édité pour la première fois aux Éditions Charlot, à Paris 1947⁸⁶, puis par François Maspero, à Paris, en 1972, enfin par Joëlle Losfeld, à Paris, en 1996, édition de référence pour notre recherche. Il s'agit en partie de souvenirs très récents, d'anecdotes rapportées à chaud, façon de conjurer par l'écriture un échec enduré lors de ce court séjour, intense et plein de rebondissements que Taos Amrouche a voulu de suite matérialiser en mots. « Il se confirme, selon Denise Brahimi, par cet exemple, qui dans la vie littéraire de Taos est le premier, que sa démarche est de se jeter dans la mise en fiction de l'événement, pour tâcher de le comprendre, de la faire comprendre et de le dépasser »⁸⁷

Jacinthe noire est le récit de Marie-Thérèse qui décide dès le préambule de narrer au lecteur l'histoire de sa rencontre avec Reine. Aucun doute que cette dernière emprunte les traits, le caractère

86 Taos Amrouche a lutté pendant des années avant l'édition de *Jacinthe noire* chez Charlot où son frère Jean Amrouche, à cette époque, occupait le poste de directeur d'édition. Les œuvres qui ont suivi ont connu le même périple, souvent à cause de ses différends, soit avec son frère ou avec des personnes connues, notamment Jean Giono avec qui Taos Amrouche avait eu une passion tumultueuse (voir *Carnets intimes*, de Taos Amrouche, Joëlle Losfeld, 2014). Celui-ci en effet, se reconnaissant dans un des personnages du troisième roman autobiographique de Taos *L'Amant imaginaire*, a tout fait pour en empêcher la parution, il a même usé de ses relations auprès des éditeurs parisiens et réussi à les convaincre de refuser le manuscrit. Finalement, l'œuvre est parue en 1975, un an avant la mort de Taos Amrouche. *Solitude ma mère*, est son dernier roman autobiographique, paru à titre posthume, en 1990, toujours chez Joëlle Losfeld.

87 Denise Brahimi, *Taos Amrouche romancière*, Joëlle Losfeld, 1995, p. 12.

ainsi que le parcours de l'auteure Taos Amrouche. Marie-Thérèse remarque Reine dans le pensionnat par ses manières étranges et exubérantes, se distingue des autres : sa beauté, sa stature, sa manière de se tenir, de parler, de rire, de s'habiller, etc. sont singulières. Les descriptions fusent sur cet être presque surnaturel. Ce regard que la narratrice pose sur Reine dès le début nous embarque dans une espèce d'ode enchanteresse, empreinte d'ardeur, d'enthousiasme, d'adulation, de protection et de compassion, au point de faire d'elle l'être suprême, une déesse vénérable. Reine entame ses premiers jours dans le pensionnat dans la sympathie la plus totale avec tout le monde, avec l'air enthousiaste de connaître et d'aimer toutes les filles. Tunisienne, fraîchement arrivée à Paris, Reine ne va pas tarder à déchanter et perdre pied dans cet environnement qui ne sied guère à sa vision de l'amitié, à ses goûts littéraires, à ses passions enivrantes, à sa poésie solitaire, à sa culture étrangère. Marie-Thérèse revient en effet souvent aux origines de Reine, à la fois pour marquer la beauté de son physique et pour pointer du doigt son incapacité à s'adapter au milieu d'une communauté assez puritaine.

Mais Marie-Thérèse, narratrice principale de son récit (le « Je » lui revient), est l'une des rares filles qui a tout compris de Reine et va suivre sa vie en détail, jusque dans la connaissance de son âme, comme elle le répète souvent. Éprise de cet être surgi d'ailleurs, Marie-Thérèse nous emmène dans les méandres d'une personnalité hors du commun. Le plus édifiant est qu'elle est constamment émerveillée, et totalement sous l'emprise de Reine de qui, d'ailleurs, ses désirs dépendent. Cependant, après quelques jours de vie commune, Reine commence à déchoir et ses inimitiés avec la plupart des filles du pensionnat commencent à envenimer l'atmosphère hypocrite de la communauté. Les écarts de conduite de Reine ne cessent d'engendrer paroles envieuses et méchantes, son tempérament progressiste fait de plus en plus réagir la directrice, à cheval sur le respect de règles chrétiennes, particulièrement sévères.

Au bout de deux mois de séjour dans ce pensionnat, Reine est à bout, ainsi que ses délatrices. Ne supportant plus ce « temple à mégères », Reine, tout à son orgueil, décide de prendre ses valises et de partir. Cet épisode marque à tout jamais la vie de Marie-Thérèse. L'apparition de Reine dans sa vie signe sa métamorphose totale, sa renaissance à elle-même, comme elle le revendique avec fierté à la fin de l'oeuvre.

b- *Le Fils du pauvre*

Comme *Jacinthe noire* pour Taos Amrouche, il s'agit de la première oeuvre de Mouloud Feraoun. Entamée presque à la même époque, en 1939, elle ne verra le jour qu'en 1950, à compte d'auteur au Puy-en-Velay, aux éditions « Cahier du nouvel humaniste ». Plusieurs éditions se sont

enchaînées, notamment la plus connue au Seuil en 1954, censurée, rééditée dans la collection « Points » en 1982 et 1995. Au moins deux éditions algériennes, ENAG, 1992, puis 2002, et 2012 aux éditions Casbah, reproduisent la troisième partie censurée⁸⁸ par le Seuil. Pour notre étude, nous nous sommes référés à l'édition « Points », 1995. Mais, la référence à la version originale se fera au cours de notre étude lorsque nous jugerons nécessaire.

Cette œuvre est divisée en deux grandes parties, la première, intitulée « La famille », est consacrée à la petite enfance du personnage principal Fouroulou Menrad, dans son petit village natal, dans un foyer traditionnel kabyle. Le préambule est assuré par un narrateur qui présente le héros du récit Menrad Fouroulou. Le narrateur semble bien le connaître car il le décrit sa personnalité, son tempérament et même ses confidences. Ce que l'on retient du discours de ce narrateur, c'est que Fouroulou est pauvre, intelligent, cultivé, modeste et ambitieux. C'est d'ailleurs ce narrateur qui nous informe de l'existence d'un cahier que Fouroulou avait tenu sur sa vie, mais qu'il ne peut pas confier au lecteur. C'est donc le narrateur qui s'attelle à cette tâche.

La première partie du roman autobiographique est racontée par un « Je » narrateur qui revient à Fouroulou à partir du chapitre quatre. Il s'agit, dans cette partie, de l'histoire de Fouroulou dans son univers très particulier, où se meuvent des vies simples, humbles malgré la misère qui guette pratiquement toutes les familles. Fouroulou décrit avec minutie les traits spécifiques de chacun des personnages, leurs tâches quotidiennes, leurs devoirs, leurs craintes et leurs désarrois.

Fouroulou Menrad présente de manière aussi esthétique que possible une culture ancestrale. C'est un document ethnographique, décrivant avec précision le milieu géographique et humain de la société kabyle. En ayant Fouroulou comme guide, nous pénétrons non seulement dans une communauté, mais aussi dans la mentalité et dans la conception de la vie de tous les Kabyles avec tout ce qui les caractérise : la pudeur, la simplicité, le courage, la fierté, éléments qui sont plusieurs fois présentés comme des vertus permanentes. La description de la communauté kabyle en général met en avant la misère et les difficiles conditions de vie difficiles, l'habitat, l'organisation sociale, les activités artisanales, les habitudes alimentaires, les fêtes traditionnelles et religieuses, les activités agricoles, etc. Nous découvrons, à mesure que nous avançons dans la trame du récit, les

88 La partie censurée par Le Seuil comprend plusieurs chapitres qui terminent l'aventure de Fouroulou. Il s'agit en tout du mariage de ses deux sœurs, Baya et Titi. Cette dernière a épousé un certain Bélaïd, sans famille et qui, à force des choses, rejoint les Menrad pour les seconder. Il s'agit également de l'entrée de Fouroulou à l'école de Bouza où le narrateur décrit quelques remarques de Fouroulou qu'il a ressenties dans la résignation, notamment dans le traitement des indigènes, traitement qui se dissipe totalement, conformément à l'idéologie républicaine qu'il a connue à l'École Normale. D'autres chapitres concernent le rapport de Fouroulou avec les filles, l'évocation de ses pulsions sexuelles, qui ont pour fonction de mettre en valeur la maîtrise de soi de Fouroulou et sa rectitude vis-à-vis de certaines dérives constatées de ses concitoyens. Les deux derniers chapitres dressent des réflexions sur la situation socio-économique très dure en Kabylie suite à la fin de la guerre mondiale, et ses conséquences désastreuses. Avant de finir dans « Épilogue », sur des propos généraux sur l'éthique des hommes en général, ponctuée de morale socratique, avec des messages d'espoir et des sentiments de fatalisme certains.

caractéristiques de cette communauté paysanne de l'intérieur, mais avec un contrepoint : la présence de l'institution coloniale, laquelle n'est pas vraiment influente, mais néanmoins intrusive dans l'établissement des lois, participant ainsi à l'organisation de la vie villageoise.

Dans la deuxième partie du roman, plus courte, intitulée « Le Fils aîné », le même narrateur réapparaît brièvement pour annoncer que la deuxième partie de la vie de Fouroulou sera racontée par lui. Cette partie transforme le narrateur en héros, puisqu'il devient celui qui a réussi grâce à l'école. Il n'est plus présenté comme un Kabyle parmi tant d'autres, mais comme un personnage d'exception qui prend son envol et s'éloigne du monde traditionnel et du destin de celui-ci. Désormais, Fouroulou Menrad est symbole de réussite, de courage et de ténacité, ce qui l'a amené à échapper à sa condition pour s'élever socialement malgré les entraves des traditions et surtout l'incompréhension du père. Fouroulou se projette au-devant de la scène, avec les charges de responsabilités qui pèsent sur lui, d'autant plus que son statut est changé : il n'est plus le fils unique, puisque nous assistons à la naissance de son frère. Le « fils unique » devient « le fils aîné ».

Dans cette seconde partie, le roman perd son aspect documentaire, à savoir surtout son côté ethnographique, faisant place à des personnages à part entière et à leurs difficultés. Cette structure narrative permet de faire passer un message : après nous avoir décrit et expliqué ce que sont les Kabyles, à travers un personnage principal, il nous présente, dans la deuxième partie, l'école comme moyen de réussite sociale, en faisant basculer la forme de narration du « Je » au « Il ». Par ce procédé, le narrateur met une certaine distance, voire instaure une certaine cassure entre les deux intrigues, basculant ainsi dans une narration menée par un autre pronom qui, bien qu'il renvoie au même personnage de l'œuvre, incite à une autre focalisation.

c- *L'Amour la fantasia*

Plus récent que les deux précédents, *L'Amour la fantasia* est le premier roman autobiographique d'Assia Djebar, édité chez Jean Claude Lattès en 1985, puis réédité en poche chez Albin Michel en 1995, notre édition de référence.

Ce roman autobiographique présente une grande diversité dans sa composition. En effet, un décalage chronologique se substitue à la fois aux récits intimes et aux récits historiques, ce qui conduit au chevauchement des temps historiques et personnels. Le système énonciatif prend en charge à la fois le récit personnel et vient au secours des voix ensevelies et oubliées dans les temps et les espaces.

Ce roman autobiographique mélange des épisodes titrés, généralement consacrés aux récits de vie de la narratrice qui se réfèrent sensiblement à l'auteure, et des épisodes numérotés qui sont

dédiés à l'Histoire officielle de l'Algérie, incluant des récits de héros et notamment d'héroïnes nationales que le « Je » de la narratrice célèbre en témoignant de leur bravoure et de leur sacrifice. La particularité incisive de cette œuvre réside dans le pouvoir d'ubiquité du « Je » narrateur qui fait des sauts dans le temps dans le dessein de prendre à chaque fois la défense des femmes en leur prêtant une voix, sa voix. Celle-ci a pour rôle de témoigner de la résistance des femmes et de leur apport dans le maintien de la cohésion sociale et notamment de l'honneur des tribus au moment où les hommes les ont désertées lors des batailles. Dans ce bouillonnement, la narratrice est également en conflit en raison de la scolarisation qui a fait qu'elle pénètre dans le monde du dehors, dans la culture française aux antipodes de sa communauté, de la loi du père qui lui a pourtant montré le chemin. Cette situation met la narratrice hors d'elle-même dans un inconfort total, car partageant son corps entre libération et confinement, tradition et modernité, français et arabe, arabe et berbère. La narratrice est envahie de culpabilité, une aliénation existentielle semble la pourchasser inévitablement.

2. Le paratexte

Le paratexte regroupe tous les éléments qui entourent le texte littéraire à savoir : le titre, le sous-titre, le nom de l'auteur, de l'éditeur, la préface, les illustrations, les dédicaces, etc. La fonction du paratexte est décisive notamment du point de vue du premier contact avec le récepteur, Philippe Gasparini soutient :

Le paratexte vise à établir un premier contact entre le lecteur potentiel et le livre. Il met aussi en jeu la fonction « conative » du langage puisqu'il s'efforce de peser sur l'attitude du destinataire à l'égard du texte (...) le paratexte remplit une fonction référentielle dans la mesure où il fournit des informations sur le texte et sur son auteur (...) il est investi d'une mission d'intermédiaire de passeur⁸⁹.

Cette fonction constitue donc des codes pour que le lecteur puisse décrypter le message du texte et son intention. C'est une surface obligatoire qui l'introduit au cœur du texte. Obligatoire, certes, mais pas souvent utile car, comme on le verra plus tard, certaines fonctions peuvent dérouter le lecteur et entraîne une certaine confusion. Ce sont notamment le discours éditorial, les propos du critique, voire du préfacier qui sont souvent susceptibles d'influencer le lecteur ou d'orienter le contenu du texte pour servir une vision ou une position. Nos romans autobiographiques sont justement dans ces cas de figures avec des paratextes paratextuels qui engendrent, comme nous

89 Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 64.

allons l'analyser, un bon nombre de confusion liées aux réceptions des œuvres.

a- Le titre

Contrairement aux autobiographies, le roman autobiographique selon Philippe Gasparini imite le roman dans sa gestion et formulation du titre, en donnant à travers celui-ci le minimum d'informations ou d'indices afin de cultiver le mystère et l'ambiguïté. Ainsi par exemple des titres comme, *Mes Confessions* ou *Histoire de ma vie*, etc. indiquent tout de suite une référentialité évidente, et le lecteur saisit d'emblée le pacte de lecture qu'il attend. Dans ce cas, le titre donne exactement le contenu et évite l'équivoque, ce qui n'est pas le cas du roman autobiographique.

Dans nos trois romans autobiographiques, aucun des titres ne présente une référence claire à une éventuelle vie personnelle des auteurs, c'est même une forme d'impersonnalité qui les distingue, favorisant par là un détachement et un écart entre ce que l'auteur va écrire et sa vie. Toutefois dans *Jacinthe noire*, un détail inséré dans la dédicace de l'auteure attire notre attention. Nous lisons :

*À André Bourdil, compagnon de seize années de ma vie, dont la peinture hautaine me sera toujours un enseignement, afin qu'il s'émerveille de voir refléurie cette Jacinthe.
Et à Laurence Bourdil, notre fille, Jacinthe elle-même - non point noire, mais ardente
- pour qu'elle nous continue tous deux par son art, dans le juste équilibre et l'épanouissement de ses ascendances berbère et française.*

Bien que subtile, le renvoi référentiel de *Jacinthe* à l'auteure elle-même semble dans ces mots évidents, entretenant par là l'idée d'une correspondance entre le titre et la vie de l'auteure dans le récit. À ce propos, la dédicace en tant que paratexte dans cette œuvre incite à voir le lien fusionnel entre la métaphore de la jacinthe de l'œuvre et son auteure.

b- La préface

Le discours de la préface est plus nuancé que le titre parce qu'il s'agit justement d'un discours qui, dans son cheminement, peut soit soutenir la fictionnalité du texte qu'il présente, soit la référentialité, ou maintenir encore l'ambiguïté. Il arrive que l'auteur craignant qu'on ne le confronte avec les événements qu'il traduit en tant que personnage, rédige lui-même une préface pour avertir de la fictionnalité totale des péripéties racontées. Philippe Gasparini cite dans ce cas précis la préface de Benjamin Constant dans son *Adolphe*. Toutefois, ce procédé peut paraître, selon

Gasparini, inutile et peut, par ailleurs, provoquer l'effet inverse : « Mais il s'y prend maladroitement : au lieu d'examiner ce qui a pu susciter la « fureur de reconnaître », qu'il dénonce, Constant fustige en vain l'incompétence du lecteur ⁹⁰».

Les deux préambules du narrateur annonçant la première et la deuxième partie du récit de Fouroulou dans *Le Fils du pauvre*, ainsi qu'une brève description de celui-ci, peuvent être considérés selon Robert Elbaz et Martine Mathieu-Job comme une préface et une postface au roman autobiographique. Le narrateur joue en même temps, le rôle d'éditeur, car c'est lui-même qui se met à la tâche de délivrer le récit aux lecteurs⁹¹. Dans ce cas de figure, la préface est un périphrase introduit dans la narration, ce qui met son discours au-devant de la scène d'écriture et ne se détache pas vraiment de lui. Il faut une lecture particulièrement attentive pour, d'une part, dissocier le préambule du discours narratif et, d'autre part, repérer sa complexité structurale. En effet, le premier préambule est paginé comme faisant partie du texte narratif, ce qui n'est pas le cas du deuxième (et ce qui n'est pas le cas dans toutes les éditions). Cette préface installe une autre complexité inhérente à la réception du roman autobiographique : elle ne dit rien de l'auteur, ni de sa référence biographique au récit qu'on pourrait soupçonner. Ce qui est certain, c'est que le récit réfère sans aucun doute au personnage principal, Menrad Fouroulou, et notamment et met en valeur ses conditions particulières de réussite. C'est que le roman autobiographique, signale Gasparini dans ce cas de figure, « préfère recourir au pathos, plutôt qu'à la théorie littéraire, pour capter la bienveillance du lecteur »⁹².

Dans *Jacinthe noire*, une lettre d'André Gide est insérée avant la dédicace, elle constitue également une préface que Taos a jugé utile d'intégrer à partir de la deuxième édition chez Maspéro en 1972. Cependant, le sujet de la lettre donne parfois des raisons de faire croire au lecteur que Taos Amrouche raconte sa vie. Nous notons : « [...] J'ai compris qu'il ne s'agissait pas d'une improvisation plus ou moins brillante, mais que vous aviez mis là le meilleur de vous, de votre effort, de votre expérience de la vie, de votre patience d'artiste, de vos dons ». Ce qui laisse à penser tout de même que Taos Amrouche revient dans son œuvre à sa vie personnelle. Une lecture référentielle est ainsi favorisée par cette préface. La lettre de Gide a tout de même un pouvoir, une autorité que le lecteur prendra comme une garantie de la valeur esthétique de cette évocation référentielle que Gide pointe : « Devant quoi je devais songer beaucoup moins à juger qu'à comprendre ». Ces commentaires rassurants et pleins de bienveillance affûtent considérablement le passage à la lecture, et bien qu'une référence à la vie de Taos Amrouche y soit mentionnée, l'esthétique l'emporte de loin. Cela rejoint ce que Gérard Genette assigne comme rôle à la préface, à

90 *Ibid.*, p. 80.

91 Robert Elbaz, Martine Mathieu-Job, *Mouloud Feraoun ou l'émergence d'une littérature*, Karthala, 2001, p. 14-15.

92 Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, *op. cit.*, p. 80.

savoir deux fonctions essentielles : une fonction d'information et une fonction de recommandation⁹³.

c- Le discours éditorial

Orientant expressément son discours dans un but purement commercial, l'éditeur n'est pourtant pas exonéré de son entière responsabilité dans la direction de la lecture du texte qu'il édite. Les gros caractères l'illustration, les titres honorifiques, les couleurs, etc. participent de cette publicité issue d'une technique de marketing bien étudiée à des finalités de séduction, comme pour toute marchandise. C'est pourquoi, dans *L'Amour la fantasia*, il est indiqué que l'auteure est « de l'Académie française » : un titre aussi honorifique ne peut qu'inciter le lecteur à lire l'œuvre, (ou à l'en détourner selon ce qu'il pense de l'institution en question). C'est généralement ce discours qui balaie l'ambiguïté générique qu'affiche le roman autobiographique car, pour l'édition, il est bien sûr hors de question de donner au « consommateur » un produit dont il n'arrive pas à reconnaître la nature. Il s'agit donc d'éliminer toute ambiguïté de surface, tout élément qui puisse donner au lecteur une occasion d'hésiter, raison pour laquelle d'ailleurs la mention « Roman » est privilégiée sur toutes les premières pages de couverture de tous les romans autobiographiques. Et pourtant, le discours éditorial lui, engage ouvertement une lecture référentielle.

C'est dans *Le Fils du pauvre* que ce discours éditorial a beaucoup marqué la réception en faveur d'une approche essentiellement référentielle, confondant Mouloud Feraoun avec Menrad Fouroulou⁹⁴. Depuis les premières éditions du Seuil, le discours éditorial maintient cette confusion. Dans la quatrième page de couverture de la même édition, Collection « Points », 1995, nous lisons : « [...] Mouloud Feraoun raconte, à peine transposée, sa propre histoire [...] », propos qui donne tout de même des raisons de croire que l'histoire qu'on va lire est bien celle de Mouloud Feraoun. Or, l'adjectif mentionné ne permet pas du tout de penser au volet fictionnel bien présent dans l'œuvre. Nous lisons également un témoignage de Mouloud Feraoun dans *L'Effort algérien* : « J'ai écrit *Le Fils du pauvre* pendant les années sombres de la guerre, à la lumière d'une lampe à pétrole. J'y ai mis le meilleur de mon être ». L'auteur ici ne désigne pas vraiment la référence autobiographique de son œuvre, bien que le pronom possessif nous y incite indirectement.

La critique n'est pas épargnée par ces jeux d'amalgames entre fiction et autobiographie. Dans son ouvrage, *Mouloud Feraoun*, Youcef Nacib persiste dans la confusion en analysant *Le Fils du pauvre* : « Ce passage du *Fils du pauvre* (p. 25) où Feraoun évoque ses années de pension chez

93 Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, p. 243.

94 Maurice Le Rouzic, étudie bien ce point dans *Les problèmes de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française*, op. cit., p. 75

le pasteur Lambert à Tizi-Ouzou (...) est à propos très instructif »⁹⁵. L'auteur ici ne distingue pas Mouloud Feraoun et le narrateur de son roman autobiographique.

Dans tous les cas, ce paratexte éditorial n'est pas innocent, il recherche subtilement l'adhésion du lecteur par le pathos, comme nous l'avons signalé plus haut, qui est induit par le narrateur sur le cas exemplaire de Fouroulou dans sa montagne kabyle.

Il en est de même dans *Jacinthe noire*. Joëlle Losfeld en effet met tout en œuvre en effet pour afficher la part autobiographique de l'œuvre. L'éditrice reproduit en quatrième de couverture un passage de l'œuvre où la référence à la réalité des faits est indéniable :

« Voici ce que me reproche Mlle Anatole :

- Une trop forte personnalité.
- Une échelle des valeurs différente de la vôtre.
- Des opinions, des pensées, des façons de parler qui me sont propres.
- Nier la volonté (!)
- Parler de Rousseau et de Gide à tout moment.

... Je pensais trouver chez vous – jeunes filles à l'idéal haut placé – la compréhension véritable et non celle qui s'en tient aux apparences.
...Non, vous n'aimez pas : vous faites le don, mais l'élan, l'amour, en sont absents ».

Après ce passage, l'éditrice évoque brièvement la vie de l'auteure avant d'enchaîner sur la particularité référentielle de toute l'œuvre de Taos Amrouche « (...) Dans ses quatre romans fortement autobiographiques, elle analyse son déracinement, l'exil, la solitude et exprime le besoin d'émancipation des femmes étouffées par la tradition ».

Il s'agit en effet de ces thèmes dans *Jacinthe noire*, et Reine incarne très précisément les problématiques de l'exil et de la solitude. L'appui de cette lecture référentielle par l'éditrice qui décidément, veut orienter la lecture vers cette perspective, réitère ce soutien par un troisième choix citationnel, il s'agit d'un extrait de la lettre d'André Gide citée plus haut. Le choix d'un tel extrait n'est pas anodin. De toute la lettre, c'est justement le passage où Gide pointe le caractère autobiographique de l'œuvre de Taos Amrouche.

Que nous disent ces prises de position éditoriales ? Qu'avant tout, elles ont un fort pouvoir de suggestion tout en signant une incohérence entre d'une part, la mention « roman » sur la deuxième page de couverture et, d'autre part, le besoin d'insister en dernière page de couverture sur le volet référentiel de l'œuvre⁹⁶, ce qui participe à brouiller les pistes et à conforter davantage la

95 Youcef Nacib, *Mouloud Feraoun*, Alger-Paris, S.N.E.D, Fernand Nathan, 1982, p. 28.

96 Le meilleur exemple de ces paradoxes du paratexte éditorial est l'édition d'un ouvrage fictionnel dans une collection explicitement référentielle à l'instar de la collection du Seuil « Écrivains de toujours », consacrées à des biographies critiques d'auteurs. L'exemple de *Roland Barthes par Roland Barthes* est pertinent, car cet ouvrage s'ouvre sur note : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». Pas vraiment adepte des autobiographies, et malgré la note, Roland Barthes se souscrit dans son ouvrage à la tradition autobiographique que veut défendre cette collection.

particularité du roman autobiographique, c'est-à-dire son ambiguïté générique. Cependant, il n'est pas facile d'échapper totalement à ces informations paratextuelles par un étiquetage rigoureux et clair, et « ça serait, estime Gasparini, dénier à la création littéraire son goût du mystère, de l'ambiguïté et de la transgression, »⁹⁷. Les termes d'un contrat de lecture pourraient être affinés si un code de déontologie entre éditeur et auteur donnait à ce dernier le choix du paratexte qu'il estime adéquat et nécessaire⁹⁸.

3. L'intertexte

Le recours à l'intertexte manifeste le désir d'inscrire l'écriture explicitement dans le sillage d'un autre texte influent ou pas. Si les rapports implicites qui lient le texte à des œuvres connues sont l'une des acceptations d'une œuvre par un lecteur selon la théorie de la réception de Hans Robert Jauss⁹⁹, il appartient au lecteur d'en déchiffrer, voire d'en interpréter les effets. Mais « la lecture de l'intertexte, rassure Nathalie Piégay-Gros, n'est pas réservée à une approche savante et érudite de la littérature ; au contraire, le propre de l'intertexte est d'engager un protocole de lecture particulier, qui requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens¹⁰⁰ ».

La notion d'intertextualité est bien complexe et englobe une grande variété de pratiques : la citation, l'allusion, le plagiat, la réécriture, la parodie, etc. Cette complexité revient également au nombre de théoriciens qui ont étudié et défini la notion, en lui donnant à chaque fois une forme et une pratique particulière, selon le point de vue. La première définition de l'intertextualité revient à Julia Kristeva dans son ouvrage *Séméiotiké*, laquelle estime que l'intertextualité est essentiellement une permutation de textes qui désigne le fait que « dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent »¹⁰¹. La notion est aussi évoquée par Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, renvoyant à la subjectivité du lecteur ainsi qu'à sa mémoire, estimant qu'elle est « comme un souvenir circulaire », ou « l'impossibilité de vivre hors du texte infini »¹⁰².

Michaël Riffaterre quant à lui, voit dans l'intertextualité la perception par le lecteur de toute trace, qu'il s'agisse d'une vague réminiscence ou d'une citation explicite indépendamment de la

97 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 93.

98 *Id.*, *Ibid.*

99 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Mallard, Gallimard, 1978, p. 52.

100 Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Dunod, 1996, p. 3-4.

101 Julia Kristeva, *Séméiotiké*, Seuil, 1969, p. 12.

102 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973. « Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule. L'évêque de Lescars, désigne la nièce de son grand vicaire par une série d'apostrophes précieuses (*ma petite nièce, ma petite amie, ma jolie brune, ah petite friande !*) qui ressuscite en moi les adresses des deux carrières du Grand Hôtel de Balbec, Marie Geneste et Céleste Albaret, au narrateur (*Oh ! petit Diable, aux cheveux geai, ô profonde malice ! Ah ! Jeunesse, ah ! Jolie peau*). ».

volonté de l'auteur, de sa conscience¹⁰³.

C'est Gérard Genette qui a, par la suite, présenté cette notion comme système de relations, en inventant d'autres « sous notions » dérivées. Il parle de transtextualité ou transcendance textuelle du texte qu'il définit comme : « tout ce qu'il (le texte) met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes »¹⁰⁴, d'où est tirée l'intertextualité avec d'autres types de relations constituant cette transtextualité¹⁰⁵. Pour Nathalie Piégay-Gros, « ce n'est pas l'objet de l'intertexte qui intéresse Genette, mais la relation qui s'établit entre le texte et son intertexte, ou, pour reprendre la terminologie de *Palimpsestes*, l'hypertexte et son hypotexte »¹⁰⁶. Sont étudiés également comme intertextes : l'allusion, le plagiat, la référence, le pastiche, la parodie, le calque, etc.

Ces différentes conceptions de la notion trouvent à chaque fois un exemple éclairant chez nos auteurs qui n'hésitent pas à emprunter à d'autres genres leurs moyens d'expression. Le roman autobiographique en général met en œuvre différentes formes de citations au service de sa stratégie générique¹⁰⁷.

C'est essentiellement la citation en tant qu'intertexte explicite que nous étudierons en grande partie dans ce chapitre. Il est donc question d'étudier à quel point l'hypertexte, selon la terminologie génétienne, influe, prolonge et remodèle la lecture de l'hypotexte duquel la citation est tirée. La raison du recours à la citation comme nous allons le voir est multiple : outre sa fonction qui peut être ornementale, elle peut aussi très bien consolider le discours dans sa prétention initiale ou donner à penser que la lecture soutient la vision intellectuelle citée. Dans tous les cas, la citation n'est pas sans orienter la lecture et participe à l'amalgame entre réalité et fiction que suppose le genre roman autobiographique.

a- L'intertextualité comme recherche d'une communauté de destin dans *Jacinthe noire*

Les références intertextuelles dans *Jacinthe noire* sont multiples et condensent souvent le discours narratif dans d'innombrables œuvres que Taos Amrouche invoque par l'intermédiaire du personnage Reine, qui mène sa vie solitaire au pensionnat. Il s'agit des œuvres qui l'ont marquée

103 Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Dunod, 1996, p. 16.

104 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 7.

105 Cette transtextualité inclut d'autres formes de relations : L'architextualité, définie par la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient. La paratextualité, renvoie à toute relation qu'un texte entretient avec son paratexte. La métatextualité est la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer. L'hypertextualité, définit la relation unissant un texte B (l'hypertexte) et un texte A (l'hypotexte) dont il dérive.

106 Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, op. cit., p.14-15.

107 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 105.

non seulement par l'esthétique mais aussi par les thèmes qui lui sont chers, et en vertu de la similitude de vie qu'elle ressent avec les personnages.

***Rosamond Lehmann**

Dès l'installation de Reine dans le pensionnat, Marie-Thérèse s'est approchée d'elle pour mieux faire sa connaissance et s'est empressée d'exécuter la moindre de ses demandes, de répondre à toutes ses questions, tout en continuant de décrire son émerveillement. Dans ses premiers questionnements, c'est de la lecture dont il s'agit. Et Reine demande ainsi à Marie-Thérèse : « - Avez-vous lu *Poussière* de Rosamund Lehmann ?¹⁰⁸ » Ce qui a fait dire à Marie-Thérèse dans ses pensées, que la veille, justement, une discussion au sujet de ce roman avait eu lieu entre pensionnaires, et le verdict avait été clair : le livre avait été jugé malsain¹⁰⁹.

Pourquoi donc a parler très tôt de *Poussière* de Rosamond Lehmann? Le secret que cache en réalité ce roman est tel que nous estimons que le destin de tout *Jacinthe noire* en dépend. C'est indéniablement une lecture qui a profondément ému l'auteure tant par l'étrangeté d'une coïncidence : être tombée sur une œuvre qui trace presque le même parcours qu'elle, que par son identification au personnage principal. Et Reine de confirmer tout cela explicitement :

- voyez-vous, c'est la première fois que je suis hors de la maison, car je ne suis jamais allée en pension. Il y a longtemps que j'ai lu ce livre, et je n'en suis obsédée que ce soir – dans cette salle – depuis que, moi aussi, je suis une étudiante, depuis que j'ai ma petite chambre dans une cellule, - dans cette maison, où beaucoup d'autres vivent. Je pense à Judith (héroïne de *Poussière*¹¹⁰), malgré moi. L'atmosphère du livre m'entoure à chaque minute plus étroitement. Je suis cernée. Tout à l'heure, je devrais manger à une table étrangère, et je serai un peu Judith. Oh ! Cette arrivée de Judith dans le réfectoire et toutes ces têtes qui l'observaient ! Mais très vite le visage de Jennifer la reconforte...¹¹¹

Poussière est le premier roman de Rosamond Lehmann¹¹², publié en 1927. C'est l'histoire de

108 Dans *Jacinthe noire* nous lisons l'orthographe Rosamund, par tout ailleurs, c'est Rosamond.

109 Il n'est pas étonnant que les pensionnaires bien puritaines aient trouvé ce roman malsain car une relation homosexuelle, purement platonique, lie Judith et Jennifer, ainsi que d'autres relations de même type dans différents endroits du récit.

110 Nous soulignons.

111 Taos Amrouche, *Jacinthe Noire*, op. cit., p. 17. Nous soulignons.

112 Romancière britannique, (1901-1991), elle a publié sept romans et un recueil de cinq nouvelles entre 1927 et 1976. Héritière d'une tradition familiale d'artistes et d'éditeurs, elle eut une longue carrière mais ne produisit qu'une œuvre parcimonieuse, et se le vit parfois reprocher. À la fois exposée et réservée, reconnue et inconnue, elle fut tour à tour auteur à scandale, écrivain oublié, et enfin membre de la *Royal Society of Literature* et vice-présidente du PEN. Club International. Longtemps considérée dans l'ombre de Virginia Woolf ou dans le halo des romancières anglaises de l'entre-deux-guerres, cantonnée par la critique dans le registre féministe, son œuvre s'est prêtée à tous les contresens, à tous les jugements réducteurs. La discrétion extrême, la rigueur éthique de Rosamond Lehmann pour

Judith Earle, jeune fille issue de la bourgeoisie moyenne anglaise, qui vit à la campagne, et ne fréquente pas l'école car un professeur vient quotidiennement lui donner ses cours à la maison. Souvent solitaire, elle reçoit des amis de temps en temps, notamment pendant les vacances. Il s'agit de moments décrits avec énormément de bonheur. Avec l'âge, elle commence à avoir pour ses amis quelques penchants amoureux, mais sans histoire sérieuse. C'est son entrée à Cambridge qui va totalement bouleverser sa vie. Sa rencontre avec Jennifer va lui faire découvrir une autre dimension de l'amour, un amour platonique, mais tellement complice, et qui se nourrit d'idéaux et de fantasmes sobres et joyeux. Cette relation sera l'objet d'envie et de curiosité malhabiles, ce qui fait naître en Judith des sentiments de jalousie et d'incompréhension. Du jour au lendemain, des tensions se sont enchaînées, des malentendus et un manque de communication ont fait éclater cette belle liaison, et Judith en est sortie particulièrement meurtrie. À l'issue de cette rupture, Judith a retrouvé ses amis d'enfance et a essayé de construire une relation amoureuse avec un certain Rody. Celui-ci est indécis. Judith, de son côté, garde toujours l'espoir de revoir Jennifer. Cet espoir est nourri jusqu'à la fin de l'oeuvre.

À la lecture de ce roman, Taos Amrouche retrouve non seulement son histoire mais également son *alter ego*, notamment dans l'épisode où Judith intègre Cambridge, épisode qui correspond à sa rencontre avec Jennifer.

Le récit de *Reine au pensionnat* semble se calquer à plus d'un titre sur celui que raconte le narrateur à propos de Judith pendant son séjour à Cambridge. Taos Amrouche voit dans *Poussière de Rosamond*, sa ressemblance à la fois au personnage principal Judith et à son amie Jennifer. En effet, *Reine* qui incarne, comme nous l'avons signalé, la vie de Taos Amrouche, tient à la fois de Judith et de son amie Jennifer. De Judith, elle tient sa passion de la solitude, son amour de la botanique, sa façon de décortiquer l'âme humaine, etc. De Jennifer, son charisme, son extrême orgueil, son influence sur les autres camarades. Marie-Thérèse est le personnage que choisit Taos Amrouche pour reproduire cette liaison dans le pensionnat.

L'intertexte fonctionne ici dans une dialectique que Gérard Genette a bien montré dans sa terminologie. Entre *Jacinthe noire* comme l'hypertexte et *Poussière* comme hypotexte, il existe une opération que le critique qualifie « provisoirement » de transformation indirecte, ou imitation, sans le citer¹¹³. Dans *Jacinthe noire*, en revanche, le rapport est clairement cité afin d'appuyer sans doute l'intérêt et de manifester par là même le niveau de référentialité de l'oeuvre avec la réalité vécue par l'auteure.

tout ce qui touche au métier de l'écrivain, son refus de l'autobiographie, ont freiné la connaissance de pans entiers de son activité ». La première traduction française date de 1929, par Jean Talva, édité chez Plon. C'est cette édition que nous utilisons pour notre recherche.

113 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, coll Essai, 1982, p. 13.

Dès le début de *Jacinthe noire*, un calque se met en place, selon une construction simple, sans intérêt stylistique apparent, mais qui désigne tout de même une attitude inhérente à un certain type de personnalité. Nous lisons dans les deux œuvres :

<i>Poussière</i>	<i>Jacinthe noire</i>
Bonne nuit, Judith. Il faut que je vous dise qu'en général on m'appelle Jeanne. - Je vous appellerai Jennifer. C'est délicieux, cela ne ressemble à personne, c'est un nom pareil à vous. (p. 154.)	- Vous m'avez vu ce matin : on vous a dit que je m'appelais Maïthé, abréviation de Marie-Thérèse. - Je vous appellerai Marie-Thérèse. Ce diminutif que l'on vous donne me fait penser, je ne sais pourquoi, par sa sonorité, à l'Extrême-Orient. (p. 14)

Fraîchement arrivée dans son nouveau lieu, à l'instar de Jennifer, Reine manifeste son sens de l'originalité par sa façon de se distinguer des autres, en préférant nommer à sa manière.

Outre ce calque, d'autres références à *Poussière* se distinguent essentiellement dans le comportement, les passions et les rêves de Reine mais aussi de Marie-Thérèse. Nous reformulons ces références dans cette mise en parallèle de quelques notions :

- La botanique

Judith, dans *Poussière*, est décrite ainsi par le narrateur : « Judith est une enfant exceptionnellement douée surtout pour la narration et la botanique »¹¹⁴. C'est une description qui sied parfaitement à Reine tant par son caractère, qui a envoûté Marie-Thérèse, que par sa passion pour les fleurs qu'elle admire dans ses longues balades dans les jardins parisiens. À l'instar de Rosamond, Taos multiplie les évocations d'espèces de fleurs au potentiel symbolique, généralement vertueux, voire à valeur anthropomorphique : « Ses fleurs l'aimaient, l'attendaient »¹¹⁵. La passion pour les fleurs reste chez Rosamond et chez Taos une contemplation, mais également signifie également une possession, remplaçant même la présence humaine au point de prendre la première place dans le décor : « ...mais j'avais eu le temps de voir les marguerites et les œillets et le deuxième visage d'homme que je ne connaissais pas... »¹¹⁶.

114 Rosamond Lehmann, *Poussière*, trad. de l'anglais par Jean Talva, Plon, 1929, p. 14.

115 *Ibid.*, p. 347.

116 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 69.

<i>Poussière</i>	<i>Jacinthe noire</i>
- ...où chatouillait la flamme, et que les orangers et les chrysanthèmes, embaumaient. (p. 166)	- Vous ne pouvez pas savoir combien m'est doux le vase de chrysanthèmes qu'elle supporte. (p. 15).
- La chaleur développait le parfum des chrysanthèmes (p. 184).	- ...car d'un mouvement sauvage, elle enfouit son visage dans les chrysanthèmes. (p. 65).
- ...allaient s'épanouissant vers les couchers de soleil plein de dahlias. (p. 155).	- Le dahlia est une fleur splendide mais sans âme. (p. 32).
- ...et cueillit des dahlias et des roses tardives. (p. 337).	- Et tous ces dahlias, où les avez-vous cueillis ? (p. 133).
- humant au passage le parfum du merisier, du néflier du japon, de l'amandier (...) beauté du jardin. (p. 88).	- elle recréait son jardin avec ses orangers, ses fleurs, et sa fontaine de lierre...(p. 16).
- ...respire l'herbe coupée mêlé au parfum de rose, œillets, de la lavande, (...) le plates-bandes fleuries (...) un panier plein de pois de senteur (...) des marronniers immobiles. (p. 142)	- Des géraniums oranges y flambaient, (...) Au centre se dressaient de somptueux cannas (...) J'ai vu des caoutchoucs, (...) des buissons épineux que j'ai pris pour des genêts. (p 66).

- L'âme des êtres vivants

Ce terme est redondant dans les deux œuvres, notamment dans *Jacinthe noire*. Son utilisation métaphorique installe une similitude particulièrement proche. L'âme constitue ici le principe ontologique de tout ce qui vit, l'essence de tout être vivant sans lequel toute connaissance est nulle. L'esthétique, la valeur morale, le mystère sont autant d'attributs que peut revêtir cette âme et que la rhétorique dans les deux textes fait remarquablement surgir dans les deux textes.

<i>Poussière</i>	<i>Jacinthe noire</i>
- Elle n'avait pas les clefs de son âme. (p. 49).	- J'ai perdu la clef qui ouvrait l'âme d'Heerlande. (p. 138.)
- Je ne connais pas une âme. (p. 152).	- Mais je connais bien son âme. (p. 10).
- Son âme était d'une limpidité si pure. (p. 233).	- C'est une âme lumineuse et douée, pleine de charme. (p. 70).
- Son âme était lourde, enveloppait d'inconscience. (p. 272).	- Comme son âme était lourde. (p. 156).
- Quand l'âme était aux écoutes. (p. 156).	- Mon âme se dilatait d'aise. (p. 88).
- L'âme de Judith chancelait et défaillait. (p. 63)	- L'âme de Berthe sonne juste et clair. (167).
- ...une crainte avait commencé d'obscurcir l'âme de Martin. (p. 306)	- ...pénétrer cette zone d'ombre de votre âme. (p. 203).

- Rapports passionnels

Judith et Jennifer se sont aimées dès le premier jour de leur rencontre. Jennifer exerce une attraction forte sur Judith, celle-ci cède totalement à son charme. L'attitude, la force et le charisme qui illuminent Jennifer sont pour Judith un véritable envoûtement. Entre Reine et Marie-Thérèse, c'est également le coup de foudre, dès leur rencontre. Reine exerce une telle influence sur Marie-Thérèse qu'elle s'exprime en elle parfois, tant son désir de l'imiter est immense.

<i>Poussière</i>	<i>Jacinthe noire</i>
- Le jour, le faible éclat de Judith, était noyé dans le rayonnement de Jennifer. (p. 168)	- Ce visage particulier de Reine, je l'éclaire et l'enrichis de toute ma connaissance. (p. 62).
- Jennifer était une sorte de maladie, dont Judith guérirait par un traitement approprié. (p. 170).	- C'est la présence de Reine et sa parole vivante qui agissait efficacement sur moi (p. 64).
- Désormais, vivre sans Jennifer était impossible. (p. 174).	- J'avais un nouvel aliment : Reine. (p. 28).
- La perte de Jennifer lui avait donné une sorte d'assurance et de maturité, de fermeté. (p. 236).	- L'efficacité de son absence s'impose en moi. (p. 277).
- La lettre de Jennifer viendra sans doute bientôt. (p. 279).	- Nous attendions sa lettre, cette lettre qui ne devait jamais arriver. (p. 278).

Un autre détail qui surprend et renforce les liens des protagonistes des deux œuvres, ce sont les études littéraires poursuivies à l'université et leurs âges respectifs, vingt-deux ans, ainsi que leurs discussions souvent axées sur des œuvres particulièrement poétiques. Cette poésie même qui recrée et installe chaque fois les fleurs dans l'univers fermé des étudiantes, occasion d'évasion nécessaire que les deux œuvres invoquent comme une bénédiction sur laquelle des métaphores se succèdent gaiement.

« L'obsession » de Reine – Taos pour *Poussière* de Rosamond Lehmann se voit aussi dans le style, notamment dans cette écriture très caractéristique de Rosamond fondée globalement sur le nombre des dialogues et leur longueur parfois déconcertante. Cette écriture essentiellement dialogique est interrompue par l'irruption de lettres comme moyen de communication qui chevauche le dialogue. Dans son article intitulé « La lettre au cœur de l'écriture de Rosamond Lehmann », Françoise Bort observe que les lettres s'imbriquent dans les romans et leur donnent un caractère polyphonique. Dans son premier roman, la lettre se trouve être un espace de méditation qui délimite l'espace d'écriture creusé à l'intérieur de la diégèse¹¹⁷. Taos Amrouche reformule très

117 Françoise Bort, « La lettre au cœur de l'écriture de Rosamond Lehmann », *Rosamond Lehmann, Et le métier de l'écrivain*, Françoise Bort et Marie-Françoise Cachin (dir), Presse Universitaire de Marne-la-Vallée, 2003, p. 163-164.

bien cette technique et semble trouver dans ce canal un moyen de saisir sa solitude dans son exil, à l'image de toutes ces lettres qu'elle reçoit de Jacques, son fiancé : « -Vous avez lu la lettre de Jacques ? ¹¹⁸», « J'ai écrit des lettres, j'ai lu »¹¹⁹. Il en est ainsi chez Rosamond pour qui « la lettre est un trompe-l'œil, une sortie apparente du roman, non pas dans la vie réelle, mais dans l'espace secret de la confession »¹²⁰. C'est ce qui se produit d'ailleurs à la fin du roman de Rosamond. Taos reproduit cette fonction dans la longue lettre qu'elle envoie à sa meilleure ennemie Élisabeth, qu'elle lit aux pensionnaires. Cette une lettre en forme de confession, grâce à laquelle nous pénétrons l'univers mystérieux de Reine, découvrons les déboires qu'elle a su taire, et l'hypocrisie de la plupart des filles du pensionnat qu'elle a pu dénoncer. Cette lettre fut l'occasion aussi de sceller sa fierté et son orgueil, façon de se retrouver dans sa nature et sa liberté. La lettre peut également, dans le cas du roman autobiographique, estime Philippe Gasparini, incliner vers la réception référentielle, car il apparaît peu vraisemblable que la mémoire soit impuissante à en redonner la longueur¹²¹. Toutefois, il faut signaler tout de même que Taos Amrouche a édité ce roman autobiographique en incluant, comme étudié plus haut, une lettre de l'écrivain André Gide. Ce choix installe le sentiment de délivrance qu'espère pour elle André Gide en conclusion sa missive¹²², paradoxe qui, encore une fois, entretient l'ambiguïté générique du roman autobiographique.

Le roman *Poussière* de Rosamond Lehmann est donc bel et bien une vraie obsession comme l'avait affirmé Reine. Les coïncidences et les fortes ressemblances avec Taos Amrouche ne peuvent qu'influencer l'écriture. L'auteure a trouvé en cette œuvre l'expression d'un destin commun qui l'unit intellectuellement et esthétiquement à tout l'univers romanesque dans lequel elle voit une part de sa vie magistralement reflétée.

* **Milosz**

À peine Reine apprend-elle la passion de Marie-Thérèse pour la poésie qu'elle lui demande si elle aimerait qu'elle lui lise un poème : « Les poèmes de Milosz¹²³, annonça Reine », (...) Elle lut

118 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 95.

119 *Ibid.*, p. 96.

120 Françoise Bort, « La lettre au cœur de l'écriture de Rosamond Lehmann », *Rosamond Lehmann, Et le métier de l'écrivain*, Françoise Bort et Marie-Françoise Cachin (dir), Presse Universitaire de Marne-la-Vallée, *op. cit.*, p. 166.

121 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 108.

122 Il y a une étrange similitude entre cette lettre de Gide et l'Avant-propos de *Poussière* écrit par Jean-Louis Vaudoyer. Celui-ci écrit à propos de *Poussière* : « Il s'agit moins de comprendre, de juger les personnages, que de les aimer ». Gide quant à lui avait écrit dans sa lettre incluse dans *Jacinthe noire* : « Devant quoi je devais songer beaucoup moins à juger qu'à comprendre (...) la sympathie l'emportait.

123 Oskaras Milasius Milosz, (1877-1939) est un poète, romancier, dramaturge lituanien de langue française. Sa poésie est vouée au temps qui passe, à la nostalgie de l'enfance, souvent mélancolique, en pensant souvent à son pays natal, la Lituanie, pays qui a toujours compté pour lui, contribuant énormément à son rayonnement international pendant les années où il travaillait comme diplomate.

le *Cantique du printemps*¹²⁴». Taos Amrouche est une passionnée de poésie et de chant. Sa prédilection pour le roman est une façon de sublimer cet art, de lui donner toute sa magie par la prose. Le poème de Milosz que choisit Reine pour faire plaisir à Marie-Louise est un condensé de thèmes, de symboles, d'allégories et de sensations que le roman autobiographique *Jacinthe noire* reproduit dans un imaginaire baigné à la fois par le folklore poétique oral kabyle et l'univers occidental.

Le *Cantique du printemps* est un long poème en vers libres, dédié comme la plupart des poèmes de Milosz, à la beauté du monde, comme son refrain le précise, « Que le monde est beau, Bien-Aimée, que le monde est beau ! ». Refrain que reproduit Marie-Thérèse dans *Jacinthe noire*, pointant la profonde ferveur que lui donne la voix de Reine, cependant qu'un personnage reformule de façon emphatique ce poème le déclamant : « Regardez-moi, je suis l'Allégorie du Printemps »¹²⁵. Lorsque le poète évoque la beauté du monde, il s'agit alors, selon Milosz, de l'appréhension de tout ce que le monde donne dans ses beaux rayonnements et dans ses pires déconfitures. C'est ainsi que naît la joie de la contemplation, notamment de la nature, plus précisément, des fleurs en tout genre, qui transforment le poème en bouquet de couleurs et de symboles, telle l'ortie, emblème de l'humilité, à la fois ravageuse et salvatrice, herbe amère de l'exil, dont souffre le poète pendant toute sa vie. Il s'agit également des thèmes de la solitude et de l'enfance dans lesquels le poète aime à noyer son âme mélancolique. Tous ces thèmes trouvent de lumineux échos dans l'univers poétique de Taos Amrouche, et *Jacinthe noire* en reformule plusieurs en maintes pages, à travers l'expression du tempérament de Reine, cette mélancolie d'artiste, où s'imbriquent une joie fougueuse et une dépression désolante que met en scène une nécessaire solitude. Il est certain que Taos Amrouche s'est nourrie de la poésie de Milosz, au point qu'elle s'en est inspirée pour intituler son dernier roman autobiographique : *Solitude ma mère*¹²⁶. Comme Milosz par rapport à son pays natal, la Lituanie, Taos cultive ce sentiment de nostalgie de la Kabylie. En effet, les spectres de souvenirs parentaux ainsi que les chants et contes traditionnels hantent à chaque instant son amer exil permanent. (Nous reviendrons sur ce thème dans le premier chapitre de la deuxième partie).

* André Gide

Amie de l'écrivain André Gide, Taos Amrouche montre sa fierté de l'être dans la lettre

124 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 26.

125 *Ibid.*, p. 284.

126 Taos Amrouche, *Solitude ma mère*, Joëlle Losfeld, 1995. Roman autobiographique publié à titre posthume.

introduisant sa première œuvre. Entretenant sans aucun doute avec lui une brève relation épistolaire¹²⁷, ce qui est supposée par les mots de Gide dans sa lettre, Taos Amrouche est certainement l'une de ses grandes admiratrices. Les références et les évocations de cet écrivain sont nombreuses : « Elle glorifie la démesure et avoue son admiration pour Gide et Rousseau »¹²⁸. Cette admiration pour ces deux illustres écrivains nous semble justifiée, sans aucun doute, par le goût prononcé de Taos Amrouche pour les fleurs, à travers le personnage de Reine. On connaît la place que tient le champ lexical botanique dans l'œuvre d'André Gide et l'immense passion que lui voue Rousseau, comme élément essentiel de l'existence humaine sur terre.

Dans son article « La source et le marécage », consacré à Gide, Isabelle Krzywkowski écrit :

Le jardin chez Gide engendre donc un appel, tant physique qu'intellectuel. Il peut ainsi devenir le séjour auquel on aspire, comme dans *La Tentative amoureuse* ou *El Hadj*, lieu de la liberté des corps et de l'éveil à soi-même, lieu, donc, d'un aboutissement¹²⁹.

Vision à laquelle un personnage de *Jacinthe noire* consent dans son évasion alors qu'il découvre un endroit verdoyant :

Ce fut un enchantement pour moi qui le découvrait pour la première fois. Le rêve eut été que je pusse me promener la tête renversée sans que le vertige me prît. (...) dans le soleil, des feuilles m'apparaissaient d'un or diaphane. (...) Un arbre royal à feuilles larges comme des mains ouvertes filtrait le soleil. (...) J'étais calme et détendue¹³⁰.

Le jardin pour Gide peut être également un lieu où il s'agit moins d'une renaissance que d'une naissance à autre chose, où rien de ce qu'il a révééré jusqu'alors n'a plus sa place, comme le dit Michel le personnage de *L'Immoraliste* : « Était-ce enfin ce matin-là que j'allais naître ?¹³¹ ». C'est dans les jardins que les personnages gidiens trouvent leurs forces, affirme Isabelle

127 C'est son frère Jean Amrouche qui a le plus correspondu avec Gide, à partir de 1928 et ce jusqu'à la veille de la mort de ce dernier en 1950, l'on distingue mieux l'admiration de Jean pour Gide en s'adressant à lui le plus souvent par « cher Maître ». Correspondance publiée sous le titre *Gide & Amrouche correspondance 1928-1950*. Édition établie par Pierre Masson et Guy Dugas, Presses Universitaires de Lyon, 2010. Est incluse dans cet ouvrage cette lettre de Gide qu'il a adressé à Taos, p. 86 - 87- 88.

128 *Ibid.*, p. 45.

129 Isabelle Krzywkowski, «La Source et le marécage : le jardin dans les récits d'André Gide », *La Réserve* [En ligne], La Réserve, Archives I. Krzywkowski, HDR, vol. 1. *Du jardin à l'espace littéraire*, Poétique du lieu, mis à jour le : 16/11/2015, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/reserve/revues/reserve/220-la-source-et-le-marecage-le-jardin-dans-les-recits-d-andre-gide>. Consulté le 20/03/2016.

130 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 66.

131 Isabelle Krzywkowski, «La Source et le marécage : le jardin dans les récits d'André Gide », *op. cit.*

Krzywkowski et comprennent leur propre nature et leur voie¹³², sentiment qu'éprouve Marie-Thérèse lors de sa promenade dans un jardin :

Dans ce jardin, avec la présence légère de Mic, et celle plus forte, des arbres et des fleurs, j'aspirais à rester immobile, à sentir le vent survoler mon front. Peu importait l'apparence que je pouvais avoir depuis que je portais en moi, comme un fruit dense et presque douloureux, la certitude de vivre intérieurement¹³³.

Le jardin fascine à mesure que la joie intérieure se trouve en effervescence, c'est un lieu qui rassure. Il conforte cette joie en même temps qu'il la fait jaillir à grand jour. C'est également le lieu où s'apaise la solitude de Reine et son exil, car le jardin est le lieu qui lui fait penser à sa mère, à son pays : « - Je ne souhaite que cela, Reine. Mais, allons plutôt dans votre jardin ou bien au pays de vos ancêtres ». ¹³⁴

* Jean-Jacques Rousseau

Outre la grande passion de Jean-Jacques Rousseau pour la nature et notamment la botanique « à qui il demande, selon Starobinski, l'équivalent de ce que lui offrait sa propre conscience: des images qui semblent éclore d'elles-mêmes, et qu'il suffit d'accueillir sans efforts¹³⁵», Taos Amrouche se retrouve perceptiblement dans cette thématique, de même qu'elle fut certainement séduite par les célèbres écrits autobiographiques de l'écrivain. Car comme lui, Taos veut déjouer et conjurer par l'écriture le complot qui se trame contre elle¹³⁶. Son insoumission et sa rébellion mais aussi sa fuite du groupe justifie, à la fin, la vindicte qui s'est abattue sur elle. Ce tempérament rousseauiste consiste à honnir la société qui l'a pervertie et de travailler à construire son propre univers en solitaire, loin du monde humain et de ses jugements.

Dans *Jacinthe noire*, il est question des *Confessions* de Rousseau dont Reine défend surtout l'éthique :

Elles venaient, toutes trois, de mettre le nez dans les *Confessions*.

- Il ne faut pas confondre courage et cynisme, affirmait Paula, les joues empourprées.

- Il est certain que l'on ressent du malaise en face de certaines pages, appuya Jeannette.

132 *Id. Ibid.*

133 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 32.

134 *Ibid.*, p. 72.

135 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle. Suivi de sept essais sur Rousseau*, Gallimard, 1971, p. 280.

136 Denise Brahimi, *Taos Amrouche romancière*, Joëlle Losfeld, 1995, p. 74.

Et Berthe de conclure, d'un air catégorique :
- De tels écrits sont un danger.
Une lueur de colère apparut dans les yeux de Reine qui jeta d'un ton méprisant :
- On nous apprendra, un jour, que l'hypocrisie est une vertu¹³⁷.

Belle ironie provocante qui fait exploser de rage ses adversaires qui ne semblent pas adhérer à cette forme de don de soi, dénonçant l'indécence et le manque de probité dans la sincérité avouée. C'est en fait cette hypocrisie-là que Reine dénonce à plusieurs reprises chez la plupart des filles du pensionnat. Pour elle, l'amitié se voit dans la démonstration vraie, la confession de soi, plutôt que dans le ressentiment et le recours aux commérages malsains qu'elle fuit. C'est la raison pour laquelle Reine est toujours en quête de la connaissance profonde et sincère de tous les êtres qui l'entourent, c'est en cela qu'elle insiste sur la connaissance de l'âme humaine, « pénétrer son âme », « inventorier son âme », « elle a un amour tyrannique des âmes »¹³⁸, dit d'elle Marie-Thérèse. Cette passion pour l'âme humaine se rapproche de l'investigation des profondeurs intérieures ou de l'examen de conscience qu'incite à faire la tradition chrétienne, et qu'on trouve aussi chez un Rousseau issu forcément de sa formation protestante.

*** La Bible**

Il est à rappeler par ailleurs que la famille Amrouche s'est converti très tôt au christianisme. Taos a donc baigné dans certains rites conformes aux principes bibliques, avec tout l'imaginaire que cela suppose. Cependant, son rapport à la religion semble la détacher de ce rigorisme qui affecte parfois les fidèles fervents. Reine l'illustre parfaitement dans l'œuvre, en préférant se fier davantage à elle-même que prendre place, à l'instar de toutes les pensionnaires, parmi les fidèles d'une cérémonie religieuse traditionnelle. Denise Brahimi, à ce propos, affirme qu' : « À Rousseau, Taos emprunte une religion sortie tout droit de la « profession de foi du Vicaire savoyard » incluse dans l'*Émile*, non sans provoquer de la part du catholicisme orthodoxe les mêmes réactions indignées de refus et de rejet »¹³⁹. C'est une attitude hérétique constate le prêtre de la pension qui vient occasionnellement leur faire lire des versets de la Bible.

Ce rapport à la religion chrétienne suscite tout de même en Reine une admiration exaltée, comme avec tout ce qui fait appel aux sens et au mystère. Car, même si elle n'invoque pas de rapport passionnel à la religion et préfère un paganisme qui vise à pénétrer l'âme des choses et des

137 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 227-228.

138 *Ibid.*, p. 188.

139 Denise Brahimi, *Taos Amrouche romancière*, Joëlle Losfeld, 1995, p. 86-87.

êtres¹⁴⁰, elle succombe suite à la lecture du *Cantique des cantiques*, qu'elle confond avec le *Cantique du printemps*, avant que le Père ne la corrige. Elle confie éperdument : « Père, c'est presque insupportablement beau. C'est une marée de beauté qui monte, qui vous submerge... Et ce rythme ! Ce rythme prodigieux, de plus en plus impératif, tyrannique !¹⁴¹».

Des passages entiers de la Bible sont repris dans le roman autobiographique, accompagnant les paroles incantatoires du Père exhortant les filles à une méditation sur elles-mêmes suivant des versets qu'il récite : « ...Rentrez en vous-même et laissez-vous pénétrer par l'infinie quiétude qui se dégage de ce texte »¹⁴². Adeptes de toute parole qui incite au retour à soi et à l'écoute de ses entrailles, « Reine, la tête renversée, buvait cette joie (...) Elle pleurait. Un bonheur cruel s'était emparé d'elle »¹⁴³. C'est ainsi qu'elle accepta d'aller quelques jours après à l'Église Saint Eustache et de se confesser au Père Julien. Cet épisode l'a incroyablement soulagée. Elle avoue à Marie-Thérèse que cette expérience lui a permis de se sentir enfin en paix avec elle-même. La référence biblique fonctionne dès lors comme un appel inconscient de l'auteure à une transcendance qui soit en mesure de prendre en compte sa détresse sociale, soulager ses démons intérieurs et la libérer du poids de ses ressassements solitaires chroniques au sein de la pension.

Différents poètes sont par ailleurs invités dans l'environnement exaltant de Reine. Il est question du poème « Une Prière » de son frère, (Jean Elmouhoub Amrouche, tiré de son recueil *Cendres*), mais encore Péguy, Claudel, saint Augustin, implicitement Nerval dont on reconnaît le poème « El Desdichado » dans la description « Il rayonne comme un soleil noir »¹⁴⁴.

Jacinthe noire est une œuvre où foisonnent donc les références intertextuelles. Celles-ci se trouvent être particulièrement déterminantes et influentes, tant pour les coïncidences de parcours que par l'exaltation qu'elles procurent à l'auteure par la similitude des passions et la recherche d'un univers qu'elle conçoit en parfaite osmose avec la vie qu'elle mène et le destin qu'elle entrevoit. C'est par ces innombrables voix intertextuelles que ce roman autobiographique construit un chemin que l'auteure a tracé par la lecture, qu'elle avoue elle-même par l'intermédiaire de ses personnages, mais également par le biais de sa passion pour l'art en général et toutes les merveilles poétiques qui exaltent ses sens.

140 *Ibid.*, p. 89.

141 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 211.

142 *Ibid.*, p. 209.

143 *Id. Ibid.*

144 *Ibid.*, p. 115. Nous reviendrons plus explicitement sur ce poème et son rapport avec la mélancolie de Reine dans le premier chapitre de la deuxième partie.

b- L'intertextualité comme recherche de modèles dans *Le Fils du pauvre*

« *Le Fils du pauvre*, écrit Nadjat Khadda, est un texte qui combine à la fois une image du dedans, et une image du dehors, image pour soi et image pour l'autre »¹⁴⁵ où, par la référentialité, se joue l'invocation de noms illustres par des citations extraites de leurs œuvres, mises en exergue au début de chacune des deux parties du roman autobiographique. « La citation, écrit Nathalie Piégay-Gros, apparaît légitimement comme la forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre »¹⁴⁶. Elle peut par ailleurs jouer le rôle d'un argument d'autorité pour valider soit une vérité, soit un principe de vie. À partir de cette validation, ce recours devient un exemple, un modèle de conduite. C'est à partir de cette acception que Mouloud Feraoun insère deux citations dans son roman autobiographique¹⁴⁷.

*** Anton Tchekhov**

Pour la première partie du roman autobiographique, c'est une citation de Tchekhov qui prélude au récit de Fouroulou, devenue depuis célèbre dans le monde littéraire algérien:

Nous travaillerons pour les autres jusqu'à notre vieillesse et quand notre heure viendra, nous mourrons sans murmure et nous dirons dans l'autre monde que nous avons souffert, que nous avons pleuré, que nous avons vécu de longues années d'amertume, et Dieu aura pitié de nous...

Cette citation du romancier et dramaturge russe est issue de l'une de ses pièces, *Oncle Vania* (1889), drame en quatre actes. La citation en question se trouve à la fin de la pièce, scandée par le personnage Sonia, dans une tirade que nous reproduisons ici en entier :

SONIA . – Que faire ? Il faut vivre ! (Une pause.) Nous vivrons, oncle Vania ! Nous vivrons une longue série de jours, de longues soirées. Nous supporterons patiemment les épreuves que nous enverra le destin. Nous travaillerons pour les autres, maintenant et dans notre vieillesse, sans connaître le repos. Et quand notre heure viendra, nous mourrons soumis. Et là-bas, au-delà du tombeau, nous dirons combien nous avons souffert, pleuré, combien nous étions tristes. Et Dieu aura pitié de nous. Et tous deux, nous verrons, cher oncle, une vie lumineuse, belle, splendide. Nous nous en réjouissons, et nous rappellerons avec une humilité souriante nos malheurs d'à présent. Et nous nous reposerons. Je crois à cela, mon oncle ; je le crois, ardemment, passionnément... (Elle se met à genoux devant lui, pose la tête sur

145 Najat Kadda, (*En*) *jeux culturels dans le roman algérien d'expression française*, op. cit., p. 75.

146 Nathalie Piégay-gros, *Introduction à l'Intertextualité*, op. cit., p. 46.

147 La version originale comporte quatre citations, introduisant les parties du roman autobiographique.

ses mains, et d'une voix lasse.) Nous nous reposerons ! Téléguine joue doucement de la guitare¹⁴⁸.

Ces mots reproduisent en vérité l'atmosphère entière de la pièce. La majorité des personnages souffrent effectivement de leurs échecs dans leur poursuite du bonheur. Désespoir, frustrations successives conduisent à une résignation lucide. Le héros espère néanmoins garder une certaine dignité et continuer tout de même à vivre, renonçant à tout idéal d'ici-bas, ce qui est une forme de sacrifice, conscient de sa foi en un au-delà certainement meilleur. André Durand, dans la présentation de la pièce, écrit :

Si le malheur de cette galerie de personnages, bien plus impérieux qu'un banal spleen, plonge ses racines dans les fondements de la condition humaine, il reste que, malgré toutes leurs raisons profondes de désespérer, ils ne peuvent s'empêcher d'espérer en un monde meilleur, pas pour eux, mais pour les autres¹⁴⁹.

Tchékhov peint l'angoisse et l'absurde de la situation sociale de la Russie tsariste qui a acculé des foyers entiers, notamment les paysans, à la ruine et à la misère. Mais au-delà, les personnages de *L'Oncle Vania* sont décrits dans leur passivité devant ce qui les attend. C'est un destin tragique qu'ils aident, semble-il, à se réaliser afin de faire aboutir leur fatalisme et d'exaucer leurs prières. Or, la flamme, à travers le personnage de Sonia, ne s'éteint pas. L'espoir réside dans cette persistance qu'il y a à affronter la vie malgré le mauvais sort : « Nous supporterons patiemment les épreuves que nous enverra le destin ». Il ne s'agit pas d'un pessimisme mais d'une vision tragique de la vie, portée par une certaine grandeur humaine qui consiste à accepter la dure réalité, sans haine, puisque l'apaisement est assuré par l'assurance d'une bénédiction post-mortem.

C'est ce raisonnement, plein d'humilité, de lucidité et de résignation que Mouloud Feraoun installe par cette citation. Il en reformule la morale transcendante qu'il perçoit dans la réalité paysanne kabyle, comme celle que décrit le narrateur du *Fils au pauvre* : « La loi est sans exception. C'est une loi divine. Chacun de nous ici-bas doit connaître la pauvreté et la richesse. On ne finit jamais comme on débute, assurent les vieux. Ils en savent quelque chose ! »¹⁵⁰. Cette réalité paysanne est soumise aux lois de la nature, elle-même régie par un projet divin auquel rien n'échappe. Ainsi, tous les malheurs qui arrivent ne sont que la volonté du destin auquel il faut se plier car : « rien n'influe sur l'inexorable horloge du Destin »¹⁵¹. L'acceptation de cette loi est ce qui

148 Anton Tchekov, *Oncle Vania*, (1897) Broché, 1986, p. 122.

149 André Durand, *Oncle Vania*, analyse en ligne à l'adresse : www.comptoir litteraire.com/docs/540-tchekhov-oncle-vania-.doc. consulté le 6/04/2014.

150 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p 19.

151 *Ibid.*, p. 90.

aide à vivre. C'est en ce sens que s'exprime dans son malheur le personnage Sonia : « Il faut vivre... ».

Ernest Simmons écrit dans la biographie qu'il a consacrée à Anton Tchekhov : « L'éloge détruit subtilement la modestie, et l'humilité innée de Tchekhov succomba... »¹⁵². Mouloud Feraoun est également séduit par la foi en l'être humain de cet immense écrivain, son engagement pour une révolution sociale et la possible instauration d'un régime intègre. C'est la modestie et l'humilité d'un médecin de campagne, travaillant inlassablement pour subvenir aux besoins de sa famille, tout en continuant de décrire et à défendre la réalité sociale russe, qui attirent Feraoun. Ses nobles principes trouvent sans doute chez Feraoun un exemple, voire un modèle à suivre, auquel les premières lignes du récit du narrateur font allusion : « Menrad, modeste instituteur du bled, vit au milieu des aveugles¹⁵³ ». Feraoun trouve dans la conception de la vie développée par Tchekhov, à qui il voue une admiration certaine, une consolation, voire une assurance. C'est ce modèle d'existence qu'il privilégie sensiblement dans son récit.

Rose Celli écrit à propos de Tchekhov :

Il mettait la simplicité au rang des vertus, c'est-à-dire des moyens créateurs : en dépouillant un objet ou un être de l'inutile, elle permet de saisir ce qu'il y a d'unique dans tout être, tout objet. C'est avec la plus rigoureuse simplicité que lui-même a créé un monde¹⁵³.

Cette présentation de Tchekhov dans son humilité coïncide dans les propos avec cette présentation de Feraoun qui lui fait un écho :

Sous la conduite de Feraoun, toute une philosophie, tout un art de vivre particuliers aux Kabyles. En effet, la pudeur, la modestie, la simplicité, la fierté aussi d'appartenir à un village plutôt qu'à un autre, sont des qualités élevées, ici, au rang de vertus¹⁵⁴.

Ce sont là deux présentations pratiquement interchangeables et qui révèlent une similitude de caractères, de mode de vie et de vision du monde.

Cette évocation renvoie à la fois à l'angoisse et au climat dramatique qui caractérise les propres textes de ce dramaturge russe. Et le texte feraounien annonce, pour sa part, l'expression des émotions avec, comme ligne, ce profond tragique où s'enchevêtrent la pitié et l'ingratitude. Il invite de ce fait le lecteur, par une espèce d'avant-goût, à affronter une détresse face à un monde en

152 Ernest Simmons, *Tchekhov, Biographie*, Robert Laffont, 1968, p.121.

153 Rose Celli, *L'Art de Tchekhov*, Mondiales, 1958, p. 9.

154 Jack Gleyze, *Mouloud Feraoun*, L'Harmattan, 1990, p. 35.

dissolution¹⁵⁵. La voix de Tchekhov est ici sollicitée par une mesure déterministe car il n'y a pas meilleure voix pour aborder une réalité aussi difficile que celle que s'apprête à raconter le personnage. Le contenu de cet exergue est si explicite qu'il codifie d'une certaine façon la lecture en donnant un ton qui, d'emblée, animera ses arrière-pensées.

C'est cette même atmosphère que l'on retrouve dans certaines œuvres du maître, à l'instar de ses nouvelles¹⁵⁶, genre qu'il investit le plus avec le théâtre. Le genre romanesque par contre, il le perçoit de la manière dont laquelle Feraoun élabore son roman autobiographique, c'est-à-dire, en mêlant l'art de créer et de raconter le réel. Rose Celli décrit ainsi le rapport de Tchekhov au roman :

Quand nous parlons ici d'un art romanesque, nous n'entendons pas exclusivement l'art d'écrire un roman mais encore l'art de créer, au moyen soit du roman soit de la nouvelle, un monde à la fois imaginaire et réel. Et dans ce monde, ce qui compte avant tout ce ne sont pas les événements mais les personnages¹⁵⁷.

À cet illustre écrivain, Feraoun emprunte néanmoins les thèmes réalistes de la vie quotidienne russe dont il montre parfaitement les désirs et les mélancolies. Il lui emprunte également et surtout le talent de conteur qu'on retrouve dans ses nouvelles. Ce dernier point est investi dans la première partie du *Fils du pauvre*. Dépassant toutes les douleurs que Fouroulou a vécues, les moments de contes magiques qu'il partageait avec sa tante furent pour lui les plus agréables.

Feraoun semble retenir de Tchekhov non seulement une analogie de destin, aussi loin fut-il de lui dans l'espace et dans le temps, mais aussi un modèle de bravoure, de sagesse tant leur dur combat pour la vie et sa manifestation dans l'écriture sont similaires. C'est donc pour Feraoun un héritage symbolique qu'il honorera par une dédicace, et dont il témoignera par sa force rhétorique et stylistique.

***Jules Michelet**

La seconde partie du roman autobiographique, intitulée « le Fils aîné » est inaugurée par une citation de Michelet :

Aujourd'hui, cette indigence, fièrement, noblement supportée par les miens, fait ma gloire. Alors, elle me semblait une honte et je la cachais de mon mieux.
Terrible respect humain.

155 Nadjat Khadda, (*En*) jeux culturels dans le roman algérien d'expression française, *op. cit.*, p. 125.

156 Anton Tchekhov a écrit plus de six cents nouvelles, publiées principalement dans des journaux, entre 1880 et 1898.

157 Rose Celli, *L'art de Tchekhov*, *op. cit.*, p. 46.

Elle est tirée de l'autobiographie de Michelet, intitulée *Ma Jeunesse*, œuvre publiée à titre posthume. La citation est reproduite à un mot près, car initialement Michelet l'avait ainsi formulée :

Aujourd'hui, cette indigence née de la persécution, fièrement, noblement supportée par les miens, fait ma gloire. Alors, elle me semblait une honte et je la cachais de mon mieux. Terrible respect humain¹⁵⁸.

Les termes soulignés sont absents chez Feraoun. Peut-être ne convenaient-ils pas au contexte et à l'expérience que son narrateur raconte. En effet, le substantif sous-entend une oppression ou une injustice, choses qui n'apparaissent nullement dans le récit de Fouroulou, du moins, pas dans la première partie du roman autobiographique. Dans le cas de Michelet, le substantif fait sans aucun doute allusion aux vicissitudes malheureuses qu'avait vécue sa famille, plus précisément son père qui possédait une imprimerie, que le second Empire a démantelé en supprimant certains journaux. La citation reproduite par Feraoun fait allusion à la dignité dans laquelle les Menrad ont vécu malgré les malheurs successifs qui se sont abattus sur eux. Elle fait également référence à la première partie du roman, puisqu'elle est au passé, contrairement à la première qui est au futur. Elle est une sorte de médiation entre les deux parties du roman autobiographique. À cet égard, la citation de Michelet induit une attitude de lecture¹⁵⁹.

Ma Jeunesse de Michelet semble aussi influencer Mouloud Feraoun dans la composition, c'est-à-dire, dans la manière avec laquelle il évoque la vie et décrit les événements. Mme Michelet qui a préfacé l'autobiographie de son mari précise :

Bien peu de pages sont rédigées à la manière de Rousseau et de Chateaubriand et de tant d'autres confessions, dans la lente contemplation du passé où se mêle, je ne sais quelle quiétude amoureuse de l'artiste par son œuvre¹⁶⁰.

Ce sont des critères qui conviennent très bien au *Fils du pauvre* de Feraoun. Mais c'est aussi le parcours personnel de Michelet raconté dans cette autobiographie qui a sans doute touché Feraoun lui-même. Ainsi la similitude qu'il y voit et qu'on retrouve dans *Le Fils du pauvre*, comme par effet de miroir : la pauvreté dans laquelle la famille de Michelet a durement vécu, à cause notamment des ennuis financiers du père, la singularité de son enfance, sa scolarisation, son entrée dans une pension afin de parachever ses études, et enfin sa réussite par l'acquisition des diplômes qui honoreront sa famille, tout est à l'image de l'histoire de Fouroulou. D'ailleurs, un passage de *Ma*

158 Jules Michelet, *Ma Jeunesse*, Calmann Levy, 1884 (4^e édition), Chap. XIV, p. 118. (nous soulignons)

159 Najet Khadda, (*En*) *jeux culturels dans le roman algérien d'expression française*, op. cit., p. 125

160 Jules Michelet, *Ma Jeunesse*, op. cit., (préface).

Jeunesse de Michelet, celui-là même qui précède la citation, pourrait très bien convenir à Fouroulou :

Le plus souvent, je partais pour le collège à jeun, l'estomac et la tête vides. Quand ma grand-mère venait nous voir, c'étaient les bonjours : elle m'enrichissait de quelques petites monnaies. Je calculais alors sur la route ce que je pourrais bien acheter pour tromper ma faim. Le plus sage eut été d'entrer chez le boulanger ; mais, comment trahir ma pauvreté en mangeant mon pain sec devant mes camarades ? D'avance, je me voyais exposer à leurs rires et j'en frémisais. « Cet âge est sans pitié... »¹⁶¹

Au-delà de cette réciprocité de parcours, c'est l'historien « universel », revendiquant souvent sa proximité de pensée avec les montagnards, grand défenseur de la démocratie, qui inaugure une nouvelle trajectoire dans l'œuvre feraounienne et fait figure de modèle littéraire et révolutionnaire. Feraoun ne fait que se comparer à cette figure emblématique de parcours et d'idées. Cependant, Michelet invite à une autre lecture que celle initiée par Tchekhov. En effet, pendant que celui-ci inaugure le texte dans sa littéarité, l'énonciation est au pluriel : « Nous travaillerons (...) les autres (...) nous avons souffert... », manière de prendre la réalité dans sa profondeur et sa globalité, énonciation qui coïncide d'ailleurs avec le « Je » du *Fils du pauvre* que nous pouvons lire dans une dimension plurielle. La citation de Michelet est formulée de façon subjective : « ma gloire (...) mon mieux... », ce qui n'est pas sans annoncer un changement caractéristique du personnage, autrement dit, une subjectivité du personnage narrateur qui sera désormais davantage mise en avant, par l'évocation de son parcours personnel et sa réussite au concours. La citation prêche l'effort individuel, encourage à s'élever nonobstant toutes les contraintes, à prendre son destin en main et à réussir.

Ainsi donc s'inscrit une intertextualité qui nourrit un texte. L'intervention de ces deux citations au début de chacune des deux parties du roman autobiographique éclaire un parcours, balise un chemin et sous-tend certaines allusions. D'après Najet Khadda :

La chaîne narrative affiche par ce processus de relais (épigraphe – prologue – récit pour chacune des deux parties), sa difficulté à se constituer à partir d'une source unique et autonome. Les deux épigraphes « emmurent » le texte dans une lecture idéaliste et manifestent la volonté d'établir un circuit balisé du sens¹⁶².

Nous voilà dans cette image du dehors que nous avons cité plus haut qui vient assister le texte et le façonner. Elle dévoile, par ailleurs, la grande modestie de Fouroulou et atteste de la véracité des propos que tient le narrateur sur son compte. Elle prouve une fois de plus sa culture,

161 *Ibid*, p.118.

162 *Ibid.*, p. 127

« Mais il a lu Montaigne, et Rousseau, il a lu Daudet et Dickens...¹⁶³ ». Ce balisage produit donc un effet de lecture et montre un trajet interculturel, « Kabylie, Russie, France » qui s'effectue imperceptiblement, mais témoigne d'un humanisme, d'un rationalisme par-delà les frontières. Dans ce contexte la citation remplit un espace, efface une différence et fait converger le texte d'arrivée vers une « transculturalité » d'écriture et de lecture. Charles Bonn estime à ce propos :

L'exergue pour le roman algérien, signifie forcément dialogue intertextuel avec une autre culture. C'est une caution de littérarité sollicitée d'un autre système culturel, par des textes en situation propitiatoire (...) mais les références culturelles étrangères, qui situent le lieu d'énonciation du *Fils du pauvre* dans un humanisme de bon ton proche en réalité de nos "humanités" bien françaises, se retrouvent tout au long du texte, et particulièrement dans son fonctionnement métaphorique¹⁶⁴.

Un tel agencement intertextuel dit beaucoup de l'auteur lui-même. Par l'invocation de ces illustres noms, Feraoun témoigne de sa culture, façonnée par l'école républicaine et de son immense admiration pour des écrivains dont la vie et l'œuvre participent à façonner le monde lui-même. Voilà un parcours exemplaire, un modèle à suivre que Feraoun mime par son admiration, manière par laquelle il veut inscrire son parcours et sa Kabylie natale dans le même monde que celui dans lequel Tchekhov et Michelet luttent et dont ils espèrent changer le cours.

Dans la version originale du *Fils au pauvre*, c'est une citation de Jean-Jacques Rousseau qui inaugure la deuxième partie mais qui sonne relativement comme celle de Michelet. Par contre, deux autres citations sont incluses dans la suite du récit, une citation du parnassien José-Maria De Heredia, au chapitre IX, et une citation d'Albert Camus dans l'«Épilogue » qui contribuent, comme les autres, à l'élaboration d'un paradigme de lecture induit à la fois par le charisme des auteurs et la valeur humaine et littéraire de leurs propos. La dernière phrase cependant qui clôt cette oeuvre envoie une allusion lumineuse à la citation de Tchekhov qui inaugure la première partie. Nous lisons en effet : « Ainsi, tu ne vivras pas sans soucis, mais tu mourras sans remords et tu seras bien reçu dans l'Au-Delà ».

D'autres références sont formulées dans la trame du récit pour donner sens à une conduite et l'expliquer à travers un adage moral, produisant par là un discours flexible et suscitant l'interprétation. Nous trouvons l'incontournable « La Cigale et la fourmi » de La Fontaine qui tient lieu de morale supérieure aux superstitions, du moins que Fouroulou daigne substituer à l'amulette que lui demande sa mère. « [...] Il raconte l'anecdote de l'instituteur en ajoutant que la cigale et la

163 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 09

164 Charles Bonn, *Le Roman algérien de la langue française*, L'Harmattan, 1985, p. 39.

fourmi ont guéri la vieille mieux que ne l'aurait fait une véritable amulette »¹⁶⁵. Le poème de Lamartine, « *Le Lac* », que Fouroulou doit apprendre, signe sa persévérance et sa rigueur à l'école. Nous décelons également un intertexte issu de lectures scientifiques ou de leçons scolaires en sciences de la vie afin d'expliquer le rapport des Kabyles à leur milieu naturel. Les références aux théories de l'évolution de Darwin dans ce cas éclairent le constat, « Nous sommes des montagnards, de rudes montagnards (...) c'est sûrement une question de sélection...naturelle. S'il naît un individu chétif, il ne peut pas supporter le régime. Il est vite éliminé. S'il naît un individu robuste, il vit, il résiste¹⁶⁶ ». Molière, quant à lui, justifie le partage des biens entre oncles qui se consomme dans l'amertume, « Je te pardonne à charge que tu mourras », dit Géronte à Scapin¹⁶⁷.

Lecteur de Montaigne, comme le signale le narrateur, Fouroulou se justifie dans un adage : « Or un mal sans remède est toujours supportable »¹⁶⁸, exhortant à une certaine résignation que trace un « inexorable Destin », qui n'est que la variante d'une morale que l'on retrouve dans les *Essais* : « Et le jeu de la constance consiste principalement à supporter vaillamment les malheurs pour lesquels il n'est pas de remède »¹⁶⁹.

De même la morale de la fin du roman autobiographique, dans sa version originale lorsque le narrateur s'adresse à Fouroulou : « En attendant la mort, cultive ton jardin afin de mieux cultiver celui de tes enfants et des autres enfants qui sont aussi les tiens ¹⁷⁰ », reprend la rhétorique de cette célèbre phrase des *Essais* : « Je veux que la mort me trouve plantant mes choux, mais nonchalant d'elle et encore plus de mon jardin¹⁷¹ ». La référence intertextuelle dans *Le Fils du pauvre* se situe également dans le recours, indirect ou pas, à l'oralité kabyle, notamment par les proverbes : « nous sommes voisins pour le paradis et pour la contrariété. Voilà le plus sympathique de nos dictons¹⁷² », « Elles méritent le dédaigneux dicton qu'on leur applique : « Écurie de Menail, extérieur rutilant, intérieur plein de crottins et de bêtes de somme¹⁷³ ». « Il sait que lorsqu'on a goûté chez quelqu'un au pain et au sel, il est difficile de le trahir », ces formules proverbiales déterminent l'ancrage de l'imaginaire collectif dans l'écriture à travers l'interprétation des attitudes que les proverbes expliquent. La part du conte, quant à elle, exalte la perception de la vie du narrateur et lui ouvre un accès au fantastique et à l'imagination : « Je devenais arbitre et soutien du pauvre orphelin qui veut épouser une princesse ; j'assistais tout-puissant au triomphe du petit M'Quidech qui a vaincu

165 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 109.

166 *Ibid.*, p. 68.

167 *Ibid.*, p. 66.

168 *Ibid.*, p. 90.

169 Montaigne Michel de, *Essai*, Tome I, chapitre 12, Livre de poche, 1972, p. 244.

170 Mouloud Feraoun, *Le Fils au pauvre*, (version originale) op. cit., p. 144.

171 *Ibid.*, p. 19

172 Mouloud Feraoun, *Le Fils au pauvre*, op. cit., p. 15.

173 *Ibid.*, p. 14

l'Ogresse...¹⁷⁴».

Le recours à l'intertexte dans *Le Fils du pauvre*, essentiellement sous forme de citations, témoigne des liens sociaux et intellectuels que l'auteur noue avec des écrivains dont les œuvres l'ont marqué par leur caractère humain et engagé. « Les œuvres emblématiques, insiste Gasparini, sont comparables à des phares, ou à des reflets, par rapport auxquels l'écriture navigue¹⁷⁵ ». L'invocation de ces auteurs participe dès lors à la formulation du désir de quêter un horizon d'idéaux débarrassé de ses complexes et en mesure d'outrepasser les conflits personnels et d'œuvrer à la formulation d'un engagement pour un bien commun.

c- L'intertexte comme dialogue avec la peinture et l'Histoire

L'œuvre entière d'Assia Djébar constitue également une matière incroyablement riche en éléments intertextuels. Innombrables sont les références empruntées à l'Histoire, aux archives, à la peinture, à la sculpture, aux témoignages, aux écrits littéraires et aux mythes.

Dans *L'Amour la fantasia*, l'intertextualité fait appel non seulement à la citation mais aussi et surtout à un intertexte non textuel : la peinture. La particularité de cet intertexte est la liberté d'interprétation qu'il laisse au lecteur, parallèlement à l'interprétation donnée d'emblée par l'auteure. S'instaure ainsi un dialogue entre le texte et l'illustration qui est censé convenir au discours narratif. Mais cette insertion iconographique participe également à la stratégie ambiguë du roman autobiographique par sa référence à la fois à la réalité historique que l'image représente et au discours romanesque qui fait d'elle une matière fictive.

***Eugène Delacroix**

Après avoir emprunté au célèbre peintre le titre de l'une de ses toiles « Femmes d'Alger dans leur appartement » pour intituler une de ses œuvres, Assia Djébar revient au peintre pour lui emprunter cette fois-ci sa toile « Rebecca enlevée par le templier pendant le sac », pour illustrer son roman autobiographique *L'Amour la fantasia*. Ce choix, selon Christiane Achour, (suite au témoignage d'Assia Djébar elle-même¹⁷⁶), « (...) a donc pour fonction d'illustrer les significations

174 *Ibid.*, p. 55.

175 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p 111.

176 Christiane Chaulet-Achour, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, atlantica, Biarritz, 1999. p. 124-125. « L'Enlèvement de Rebecca est au Louvre, bien que rarement exposé. J'ai fait un cadrage d'une partie du tableau – pour avoir le cheval bien présent au premier plan, la femme enlevée par le guerrier au centre et une atmosphère de citadelle incendiée en arrière. Le maquettiste a ensuite travaillé sur les lettres du titre, de l'auteur et de l'éditeur. J'aurais pu

essentielles du roman : il n'a pas un lien structurel avec lui¹⁷⁷ ». Le tableau de Delacroix reproduit ainsi la sémantique induite par *L'Amour la fantasia*, qui s'articule dans l'invasion, le rapt par les colons et le viol qui s'ajoutent aux bombardements et aux incendies. La peinture sert ainsi d'adjuvant matériel à l'histoire que l'auteure veut évoquer, récrire et réinterpréter. La toile est la métaphore de toute cette atrocité évidente pour le peintre, c'est une réalité saisie dans l'immédiat, vécue dans le temps historique. C'est ce saccage que Delacroix cherche avant tout à mettre en évidence. Il souhaite lui donner les couleurs vives et emphatiques de la représentation qui caractérisent son œuvre entière, et que Baudelaire décrit en ces termes :

Tout, dans son œuvre n'est que désolation, massacres, incendies ; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les femmes violées, les enfants eux-mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous les poignards des mères délirantes¹⁷⁸.

Cependant, si la toile est conçue comme intertexte pour illustrer une réalité décrite dans le texte, le choix intertextuel est vraisemblablement conçu pour interpeller le peintre en personne en tant qu'artiste et auteur de la toile et, indirectement, des exactions représentées. En effet, Delacroix travaillait dans les rangs des renseignements de l'Armée française, ce qui incite à déplacer la vision : de l'artiste peintre à l'artiste peintre colonialiste. C'est un détail qui permet de reformuler une attitude mais laisse tout de même le réalisme chevaucher l'idéologie afin de la mettre également en perspective.

Assia Djébar reproduit par son choix intertextuel une double réalité, comme en témoigne également les récits de colons qu'elle cite énormément dans le texte. Car il s'agit de dire la dure réalité historique par ceux-là même qui l'écrivent. La même stratégie intertextuelle est reproduite dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Il s'agissait, dans ce cas, de pointer une réalité vue par un œil nourri d'exotisme, sensible aux éclats des couleurs que font scintiller les bijoux, les habits sur les corps des femmes et le décor ambiant. C'est pourquoi Assia Djébar confronte cet œil de Delacroix avec celui de Picasso qui a reproduit le même tableau, en soustrayant la figure plaisante et distrayante chère à Delacroix, lui préférant la subversion et la défiguration des visages qui représentent plus fidèlement les sentiments ainsi que la tension que les femmes algéroises de cette époque devaient vivre. Il n'est peut-être pas question ici pour la romancière d'établir une sélection entre les deux visions réalistes, car dans les deux cas, c'est une réalité que saisit l'artiste

certes choisir un des très nombreux dessins ou tableaux, évoquant la fantasia proprement dite. Mais il n'y a presque jamais une présence féminine dans le plan. (26 mars 1986 – correspondance personnelle).

177 *Id.*, *Ibid*

178 Charles Baudelaire, *Eugène Delacroix*, (1885), G. Crès & Cie, 1927, p. 41.

par son pinceau à partir de son statut et son regard. Ce qui importe donc, c'est ce déplacement de point de vue qui vient donner son surplus de réalisme au rapport de Djébar à la peinture. Cela ne consiste pas à dénoncer, mais à prendre en compte l'ensemble des témoignages, des visions pour élaborer le propos le plus objectif possible sur l'Histoire. Tout en s'élaborant, le propos fait dialoguer la peinture et l'écriture sur la scène de l'Histoire d'où il résulte une nouvelle vision de la mémoire et son cheminement dans la pensée et l'idéologie contemporaines.

* Eugène Fromentin

La première citation sur laquelle s'ouvre *L'Amour la fantasia* est due au peintre et écrivain français Eugène Fromentin, tirée de son récit *Une Année dans le Sahel* (1858) : « Il y eut un cri déchirant – je l'entends encore où je t'écris -, puis des clameurs, puis un tumulte... ». La sensibilité de Assia Djébar pour cet auteur est doublement justifiée. L'écrivain voyageur a fait, en tout, trois expéditions en Algérie, entre 1846 et 1853, d'où il est revenu avec d'innombrables souvenirs, notamment picturaux, rédigeant des écrits sous forme de mémoires et impressions de séjour. *Une Année dans le Sahel* est un récit écrit sous forme de lettres, comme le laisse supposer la citation, « c'est un récit, écrit Guy Sagnes, dans son introduction aux *Œuvres Complètes* de l'écrivain, d'une acclimatation intime, dans une région moins aride, où le narrateur qui n'est plus cette fois impatient d'un but, s'attarde aux rencontres, aux tableaux d'agrément, aux digressions esthétiques et fait même l'essai d'un romanesque sentimental¹⁷⁹». Fromentin reproduit ainsi un style d'écriture en forme de lettres qu'on trouve dans sa première œuvre *Un Été dans le Sahara*. Mais le destinataire des lettres est nommé, contrairement à *Une Année dans le Sahel* où il s'agit d'un anonyme. Il y évoque ainsi une certaine béatitude qu'il trouve dans les paysages algériens, notamment dans sa contemplation des plaines et des étendues immobiles qui le fascinent. Il est également question d'un retour à soi et d'une méditation existentielle qu'il tient à mettre en œuvre et qui lui plaît, contrairement à sa vie en métropole. L'écrivain porte en lui un certain malaise qu'il conjure dans la contemplation des paysages. Ceux-ci le font encore réfléchir sur lui et sur son destin car il est, semble-t-il, partagé entre sa vie parisienne et sa passion de l'Algérie.

Assia Djébar évoque dans cette citation un propos tiré d'un récit que la fiction a saisi comme témoignage véridique d'une tension, d'une souffrance qui jaillit d'une terre algérienne colonisée. Si la lettre comme intertexte peut, selon Gasparini, participer à une lecture fictionnelle du roman

179 Eugène Fromentin, *Une Année dans le Sahel* (1858), *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1984. (Guy Sagnes, introduction)

autobiographique en raison de l'échec de la mémoire à revenir sur des détails précis¹⁸⁰, la vision qu'a Fromentin à propos de la lettre est, paradoxalement, le plus sûr moyen de reformuler les événements de manière authentique. Ainsi justifie-t-il l'usage des lettres dans ses récits :

Il est clair que la forme de lettres que j'adoptais pour les deux récits était un simple artifice qui permettait plus l'abandon, m'autorisait à me découvrir un peu plus moi-même et me dispensait de toute méthode. Si ces lettres devaient avoir été écrites au jour le jour, et sur les lieux, elles seraient autres ; et peut être, sans être plus fidèles, ni plus vivantes, y perdraient-elles ce je-ne-sais-quoi qu'on pourrait appeler l'image retracée, ou, si l'on veut, l'esprit des choses. La nécessité de les écrire après des années... sans autres ressources que la mémoire (...) m'apprit, mieux que nulle autre épreuve qu'elle est la vérité dans les arts qui vivent de la nature, ce que celle-ci fournit, ce que notre sensibilité lui prête¹⁸¹.

La prise de distance dans le temps et dans l'espace est donc la garantie d'authenticité, et devient du coup, un élément de preuve historique pour Assia Djébar qui n'hésite pas à reproduire des scènes entières évoquées par Fromentin lui-même dans son récit :

Laghouat, été 1853. Le peintre Eugène Fromentin a séjourné, l'automne et le printemps précédent, dans le Sahel endormi, tel le nôtre aujourd'hui, petite mère. (...) « Tenez, me dit le lieutenant en s'arrêtant devant une maison de plus pauvre apparence... Et chemin faisant, il leur raconta l'histoire suivante en quelques mots brefs, empreints d'un triste retour sur les hasards cruels de la guerre...¹⁸²».

Ces scènes peuvent être lues dans l'oeuvre comme des anecdotes réalistes. C'est une façon de s'accaparer les faits et de leur donner une substance historique avérée par le témoignage dont ils semblent être la preuve. Par de simples anecdotes l'auteure donne de la matière vivante à son récit historique afin de transcender la fiction et focaliser la narration dans la réalité du passé personnel que Fromentin rapporte dans son récit.

Après l'écrivain, c'est Fromentin le peintre qui est imbriqué dans la trame du récit par l'anecdote de deux danseuses décédées, dont une a réussi à arracher comme un « trophée » un bouton d'uniforme, qu'un officier donne à Fromentin. Ce dernier a mentionné cet incident dans son premier récit *Un été au Sahara*¹⁸³, incident qu'il tient d'un ami officier qui a fait le siège de l'oasis, et suite à son aventure avec celles qui ont été volées et tuées. La narratrice de *L'Amour la fantasia* décrit cette scène particulièrement pittoresque. Elle en fait un tableau : « Deux corps de jeunes danseuses quasiment nues jusqu'à la ceinture, les hanches visibles à travers la déchirure du tissu,

180 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 108.

181 *Ibid.*, p. 7.

182 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia* (1^{ère} édition, Jean Claude Lattès, 1985), Albin Michel, 1995, Livre de Poche, p. 135.

183 Eugène Fromentin, *Un été au Sahara* (1856), France Empire, 1992, p. 103.

sans coiffe, ni diadème, ni pendeloques, ni anneaux de chevilles, ni collier de corail, de pièce d'or... »¹⁸⁴. Mais, regrette la narratrice : « Fromentin ne dessinera jamais cette mort des danseuses ¹⁸⁵ ». Raison pour laquelle le tableau est mis en scène par l'écriture, en grossissant le détail laissé en marge et que la fiction reproduit en mettant au premier plan les mêmes victimes : les femmes.

Assia Djébar trouve aussi dans le récit de Fromentin la définition de la fantasia que Fromentin évoque dans *Une Année dans le Sahel*, la mettant en rapport au contexte et aux personnes qui la vivent dans la tradition :

La fête est une sorte de réunion cantonale, organisée par plusieurs *douars* voisins dans l'intention de divertir à frais communs, de monter à cheval, de courir, de brûler de la poudre, derniers plaisirs qui restent à cette petite peuplade aux trois quarts détruite, à qui les réelles émotions de la vie militaire sont interdites, et que la paix ennuie comme le néant ? Les Hadjout n'ont jamais aimé ni pratiqué quoi que ce soit, excepté les industries de la guerre. On se faisait Hadjout comme on se fait soldat. Quant aux femmes, épouses ou mères, filles ou sœurs de soldats, seller des chevaux qui vont combattre, armer de leurs propres mains des hommes intrépides, les assister de loin, les accueillir par des you-yous d'enthousiasme, pleurer les morts et panser les blessures bien reçues, tel était le plaisir martial qui leur revenait dans une existence aventureuse dont la guerre, sous toutes ses formes, petites ou grandes, faisait le font, le mobile, les charmes et le profit. Voilà pourquoi une *fantasia*, qui ne vaut pas la guerre, mais qui lui ressemble, est aujourd'hui le spectacle le plus propre à consoler des vétérans qui ne la font plus, où des jeunes gens qui ne l'ont jamais faite¹⁸⁶.

C'est l'illustration parfaite de la fantasia que cherchait Assia Djébar avant d'opter pour le tableau de Delacroix (selon son témoignage que nous avons cité plus haut). C'est une description qui explique en détail la fantasia originelle, réservant néanmoins aux femmes leur place culturelle et symbolique, détail pertinent que cherche justement la romancière. C'est pourquoi l'avant-dernier titre du roman autobiographique *L'Amour la fantasia* s'intitule « La Fantasia », titre par lequel presque un hommage est rendu à Fromentin, par l'évocation de son séjour en Algérie, de ses évasions et de son admiration pour les paysages qu'il prend plaisir à peindre : « Fromentin se contentera de longer ces rivages. Au nord, la nature qu'il s'applique à peindre, où il se promène, regard et ouïe également à l'affût (...) ¹⁸⁷ ».

Fromentin puise ses inspirations picturales dans ses propres écrits. En même temps, son écrit semble combler une tranche du pittoresque que la peinture n'arrive pas à saisir, façon d'exprimer ce que la peinture n'arrive pas à dire. L'écrit est donc pour lui un prolongement efficace de la peinture

184 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p, 237.

185 *Id. ibid.*

186 Eugène Fromentin, *Une Année dans le Sahel*, op. cit., p. 344.

187 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p, 310.

et de la mémoire. De même, Assia Djébar se sert dans son écriture de cette expérience artistique pour rendre palpable l'atmosphère grâce à une description figée des scènes : « (...) la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroisement de bleus et de gris mêlés (...) montagne paraît barrière esquissée dans un azur d'aquarelle¹⁸⁸ ». De la peinture à l'écriture, le trajet est entamé dès le début du roman autobiographique où on a l'impression de se trouver sur le devant d'une scène, en train d'assister à un spectacle pictural. Au-delà d'une illustration, le tableau ici peut se lire comme un prolongement de l'écriture, par sa perception globale qui vient focaliser le regard du lecteur-spectateur sur le thème choisi. La tâche de la romancière est double ; d'une part, reconstituer le fil des événements par l'intermédiaire de mots qui montrent la linéarité d'un parcours ; d'autre part, donner à ce parcours sa consistance et lui rendre son homogénéité descriptive.

Si la toile de Delacroix et la citation de Fromentin reproduisent le sens induit par le roman autobiographique d'Assia Djébar, elles sont pourvues, par leurs innombrables références aux figures historiques, d'un pouvoir porté par l'anecdote historique, certifiées par les témoignages qui alimentent la fiction, par bribes successives et intenses, aboutissant ainsi à une écriture qui se cristallise dans l'ambiguïté générique du roman autobiographique.

* Barchou de Penhoën

La deuxième citation qui inaugure *L'Amour la fantasia* est due à Barchou de Penhoën, sous-officier de la Restauration qui a participé à l'expédition d'Alger avant de démissionner et de se consacrer à l'écriture philosophique. De cette expédition d'Alger, Barchou écrit dans son journal en août 1830, des impressions et souvenirs bien frais, qui seront publiés dans ses *Mémoires* en 1835.

Les souvenirs de Barchou rapportés à chaud font la matière première dans laquelle Assia Djébar puise les premiers moments de l'entrée des colons dans la baie d'Alger, notamment le combat de Staouéli et les exactions commises à Sidi Ferruch. La romancière précise dans sa référence au récit de ce baron l'amour de ce dernier pour cette terre : « (...) il rédigera presque à chaud ses impressions de combattant, d'observateur et même, par éclairs inattendus, d'amoureux d'une terre qu'il a entrevue sur ses franges enflammées¹⁸⁹ ». Précision capitale pour la romancière car elle fait office de garantie d'objectivité du témoignage par cette preuve de compassion pour les victimes et les dégâts occasionnés. Les détails sont précis, la minutie dans la description enchante la romancière qui les reproduit en citant entièrement de mémoire de Barchou :

188 *Ibid.*, p. 25.

189 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 28.

Un mois après, Barchou se souvient donc et écrit : « Des femmes, qui se trouvent toujours en grand nombre à la suite des tribus arabes, avaient montré le plus d'ardeur à ses mutilations. L'une d'elle gisait à côté d'un cadavre français dont elle avait arraché le cœur ! Une autre s'enfuyait, tenant un enfant dans ses bras : blessée d'un coup de feu, elle écrasa avec une pierre la tête de l'enfant, pour l'empêcher de tomber vivant dans nos mains ; les soldats l'achevèrent elle-même à coups de baïonnette.¹⁹⁰»

Le recours à la mémoire vient encore une fois soutenir la véracité des faits racontés. Assia Djébar fait cependant le choix de citer un passage pertinent, non seulement par son aspect véridique, mais également de témoigner de l'acharnement retenu par Barchou. C'est l'image de la bravoure et l'héroïsme de ces deux femmes algériennes qui est mis en évidence. Ainsi se poursuivent les récits historiques de ce roman autobiographique ; le recours aux anecdotes retranscrites par Barchou nourrit des pages entières, leur cohérence se justifie par le rapprochement avec d'autres récits parallèles au même épisode afin de reconstruire les faits dans les détails, en associant la subjectivité à l'objectivité des sources.

Deux autres citations attribuées à Ibn Khaldoun et à saint Augustin participent de ce que Gérard Genette appelle l'architextualité, définie par la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient. Il s'agit bien évidemment du genre autobiographique : *Ta'rif*, autobiographie de Ibn Khaldoun, et *Confessions*, de saint Augustin. Il en est d'ailleurs de même dans *Le Fils du pauvre*, où on trouve cités Rousseau, Montaigne, Dickens et Daudet, également dans *Jacinthe noire*, saint Augustin, Rousseau, Gide, tous connus par leurs œuvres foncièrement autobiographiques, ce qui peut faire osciller la lecture vers cette catégorie générique. Cependant, le métadiscours, en tant qu'aptitude du langage tenu par l'auteur à se retourner contre lui-même¹⁹², peut toujours nuancer la croyance « La citation ne prend une valeur d'indice générique qu'à partir du moment où elle s'inscrit dans le métadiscours¹⁹¹ ». Dans *L'Amour la fantasia*, le métadiscours est pris en charge par la narratrice dans le cœur de la narration :

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules !¹⁹²

Le métadiscours ainsi introduit (sur lequel nous reviendrons pour l'étudier dans son rapport à l'ambiguïté), permet de s'interroger sur le discours de l'œuvre elle-même et maintient de manière

190 *Ibid.*, p. 31.

191 *Ibid.*, p. 112.

192 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 302.

stylistique l'ambiguïté que la narratrice reformule de manière claire. Nous retrouvons la même insertion dans un roman autobiographique d'Alain Robbe-Grillet, qui s'intitule *Angélique ou l'enchantement*. En effet, après avoir cédé à la tentation autobiographique sur plusieurs lignes, le « Je » référentiel se reprend pour se remettre à sa fonction de narrateur de l'histoire du personnage :

Je suis en train de m'égarer. C'est de Corinthe qu'il devrait s'agir (non de moi) et, en premier lieu, de ce que nous pouvons ressembler aujourd'hui comme témoignages concernant l'impact ou le développement de ses singulières idées, avant, pendant et après la guerre¹⁹³.

De même, *David Copperfield* de Charles Dickens et *Barnabooth* de Valéry Larbaud esquivent dans le métadiscours une lecture référentielle tout en incitant le lecteur à ne pas lire leurs textes comme un roman¹⁹⁴.

Dans *L'Amour la fantasia*, l'intertexte réussit parfaitement à installer ce dialogue avec à la fois la dimension historique et l'esthétique picturale. Comme la citation, la peinture entretient un discours qui exprime une réalité historique intense capable d'exprimer une tranche d'Histoire pittoresque ou tragique. Les témoignages de ces écrits d'écrivains, transcrits à chaud, valident l'interprétation réaliste des toiles et balisent le dialogue dans sa forme la plus intelligible.

La citation, en tant qu'intertexte explicite, consolide l'ambiguïté référence/fiction du discours dans sa réception, par comparaison ou rapprochement avec des textes célèbres d'où la citation est tirée et dont le statut générique est bien établi. L'intertexte participe au maintien de l'ambiguïté inhérente au roman autobiographique comme s'il avait besoin d'un miroir ou d'échos qui lui renvoient son image. En élaborant une stratégie de citations ou de références, notamment dans la trame de la narration, nos auteurs façonnent des textes qui puisent dans plusieurs genres. Cette imbrication soutient justement la nature instable du roman autobiographique.

193 Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Minuit, 1987, p. 24.

194 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 134. Il s'agit ici d'un métadiscours ambigu, l'auteur parle également d'un métadiscours référentiel et d'un métadiscours fictionnel.

Chapitre III. Mécanismes de l'ambiguïté générique : problématique des axes de référence du genre et critères d'énonciation

Si le mode narratif fait signe à la fois vers les axes fictionnel et référentiel, cette bipartition est nécessairement fondée sur la possibilité de l'identification du narrateur avec l'auteur. Celle-ci n'est pas toujours évidente et ne prend pas vraiment en compte le genre auquel appartient l'œuvre, car bien des auteurs de romans réclament leur assimilation au narrateur comme héros. Inversement, l'auteur d'un roman autobiographique peut très bien démentir l'identité qu'il entretient avec son héros, malgré l'évidence des similitudes.

Afin de démontrer cette ambiguïté générique, c'est sur le plan de la diction qu'il faut entamer l'analyse afin de repérer les indices et les fonctions précises de chaque structure grammaticale du point de vue de l'énonciation par la voie des pronoms personnels. Il s'agit de savoir si le clivage fictionnel/référentiel fonctionne à ce niveau de composition. Autrement dit, est-ce que le roman autobiographique a un usage particulier des pronoms par rapport à ce que l'on trouve dans l'autobiographie ? Si le récit, comme l'écrit Émile Benveniste, est régi par la focalisation zéro et que les événements semblent se raconter d'eux-mêmes¹⁹⁵, l'autobiographie, quant à elle, adopte une focalisation interne, du moment que le narrateur ne rapporte que ce qu'il perçoit. Dans ce cas de figure, le champ du narrateur est restreint et ce qu'il rapporte est réduit à sa conscience, ses capacités limitées. Sa subjectivité n'est pas omnisciente : sa position est d'emblée « autodiégétique »¹⁹⁶. L'autobiographie est donc un genre conforme à certaines règles contraignantes. L'énonciation du romancier, en revanche, traduit une certaine liberté liée à son processus de création, notamment lorsqu'il s'octroie des pouvoirs surnaturels, ou d'omniscience et d'ubiquité.

Cependant, observe Gérard Genette, reproduisant les propos de John Searl, rien ne distingue au niveau narratif le récit de fiction et le genre factuel¹⁹⁷, « Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique (ni par conséquent narratologique) qui permettent d'identifier un texte

195 Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 238.

196 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 142.

197 Il faut noter au passage que « genre factuel » pour Genette désigne se rapporte au « genre autobiographique », ce que Paul Ricoeur admet sous le terme de « récit historique », Dorit Cohn et Philippe Gasparini, quant à eux, préfèrent plus clairement employer le terme « genre référentiel », que nous adoptons dans notre travail depuis le début pour sa précision.

comme œuvre de fiction¹⁹⁸ ». Ce que Paul Ricœur a relevé, avec quelques nuances et précisions quant à cette différence :

Ce que le récit historique et le récit de fiction ont en commun, c'est de relever des mêmes opérations configurantes que nous avons placées sous le signe de mimesis II. En revanche, ce qui les oppose ne concerne pas l'activité structurante investie dans la structure narrative, mais la prétention à la vérité¹⁹⁹.

Les liens entre récit référentiel et récit fictionnel se retrouvent plus pertinemment selon l'étude de Genette dans : l'ordre (chronologie), la vitesse (accélération, ralentissements, ellipses, etc.), le mode (la focalisation interne pour le récit fictionnel et externe pour le récit factuel) et la voix (l'énonciation)²⁰⁰. S'agissant de cette dernière, l'identité énonciative peut donner la différence : le schéma autobiographique se distingue la concordance d'identité entre auteur, narrateur et personnage, c'est-à-dire A=N=P, ce qui n'est pas le cas du récit homodiégétique, qui correspond au schéma A≠N=P, ou de la fiction hétérodiégétique, qui donne A≠P≠N. Mais, précise Gérard Genette : « il faut au moins garder à l'esprit que le « discours de fiction » est en fait un *patchwork*, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité²⁰¹ ».

La distinction entre les deux genres semble également intéresser Roland Barthes qui reformule le rapport par une interrogation : « La narration des événements passés (...) diffère-t-elle vraiment, par quelques traits spécifiques, de la narration imaginaire, telle qu'on peut le trouver dans l'épopée et le roman ?²⁰² ». Le propos, comme le suppose la formulation de la phrase, indique que la réponse est négative.

Dorrit Cohn, dans son ouvrage consacré exclusivement aux distinctions entre les genres fictionnel et référentiel, examine en profondeur les marqueurs distinctifs des genres et fait ressortir d'autres indices qui caractérisent avant tout la fiction. Ces indices sont d'ordre sémantique, épistémologique et stylistique. Entamant sa réflexion par une mise au point de la notion de fiction, la critique en retient au moins quatre variantes²⁰³, avant de pointer la différence de signification de

198 Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 68.

199 Paul Ricœur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984, p. 12.

200 Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 69-74.

201 *Ibid.*, p. 60.

202 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 153.

203 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 14. Les fictions que l'auteure distingue sont : la fiction comme contre-vérité, la fiction en tant qu'abstraction conceptuelle, la fiction en tant que (identique à la) littérature et la fiction en tant que (identique au) récit.

la notion dans le discours littéraire et philosophique. Avant de procéder à la définition du champ qui revient par essence à l'écriture essentiellement fictionnelle, Dorrit Cohn réévalue les théories des critiques sur le sujet que nous avons cité et n'hésite pas à cibler l'incohérence de l'a proposition de John Searle dans sa distinction des deux genres²⁰⁴ citée plus haut sous la plume de Genette.

Les marqueurs de fictionnalité que distingue Dorrit Cohn s'articulent sur trois points principaux :

1. La remise en question de la confiance dans le personnage du récit fictionnel.

2. La connaissance qui nous paraît toute naturelle dans le récit fictif de la conscience de tous les personnages (ce qui rejoint en théorie le « mode personnel » de Barthes ou la « focalisation interne » de Genette).

3. La mise en garde qui conduirait à ne voir dans la notion de la fiction que l'envers de la réalité telle que conçue majoritairement par le discours critique ou tout simplement adopté par le point de vue ordinaire :

Comme le montrent ces incipits romanesques typiques, le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne *puisse* pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui. Mais hormis cela, l'adjectif compris dans notre expression définitionnelle indique également que la fiction se caractérise par deux propriétés étroitement liées : (1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises au critère d'exactitude ; et (2) elle ne se réfère pas exclusivement au monde réel, extérieur au texte²⁰⁵.

Cette acception nouvelle, partiellement empruntée à Käte Hamberger²⁰⁸, ne redéfinit pas seulement la fiction mais surtout redessine sa position par rapport à un réel qui acquiert bien d'autres dimensions. Dans ce cas, la possibilité, pour la fiction, d'établir une référence inexacte au monde réel, est exemplifiée par le traitement du village de Fouroulou, Tizi : localité irréaliste située dans un monde réel, la Kabylie, détail qui pourrait figurer dans le pacte fictionnel que nous aborderons un peu plus loin.

Le roman autobiographique, comme nous allons le voir, emploie de manière catégorique tous les modes narratifs, en empruntant à la fois au récit fictionnel sa structure narrative à la troisième personne, ainsi qu'à l'autobiographie dont il mime le récit autodiégétique, tout en

204 « Searle (...) ne semble nullement se rendre compte avec quelle efficacité il réfute sa propre thèse. Je ne mentionnerai que le point le plus évident : quel discours « sérieux » a jamais cité les pensées d'une personne autre que le locuteur lui-même ? Même si on avait retiré la page de couverture avec son indication générique, le lecteur saurait dès cette première phrase que dans cette scène il est question d'un lieutenant en second fictionnel – un personnage que son narrateur connaît comme aucune autre personne réelle ne peut être connue par un locuteur réel ». *Ibid.*, p. 180.

205 *Ibid.*, p. 31.

combinant les deux procédures dans un même discours. Ce sont donc ces combinaisons que nous allons étudier dans nos trois romans autobiographiques. Pour cela, nous partons de l'analyse des pactes référentiel et fictionnel que le genre utilise conjointement afin d'aboutir à un système narratif comportant une stratégie énonciative spécifique dans l'usage des pronoms.

1. Axes de référence

a- Le pacte référentiel

Même s'il n'existe pas tout à fait de pacte à proprement parler, celui-ci est clairement établi dans la reformulation et les renvois par l'intermédiaire du paratexte, ce que nous avons déjà étudié dans le chapitre précédent. Le pacte référentiel dépend de la réalité de l'auteur. Ses propos doivent ainsi coïncider avec l'authenticité de son vécu. Le pacte référentiel tel que défini par Philippe Lejeune est :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels*: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une «réalité» extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un «*pacte référentiel*», implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend.²⁰⁶

S'agissant de nos œuvres (nous revenons ici sur certains points analysés précédemment dans le paratexte), c'est un pacte implicite, c'est-à-dire sans explications, déclarations d'intention ou rituels destinés à établir une communication directe. Il est question d'un discours qui se déploie sur des non-dits, des évidences, des devinettes, toute une palette de ressources que les auteurs sont appelés à marquer comme ossature principale à leurs œuvres. Ceci dit, dans nos œuvres, le schéma d'identité entre auteur, narrateur et personnage, n'est pas établi de manière claire comme dans une autobiographie déclarée. C'est que, même si l'identité référentielle est entrevue ou devinée, cette référentialité de l'autobiographie ne définit pas le genre en fonction de la réalité du sujet parlant, étant donné que, estime Dorrit Cohn, « il n'est pas moins réel lorsque le sujet ment ou fantasme sur son passé que lorsqu'il énonce des faits vérifiables²⁰⁷ ».

206 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 36.

207 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 54.

Dès le début de *L'Amour la fantasia*, un narrateur anonyme entame le récit, à la troisième personne, évoquant les premiers pas d'instruction d'une fille arabe et ses premiers déboires. Ce n'est que bien des pages plus loin qu'un semblant de pacte s'annonce de manière balbutiante, sans s'assumer entièrement :

Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, coulent le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché²⁰⁸.

La tentative du dévoilement devient pour la narratrice une blessure qu'elle s'auto-inflige, et l'écriture se métamorphose en une intervention chirurgicale ratée, d'où l'hémorragie qui se répand interminablement. Cette tentative de se dire qui n'échoue pas vraiment mais se vit dans la douleur, d'une part car elle se délivre devant les autres qui ne sont pas censés la voir se « dénuder » ainsi ; d'autre part, se produit en langue étrangère, laquelle n'arrive pas vraiment à l'intégrer dans sa « chair ». Ainsi présenté tardivement dans le roman autobiographique, le pacte référentiel se lit comme une transgression qui consume de l'intérieur et fait déborder le trop plein. La narratrice avoue son péché, incapable de l'assumer jusqu'au bout, et présente cette tentative comme un fait irréversiblement mortifère.

À partir de cet aveu, le pacte référentiel semble se désagréger à chaque fois que la narratrice l'évoque ou prend conscience de son poids sur l'écriture. Elle reste incapable de lui donner un sens sans la douleur et la culpabilité qui l'accompagnent. Le pacte référentiel fait éloigner la narratrice d'elle-même, fait dénuder son corps au même temps qu'il la fait exiler d'elle-même : « parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement²⁰⁹ ». Cet aveu signe une perpétuelle plainte aliénante dans laquelle la narratrice se conçoit et conçoit l'écriture autobiographique, c'est-à-dire comme une nécessité douloureuse. Car s'il est présenté comme étant altéré notamment par la langue, l'aveu reste paradoxalement abouti grâce à cette écriture.

Non avoué, le pacte référentiel peut être repéré par la reconnaissance par le lecteur de l'auteure à travers la narratrice. À ce propos, les indices purement informatifs dans le texte sont pris en compte, mis en parallèle avec les informations biographiques concernant l'auteure. C'est ainsi que le rapprochement entre la narratrice et l'auteure se fait de plus en plus clairement : fille allant à l'école dans les bras de son père instituteur, nommé Tahar ; pension française qu'elle a fréquentée ; maison natale de sa mère ; voisines ; harem, mais aussi, la ville de Cherchel ; et les contrées

208 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 224.

209 *Id.*, *Ibid.*

berbères des environs chères à l'auteure. Par la suite, la narratrice se rend à Paris pour continuer ses études universitaires, puis arrive l'épisode de sa rencontre avec un jeune étudiant algérien et la vie en ménage avec lui pendant un an. D'autres indices confirment les liens : la narratrice est l'aînée des enfants, son frère unique est plus jeune qu'elle de deux ans, etc. Tous ces éléments biographiques favorisent la croyance à la dimension référentielle du livre de l'auteure.

La part des références intertextuelles que nous avons analysées participe également au renforcement de l'axe référentiel. Nous avons écrit qu'outre l'effet de style, ces références introduisent un ensemble non négligeable de témoignages véridiques, ce qui donne au récit historique son crédit et donc sa prétention à dire la vérité. Ce recours à l'Histoire, omniprésent dans l'oeuvre, permet le réexamen de sa véracité et sa cohésion. Ce souci manifeste le vœu de reconduire le récit aux manuels, témoignages et écrits historiques classés suivant leur déroulement dans le temps historique. L'auteure de *L'Amour la fantasia* a recours, de ce fait, non seulement à la documentation, mais procède à une intégration fictive dans l'Histoire pour la faire vivre comme vraie. C'est ce que Paul Ricœur appelle « l'historisation de la fiction » :

Selon cette hypothèse, les événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la voix narrative que nous pouvons tenir ici pour identique à l'auteur impliqué, c'est-à-dire à un déguisement fictif de l'auteur réel. Une voix parle qui raconte ce qui, pour elle, a lieu. Entrer en lecture, c'est inclure dans le pacte entre le lecteur et l'auteur la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix²¹⁰.

La narratrice de *L'Amour la fantasia* est la voix(e) déguisée que prend l'auteure pour s'installer dans l'Histoire et faire en sorte de vivre intensément les périodes historiques dans leurs moments les plus tragiques. Cependant, ces événements réels, intensément vécus par la narratrice fictive, transposent cette incursion en un retour ordinaire vers le passé que l'auteure effectue par sa lecture, autrement dit, la narratrice devient une historienne qui raconte les faits historiques.

La narration fictionnelle des événements historiques a tendance à donner au récit une part de sérieux par le travail de recherche de références que l'auteure a pris la peine de recenser. Par cette recherche, l'auteure aspire à reproduire les détails au plus près des événements historiques, en toute fidélité, au travers de la trame fictionnelle qui les fait ressurgir. Dorrit Cohn explique cette vision :

Les techniques employées par Tolstoï dans cet épisode de *Guerre et paix* reflètent sa conviction que la narration fictionnelle d'événements historiques du point de vue des personnages impliqués dans ces événements s'approche davantage de la vérité que n'importe quelle narration historique²¹¹.

210 Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Seuil, 1985, p. 276.

Dans *L'Amour la fantasia*, cette fiction qui permet de rendre les événements historiques sous forme d'expérience, à la fois personnelle (à travers elle, les personnages héros et héroïnes de l'Histoire) et immédiate. « Seule la fiction, rajoute Dorrit Cohn, est capable de créer l'impression qu'elle présente les événements historiques au moment où ils ont lieu, amenant ainsi à la vie la « matière brute, vivante » de l'expérience, sans les distorsions de l'après-coup²¹²».

Dans ce roman autobiographique l'axe référentiel réfère aisément aux faits historiques communs (le début du débarquement de l'armée française). Ils sont annoncés dès le début, et se lisent presque comme une information : « Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde »²¹³. Suivent d'autres informations sur les lieux du débarquement, en l'occurrence Sidi-Ferruch, associés à ces indices réels, des personnes historiquement connues, de part et d'autre, pour avoir participé activement aux affrontements : Amable Matterer, officier de marine français, le Dey Hossein, premier résistant algérien, le baron de Barchou de Penhoën, officier et écrivain français, Emir Abdelkader, résistant algérien, etc.

Contrairement à *L'Amour la fantasia*, dans *Jacinthe noire*, l'axe référentiel n'est perceptible que dans la substitution d'un personnage tiers, c'est-à-dire, en octroyant le « Je » à Marie-Thérèse qui prendra plus facilement la charge autobiographique et portera ainsi la responsabilité du dévoilement. Ce n'est donc pas un « Je » référentiel qui se dévoile, mais plus subtilement, une instance narrative créée par l'auteure pour se frayer un chemin vers elle-même sous le pseudonyme de Reine. Selon Gérard Genette, il s'agit de la narration homodiégétique. C'est donc auprès du personnage de Reine que nous allons chercher les renvois référentiels.

Marie-Thérèse a pour tâche principale de raconter le récit de Reine, : « J'étais disponible pour Reine ? Peut-être²¹⁴ ». L'arrivée de Reine depuis la Tunisie est la première information importante la concernant, ce qui nous ouvre dès lors la voie vers l'auteure, surtout, quand on sait que la famille Amrouche a émigré en Tunisie pour des raisons économiques, et que c'est le pays où Taos Amrouche est née. La suite des informations que divulgue le récit de Marie-Thérèse sur Reine confirment clairement la référence à la vie de Taos : arrivée à Paris pour continuer des études, puis hébergement dans une pension exclusivement féminine, où elle a sympathisé avec une communauté de filles avant de les quitter après deux mois de séjour. Reine évoque son frère poète, auteur d'*Une Prière*, il s'agit bien évidemment de Jean Amrouche, qui a écrit un recueil de poèmes intitulé *Cendres*, d'où est tiré le poème susmentionné. Comme Taos, les parents de Reine sont kabyles de

211 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 226.

212 *Ibid.*, p. 229.

213 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 14.

214 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 12.

confession chrétienne, sa grand-mère est une conteuse qui est venue habiter avec la famille Amrouche en Tunisie. Elle est passionnée de chant, de poésie, de littérature en général, etc. Toutes ses références renvoient sans équivoque à Taos Amrouche. Comme nous l'avons signalé dans l'étude du paratexte, la lettre que lui a envoyée Gide est intégrée comme préface de son roman autobiographique. Or, dans le texte, Reine revient sur cet échange épistolaire avec l'écrivain : « Mais je n'ai écrit qu'une fois à Gide et il m'a répondu²¹⁵ », et de préciser à ses camarades, alors passant devant une rue, « c'est là qu'habite Gide ²¹⁶ ».

Par ailleurs, le bref séjour de Taos dans une pension à Paris est d'ailleurs mentionné par sa mère Fadhma, dans son autobiographie, *Histoire de ma vie* :

Au mois d'octobre (1934), Marie-Louis Taos fut reçue au brevet supérieur et nous demandâmes à la Compagnie un emprunt pour l'envoyer en France continuer ses études ; nous avons même retenu pour elle une chambre à Paris dans une maison d'étudiantes. Mais elle ne put s'adapter et revint à Radès au bout de deux mois²¹⁷.

Ces multiples indications confortent sensiblement les références sans qu'un pacte proprement dit soit établi dans le récit.

La personnalité exceptionnelle de Reine, consciencieusement décrite par Marie-Thérèse, est parfaitement identifiable à Taos Amrouche. Elle disait d'elle au début de l'œuvre : « Elle est passée près de moi comme un météore »²¹⁸. Dans sa déclaration sur sa mère Taos, Laurence Bourdil, témoigne comme si elle revendiquait cette appartenance sidérale : Elle était d'un autre monde pourrait-on dire, (...) Elle semblait avoir surgi des siècles²¹⁹ ». Sur cette spécificité du caractère de Taos, nous pouvons également évoquer des états d'humeurs contradictoires, ses chagrins d'amours, sa solitude chronique et ses sursauts d'enthousiasme pour le monde, bien mis en scène par Marie-Thérèse dans son récit. Ce personnage reproduit ainsi une vision réaliste de Taos. Celle-ci semble se détacher d'elle-même pour se voir telle qu'on la voit en réalité, en toute objectivité, sans aucun artifice.

Les indices référentiels sont également nombreux dans *Le Fils du pauvre*. Fouroulou retrace, à quelques détails près, le même parcours de vie que celui de son auteur : fils de paysan pauvre issu de la Kabylie, ayant fait sa vie et scolarité dans un petit village, puis ayant obtenu une bourse et

215 *Ibid.*, p. 94.

216 *Id. Ibid.*

217 Fadhma Aït Mensour Amrouche, *Histoire de ma vie*, Maspero, 1968, p. 38.

218 *Ibid.*, p. 9.

219 Entretien avec Laurence Bourdil, (fille de Taos Amrouche et d'André Bourdil), consultable à l'adresse : www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_3_14.pdf. Voir l'annexe de notre thèse pour l'intégralité de l'entretien.

ayant intégré le collège avant d'entrer à l'École Normale afin de devenir instituteur. À cela s'ajoutent d'autres détails plus significatifs d'une identité entre l'auteur et son personnage, à savoir, que Fouroulou Menrad a le même nombre de sœurs et le même nombre de frères que Feraoun, ainsi qu'un père qui a dû émigrer en France pour travailler avant d'en revenir. Il est donc tout à fait normal qu'une personne ayant une destinée exemplaire ait envie de la faire connaître aux autres, mais aussi et avant tout, aux siens. De même dans ces correspondances, Mouloud Feraoun a avoué le caractère autobiographique de son livre. Dans une lettre de juin 1953 à Paul Flamand, il écrit :

Vous avez lu *Le Fils du pauvre*. Vous pouvez donc mesurer le chemin parcouru par le petit kabyle. J'ai dit dans ce livre que mes bons maîtres m'ont rendu ma dignité de jeune homme²²⁰.

À plusieurs reprises, le discours rétrospectif est repérable dans le recours à la douleur liée aux sentiments de nostalgie :

Les meilleurs moments de mon enfance, ce n'est pas chez les Menrad qu'il faut les chercher. Ils s'accumulent en poussière dans le petit nid de mes deux tantes. Les meilleurs ? Hélas ! Les plus tristes et les plus émouvants aussi.²²¹

Ce passage est suivi d'un jugement sur le vécu : « J'estime que c'est une chance exceptionnelle pour moi d'avoir eu deux tantes comme Khalti et Nana...²²² ». Ce sont de grands moments de douleur et de profondes émotions qui semblent toucher l'auteur dans son for intérieur et que seule la forme rétrospective peut rapporter. Selon Boris Sautereau, « une des particularités qu'on retrouve d'usage dans un genre rétrospectif est que les souvenirs sont souvent privilégiés par rapport à l'effort de l'imagination pour avancer le texte en événements²²³ ». Or, dans le texte de Mouloud Feraoun, cette dernière capacité ne figure que secondairement par rapport aux images restées dans la mémoire :

Les souvenirs d'enfance manquent de précision et de lien : on garde certaines images frappantes que le cœur veut toujours unir à l'autre lorsqu'il les évoque. Voici donc une scène que je vois avec une grande netteté : je suis seul à la maison.²²⁴

220 Mouloud Feraoun, *Lettres à ses amis*, Seuil, 1969, p. 97..

221 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, *op. cit.*, p. 74.

222 *Ibid.*,

223 Boris Sautereau, *Mouloud Feraoun, la réalité de l'écriture*, *op. cit.*, p. 127.

224 Mouloud Feraou, *Le Fils du pauvre*, *op. cit.*, p. 78.

Boris Sautereau écrit pour justifier ce recours à la mémoire que :

Cela peut paraître naturel puisqu'il semble évident que tout auteur voulant raconter rétrospectivement son enfance se trouve confronté au caractère lacunaire des souvenirs et ce d'autant plus que l'on remonte dans la prime enfance : d'où la nécessité, pour la cohésion du texte, d'inventer des liens pour compenser le filtrage de la mémoire.²²⁵

L'effet référentiel peut aussi bien se situer dans le rythme même du roman autobiographique, notamment dans la première partie consacrée à la documentation du milieu humain et à la présentation de la vie kabyle destinée vraisemblablement au lecteur occidental, telle que nous pouvons le lire dans second chapitre évoquant le touriste. La description de la Kabylie est ici d'un réalisme sobre, sans effets de style ni de vocabulaire emphatique. Le narrateur se contente de décrire et de présenter deux points de vue naturellement divergents : celui de l'autochtone et celui du touriste. Le récit du narrateur sur sa vie et ses souvenirs d'enfant peuvent, par endroit, ne nous sembler qu'un prétexte, c'est un relais commode à travers lequel l'auteur décrit plus facilement une situation sociale qui donne à ce narrateur toute son épaisseur. C'est la raison pour laquelle sont présents le volet ethnographique et la description minutieuse de chaque membre de la famille et de son ascendance, les pratiques ancestrales et les milieux culturels, l'architecture, les codes éthiques et religieux, les pratiques superstitieuses, le code des relations entre genres, les référents spirituels, les cérémonies religieuses et païennes, l'impact de la colonisation sur toutes ces structures traditionnelles, etc. L'ethnographie appuie de manière évidente le réalisme que toute analyse scientifique peut très bien conforter, tout comme la sociologie et l'anthropologie. « Le primat de la matière référentielle, écrit Martine Mathieu-Job, se note d'emblée, dans la lenteur avec laquelle se met en mouvement la trame narrative et au soin apporté, au cours de deux chapitres initiaux (2 et 3), à la peinture d'un contexte tant géographique que socioculturel²²⁶. À l'instar des grands écrivains réalistes du XIXe siècle, la description et l'analyse sociale opèrent de manière structurante, de sorte que les univers décrits surgissent tels des tableaux sous les yeux du lecteur sans médiation d'instance narrative²²⁷.

La part de référentialité est cependant limitée dans nos romans autobiographiques. Ceux-ci manifestent leur stratégie d'ambiguïté en substituant à la référentialité une part de fiction qui installe un nouvel effet de sens dans la narration. Cette inclusion de la fiction se révèle néanmoins

225 Boris Sautereau, *Mouloud Feraoun, la réalité de l'écriture*, op. cit., p. 128.

226 Martine Mathieu-Job, *Le Fils au pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, L'Harmattan, 2007, p. 54.

227 *Ibid.*, p. 57

pratiquement sans effets sur la lecture mais, comme le signale Philippe Forest paraphrasant Kierkegaard, toute littérature se compromet nécessairement du côté de la fabulation, de l'illusion, du mensonge²²⁸.

b- Le pacte fictionnel

Comme le pacte référentiel, le pacte fictionnel peut être aussi déduit par le paratexte, notamment par la mention « roman » affichée dès la première ou à la deuxième page de couverture, ce qui est effectivement le cas dans nos trois œuvres. Cette mention est claire. Il n'y a pas d'autres marques qui puissent désigner un genre aussi mal établi. Cette étiquette apposée par l'éditeur peut signaler une intention esthétique et facilite de ce fait la tâche de l'auteur quand elle ne valide pas totalement son discours et lui épargne des explications sur des détails inutiles de sa vie. C'est une façon aussi de promouvoir le roman en tant que genre, et d'encourager, toujours au nom d'une certaine conception de la littérature, une réception exclusivement fictionnelle²²⁹.

C'est encore à Philippe Lejeune que l'on doit la définition de ce pacte fictionnel qui le compare au pacte référentiel, invalidant au passage la véracité de ce dernier, donc son essence même :

Si le roman est plus vrai que l'autobiographie, alors pourquoi Gide, Mauriac et bien d'autres ne se contentent-ils pas d'écrire des romans? (...) Ces déclarations sont donc des ruses peut-être involontaires mais très efficaces: on échappe aux accusations de vanité et d'égoïsme quand on se montre si lucide sur les limites et les insuffisances de son autobiographie ; et personne ne s'aperçoit que, par le même mouvement, on étend au contraire le pacte autobiographique, sous une forme *indirecte*, à l'ensemble de ce qu'on a écrit». Alors, « le lecteur est (...) invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu²³⁰.

Menrad Fouroulou, anagramme de Mouloud Feraoun, est justement une ruse, une ruse volontaire quoique chercher la transparence, c'est vouloir dire la vérité sans l'avouer. Et la ruse a besoin d'un plan judicieux qui nécessite de passer par une étape de mûre réflexion avant sa concrétisation. Menrad Fouroulou est justement une création non seulement parce que le mot s'inscrit dans un contexte romancé mais aussi parce que nom et prénom sont totalement étrangers à

228 Philippe Forest, « *Je et Moi* », Philippe Forest (dir), Gallimard, 2011, p. 8.

229 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 85.

230 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 76.

l'onomastique kabyle.

Même si la similitude est évidente entre la vie de Feraoun et celle de Fouroulou, la part de la fiction peut transparaître dans des détails qui ne sont pas négligeables. Nous constatons par exemple que le village de Fouroulou s'appelle Tizi, or celui de l'auteur est Tizi-Hibel. En effet, Tizi en Kabyle peut signifier « col », et par conséquent, bien des villages de la région ont pour dénominateur le terme *Tizi*. C'est que la part fictive ici intègre une généralité qui englobe du même coup le singulier pour l'assimiler dans l'écriture. Il en est ainsi dans la description du village. Il n'y a en réalité aucun trait spécifique qui pourrait le distinguer des autres villages kabyles, qui se retrouvent tous dans la description du récit : collines, petits chemins, mosquée, *djema*, fontaine, etc.

Dans le récit, Fouroulou joue de cette esquivance en faisant par exemple appel à l'anecdote paysanne pour évoquer sa date de naissance : « Je suis né, en l'an de grâce 1912, deux jours avant le fameux prêt de Tibrari qui a, un jour, tué et pétrifié une vieille sur le piton de Djurdjura et qui demeure toujours la terreur des octogénaires kabyles »²³¹. C'est une subtile manière de louvoyer quand on sait que Mouloud Feraoun est officiellement né le 8 mars 1913, or rectifie-t-il dans une lettre à Emmanuel Roblès : « Date officielle de naissance : 8 mars 1913. (en réalité, j'ai dû naître en février, comme Fouroulou du *Fils du pauvre*, mais un an après lui²³² ».

Il est d'autres éléments par lesquels on distingue le volet fictionnel : le père de Fouroulou est aussi paysan pauvre émigré en France pour combler des dettes, à l'instar de bien des Kabyles de cette époque. Le père de Feraoun quant à lui a, en réalité, effectué plusieurs voyages. Il confie à Emmanuel Roblès à ce sujet : « Mon père était véritablement un gueux. Il a toujours trimé (...) Depuis 1910, il a pris le chemin de la France : une vingtaine de voyages en tout²³³ ». Dans le récit « ces allers et retours sont condensés en un seul par le romancier, ce qui donne plus d'impact à la décision du père de Fouroulou et montre la charge d'angoisse et d'espoir qu'un tel bouleversement entraînait dans la famille kabyle²³⁴ ». Nous pouvons découvrir d'autres indices qui relèvent de cette approximation, par exemple les tantes de Fouroulou comme celle de Feraoun sont en effet des femmes qui travaillent la laine, la poterie, etc., mais semble-t-il, ne sont pas mortes comme il est raconté dans le récit. Mouloud Feraoun écrit : « À peu près comme dans le *F. du p.* (sic) mes deux tantes étaient potières mais ne sont pas mortes comme je l'ai raconté²³⁵ ».

L'axe fictionnel se distingue plus clairement lorsqu'on retourne à l'analyse interne du texte.

231 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 27.

232 Mouloud Feraoun, *Lettres à ses amis* op. cit., p. 89.

233 *Ibid.*, p. 90

234 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, op. cit., p. 98.

235 Mouloud Feraoun, *Lettres à ses amis*, op. cit., p. 90.

En effet, l'omniscience du narrateur, particularité intrinsèque du narrateur du genre romanesque, est visible chez Fouroulou. Maurice Le Rouzic nous fournit quelques exemples dans son analyse sur les dires du héros qui correspondent à cette prédisposition impossible dans une attitude purement autobiographique. Au chapitre trois, une bataille vient d'opposer les Aït Chabane à un *çof* rival. L'oncle Lounis est blessé. Une grande partie de la famille est réunie :

Ma mère me jette sur son dos et sort à son tour. Nous les laissons seuls avec ma grand-mère et Rabah. Pendant que la première lui applique sur la plaie une pâte de sa fabrication, il donne au second quelques recommandations secrètes²³⁶.

Comment le narrateur, absent, peut-il savoir ce qui s'est passé dans la pièce, et connaître de surcroît les secrets. Dans le chapitre dix, nous revenons à un passage déjà cité, quand le narrateur entre au moment où l'accouchement de Nana se passe mal :

Je fus brutalement réveillé par les cris de ma mère et de mes sœurs : ma douce Nana venait d'expirer. (...) Elle mourut après une nuit de douleurs, entre les bras de ses sœurs affolées. (...) Elle agonisa jusqu'au matin et s'éteignit doucement avec la dernière étoile. (...) le visage de Nana est inexpressif, il y a ni trace de sourire ou de révolte, ni idée de souffrance ou de repos²³⁷.

La question est de savoir, « comment se fait-il que pendant qu'il dormait, le narrateur est au courant des détails de l'agonie de Nana, alors que ce n'est qu'après les cris de la mère et des tantes que ce dernier est réveillé²³⁸ ».

Le récit est donc arrangé par l'auteur à sa guise par souci d'intérêt de lecture, d'esthétique romanesque. Cela est visible plus particulièrement dans ce que Martine Mathieu-Job appelle « l'art de la mise en scène²³⁹ », qui consiste dans le choix de scènes successives de même tonalité qui modèlent à « crescendo la tournure tragique de la fin de la première partie ». Cette stratégie discursive permet davantage de liberté et d'effets stylistiques, ce qui explique la part accordée à l'anecdote et aux effets du fantastique générés par des procédés typiques au conte. Par ailleurs, dans le contexte socio-culturel de Mouloud Feraoun, l'axe fictionnel peut très bien conforter sa position vis-à-vis de ses concitoyens car l'on sait que l'examen de conscience est une pratique suspecte.

Dans *Jacinthe noire*, le pacte fictionnel se distingue d'emblée par la voix narrative de Marie-

236 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 40.

237 Ibid. p. 44.

238 Maurice Le Rouzic, *Les problèmes d'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française*, op. cit., p. 80.

239 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, op. cit., p. 70.

Thérèse. Celle-ci n'est pas seulement la voix d'une troisième personne anonyme qui parle de soi, c'est un personnage entier, créé pour jouer ce rôle fictionnel afin de rendre le pacte référentiel encore plus probable. Comme dans le cas du *Fils du pauvre*, mais en un ajustement plus complexe, cela consiste à créer un point de vue sur soi en mettant en œuvre de grands efforts d'imagination permettant d'élaborer différents plans et cadrages, comme au cinéma, afin que tout ce processus rentre dans le champ du plausible. En inventant le personnage de Marie-Thérèse, Taos Amrouche réussit son pacte fictionnel en l'adaptant de manière ingénieuse à la narration référentielle.

D'autres éléments intègrent le projet fictionnel de *Jacinthe noire*, et que l'on peut repérer par l'examen interne du roman autobiographique. Même si l'œuvre est inspirée d'instantanés récemment vécus, le simple recours à la mémoire pour arranger les anecdotes, les péripéties, les détails sur les décors, les pensées de chaque personnage, est totalement impossible. L'assistance des pouvoirs de l'imagination est donc indispensable afin de permettre de déterminer l'importance du discours sur l'autre et de donner de la valeur à tel ou tel propos sur l'autre. L'usage de dialogues est un autre aspect largement investi dans ce roman autobiographique et que la mémoire ne peut vraiment pas recouvrir. Ceux-ci, par leur récurrence, nécessitent pour leur agencement, une structure imaginée afin d'aboutir à une cohérence des propos et une cohésion de l'ensemble du discours. Tout est affaire, dans ce cas de figure, de composition sélective, de combinaisons de calculs permettant de mieux charpenter l'édifice du récit. Paradoxalement, même si les dialogues ont pour fonction ici de reconstituer fictivement les propos, les échangés tournent souvent à l'avantage de Reine, donc au volet référentiel qui fait triompher son image²⁴⁰.

Les caractéristiques du récit fictionnel établis plus haut par Dorrit Cohn et Gérard Genette comme modes de focalisation interne, renvoient à un trait spécifique : l'accès direct à la subjectivité des personnages, voire à leur conscience. Dans *Jacinthe noire*, c'est par un moyen subtil que Marie-Thérèse fait la médiation entre elle, Reine et les autres filles de la pension. Cette caractéristique s'articule dans le récit par la connaissance des pensées et des intentions des personnages, pouvoir par lequel Marie-Thérèse construit des idées sur le monde, justifiant ses comportements, ses agissements et ses jugements particulièrement dogmatiques. C'est alors qu'elle parle de la connaissance des âmes des personnages et arrive à deviner leurs agissements:

Reine se rapprocherait de moi. De tous côtés des murs. Désespérément, elle voudra correspondre avec chacune de nos compagnes, dire sa pensée sans tenir compte de la prudence. Mais elle se verra repoussée. Alors un douloureux mouvement de reflux. Et je serai, moi, sur ce chemin de retour. Un mariage l'égarera : la fausse transparence des âmes de Paula, de Jeannette, de toutes celles qui la trahiront²⁴¹.

240 Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, 1980, p. 55.

241 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 44.

La narratrice se donne ici tous les pouvoirs sur les autres personnages et semble confiante en ses capacités à maîtriser la situation. Le futur simple est gage d'assurance, de certitude de ce qui va se produire, dont l'omniscience est potentiellement pourvue. Cette « radioscopie, selon les termes de Dorrit Cohn, fait appel à des procédés – entre autres le discours indirect libre – auxquels des narrateurs se proposant de construire des représentations référentielles (non fictionnelles) ne peuvent avoir accès »²⁴².

Parfois, en effet, la parole de Reine s'inscrit en creux dans celle de la narratrice qui rapporte des scènes auxquelles elle n'a pas vraiment assisté en personne, ce qui met forcément un doute sur l'exactitude de ses propos. C'est bien évidemment ici le pouvoir énonciatif du discours indirect libre qui façonne le récit et lui donne son sceau fictionnel. Comme l'atteste Käte Hamberger l'atteste : « Même si aujourd'hui on y recourt dans n'importe quel roman de gare, le discours indirect libre est devenu progressivement le procédé le plus élaboré de fictionnalisation ; du point de vue de la logique et de la théorie littéraire...²⁴³ ». Introduit dans un mouvement narratif marqué de longs dialogues, comme c'est le cas dans *Jacinthe noire*, le discours indirect libre introduit quelques confusions dues à des superpositions de paroles. Gérard Genette précise :

Certains énoncés de la fiction narrative, en particulier, ceux que l'on peut qualifier généralement de « discours indirect libre » sont de statut indécis, voire indécidable, puisque le lecteur ne sait s'il doit les rapporter à un personnage ou à l'auteur narrateur. Mais ces occurrences complexes n'invalident pas la définition des états simples²⁴⁴.

C'est ce qui s'illustre dans ce passage au style indirect libre, qui sème la confusion dans les propos entre Reine et Marie-Thérèse :

Nérac ?... n'était-ce pas le pays de Paula ? Mais oui, Jeannette, Denise et Paula se connaissaient depuis toujours. Élevées dans le même internat, elles avaient vécu ensemble tous les drames qui fermentent dans les endroits où sont enfermées trop de jeunes filles. Ah ! Ces garçons de Nérac, ces joyeux garçons ! Jeannette surtout leur avait tourné la tête, Jeannette plus que tout autre. Pourquoi ? Reine s'efforça de fixer sur elle ses yeux ruisselants (...) Alors, elle leur dit la pitié douce qui frémit en elle à la vue d'un homme rendu par l'amour semblable à un enfant qui implore. Mon Dieu, la première fois que cette douloureuse tendresse pénétra en elle comme une lame, c'était sur un rivage désert, un soir, parce que deux yeux aux prunelles élargies, suppliantes, dans un visage pâle... Mais elle était folle de crier cela devant Jeannette et Denise qui l'écoutaient avec stupeur. Elle se tut d'un coup, épuisée, et se traîna jusqu'à sa chambre²⁴⁵.

242 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 33.

243 Käte Hamberger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 90.

244 Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 44.

Même si l'énonciation renvoie à Reine, le chevauchement du discours crée une confusion vers la fin du paragraphe, notamment dans la phrase : « Mais elle était folle de crier cela », dont on ne parvient pas à distinguer le locuteur.

Les marqueurs de fictionnalisation abondent également dans *L'Amour la fantasia*. Leur particularité est de s'insérer parfois dans le récit historique et de superposer une structure fictionnelle à l'énoncé de faits réels. Cela conduit facilement à lire, comme l'atteste Dorrit Cohn, citant Hayden White, « l'historiographie comme une manière de faire de la fiction²⁴⁶ ». Dans les récits dédiés à l'histoire, l'information réelle est tout de suite subvertie par une description fictionnelle destinée à la rendre plus intense. Ainsi après l'épisode historique du débarquement, la narratrice écrit-elle :

Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudrolement de bleus et de gris mêlés. Triangle incliné dans le lointain et qui, après le scintillement de la dernière brume nocturne, se fixe adoucie, tel un corps à l'abandon, sur un tapis de verdure assombrie. La montagne paraît barrière esquissée dans un azur d'aquarelle²⁴⁷.

L'auteure écrit ainsi l'Histoire en décrivant le plus précisément les détails (comme dans un tableau), en faisant surgir l'atmosphère des lieux et rendant ainsi cette réalité historique par la fiction comme pour une compréhension presque immédiate.

Dans d'autres endroits du récit, il s'agit d'exhiber les traits de douleurs, de souffrance de certaines scènes historiques, qui concernent notamment des héroïnes, afin de dénoncer l'horreur qu'elles ont subies et, en même temps, de réhabiliter leur parcours et leur héroïsme.

Cette posture participe à ce que Paul Ricoeur appelle la « fictionnalisation de l'histoire ». C'est une écriture de l'histoire dans laquelle la fiction pratique en quelque sorte fait « de la riposte émotionnelle »²⁴⁸. La reprise des épisodes sanguinaires par le biais de journaux intimes et notes, notamment ceux écrits par Barchou de Penhoën et Eugène Fromentin, donnent une matière aussi bien historique, en tant que marqueur indélébile de l'événement dans l'absolu, que fictionnelle

245 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 143. Sur ce point, nous nous sommes appuyés sur l'analyse de Ada Ribstein dans son mémoire intitulé « En marge d'un genre : *Jacinthe noire* de Taos Amrouche, jeux et enjeux de l'énonciation autobiographique », Université de Lyon II. Disponible à l'adresse : www.limag.refer.org/Maitrises/RibsteinAutobTaosAmrouche.pdf.

246 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 174.

247 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 14.

248 Paul Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, op. cit., p. 273.

permettant de « susciter une illusion de présence »²⁴⁹, présence dans la mémoire contemporaine par l'intermédiaire de la « fiction qui se met au service de l'inoubliable²⁵⁰ ».

Tout ce processus désigne une tâche de la part de l'auteure qui se donne un matériau résistant (l'Histoire), le pourvoit d'un surplus de sens et le transforme ainsi en « une totalité intelligible qui gouverne la succession des événements dans tout le récit²⁵¹ ». À cet égard, la narratrice se pourvoit nécessairement de tous les pouvoirs et de toutes les flexibilités que supposent sa situation qui la contraint de jongler entre les époques et entre les êtres. Outre la focalisation interne, c'est l'omnipotence de la narratrice qui porte le mieux son récit fictif dans le monde de ses cousines, de toutes les femmes cloîtrées qu'elle veut faire parler. La parole est un pouvoir jugé précieux mais dangereux, c'est un don « ambigu » dont elle se sert pour dépasser « les murs », trouver une liberté, écrire et transcender les époques.

Le poids de la fiction dans *L'Amour la fantasia* est si clairement établi dans le récit référentiel que sa distinction relève d'une esthétique qui porte encore l'ambiguïté dans sa version la plus osée. Cet entrecroisement des deux genres est tel que la narratrice avoue elle-même, vers la fin de son récit, l'issue de cette incompatibilité, le seul chemin qu'elle puisse emprunter pour aller vers elle : « Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse par l'héritage qui m'encombre »²⁵². Par la même, elle met en lumière cette ambiguïté générique, en assimilant consciemment sa situation à la structure de son œuvre, mais elle crée de ce fait un troisième pacte intermédiaire qui prend en compte l'imbrication des genres référentiel et fictionnel.

De tout ce que nous avons vu, nous pouvons donc dire sans équivoque que ces romans autobiographiques réussissent à gérer ce double pacte. Les effets produits par ces romans autobiographiques, sont certes disparates et divers. L'axe référentiel et l'axe fictionnel se combinent et se chevauchent tout en créant une ambiguïté apparente, et inventent en même temps une structure qui modèle l'œuvre dans sa littérarité. Cette structure nouvelle fait appel à un nouveau code de réception qui consiste à mettre en œuvre une stratégie de lecture nouvelle, nécessaire pour une acceptation appropriée du genre. Nous reviendrons avec plus de précisions sur ce processus dans le dernier chapitre.

249 *Ibid.*, p. 274.

250 *Id. Ibid.*

251 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 175

252 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.* ; p. 332.

2. Dimensions de l'énonciation

Barthes, Todorov et Genette ont affirmé l'impossibilité d'un récit sans narrateur²⁵³ car, estime ce dernier, « de fiction ou d'histoire, le récit est un discours, avec un langage on ne peut produire que du discours, et même encore dans un énoncé aussi « objectif » que l'eau bout à 100 degré²⁵⁴ ». Le niveau énonciatif se décline nécessairement au niveau de personnes grammaticales qui portent la narration dans tous les récits. Ce qui nous retient à ce niveau d'analyse, c'est de le fait de savoir si l'ambiguïté générique que nous voulons mettre en évidence dans nos romans autobiographiques se traduit aussi dans ces éléments grammaticaux.

a- « Je » et « Il », voix combinées

Cette combinaison grammaticale voit accomplir sa formulation rhétorique dans la célèbre phrase de Rimbaud : « je est un autre », formule que Philippe Lejeune a choisi pour intituler un de ses ouvrages critiques, ouvrage qui nous éclaire à son tour pour l'analyse des contenus énonciatifs à la troisième personne. Cependant, la troisième personne n'est surtout pas à prendre comme une manière indirecte de parler de soi tout en considérant la première personne comme le moyen le plus efficace²⁵⁵. La première personne porte souvent un masque, et son caractère est toujours figuré, « elle recèle donc toujours une troisième personne occultée, et en ce sens, toute autobiographie est, par définition, indirecte²⁵⁶ ». Cet amalgame énonciatif est significatif dans nos romans autobiographiques, qui emploient différemment cette forme duelle d'énonciation et à laquelle ils prêtent une dimension inhérente promouvant non seulement « des écarts de perspective entre le narrateur et le héros ²⁵⁷ », mais aussi l'ambiguïté de leur situation d'énonciation.

Dans la première partie du *Fils du pauvre*, l'énonciation est assurée par un « Je » qui revient au personnage principal, Menrad Fouroulou. Avant le chapitre qui inaugure le récit à la première personne, un chapitre de présentation des lieux, (ici la Kabylie) est intégralement énoncé alternativement par la personne « Nous », ou l'indéfini « On ». S'agissant de présenter des lieux communs, une culture, une vision du monde d'un peuple, la personne énonciative au pluriel

253 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p. 68.

254 *Id. Ibid.*

255 Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, *op. cit.*, p. 34.

256 *Ibid.*, p. 38.

257 *Ibid.*, p. 37.

manifeste forcément plus d'objectivité comme il sied à ce contexte. Toutefois, c'est l'interpellation des touristes à la deuxième personne du pluriel qui est remarquable : « C'est parce que vous passez en touristes que vous découvrez ces merveilles et cette poésie²⁵⁸», et qui, par opposition, fait apparaître un « Nous » : « Nous les Kabyles, nous comprenons qu'on loue notre pays²⁵⁹». Il s'agit de montrer les sentiments de tous les Kabyles à tous les touristes pour les informer d'une réalité concrète qu'ils ignorent. Ce support vient appuyer la vision, la rendre plus plausible par sa formulation collective. Cependant, la forme subjective que prend par la suite la narration tout au long de la première partie, tend à opérer un mouvement timide vers la singularité puis à s'effacer totalement pour laisser place à des assertions génériques qui désignent un savoir commun, « tout le monde sait que l'homme riche est avare²⁶⁰», une morale traditionnelle partagée, « on ne finit jamais comme on débute, assurent les vieux. Ils savent quelque chose !²⁶¹». Un cliché : « on dit qu'ils sont sévères les roumis »²⁶². Des évidences qualifiant la banalité de la vie : « On naît, on se marie, on meurt de la même façon. Parfois qu'on y songe sérieusement, on se pose des questions embarrassantes. Mais la plupart du temps on se laisse aller et c'est mieux ainsi²⁶³». Des caractéristiques élogieuses : « Nous sommes des montagnards, de rudes montagnards, on nous le dit souvent²⁶⁴ ». La personne « Nous » intègre bien dans son signifié le « Je », et vice versa. Les rares fois où l'énonciation à la première personne se distingue dans son essence subjective sont celles où le narrateur décrit ses rêveries et moments remplis d'émotion avec ses tantes. Dans le chapitre six, Fouroulou confesse : « Nous formâmes bientôt une petite famille au marge de la grande, un cercle intime et égoïste avec nos petits secrets, nos rêves naïfs...²⁶⁵». Le narrateur retrouve une autonomie que lui confère ses distractions et les liens innocents avec ses tantes, sans règles rigides, ni code restrictif, ponctués de moment pétillants. Outre les longs segments descriptifs des tâches des tantes, nous découvrons Fouroulou dans son effronterie, ses fantaisies, ses propres goûts pour le fantastique bref, dans sa tendre enfance : « Combien de fois me suis-je endormi entre Khalti et Baya, bercé par le tambourinage familial du peigne²⁶⁶». C'est aussi un monde où l'instruction rentre avec un supplément de saveur, qui contraste avec les impératifs initiatiques traditionnels : « C'est

258 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 12.

259 *Ibid.*, *Ibid.*

260 *Ibid.*, p. 18.

261 *Ibid.*, p. 19.

262 *Ibid.*, p. 58.

263 *Ibid.*, p. 80-81.

264 *Ibid.*, p. 68.

265 *Ibid.*, p. 50

ainsi que j'ai fait connaissance avec la morale et le rêve ²⁶⁷», « néanmoins, je suis reconnaissant à Khalti de m'avoir appris de bonne heure, à rêver, à aimer pour moi-même un monde à ma convenance, un pays de chimères où je suis seul à pouvoir pénétrer ²⁶⁸».

Les autres moments qui révèlent Fouroulou dans son émotivité intérieure sont, sans aucun doute, les épisodes traumatiques qui ont bouleversé sa famille. L'énonciation à la première personne est si intense qu'elle s'exprime par une réaction épidermique devant la mort de Nana : « Chaque fois que j'entends les lamentations de nos femmes sur les morts, je frissonne malgré moi », ou devant la folie de Khalti : « Je tremblai d'effroi devant celle qui tant m'aima et me cajola²⁶⁹ ». Le pronom indéfini « On » se déploie quant à lui sous différentes formes, en se référant à la fois à un « Nous », agissant comme son doublon, comme il peut aussi avoir une fonction générique²⁷⁰.

La deuxième partie du roman autobiographique est prise en charge par un narrateur hétérodiégétique, qui va prendre en main le récit de Fouroulou à la troisième personne et le mener jusqu'au bout. Cette coupure grammaticale coïncide avec un changement radical du héros, ce qui va forger une dimension nouvelle dans la narration. Nous faisons ainsi connaissance avec un Fouroulou un peu plus mature, relativement détaché de son cocon familial, prenant en charge sa formation et la suite de ses ambitions scolaires. Les responsabilités se font vite sentir car il devient « Le fils aîné », qui va prendre en charge la famille pendant l'émigration du père. Fouroulou prend ainsi conscience de la vie, et le narrateur se focalise désormais sur son devenir, ses envies, ses déboires, ses devoirs, il devient le héros principal. Selon Christiane Chaulet-Achour :

En laissant le narrateur raconter son histoire, Fouroulou pénètre dans l'univers de l'autre, la troisième personne permettant un ton plus détaché. P Lejeune donne l'exemple d'un auteur qui effectuait ce glissement lorsqu'il racontait son « moi » sexuel, il était le dissident sexuel, n'a-t-on pas ici le même type d'opération mais le « il » est le « dissident culturel »²⁷¹.

Il devient une sorte de « dissident culturel », sans doute par cette transition qui s'effectue entre deux mondes, le monde traditionnel que la personne « Je » assume avec ses corollaires « Nous » et « On », et le monde moderne, symbolisé par l'école française, et que la troisième

266 *Ibid.*, p. 54.

267 *Ibid.*, p. 55.

268 *Ibid.*, p. 56.

269 *Ibid.*, p. 94.

270 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, op. cit., p. 112.

271 Christiane Chaulet-Achour, *Mouloud Feraoun, une voix en contre point*, op. cit., p. 22.

personne porte pour définir le héros dans une autre culture. La troisième personne indique une coupure ombilicale qui donne au jeune enfant son autonomie et son intégration dans un ailleurs. Georges May explique ce truchement grammatical :

Le recours au récit à la troisième personne, au ton picaresque, au pseudonyme (sont) autant de marques du besoin persistant de s'observer du dehors, de se détacher de ce qu'on a été²⁷².

Nous avons affaire par la suite à une étrange entreprise conduite par ce même narrateur qui prend en charge le récit de Fouroulou. En effet, dans le second préambule, ce narrateur s'adresse à lui-même à la troisième personne : « le narrateur qui en a eu connaissance et qui le propose au lecteur prend, de ce fait, l'engagement d'aller jusqu'au bout », annonçant par là sa détermination à raconter l'histoire et en même temps à demander à Fouroulou de lui faire confiance. La troisième personne détermine ici une garantie de fidélité et d'efficacité sur l'axe référentiel, ce grâce à la distance que le narrateur prend d'abord avec lui-même, avant d'être l'incarnation de cette même distance entre Fouroulou et sa propre personne. Le narrateur prend dès lors en charge l'histoire à la troisième personne, mais aussi la responsabilité des mots, des descriptions, qualificatifs et jugements de valeurs du héros qu'il ne peut pas s'octroyer. Philippe Lejeune observe sur ce point :

Ce procédé a pu être employé pour des raisons très diverses, et aboutir à des effets différents. Parler de soi à la troisième personne peut impliquer soit un immense orgueil, soit une certaine forme d'humilité²⁷³.

Pour *Le Fils du pauvre*, le “péché” d'orgueil se développe dans les méandres de cette transition du récit à la troisième personne, car c'est elle-même qui assume le mieux l'intimité du narrateur. Ce que ne peut exhiber la forme subjective, la forme impersonnelle l'assume sans pudeur. Le narrateur nous a prévenus dès le départ de cette quête illusoire d'une quelconque vanité du héros:

Menrad modeste instituteur du bled kabyle, vit « au milieu des aveugles ». Mais il ne veut pas se considérer comme roi. D'abord, il est pour la démocratie ; ensuite, il a la ferme conviction qu'il n'est pas un génie (...) Faut-il répéter que Fouroulou se tait par modestie ou par pudeur²⁷⁴.

La troisième personne marque ici sa force, il s'agit de faire parler Fouroulou et de le mettre

272 George May, *L'Autobiographie*, op. cit., p 55.

273 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 16.

274 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 6.

en valeur. Il s'agit de convaincre, de satisfaire un amour propre à partir d'un regard impersonnel.

L'ancrage et le pouvoir de la troisième personne dans ce roman autobiographique ne s'arrêtent pas à ce niveau. Si l'on regarde le titre de l'œuvre, « Le Fils du pauvre » et les deux titres qui introduisent les deux parties du roman, « La famille », « le Fils aîné », la troisième personne installe ici des allusions à un aspect purement documentaire de l'œuvre.

b- « Je » et « Elle », voix simultanées

Cette forme d'énonciation se trouve également dans *L'Amour la fantasia*, où la première et la troisième personne du singulier s'imbriquent simultanément dans le même discours. Sans véritable pause narrative, comme dans *Le Fil du pauvre* qui affiche une distinction entre les deux parties du roman autobiographique, nous assistons dès le début de *L'Amour la fantasia* à une énonciation saccadée, prise en charge alternativement à la troisième personne s'acheminant vers la première puis revenant à la troisième, et ceci d'un paragraphe à l'autre. C'est une forme d'énonciation déambulatoire, pourrait-on dire. Dès les premiers mots de l'œuvre, nous lisons : « Fillette Arabe allant pour la première fois à l'école ²⁷⁵ », énonciation neutre, sans aucun déterminant précis. Dans le deuxième paragraphe : « Dès le premier jour où une fillette sort ²⁷⁶ », l'énonciation neutre ne pouvant tenir du point de vue grammatical se voit pourvue d'un déterminant mais reste anonyme. Au troisième paragraphe : « voilez le corps de la fille nubile », l'énonciation se précise par un article défini, qui amorce la narration à la troisième personne du singulier. À la page suivante : « À dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour », la première personne s'imbrique brusquement et mystérieusement dans la chaîne narrative, en précisant davantage l'énonciation, avant que celle-ci ne revienne encore à la troisième personne dans le paragraphe qui suit. Cette étrange forme d'énonciation s'accompagne d'une description qui la sous-tend stylistiquement. En effet, l'énonciation indéterminée va de pair avec la neutralité de l'environnement et son anonymat qui accentuent l'étrangeté : « du père », « du Sahel algérien », « villes ou village aux ruelles blanches, aux maisons aveugles », « le père audacieux sur le frère inconséquent ».

Ce genre de glissement d'énonciation s'observe, selon Philippe Gasparini, chez Harry Roth dans le récit *Call it sleep*, où les phrases sont dépourvues de sujet, mais dont la terminaison des verbes indique la personne grammaticale : « Pouvait voir à présent : pouvait regarder (...), Voudrait

275 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 11.

276 Id., *Ibid.*

rue différente... Pourrais prendre la prochaine »²⁷⁷. Si le narrateur garde l'anonymat et manifeste des points communs avec l'auteur, la fiction selon Philippe Gasparini ne se maintient que pour sa fonction rhétorique.

Dans *L'Amour la fantasia* cependant l'énonciation semble se dresser en prenant de plus en plus de formes avant d'aboutir à la forme subjective et d'y revenir à la troisième personne. C'est une énonciation en crescendo, de plus en plus précise, avant de se désamorcer grammaticalement, annonçant sans doute l'incapacité de la narratrice à s'assumer à la troisième personne. Car l'épisode du souvenir du flirt est repris à la première personne, ainsi que la révolte qui l'accompagne envers la censure paternelle. Dans les autres parties du roman autobiographique, le « Je » prend de plus en plus d'ampleur pour exprimer les rapports amoureux de la narratrice, comme par mesure de défiance à l'égard de la loi du père. Si, pour Philippe Lejeune, la troisième personne établit un contrat d'échec dans *Frêle Bruit* de Michel Leiris²⁷⁸, dans *L'Amour la fantasia*, c'est justement la première personne qui s'en charge :

Premières lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence (...) Ces lettres d'amour, je le perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là²⁷⁹.

« Je me souviens donc de cette lettre d'amour, et sa navigation. L'évocation de la mendicante rejoint inopinément l'image de mon père détruisant, sous mes yeux le premier billet (...) J'en reconstituai le texte avec un entêtement de bravade²⁸⁰.

Comme si le « Je » ne se manifeste que pour braver le Surmoi, ou conjurer son emprise sur les états convulsifs de la narratrice : « Je lis la réponse du jeune homme dans une alcôve, ou sur une terrasse, mais les doigts fébriles, les battements du cœur précipités²⁸¹ ».

Vers la fin du dernier chapitre de la deuxième partie du roman autobiographique, les deux formes énonciatives retrouvent une simultanéité qui coïncide avec l'histoire conjugale de la narratrice. Il s'agit plus précisément de l'épisode de sa nuit de noce, où l'intimité de sa défloration est évoquée dans d'éprouvants cris restés dans la mémoire :

Sourire des yeux plats de la pucelle. Comment transformer ce sang en éclat d'espoir (...). Or, dès le début de cette nuit hâtive, il pénétra la pucelle.
Le cri, douleur pure, s'est chargé de surprise en son tréfonds (...) Ai-je réussi un jour,

277 Henry Roth, *L'Or de la terre promise*, (1934) cité par Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 149.

278 Philippe Lejeune, *Je est un autre*, *op. cit.*, p. 34.

279 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 86-87.

280 *Ibid.*, p. 91.

281 *Ibid.*, 87.

dans une houle, à atteindre cette crête ? Ai-je retrouvé la vibration de ce refus ?²⁸².

Comme dans un mouvement pendulaire, la perspective de l'énonciation chancelle du « Je » au « Il », pour marquer cette douloureuse expérience dans l'intimité de la défloration. Chancellement qui suggère un changement perceptible chez la narratrice dans son être profond, physique et moral, elle avoue : « Dans cette orée, le corps se cabre, il coule son ardeur dans le cours du fleuve qui passe, qu'importe si l'âme fuse alors, irrépressiblement ²⁸³». C'est donc le contenu du discours, comme l'affirme Philippe Lejeune, qui explique le passage d'une forme énonciative à une autre²⁸⁴.

Donc, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, il y a ici renversement de code, la première personne assume sans entraves tous les épisodes intimes de la narratrice. De la part de l'auteure, cette stratégie énonciative participe au renversement d'un code séculaire de désignation entre époux dans la société maghrébine. En effet, comme elle le décrit au chapitre intitulé « Mon père écrit à ma mère » :

Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville ne désigne jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à « lui ». Ainsi, chacune de ses phrases où le verbe conjugué, se rapporte-elle naturellement à l'époux²⁸⁵.

La narratrice revient sur cet épisode, car le père, pour la première fois, transgresse ce code, et ose transcrire le prénom de son épouse sur la lettre qu'il lui a envoyée. Pour la narratrice, « la révolution était manifeste²⁸⁶ », la désignation par les prénoms devient pour la narratrice signe d'un changement radical entre ses parents qui, « autant dire s'aimaient ouvertement ²⁸⁷ ». La narratrice semble effectuer la même transgression avec le passage de « il » au « je » dans son récit. Ce truchement vient assumer sa subjectivité se désignant ouvertement, notamment dans ces épisodes où elle revient sur des circonstances particulièrement intimes. L'énonciation accomplie par le « Je » est donc ici le mime de la transgression que son père a réalisé par la lettre envoyée à sa mère. La narratrice ne manque pas d'ailleurs de formuler à son tour l'amour qu'elle porte à son père par la reproduction de la même forme de communication à savoir, la lettre : « Je pense d'abord à toi en

282 *Ibid.*, p. 153.

283 *Id.*, *Ibid.*

284 Philippe Lejeune, *Je est un autre*, *op. cit.*, p. 42.

285 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 54.

286 *Ibid.*, p. 57.

287 *Ibid.*, p. 58.

cette date importante. Et je t'aime ²⁸⁸».

c- « Elle », voix homodiégétique et hétérodiégétique

C'est dans *Jacinthe noire* que l'on retrouve cette forme complexe d'énonciation. Marie-Thérèse est la narratrice de l'œuvre. Elle s'exprime à la première personne et décrit les attitudes et actions du héros et des autres personnages à la troisième personne. Elle peut être considérée d'un autre point de vue par ce personnage que choisit l'auteure pour parler d'elle, ce qui fait de cette narratrice un personnage relais hétérodiégétique. Nous n'avons pas trouvé une théorie exposant cette configuration si particulière, mais seulement des variantes auxquelles nous pouvons associer cette sorte de dédoublement de perspective. C'est un dispositif intéressant et très peu exploité selon Philippe Gasparini²⁸⁹ mais qui apparaît tout de même dans au moins deux œuvres : *Autobiographie d'Alice* de Toklas Gertrude Stein, et *Sujet Angot* de Christine Angot. Cette dernière se réfère, semble-t-il, explicitement à la première et cède, elle aussi, à la tentation de se louer par l'intermédiaire d'un témoin admiratif et amoureux. *Autobiographie d'Alice* de Toklas Gertrude Stein est évoqué par Philippe Lejeune dans son *Je est un autre*. Comme dans *Jacinthe noire*, le roman autobiographique de Tolkas est déroutant. Toutefois, le lecteur est ici averti, Alice Tolkas, personnage réel, avoue que, comme elle n'a pas le temps d'écrire son autobiographie, Gertrude Stein lui a proposé de l'écrire à sa place. Dans *Jacinthe noire*, pas de précision pour le lecteur. C'est en outre, c'est un personnage fictif qui raconte à grands traits la vie de l'auteure. Une autre œuvre plus prestigieuse de laquelle cette forme énonciative peut être rapprochée, c'est *Rousseau juge de Jean-Jacques*, de Jean-Jacques Rousseau. L'admiration de Rousseau pour Jean-Jacques Rousseau est sans bornes, cependant que d'autres personnages tels que Messieurs, complotent derrière Jean-Jacques Rousseau des plans pernicious. Ce qui n'est pas sans nous rappeler les magouilles des filles du pensionnat derrière le dos de Reine dans *Jacinthe noire*. Dans la même catégorie, quoique dans un registre différent, *Roland Barthes par Roland Barthes*, de Roland Barthes, ouvrage dans lequel l'auteur théorise lui-même la structure énonciative, niant au passage l'équivalence du « moi » et de « soi », avant d'estimer que, « parler de soi en disant « il », peut vouloir dire : je parle de moi comme d'un peu mort, pris dans une légère brume d'emphase paranoïaque (...) ²⁹⁰».

Le « Je » de Marie-Thérèse marque l'énonciation particulièrement admirative pour le

288 *Ibid.*, p. 151.

289 Pour faire suite à notre échange de courriels sur ce point précis.

290 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 147.

personnage de Reine qui se retrouve énoncé au second degré de la narration, mais avec une force de présence telle qu'elle fait basculer cette hiérarchie et donne l'impression du contraire. Car justement, dans ce cas de figure, le « Je » est une simple désignation. Sa fonction se limite à la présentation des faits, la description des environnements et des autres personnages, et à l'enchaînement des dialogues dont il prend la charge le déployer dans la narration. Marie-Thérèse se voile totalement, nous ne comptons que deux apparitions où la première personne la désigne : dans le préambule où elle annonce son récit et à la fin de son récit, moment de la prise en charge de son autonomie suite au départ de Reine : « Je ne désirais rien, je n'attendais rien, toute aux délices d'avoir gagné mon autonomie (...) ». À ce moment qui clôt le récit, le « Je » de la narratrice retrouve toute sa fonction générique et désigne la narratrice dans son identité personnelle et sa prise de confiance en elle : « Je voudrais ne pas avoir peur et m'endormir d'un sommeil confiant²⁹¹».

À d'autres moments de son récit, elle joue le jeu d'une caméra qui suit tous les autres personnages se focalisant l'objectif sur le personnage de Reine. Ici, la narratrice, présente parmi les pensionnaires, assure une position de biographe. Elle est, par sa prise de la narration du récit, distincte du héros et « exerce, d'après Philippe Gasparini, concernant la voix hétérodiégétique, une fonction monitoire d'interprétation et de commentaire de ses faits et gestes. C'est en manifestant un intérêt passionné pour le héros que le narrateur va alors suggérer qu'un lien profond l'unit à l'auteur²⁹²». Ce lien se détermine par le biais de cette admiration que Marie-Thérèse porte à Reine quand on sait que celle-ci s'identifie très bien à l'auteure, ce qui, dans le récit, fait se superposer les deux voix. C'est ainsi que Marie-Thérèse décrit l'objet de son récit: « Dans ce récit, il s'agira d'elle et de moi²⁹³ ». De ce fait, la confusion de l'énonciation est palpable. Le « Je » s'incruste dans le « Il », se superpose à lui.

De tout ce qui précède sur le système énonciatif dans nos romans autobiographiques, nous remarquons que les alternances des voix narratives ne font qu'installer davantage l'équivoque entre les volets référentiel et fictionnel. Si le « Je » du narrateur esquisse une forme qui renvoie à une narration subjective, sa formulation dans sa combinaison avec la forme impersonnelle dans nos œuvres transcende cette étiquette et fonde d'autres éléments de référence particuliers. Les figures de la troisième personne fournissent une sorte de solution où, selon Philippe Lejeune « c'est la distanciation qui est mise en avant mais, toujours pour exprimer une articulation voire une tension entre l'identité et la différence²⁹⁴». À partir de cette perspective, la différence est mieux portée par

291 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 285.

292 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 147.

293 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 11.

294 Philippe Lejeune, *Je est au autre*, *op. cit.*, p. 39.

la troisième personne qui transpose avec plus de pudeur, de discrétion, de sobriété les désirs, notamment la réussite au concours chez Fouroulou, qui se joignent à ses devoirs de plus en plus importants. Paradoxalement, cette combinaison peut très bien déterminer l'ambition de parler de soi, mais de transgresser tout en laissant la forme impersonnelle détailler les anecdotes, comme le montre parfois l'énonciation dans *L'Amour la fantasia*. Tenter cette combinaison par la création d'un autre personnage qui parle de soi, c'est considérer sa subjectivité comme une entité flexible sur laquelle on peut apporter des dispositions différentes afin de la saisir autrement, comme c'est le cas dans *Jacinthe noire*.

Même si la troisième personne est un indice de récit narratif fictionnel étant donné son passage par un processus créatif ainsi que nous l'avons souligné, il n'en demeure pas moins qu'il aspire ici à se placer sur l'axe référentiel. En effet, cette formulation a pour effet de se distancer pour mieux se saisir, pour mieux se voir. L'écart est ainsi jugé nécessaire afin d'avoir une certaine clairvoyance sur soi. Les déplacements énonciatifs de la première à la troisième personne, et vice versa, produisent une narration qui endosse une ambiguïté de perception de soi qui prennent en compte tous les avatars réels et imaginaires. Cela constitue en réalité la vision que les auteurs ont d'eux-mêmes.

Dans le même ordre de composition ambiguë, les pseudonymes attribués aux narrateurs par nos auteurs confortent un autre champ d'ambiguïté inhérent à l'identité entre auteur et son héros ou ses personnages. En effet, l'identité du narrateur et de l'auteur dans le roman autobiographique, à la différence de l'autofiction, est juste suggérée, soit par l'anagramme, ou par un nom symbolique qui se réfère par métaphore à l'auteur²⁹⁵. Le pseudonyme concerne ici *Jacinthe noire* et *Le Fils du pauvre*. Le pseudonyme de Reine peut renvoyer par rapprochement des idées de grandeur et de pouvoir, à la majesté que suppose la signification de Taos en kabyle, qui veut dire « paon ». Le récit de Marie-Thérèse précise dès le début que le nom de Reine n'est pas son vrai nom : « Oui, voulez-vous que nous l'appelions Reine ? Elle porte un nom plus simple, plus plein, mais je ne peux pas vous le dire²⁹⁶ ». L'ambiguïté identitaire est bien désignée à la fois par la fiction que le récit de Reine prétend assumer, et en même temps, par la figure de la reine à laquelle on a toujours associé Taos. Pareillement, l'ambiguïté onomastique est visible dans le nom du héros adopté par Mouloud Feraoun. Menrad Fouroulou, anagramme de l'auteur, construction fictive en même temps référentielle puisqu'elle suggère fortement un lien avec l'auteur que la similitude du parcours justifie

295 Il faut rappeler que les vrais noms de nos auteurs sont différents de ceux qu'ils affichent sur leurs œuvres: Assia Djebar s'appelle en réalité Fatima-Zohra Imalayène ; Taos Amrouche, est baptisée Marie-Louise, comme il lui est arrivée de signer aussi par le prénom Marguerite; Mouloud Feraoun quant à lui se nomme initialement Aït Chabane, Feraoun, étant le patronyme qui a été attribué à toute sa famille par l'institution française lors de l'établissement de l'état civil en Kabylie.

296 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 11.

fortement. Comme dans les autres opérateurs génériques d'ambiguïté, le pseudonyme marque une ambiguïté identitaire avec l'auteur qu'il désigne mais ne se réduisant pas totalement à lui, du moment qu'il ne porte pas clairement son nom.

DEUXIÈME PARTIE

ANALYSE DE L'AMBIGUÏTÉ GÉNÉRIQUE CONTEXTUELLE.

Chapitre I. Dualités structurales et espaces d'écriture dans nos romans autobiographiques

Nous souhaitons insister dans ce chapitre sur une caractéristique significative des trois romans autobiographiques que nous étudions : la dualité. Il s'agit d'une particularité patente qui les constitue, issue de leur contexte d'écriture ambiguë. Cette particularité donne à la fois un statut et une pertinence au discours critique auquel nous nous sommes référés. Nous établirons le fait que le genre « roman autobiographique » est, en l'occurrence avec les trois auteurs étudiés, issu d'un milieu qui favorise un bon nombre de dualités avec toutes sortes d'influences, de contextes socioculturels et d'expériences personnelles.

Nous découvrons en effet dans nos trois œuvres cette présence ambivalente de plusieurs phénomènes d'ordre culturel et social auxquels nos auteurs font face. La barrière linguistique n'est finalement que la face émergée de l'iceberg, cet « handicap » cache en effet un lot de conflits intérieurs que le genre littéraire, comme nous allons le voir, va faire ressortir de manière patente. Cette étude nous amène à parcourir un vaste champ relevant du texte, de la narration et de ses multiples facettes afin de viser à déterminer les lieux où la dualité se montrera de manière plus claire.

La notion de dualité se retrouve ancrée d'une façon subtile dans ce genre de littérature en général où elle active une dichotomie : roman /vs/ autobiographie, réalité /vs/ fiction. Nous étudierons le genre dans un contexte conflictuel du point de vue social et culturel en nous appuyant nécessairement sur d'innombrables exemples où les dualités semblent constituer une vraie marque de fabrique, lieu de toutes les ambiguïtés et contrastes possibles.

1. La notion de dualité

La philosophie a pris au sérieux la notion de dualité et lui a donné une valeur qui se trouve apparentée aux choses, au monde et au-delà de ce monde visible :

Le dualisme philosophique travaille la pensée occidentale depuis Platon. Il ne s'agit pas seulement des oppositions classiques matière / esprit, bien / mal, mais plus profondément encore, de la conception métaphysique selon laquelle

toute chose connaissable n'est que le double d'un modèle inconnaissable :
l'apparence de l'être, le phénomène du noumène²⁹⁷.

La dualité entre le corps et l'esprit, l'opposition entre les pulsions et la raison n'ont pas manqué de soulever un conflit dans la culture occidentale. C'est Descartes qui fonde le fameux dualisme entre le corps et l'esprit rendant le corps et la matière étrangers à la pensée, ce à quoi Spinoza répond par la construction d'une unité dépassant ce dualisme et permettant de distinguer la part anthropologique et morale que cela induit²⁹⁸. Cette forme de dualité, nous allons l'illustrer dans *Jacinthe noire* et *L'Amour la fantasia*. Cela a néanmoins donné à penser dans le domaine philosophique de multiples dualités qui se sont établies : idéal /vs/ réel, objectif /vs/ subjectif, absolu /vs/ relatif, capitalisme /vs/ communisme, vice /vs/ vertu, etc. Nous trouvons ces oppositions plus explicitement développées chez Hegel²⁹⁹. Mais bien plus profonde est l'appropriation de cette conception dans la tradition mythologique et biblique :

Le double se tient à l'origine de tout. Dieu, conscience absolue, crée l'univers pour s'y refléter : on peut voir dans cette cosmogonie, qui appartient à la tradition juive, la racine de tout dédoublement, le problème du rapport entre l'incrée et le créé³⁰⁰.

La dualité semble donc constituer les rudiments d'un début de questionnement pour les hommes dans leur tentative d'expliquer l'univers. Cela semble être à la base même de ses « premières structures mentales³⁰¹ ». Au sein des confrontations mutuelles des entités, des notions se créent à profusion : dichotomie, manichéisme, altérité, etc, autant d'éléments prennent soit l'antinomie soit l'ambiguïté comme lieu d'émergence d'une loi ou principe nécessairement consubstantiel à la probable confrontation mais qui n'est pas nécessairement à l'origine de contradictions insolubles.

Ces dualités sont omniprésentes, significatives dans des univers de confrontations, d'échange constant entre communautés, individus de plusieurs origines visibles dans nos romans

297 Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double*, Armand Colin, Paris, p. 4

298 Marc Alpozzo, « Le bonheur individuel selon Spinoza », *Philosophe pratique*, n° 3, Juillet / Août / Septembre, 2010.

299 Hegel démontre que la contradiction est à l'œuvre dans les choses, sa dialectique, thèse-antithèse-synthèse, entend surmonter les antinomies formulées par ses prédécesseurs, car avec lui, la dialectique devient non plus une méthode de raisonnement mais le mouvement même de l'esprit dans sa relation à l'être.

300 Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 5.

301 Voir sur ce sujet précis, Mircea Eliade, *Une Nouvelle philosophie de la lune*, L'Herne, 2001. L'auteur nous conduit dans les cosmogonies primitives de l'humanité. Selon lui, c'est à travers les astres, en particulier la lune, que les êtres humains vont essayer de construire toute une filiation, des constructions mentales afin d'expliquer des phénomènes obscurs. Les paradoxes, les dualités tels que, lumière / ténèbres, jour / nuit, croissance / décroissance, haut / bas, etc. sont autant d'oppositions qui informent sur la réalité du vécu, leur interprétation sont à l'origine d'une multitude de symboles, (la lune est à la femme ce que le soleil est à l'homme) tels les mythes ancestraux particulièrement visibles dans plusieurs cultures.

autobiographiques. Il en découle un jeu de va-et-vient de langues et de communication de visions permettant d'assurer le contact, d'appréhender l'autre. Or, ce rapprochement nécessite un code qui, une fois établi, produit les prémises d'une dualité déjà démonstrative. Cette expérience confirme une dualité basée sur une relative « confrontation », issue notamment de l'histoire des conflits. Ceux-ci engendrent, entre autres ruptures et continuités, une nécessaire dichotomie, installant ainsi les règles d'une conduite binaire grâce à un nouvel ordre historique, culturel, social. C'est effectivement ce qui s'est produit dans certains pays colonisés.

Le poids culturel de cette confrontation est indéniable, et la dualité assignée suppose désormais un tiraillement : deux langues d'expression, deux religions, deux visions du monde, deux imaginaires, deux histoires, deux références, deux visions du temps, deux systèmes de pensée, deux écritures... S'interpénétrant, ces dualités génèrent dès lors une richesse, une profusion d'idées, et de visions neuves, mais créent du même coup, un malaise profondément aliénant. Au sein de cet imbroglio, la création artistique prend des forces considérables et la matière hétérogène devient une caractéristique de cette création : l'hybridité, l'ambiguïté, la dualité et les figures du double ne sont que des signes parmi d'autres qui émergent signant ainsi la valeur et la spécificité littéraires.

2. La dualité fondatrice dans nos trois romans autobiographiques

a- De la tradition à la modernité, du sacré au profane dans *Le Fils du pauvre*

On ne peut évoquer *Le Fils du pauvre* sans passer par un détour ethnographique qui constitue l'œuvre. Nous ne voulons justement pas (encore une fois) enfermer l'œuvre dans cette étiquette plusieurs fois dénoncée. Notre visée est de démontrer malgré tout sa réalité, qui est tout de même prégnante dans l'œuvre, afin de la mettre en parallèle avec le volet de la modernité, mais à en faisant cela, ce sont d'autres figures qu'on aura visitées.

Menrad Fouroulou se présente, baignant dans un univers essentiellement traditionnel : les valeurs familiales, les rites de passage, le sens de l'honneur, le respect des coutumes, la place des femmes et des hommes, (la symbolique du dehors pour les hommes et du dedans pour les femmes), l'entraide, l'esprit de la fratrie, les castes, le partage (valeur et matière), les croyances, (mythe et superstition), sont autant de critères qui distinguent le cosmos kabyle. Nous ne pouvons que

constater que dans cet univers généralement bien clos,³⁰² la vie se déploie de manière particulièrement duelle et que les schèmes constitutifs de l'imaginaire kabyle se caractérisent par cette omniprésence de faits, de croyances, souvent binaires. Ce sont ces oppositions « qui vont finir par être intégrées dans la langue au point de paraître comme des qualités naturelles et par voie de conséquence, par déterminer un mode de penser et d'agir »³⁰³. C'est, selon Jean Servier, une pensée dualiste vieille comme la Méditerranée, l'unité étant faite de deux principes éternellement opposés mais complémentaires³⁰⁴.

Le contact de deux cultures, algérienne et française, est, de fait, le processus qui fait surgir davantage encore la dichotomie que nous voulons mettre en évidence. C'est, en effet, le destin de Fouroulou, qui, de son village natal à l'école française opère un va-et-vient individuel entraînant avec lui toute une série de symboles et de schèmes qui caractérisent chacun des deux mondes.

Avant cette intégration dans l'école française, c'est le mouvement de l'émigration des hommes du village pour la France qui est bien désigné. En effet, un grand nombre de paysans kabyles a dû laisser familles et enfants dans la misère pour aller chercher du travail dans des usines, fonderies, mines de l'hexagone. C'est d'ailleurs le destin de Ramdane, le père de Fouroulou, obligé de tout laisser derrière lui afin de subvenir aux besoins de la famille très endettée :

Quelques temps après, laissant sa famille aux soins de son frère, Ramdane quitta, un matin, son village pour aller travailler en France. C'était l'ultime ressource, le dernier espoir, la seule solution. Il savait bien que s'il restait au pays, la dette ferait boule de neige et emporterait bientôt, comme une avalanche, le modeste héritage familial³⁰⁵.

Beaucoup ont réussi à s'en sortir grâce à l'argent gagné en France, et cela a non seulement aidé les familles du point de vue financier, mais a pu faire gagner l'estime de la communauté et capital symbolique qui, dans la société kabyle de l'époque, est une mesure d'honneur. Omar, le mari de Nana, revenu démuné lors de son premier exil, est atteint dans sa dignité même, au point qu'il est contraint de disparaître à jamais.

Il est à remarquer que la France reste pourvoyeuse de tous les symboles du bien, le monde de l'ailleurs tenant ici une place salvatrice, conçu comme une antithèse à la vie traditionnelle avec

302 Le village kabyle, à cette époque, forme une structure cloisonnée dans le sens où tout se construit, se vit à l'intérieur de chaque village, sans que les informations sur la vie personnelle de chacun circulent. Il en est de même dans chaque famille, ceci est pour maintenir certains tabous et secrets qui garantissent l'honneur. C'est ce qui explique en partie d'ailleurs les mariages consanguins, récurrents dans la société kabyle. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., p. 22.

303 Tassadit Titouh-Yacine, *Les voleurs de feu, Éléments d'une anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie*, Alpha, Alger, 2008, p. 161.

304 Jean Servier, *Les berbères*, PUF, coll. « Que sais-je ? » 1990, p. 81

305 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 111.

tout ce que cette dernière possède comme attraits positifs que Fouroulou relève très bien dans l'incipit du roman autobiographique. Martine-Mathieu Job écrit sur ce point :

De ces contacts et de ces expériences, il résulte une modification de certains comportements au pays comme illustré par le patron kabyle du chantier de construction du premier moulin à huile hydraulique. « C'est un homme instruit qui se pique d'avoir copié certaines habitudes des Français : il mange à heure fixe, ses employés aussi ». Le passage à une forme de modernité peut modifier plus profondément qu'il n'y paraît de prime abord les relations sociales. Le paramètre du « café maure » en témoigne³⁰⁶.

Le contact avec la France est à chaque fois pertinent et significatif dans la mesure où il bascule le récit d'un point à son antipode, que ce soit par le biais de l'exil ou tout simplement par le biais d'une technologie importée ou introduite pour que les comportements changent voire bouleversent quelques modes de vie. Le modèle importé ou subi, bien qu'il soit à l'opposé du modèle traditionnel, n'en demeure pas moins complémentaire et utile. On peut apercevoir cela dans le domaine économique, où l'introduction de certains appareils notamment agricoles augmentent énormément le rendement des paysans. Dans le domaine administratif c'est l'introduction de l'état civil, jusque là inexistant ou bien, dans le domaine de l'autorité, par l'installation des corps d'État français bien ancrés dans la vie quotidienne permettant de rétablir un certain ordre³⁰⁷. Néanmoins, l'institution qui assure au récit son vrai renversement et au personnage sa deuxième voie et qui va, par la suite, construire tout son destin, c'est assurément l'école française.

Cette entrée à l'école est subite. Fouroulou la décrit comme une surprise alors qu'il vaquait à sa vie quotidienne d'enfant :

Je me souviens comme si cela datait d'hier, de mon entrée à l'école. Un matin, mon père arriva de la *djema* avec un petit air mystérieux ému. J'étais dans notre cour crépée à la bouse de vache, près d'un *kanoun* où se trouvait une casserole de lait...Vite, vite, dit-il à ma mère, lave-le entièrement, les mains, la figure, le cou, les pieds...Il y a aussi sa gandoura qui est saledemain, toutes les places seront prises. Et puis, il vaut mieux pas commencer l'école par des absences. On dit qu'ils sont sévères les roumis (ça veut dire les français)³⁰⁸.

Un parcours tout à fait semblable est décrit dans *Le Passé simple* de Driss Chraïbi, roman autobiographique construit sur le même schéma narratif. Driss Ferdi, le personnage principal raconte : « un jour, un cartable fut substitué à ma planche d'études, un costume européen à ma

306 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, op. cit., p. 60.

307 *Id. Ibid.*

308 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p.58

djellaba. Ce jour-là renaquit mon moi »³⁰⁹. C'est exactement d'une renaissance dont il s'agit pour Fouroulou avec son entrée à l'école et son contact avec la culture française. C'est la métamorphose non seulement de Fouroulou mais, aussi du comportement et de la vision des choses de toute la famille. D'abord, il s'agit d'une rentrée à l'école, espace inédit et déterminant pour Fouroulou mais ensuite d'aller à la rencontre du français et son enseignement avec l'intériorisation des clichés qui lui sont associés : propreté, assiduité, rationalité, etc. Ce contact va arracher Fouroulou non seulement à son enfance et à tout ce qui a bercé son imaginaire, mais va conditionner son rapport à la vie, à la famille, à la condition difficile ce qui va enchaîner une série de mésaventures que seul son acharnement dans les études va lui permettre de surmonter. Cet univers particulièrement nouveau permettra à Fouroulou d'accéder à une nouvelle carrière laquelle l'obligera à rompre avec les champs de son père et à se séparer de son ami de toujours Akli, resté berger dans la montagne.

Il rompt en effet avec la tradition en ne succédant pas à son père dans le travail aux champs comme le faisaient avant lui tous les enfants mâles de la famille. Il devient instituteur, à l'image des instituteurs connus à l'école primaire et qu'il admirait tant dans leurs costumes français sous un burnous fin et éclatant de blancheur, c'est-à-dire, comme le montre la symbolique de cette tenue vestimentaire, à la jonction de deux cultures³¹⁰.

Ce contact de deux cultures donne, en effet, du relief au récit autobiographique en affichant à chaque fois, par des détails, ce brassage subtil : par un vêtement, « burnous » voire par une habitude, « manger à heure fixe », qui prend en compte cette réalité historique qui dans le texte se lit comme une banale curiosité. Fouroulou s'empare du coup de ce privilège et s'approprie dès lors toute une symbolique qui accompagne son nouveau statut à l'instar de la tenue vestimentaire, des habitudes de nourriture, du contact de la ville : « Une vraie ville, avec beaucoup de Français, des voitures qui roulent toutes seules. Ce n'était plus Tizi »³¹¹. Il s'approprie également une rationalité certaine qui modifie sa vision traditionnelle des phénomènes. Il ne croit plus aux superstitions, très répandues dans le mode de vie parmi les siens. Il affiche même un certain mépris à cet égard : « Donc, pour montrer à ses sœurs qu'il est un esprit fort, et qu'il n'est pas dupe du vieux turban qui vient leur soutirer dix francs... »³¹²

309 Driss Chraïbi, *Le Passé simple*, Folio, Paris, p. 99. (cité par Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, op. cit.*, p.63). En p. 66, nous lisons : « Dans le premier tome de ses mémoires, Vu, lu, entendu, Denoël, 1998, Driss Chraïbi, revenant sur l'épisode de sa découverte de l'école française et de ses textes littéraires canoniques, évoque avec son humour habituel une réaction qui nous fait penser à celle de Feraoun, p.33-34. »

310 *Ibid.*, p. 61.

311 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre, op. cit.*, p.115.

312 *Ibid.*, p. 109.

Désormais instruit, Fouroulou fait montre de son érudition, suggérant par là la possession d'un autre savoir plus cohérent et compréhensible. Dès lors sa dualité se construit et s'affine pertinemment. Cette attitude s'éclaircira davantage dans la deuxième partie du roman autobiographique où l'intégration dans l'espace culturel français grâce s'effectue plus ouvertement grâce à l'instruction. C'est donc une étape de la vie de Fouroulou qui se réalise dans le processus d'appropriation de la culture de l'Autre.

Du point de vue formel de l'œuvre, nous ne pouvons que constater encore une fois ce cheminement qui cristallise par le passage du traditionnel au moderne comme veut, semble-t-il, le suggérer l'auteur lui-même. Il s'agit, d'une part, de l'intertexte, tels que Tchekhov, Michelet, dans l'exergue que nous avons analysé dans le deuxième chapitre, manière de façonner la lecture des deux parties de l'œuvre, mais aussi de lui donner une dimension plus large. D'autre part, c'est justement vers cet univers que tout le roman semble orienter sa trajectoire à travers son héros qui place ces références comme un idéal. Seul le passage par l'école française lui permet d'en envisager l'aboutissement. Nous pouvons voir dès lors dans cet itinéraire la construction d'une dualité inhérente à la nouvelle personnalité que le héros commence à endosser. Ce parcours est à comprendre non comme la quête d'un horizon au dépens d'un autre moins convenable mais participant de cette ambiguïté du héros que l'œuvre fait successivement jaillir de façon lumineuse sur deux mondes parallèles. Ce sont des mondes dans lesquels la vie du héros balance non sans quelques malaises qui nous font penser au mal être et aux ambiguïtés de Hamlet, devenu la figure intellectuelle moderne, étudiant en Allemagne, retournant chez lui, se confrontant aux impératifs des traditions, notamment d'une vendetta exigée par son père. Erikson situe dans ce dynamisme la crise d'identité en complétant la fameuse phrase de Shakespeare « Être ou ne pas être...soi-même ». Le dilemme est crucial pour Hamlet, selon Vincent Descombes : « quelle conduite à adopter pour être justement soi-même »³¹³ ? Le cas de Fouroulou ne procède peut-être pas d'un choix aussi décisif, néanmoins il s'établit dans les mêmes ambivalences. Avec le temps, cette crise devient palpable dans les comportements successifs de Fouroulou vis-à-vis de ses concitoyens, par des attitudes et assertions revendiquant son instruction et son changement que nous examinerons dans les titres suivants.

313 Vincent Descombes, Entretien avec Nicolas Rousseau, à propos de *L'Embarras de l'identité*, disponible sur internet l'adresse : <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article464>. Consulté le 08/04/2016.

b- Espaces genrés

L'espace kabyle est construit selon une hiérarchie physique distinctive des statuts et des valeurs de chacun. La topographie oppose ainsi haute et basse Kabylie, comme une distinction sociale et culturelle entre dominés et dominants. Dans *Le Fils du pauvre*, l'univers des hommes et l'univers des femmes semblent être à eux seuls le socle de la société, séparément et chacun dans un niveau de pratiques qui lui est assigné. Se préfigure par là une vision du monde, des attitudes qui déterminent très précisément la place de tous dans un microcosme sociétal normé. Il est intéressant de voir à quel point pour ces deux univers, aussi paradoxaux et séparés soient-ils, leur dichotomie fondamentale fonctionne comme un principe consubstantiel très cohérent.

La première de ces dichotomies s'exprime comme une illustration à l'œuvre entière, ce qu'avoue le personnage narrateur dans l'incipit : « Menrad modeste du bled kabyle, vit « au milieu des aveugles », mais il ne veut pas se considérer comme roi... »³¹⁴. Dans sa description du personnage principal, le narrateur dessine cette dualité, dans la mesure où Menrad, prenant conscience de son instruction, aspire à ne voir en cela peut-être un privilège mais pas une supériorité par rapport à ses semblables. Toutefois, le destin que lui réserve son ambition de réussite bute toujours contre « l'opinion désastreuse qu'il a de lui-même »³¹⁵ qui, elle, rejoint une certaine fatalité de la vie, vision proche d'un Fouroulou traditionnel, attaché malgré tout à ses origines modestes. Il est manifeste dans cette œuvre, notamment dans les trois premiers chapitres, à quel point le narrateur qui annonce l'intrigue (qui connaît intimement Fouroulou), transmet implicitement cette mesure du personnage principal que le lecteur doit bien intégrer : un être à la fois, intelligent, cultivé, ambitieux, mais modeste et vivant humblement et conformément aux traditions et coutumes de sa Kabylie natale. Cette précision est capitale ici pour la suite du roman autobiographique car elle contribue à maintenir non seulement l'idée « désastreuse » que Fouroulou se fait de lui-même, mais aussi à contenir toute l'œuvre dans une atmosphère duelle. Il s'agit de la simplicité, la modestie parallèlement à la réussite poursuivie avec acharnement, sachant que cela lui promet une vie aux antipodes de ce qu'il a connu tout au long de son périple au sein de son village. C'est donc dans les procédés d'écriture, par le modèle descriptif et des associations d'idées qu'est installée non seulement une série d'événements mais également leur ambivalence dans la structure narrative. C'est exactement ce cheminement structurel du récit que nous trouvons dans *La Mémoire tatouée* de Abdelkabar Khatibi, « de sorte que, estime Abdallah Memmes dans son étude, malgré les apparences, ce qui est recherché, ce n'est pas tant le désir de retracer les différentes étapes d'une vie

314 *Ibid.*, p. 9.

315 *Id. ibid.*

que l'intention de mettre en perspective celle de cette dualité³¹⁶».

Dans cet univers traditionnel, la vie sociale semble évoluer quotidiennement d'une manière ordonnée et régulée, chaque individu prenant conscience de sa place « symbolique » dans le village. Il doit se fier à son statut et répondre dignement à ses devoirs comme l'exige la doxa. Dans cette attitude particulièrement bien intériorisée, l'homme et la femme se réfèrent à leur statut, lequel est conditionné par des règles à respecter. Quand on parle de l'univers traditionnel, il s'agit ici à la fois de l'univers matériel et immatériel. C'est effectivement dans deux univers parallèles, concomitants et complémentaires qu'évolue cette société kabyle que Fouroulou décrit très bien dans son récit. Il s'agit de l'univers masculin et féminin kabyle que Pierre Bourdieu a présenté de la manière suivante³¹⁷ :

Femme, féminité	Masculin, virilité
<p>*Sacré gauche :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Femme détentrice de puissances maléfiques et impures. - Gauche, tordu. - Vulnérabilité. - Nudité <p>* Dedans :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maison jardin. - Monde clos et secret de la vie intime : alimentation, sexualité. <p>* Humide, eau</p>	<p>* Sacré droit :</p> <ul style="list-style-type: none"> - détenteur de la puissance bénéfique et protectrice. - Droite, droit. - Protection. - Clôture, vêtement <p>*Dehors :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Assemblée, mosquée, champs marché. - Monde ouvert de la vie publique des activités sociales et politiques, échanges <p>*Sec, feu</p>

« N'ayant d'existence que relationnelle, chacun des deux genres est le produit du travail de construction diacritique, à la fois théorique et pratique »³¹⁸, estime Pierre Bourdieu dans un autre ouvrage postérieur. Dans *Le Fils du pauvre*, ces oppositions sont décrites justement comme un lien, une chaîne harmonieuse où des catégories mythico-rituelles fondent la logique d'une représentation

316 Abdallah Memmes, *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la dualité*, L'Harmattan, 1994, p. 35. Dans cette étude, nous trouvons les mêmes notions que nous abordons pertinemment, à savoir la dualité et le double. L'auteur parle clairement de ces dualités « La MT, dans son ensemble, n'est que le récit de cette dualité : l'être de Khatibi a toujours été partagé entre deux pôles (dont certains sont antithétiques) : deux mères (sa véritable mère et sa tante), deux villes (El Jadida et Essaouira), deux cultures (la culture arabo-musulmane et la culture française), deux langues d'expression (l'arabe et le français) deux milieux (celui de la famille et de l'école coloniale), deux pays (Le Maroc et la France). Memmes analyse en effet ces notions dans trois romans autobiographiques de Khatibi dans leur processus créatif particulièrement duel, en distinguant les formes esthétiques avant d'aboutir au contenu enrichissant dû, selon lui, essentiellement au foisonnement de cultures.

317 Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une théorie de la pratique*, op. cit., p. 52.

318 Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Seuil, 1998, p. 41.

du monde sacrée³¹⁹. Fouroulou décrit ces deux univers séparément dans la première partie du roman autobiographique. Nous notons que les chapitres 4, 5, 7 sont consacrés à l'univers du dehors, les chapitres 6, 8, 9, 10 montrent l'univers féminin largement décrit. Cela nous rappelle *Le Premier homme* d'Albert Camus qui procède presque par la même description³²⁰. La maison est le lieu de la femme, c'est elle qui organise et qui met tout en place. Précisément, l'organisation et la disposition de la maison kabyle répond à une architecture qui correspond aux structures mentales de la société³²¹. On peut même distinguer des oppositions à l'intérieur de la maison et entre les parties de la maison : obscure/claire, frais/sec, haut/bas, des dualités bien distinctes qui reposent sur des visions symboliques et des activités culturelles très strictes.³²² Ce cosmos engrange encore bien des oppositions binaires qui sont par ailleurs l'expression des mythes qui régissent l'imaginaire. Nous distinguons : Orient / Occident, le jour / la nuit, le piquant / le fade, le doux / l'amer, vérité / mensonge, l'or/ cuivre, etc.

Cependant, parmi toutes ces dualités, féminin / masculin est la dualité qui fonde l'ordre idéologique³²³. Le monde de référence du héros est le monde du dehors, espace des hommes³²⁴, ceux qui occupent la « *djema* » (place du rassemblement du village), exclusivement réservée aux hommes qui discutent et décident des affaires, sanctions, règles qui régissent les citoyens du village. C'est l'espace qui symbolise le mieux l'extériorité, donc l'espace référent de l'homme par excellence où celui-ci règle ces comptes (intellectuellement et même physiquement³²⁵). Fouroulou,

319 L'opposition entre le sacré droit et le sacré gauche – comme l'opposition entre le harem et le *nif* – n'exclut pas pour autant la complémentarité, c'est en effet le respect du sacré droit, du nom et du renom de la famille agnatique, qui inspire la riposte à toute offense contre le sacré gauche. Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une théorie de la pratique*, op. cit., p. 48. (mise en tableau par nous)

320 Il est saisissant à quel point dans *Le premier homme* d'Albert Camus (roman autobiographique inachevé, édité à titre posthume) nous retrouvons la même structure descriptive de ces espaces, (moins le volet ethnographique) voire le même itinéraire de vie avec *Le Fils du pauvre*. En effet, comme Fouroulou, Jacques (dans le texte il s'agit du double d'Albert Camus), est décrit par le narrateur dans son double milieu familial et scolaire, en insistant sur l'importance de ses institutions dans la formation de Jacques à l'amour, la solidarité et le développement de l'intelligence. Il est question également dans les premiers chapitres de l'univers intérieur des femmes et leurs sensibilité, la figure de la grand-mère et notamment de la mère illumine par la puissance qui la caractérise. Comme Fouroulou, l'entrée à l'école de Jacques est vécue dans la fierté par toute la famille, il est donc « le premier homme » à s'arracher de sa condition d'origine et à s'engager dans la voie de la réussite. Comme Mouloud Feraoun, Albert Camus est très attaché à ses origines modestes, particulièrement à sa mère, mais aussi à ses maîtres d'école à qui il rend hommage lors de la réception de son du prix Nobel, comme l'avait fait Mouloud Feraoun à l'occasion de sa réception du prix de la Ville d'Alger.

321 *Ibid.*, p. 61-82.

322 *Id. Ibid.*

323 « On est fondés à dire que la femme est enfermée dans la maison que si l'on observe simultanément que l'homme en est exclu, au moins le jour ». *Ibid.*, p. 69.

324 C'est ce que Fouroulou veut nous faire croire, cependant, le monde intérieur va tout autant le former et l'initier à d'autres valeurs qui l'ont profondément marqué.

325 Il est courant que les conflits, quels qu'ils soient, se règlent (même physiquement, on a coutume de dire « vient à la *djema* on réglera ça entres hommes») dans la *djema*. Il est considéré en effet, comme un manque de virilité d'aller voir l'homme avec qui on est rentrés en conflit chez lui, car la maison est le lieu des femmes. Dans l'épisode d'altercation qui a opposé les Menrad à Boussad N'amer, le père de Fouroulou insiste sur cette symbolique de la *djema* : « Il brandissait, tour à tour un *debbous* (massue), un poignard, un vieux pistolet dans la direction de la *djema* ». *Ibid.*, p. 41.

étant le garçon aîné de la famille, a dû donc traverser des rites initiatiques afin de s'instruire et de s'intégrer très jeune au monde des hommes qu'il est censé représenter. Il déclare au quatrième chapitre:

J'étais l'unique garçon de la maisonnée. J'étais destiné à représenter la force et le courage de la famille (...) Je pouvais frapper impunément mes sœurs et quelques fois mes cousines : il fallait bien m'apprendre à donner des coups³²⁶.

Les femmes participent efficacement à ce rite formation de l'enfant Fouroulou (c'est ici une autre complémentarité des deux univers) par l'intériorisation des attitudes par les femmes qui favorisent toujours le garçon. Ainsi lorsque Fouroulou frappe sa petite sœur, c'est elle qui reçoit la leçon : « N'est-ce pas ton frère ? Quelle chance pour toi d'avoir un frère ! Que Dieu te le garde ! Ne pleure plus, va l'embrasser »³²⁷. L'entrée dans l'univers extérieur se dessine dès lors pour Fouroulou depuis sa tendre enfance avec la caution de toute la maison qui participe à le former à ce lieu de virilité. Une fois dehors, les impératifs changent, et les dangers que Fouroulou doit affronter sont multiples : « S'il s'agissait d'un garçon de mon âge, je n'avais aucune raison de craindre (...) aucune retraite n'était permise devant un ennemi »³²⁸. Une éthique de l'extériorité, qui s'apprend et se cultive assez tôt, se profile par la suite dans cet univers viril, avec les moyens de défendre la *horma*, tout ce qui touche à l'univers intérieur des femmes qu'on a coutume d'appeler aussi l'intimité de l'homme.

C'est lors de sa blessure, au chapitre 5, que Fouroulou a pris conscience d'une certaine conduite à tenir vis-à-vis de ses concitoyens, de la part de l'honneur (*nif*), valeur à ne pas perdre pour avoir une existence symbolique parmi les hommes. C'est d'ailleurs, la réaction de son oncle devant son visage ensanglanté qui montre à quel point la part de la vengeance, qui ici, doit se comprendre non point comme la vendetta possible mais comme manifestation un pouvoir, est une force qui suggère le refus de la capitulation, donc la nécessité « de faire front, affronter, faire face (*qabel*), regarder au visage, dans les yeux, parler publiquement – sont le monopole des hommes »³²⁹. Ce comportement se distingue par sa structure atavique, reliant l'honneur et le courage, deux codes reliés dont il faut à chaque fois montrer la valeur, notamment dans des situations de conflit et d'altercation. Cette réaction vise également à montrer que la famille Menrad possède des hommes, tout est affaire, en réalité, davantage de démonstration extérieure que de vraie bagarre à proprement parler.

326 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 28.

327 *Ibid.*, p.29.

328 *Ibid.*, p. 33.

329 Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, op. cit., p. 32-33.

Par ailleurs, la formation et l'éducation de Fouroulou sont duelles. Outre le monde extérieur auquel il est destiné, c'est également le monde intérieur qui a façonné une autre dimension de sa personnalité et sa vision du monde. C'est bien auprès de ses deux tantes, Khalti et Nana, que le petit Fouroulou a connu la joie des sens, auprès de qui il a reçu de belles leçons de vie. C'est aussi dans les chapitres consacrés à leurs passions que le roman autobiographique use de métaphores particulièrement intenses et touchantes qui contrastent sensiblement avec les expressions des autres chapitres. En effet, c'est grâce à Khalti que Fouroulou a fait connaissance avec le rêve, le fantastique que véhicule la magie des contes que Khalti sait admirablement mener. Pendant l'heure des contes, Fouroulou pendant, se sent hors du monde : « Avec Khalti c'était différent. Pendant les récits, nous étions elle et moi des êtres à part. Elle savait créer de toutes pièces un domaine imaginaire sur lequel nous régions »³³⁰. L'envers d'un Fouroulou tyrannique avec ses sœurs, c'est un Fouroulou sensible qui se délecte passionnément des histoires qui lui ont ouvert la voie de l'évasion et de la sagesse : « C'est ainsi que j'ai fait connaissance avec la morale et le rêve »³³¹. L'ancrage passionné et émouvant de Fouroulou dans cet univers est bouleversant. En témoigne son admiration pour ses deux tantes vaquant à leurs besognes : le métier à tisser et notamment la poterie. C'est Nana qui excelle, d'après Fouroulou, dans la fabrication et le modelage des ustensiles en argile : « Mais de l'avis de tous, les cruches qui sortent des mains de Nana ont un cachet spécial (...) leur col élancé, leur légèreté, et la finesse de leurs ornements »³³². Une fois que les ustensiles sont modelés, place à la décoration puis la cuisson au soleil dont le jour est défini superstitieusement pour éviter les éventuels dégâts. Les émotions de Fouroulou sont partagées entre admiration, étonnement et joie devant les multiples activités que réalisent ses deux tantes avec art. Les multiples descriptions de cet environnement intérieur créatif dévoilent un Fouroulou dans sa sensibilité³³³, et ses confidences se révèlent ainsi intenses et pleines de pathos. Il avoue : « Les meilleurs souvenirs de mon enfance, ce n'est pas chez les Menrad qu'il faut les chercher. Ils s'accumulent en poussière dans le petit nid de mes deux tantes ? - hélas ! Les plus tristes et les plus émouvants aussi »³³⁴. C'est ici l'essence même du tragique. Fouroulou a perdu sa « douce Nana » après un accouchement compliqué, à cause de ce drame c'est Khalti qui perd la raison de deuil interminable avant de disparaître mystérieusement. Ces deux malheureuses pertes ont beaucoup

330 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 55.

331 *Id.*, *Ibid.*

332 *Ibid.*, 51.

333 Nous reviendrons sur ce point dans le parallèle que nous ferons entre *Le Fils du pauvre* et *L'Amour la fantasia*. Notre propos est de démontrer que les espaces genrés (intérieur et extérieur) orientent l'objet de l'écriture, en ce sens que, l'univers intérieur qu'occupent les femmes par exemple participe à l'élaboration d'une écriture qui met en scène leur intimité. Nous estimons d'ailleurs que c'est dans cet univers intérieur de ses tantes que Fouroulou se montre particulièrement sensible et proche d'une relative intimité, sensibilité qui disparaît totalement dans les autres chapitres.

334 *Ibid.*, p. 81.

affecté Fouroulou qui se sent désormais privé de ce qu'il appelle « notre cher nid » qui l'avait joyeusement bercé. La famille est contrainte par la suite de vendre au voisin, que ce dernier a détruit totalement. C'est une vraie débâcle qui secoue Fouroulou et tous les Menrad qui doivent à présent se resserrer les coudes. Le sens du tragique s'affirme en bouclant le récit de cette première partie narrée par Fouroulou qu'on laisse meurtri et abattu par ce dernier épisode au point de « sombrer lui aussi dans le silence et laisser parler son alter-ego, ce narrateur tout-puissant qui va prendre la plume »³³⁵.

Cette immersion dans les méandres de l'univers intérieur a nourri la formation de Fouroulou, son rite initiatique s'est enrichi dans ce milieu qui lui a donné toutes les armes pour aiguïser sa virilité, mais aussi et surtout cet univers lui a appris l'autre versant de la vie : le rêve, la sensibilité et l'émotion. Tout ceci est à l'opposé du monde auquel est destiné originellement le petit Fouroulou que la famille a bien adoube et protégé. Mais, « Par essence, observe Tassadit Yacine, le poète (il s'agit ici du chanteur et poète kabyle Aït Menguellet), se trouve immergé dans un courant double, dont il essaie de réunir les deux composantes à la fois contraires et complémentaires »³³⁶. Fouroulou avait justement adopté le même itinéraire dans l'élaboration de son œuvre en accumulant des dualités qu'il manie de manière inconsciente ou pas, et en même temps qui le forme à la vie d'homme qu'il doit être.

Ce que nous avons retenu dans ces deux structures parallèles d'existence, c'est cette complémentarité mais aussi une dualité qui fonctionne comme un équilibre, seul schéma permettant l'échange malgré le fossé qui paraît immense. Si la sensibilité de Fouroulou paraît intense dans son univers intérieur, c'est que l'enfance est une période de la vie pour un enfant traditionnellement proche de l'univers féminin³³⁷. Il ne s'agit donc pas forcément d'une adoption de caractéristiques féminines. La référence pour Fouroulou demeure le statut d'homme dans la poursuite et la défense des schémas qui le supposent. La dualité intérieur / extérieur qui a formé Fouroulou fonctionne comme un compromis entre deux forces dont l'une s'exprime grâce au confinement de l'autre (qui n'est qu'apparente) et fonctionne surtout comme sa caution³³⁸.

335 Robert Elbaz, Martine Mathieu-Job, *Mouloud Feraoun ou l'émergence d'une littérature*, op. cit., p. 42.

336 Tassadit Yacine, *Aït Menguellet chante*, La Découverte, 1989, p. 38.

337 Pierre Bourdieu, dans *La Domination masculine*, Seuil, 1998, p. 24, est revenu dans sur le tableau que nous avons établi et il l'a enrichi considérablement. C'est ainsi qu'il a mis l'enfance dans l'espace féminin.

338 L'échange cependant entre les deux univers ne s'effectue pas nécessairement par le code verbal direct, mais se structure sur des attitudes et des comportements qui laissent supposer la fonction et l'agissement de telle ou telle affaire quotidienne des deux mondes. Aussi, les réunions régulières des hommes dans la place de l'assemblée qui discutent des affaires du village, ne concerne aucunement les femmes, toutefois, celles-ci, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ont connaissance de tout ce qui se trame dans ces assemblées et possèdent tous les pouvoirs qui les introduisent indirectement dans les affaires qui ne concernent, en façade, que les hommes.

c- La maison et l'école

Ces mêmes oppositions existent entre la maison dans son ensemble et le reste de l'univers. C'est d'ailleurs le parcours de Fouroulou qui nous en donne une parfaite illustration. En effet, après avoir été bien couvé dans cet environnement intérieur de femmes, et avoir conquis naturellement celui des hommes, il outrepassa encore ce dernier afin d'accéder à un troisième environnement, celui de l'école, du français. Ce dernier fonde dans son étrangeté une autre dualité avec tout ce que le héros a connu jusqu'ici et façonne une autre ambiguïté. La deuxième partie du roman autobiographique installe davantage le héros dans son nouveau milieu, l'école, qui sera justement le lieu de l'altérité et, paradoxalement, d'un retour à soi. À ce stade, la dualité est non seulement acceptée, mais elle est assumée et même revendiquée.

Cependant, dépassées ces structures ethnographiques éminemment établies dans les sphères matérielles et mentales, Fouroulou, par les moyens qu'il a acquis et les horizons qui lui sont ouverts, assimile cette dualité afin de construire une vision sur son environnement mais aussi sur celui de l'Autre. C'est alors qu'il prône parfois le discours de la raillerie pour décrire l'univers féminin et masculin de la société kabyle. Il lui arrive même de fustiger les coutumes ancestrales désuètes, selon lui, telles que la superstition et la croyance aux pouvoirs des talismans :

Donc, pour montrer à ses sœurs qu'il est un esprit fort et qu'il n'est pas dupe du vieux turban qui vient de leur soutirer dix francs, il raconte l'anecdote de l'instituteur en ajoutant que la cigale et la fourmi ont guéri la vieille mieux que ne l'aurait fait une véritable amulette ³³⁹.

Les nouvelles valeurs transmises par l'école républicaine française lui servent ici de référence, c'est ainsi que Fouroulou pointe du doigt l'injustice et les privilèges des hommes sur les femmes : « Toutefois on ne manquera pas de lui (une des sœurs de Fouroulou) inculquer la croyance que sa docilité était un devoir et mon attitude un droit »³⁴⁰. Nous pouvons bien sûr lire cela comme de l'autodérision sur ses privilèges en tant que premier garçon de la famille. Ces propos sont un signe d'une prise de recul vis-à-vis de son monde et surtout vis-à-vis de lui-même, désignant ainsi l'autre face de son identité. Sa dualité lui sert désormais de pouvoir potentiellement clairvoyant sur sa condition. La dualité de vision du monde de Fouroulou, conçue par son instruction, se dévoile dans un discours d'explication de la vie, de ses conditions et des lois de la nature. Ainsi, nous avons la vision traditionnelle de Fouroulou expliquant les phénomènes régis par l'ordre divin

339 *Ibid.*, p. 109.

340 *Ibid.*, p. 29.

dans un processus créationniste :

Combien de riches se sont appauvris promptement avant d'être ruinés par Saïd l'usurier (...) Il aura son tour, bien sûr, il mourra dans la mendicité. La loi est sans exception. C'est une loi Divine. Chacun de nous ici-bas, doit connaître la pauvreté et la richesse³⁴¹.

C'est évident le mal que le croyant ne peut bannir, espère qu'il le sera par la puissance Divine. Moralité que Fouroulou tient vraisemblablement de la traditionnelle vision du pauvre, qui consiste à croire que le riche est à l'origine de sa condition, d'où l'antithèse qui vient rassurer, comme par vengeance, face à l'irréparable déchéance à venir du riche. À cette croyance se substitue une autre qui place l'ordre naturel et évolutionniste au centre de la vie et des phénomènes que Fouroulou a appris, sans aucun doute, par l'intermédiaire de l'école :

Nous sommes des montagnards, de rudes montagnards (...) c'est sûrement une question de sélection...naturelle. S'il naît un individu chétif, il ne peut pas supporter le régime. Il est vite éliminé. S'il naît un individu robuste,, il vit, il résiste³⁴².

La théorie évolutionniste de Darwin semble ici mieux adaptée pour expliquer le mystère de la survie des montagnards kabyles conditionnés par l'austérité de leur environnement. On peut objecter que, s'agissant de phénomènes sociaux, la divinité est plus facilement invoquée pour trancher par sa morale mais pour les phénomènes physiques, c'est la science qui s'en charge. Il n'en demeure pas moins que dans le principe, il y a confrontation de deux visions contradictoires.

Il n'est cependant pas dupe de ce nouveau statut car il prend justement certaines valeurs de cet autre horizon, lesquelles valeurs participent à former ses jugements, à dépréciations de ce même horizon. Martine Mathieu-Job dit à ce propos :

Mais pour bien mettre au jour cette dualité non antagonique, il faut aussi insister sur le fait que la critique a moins souvent perçu, et qui est pourtant manifeste : les railleries s'exercent tout autant à l'encontre de certaines positions et valeurs françaises. Des énoncés très ironiques pointent l'autosuffisance du colonisateur, sa propension à la glorification sans réserves, de l'action colonisatrice, son art de l'esquive devant sa responsabilité dans le dénuement des populations indigènes³⁴³.

Voilà qui détermine la posture particulière de Fouroulou. Assimilant désormais ses

341 *Ibid.*, p. 19.

342 *Ibid.*, p. 68.

343 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun*, op. cit., p. 125.

nouvelles références et prenant conscience de son nouveau statut, il déploie deux visions de la vie qui ne sont pas vraiment antagonistes mais, dans sa posture ambiguë, Fouroulou se force à établir un lien par lequel les valeurs de sa Kabylie suppléent celles qu'il a acquises dans son parcours scolaire, Martine Mathieu-Job ajoute :

Mais le discours du narrateur ne se fonde pas pour autant sur une dichotomie radicale entre Occident et Orient. Il se situe plutôt dans un entre-deux, capable d'intégrer les valeurs de l'un et de l'autre³⁴⁴.

Au-delà de cette vraisemblable « harmonie biculturelle » dont Fouroulou semble jouir et dans laquelle il veut se complaire étant donné les maints privilèges accordés, il subit un certain décalage inhérent à son attitude en tant que dominé dans l'espace de l'Autre qu'il essaie d'intégrer. Intériorisant *de facto* ce monde par l'instruction qui lui a été donnée, par son travail acharné acharné qu'il décrit notamment dans les dernières pages, Fouroulou voit dans l'accession à la bourse plus qu'une réussite mais une victoire. C'est, pour lui, gagner le droit, le privilège de marcher dans cet autre monde idéalisé. Or, Fouroulou sait que si jamais il échouait, son instruction ne lui servirait à rien, le monde qu'il avait tant convoité lui serait retiré et qu'il retournerait à son statut initial :

Ses parents ne pouvaient savoir qu'en cas d'échec il demanderait à partir en France. Cette idée l'avait hanté tout l'été. En France, il trouverait à s'embaucher en usine comme manœuvre. En Algérie il était pris dans cette alternative : ou devenir instituteur, ce qui signifiait l'aisance pour toute la famille, ou devenir berger³⁴⁵.

L'instruction installe en Fouroulou une dualité de stature : d'une part, une certaine aura, une position sociale dominante d'instruit au sein de sa Kabylie natale, (sachant qu'il a des origines paysannes, donc peu de capital symbolique); d'autre part, dans le monde des Français qui lui délivrent le savoir, l'instruction (qui ne vaut rien sans le diplôme car l'échec le renverrait à sa vie de paysan ou de simple manœuvre). C'est que, « l'immigré selon, Abdelmalek Sayad, n'est que son corps »³⁴⁶, il n'existe que comme force de travail, que comme pouvoir potentiellement physique avant tout. La dualité à laquelle Fouroulou est confrontée ici c'est celle de la force du corps et de la force de la tête, en tant que structurellement opposée au corps. Son cheminement dans cet espace intellectuel est comme une mise à l'épreuve à la fois de ses capacités intellectuelles et une lutte

344 *Ibid.*, p. 124.

345 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, *op. cit.*, p. 145.

346 Abdelmalek Sayad, *La Double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Seuil, Paris, 1999, p. 373.

contre le cliché et la réalité dans laquelle est enfermée l'autochtone de cette époque. D'où la nécessité d'un tel acharnement pour Fouroulou, car l'évocation incessante de la misère dans laquelle il avait vécu avec une famille dont il souhaite se départir renforce la valeur et la nécessité de la réussite : « Fouroulou savait très bien comment le travail acharné le tirerait de la misère, lui et les siens »³⁴⁷. Cette réussite suppose, entre autres réalisations honorifiques, d'une part, la rupture avec le travail du corps que son père paysan puis immigré incarne bien, et bon nombre de gens de son village et, d'autre part, l'inscrire dans un domaine qui requiert un effort cérébral, plus noble qui validera son nouveau statut et l'entrée au sein d'une élite. Tassadit Titouh-Yacine esquisse cette ambivalence de l'intellectuel algérien pendant la révolution et même après :

L'intellectuel, ou le paysan kabyle, devenu savant, jouit en réalité d'un statut ambigu : d'un côté, du point de vue du colonisateur, il est un sous-homme puisque ses dons sont ravalés aux dons de singe (selon l'expression de Jean Amrouche) ; de l'autre, il est perçu comme un surhomme en raison de la maîtrise d'une double culture³⁴⁸.

Autant dire que pour Fouroulou, bien qu'il soit en mesure de conquérir l'univers de l'Autre et d'être capable de le comprendre, l'ambiguïté réside dans ce statut d'intellectuel accompli dominant d'un côté et pas vraiment établi dans l'autre.

d- La dialectique de la dette

Cet inconfort peut être illustré également dans le rapport dialectique qu'entretient Fouroulou avec la France en tant que pourvoyeuse de biens : sans elle Fouroulou est réduit à la vie de paysan pauvre, et envers elle, il se sent redevable d'une dette inestimable. Le récit fourmille d'exemples illustrant cette reconnaissance:

Ramdane quitta, un matin, son village pour aller travailler en France. C'était son ultime ressource, le dernier espoir ; la seule solution. Il savait très bien que s'il restait au pays, la dette ferait boule de neige et emporterait bientôt, comme sous une avalanche, le modeste héritage familial³⁴⁹.

La France est l'option miracle qui vient sauver Ramdane de la débâcle qui menace la famille et, du coup, du déshonneur total. La France est non seulement cet horizon nécessaire qui permet

347 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 144.

348 Tassadit Titouh-Yacine, *Chacal ou la ruse des dominés*, op. cit., p. 186.

349 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 29.

matériellement de survivre, mais participe aussi à la sauvegarde des liens sociaux et de certaines valeurs ancestrales et intrinsèques à l'imaginaire kabyle³⁵⁰. L'autre dette qui vient s'ajouter, c'est celle de l'attachement intellectuel de Fouroulou à ses maîtres, celle-ci se convertit, en un sens, en vénération. Le passage de Fouroulou par la Mission Lambert est plus que déterminant dans la poursuite de sa formation dont il ne cesse d'en louer les mérites et la bienveillance envers les enfants pauvres à l'instar de son camarade Azir avec qui il partage la chambre. Nous percevons à quel point cet épisode demeure pour Fouroulou la clef de sa réussite. Sa gratitude est explicitée dans le récit, et c'est en tant que personne redevable qu'il établit le rapport avec la France. Le lien que ressent Fouroulou envers ses maîtres est viscéral, leur bonté le voue à chaque fois à l'aveu de reconnaissance. C'est un attachement de cette nature que La Boétie décrit dans son *Discours de la servitude volontaire* :

Aimer la vertu, estimer les belles actions, être reconnaissant des bienfaits reçus, et souvent même réduire notre propre bien-être pour accroître l'honneur et l'avantage de ceux que nous aimons et qui méritent d'être aimés ; tout cela est naturel³⁵¹.

Ce qui place Fouroulou dans une position de dépendance. On sait par ailleurs, depuis les études de Marcel Mauss, que le don est caractérisé par la réciprocité : le « contre don ». Le donataire est doublement contraint : d'une part, il accepte le don pour honorer « la morale » ici, la générosité du donateur, d'autre part, le « contre don » est suggéré, voire forcé, autrement le don deviendrait aumône, ce qui serait humiliant pour le donataire. Tassadit Titouh-Yacine explique la dialectique de la dette dans ce contexte :

Le jouisseur est placé en position d'infériorité tant qu'il n'a pas remboursé sa dette réelle ou symbolique. La reconnaissance entre, on le sait, dans la logique du don et contre-don. La perception du savoir chez le colonisé acquiert une importance selon le statut de l'agent. Plus on est dominé, plus la dette est hors de proportion. (...) le savoir reçu doit être payé en retour par un sacrifice, le don de soi, l'attachement, le dévouement, la passion intellectuelle. Une dette non réglée est un piège³⁵².

La narratrice de *L'Amour la fantasia* l'a expressément dit en évoquant la langue : « don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait la main sur le chemin de l'école »³⁵³. Ce qui

350 Il est courant que les personnes qui reviennent de France totalement démunies se sentent excommuniées et couvertes de déshonneur par leur communauté, situation qui contraint souvent à l'exil permanent.

351 Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, (1576) trad. en français moderne et postface de Séverine Auffret, Mille et une nuit, 1995, p. 42.

352 Tassadit Titouh-Yacine, *Chacal ou la ruse des dominés*, op. cit., p. 198.

353 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 302.

donne de surcroît un poids et une valeur à cette dette, c'est la vision traditionnelle de la dette dans la mentalité traditionnelle kabyle. En effet, le don est principe de convivialité, le « contre don » est devoir, - valeur - qui maintient le lien social. Ainsi, dans le simple fait de donner au voisin par exemple, les fruits d'une récolte, (même si celle-ci n'est pas fructueuse, le fait d'en donner une petite part est une promesse d'abondance, selon la croyance), ou du lait, d'une vache qui vient de vêler, le donataire est tenu de faire illico un « contre don » (en kabyle on appelle cela *Lfal*, ou *fwar* en arabe algérien), souvent symbolique, sucre, œuf, semoule, légumes secs, etc. Toutefois, quand il s'agit d'un don plus conséquent dans les situations de misère de l'époque, contracter une dette renvoie à entretenir un lien sacré avec son créancier, vu comme sauveur, une bénédiction, une « providence » dit le narrateur du *Fils du pauvre*. C'est ce qui a d'ailleurs contraint le père de Fouroulou à l'émigration. Dès lors le créancier est pourvu par son débiteur d'un pouvoir légitimé par la dette et ce dernier légitime en même temps sa faiblesse et donc la suprématie du créancier et parfois sa condescendance. Se plaçant du côté inférieur de ce lien, Fouroulou, inconsciemment ou pas, est acculé à faire face à cette situation inconfortable. Selon Marcel Mauss, ce qui oblige à rendre, c'est « l'esprit de la chose donnée ». Il écrit : « Ce qui, dans le cadeau reçu, échangé, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas inerte. Même abandonnée par le donateur, elle est encore quelque chose de lui »³⁵⁴. Pour Mouloud Feraoun, il s'agit d'une instruction, d'un savoir précieux, d'une langue ; le « contre don » dans ce contexte, se fait de manière plus subtile. Il s'agit d'élever le donateur à un rang prestigieux, de le respecter, de l'honorer. Nietzsche a bien théorisé ce lien dans *Généalogie de la morale*, en prenant comme exemple le débiteur et le créancier, il écrit :

L'équivalence est obtenue par le fait qu'au lieu d'un avantage survenant directement au compensation du dommage (donc au lieu d'une compensation en argent, en terre, en propriété de quelque espèce que soit), on accorde au créancier une espèce de sentiment de bien-être en contrepartie et comme compensation, le sentiment que procure la capacité d'assouvir sa puissance sur un être impuissant³⁵⁵.

Cette analogie nous éclaire sur le cas de Mouloud Feraoun : il est justement dans la position peu reluisante et particulièrement impuissante du débiteur. La souffrance peut autant résider dans ce cas dans la compensation de la dette³⁵⁶, pour montrer davantage la part non négligeable de la force, donc de la valeur du donateur. Le parcours de Fouroulou l'illustre et sur, lequel la description est

354 Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, (1923), PUF, 2007, p. 75.

355 Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, (1887), traduit par Éric Blondel, Ole Hasen Love, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson), Flammarion, p. 75. Ici Nietzsche, contrairement à Hegel qui prend le parti du serviteur, défend la position de l'homme fort, le créancier, c'est pour cette raison qu'il insiste sur la puissance de ce dernier, induite par l'homme faible, le débiteur.

356 *Ibid.*, p. 76.

exclusivement basée dans le roman autobiographique. Comme le titre le suggère partiellement, le parcours du héros montre, avant tout, l'exemplarité d'une réussite hors du commun pour une personne si pauvre et démunie. Mais l'effort, l'abnégation, l'ambition, la réussite sont les principes de l'école française. Il s'agit aussi pour Fouroulou de les honorer, de leur rendre hommage. Mais en recevant un don, le donataire reçoit également une médiatisation, est vu à travers les yeux de son donateur, c'est-à-dire comme une personne dépendante. D'où le discours incessamment attaché au prototype de la culture inculquée et fait ombre à la culture originelle. C'est que, affirme Christiane Chaulet-Achour :

Face au assauts répétés de « culture scolaire » française, la culture originelle fait de timides apparitions comme si elle s'excusait d'exister et se présente en parente pauvre et non concurrentielle de la culture officielle³⁵⁷.

L'écriture de Mouloud Feraoun est en soi ce « contre don » qu'il doit à ses enseignants, à ses maîtres français. Son ambiguïté se dissout dans « la scolarité de son écriture »³⁵⁸ qui reproduit dans la narration même les structures apprises. Christiane Chaulet-Achour ajoute :

Et l'ambiguïté s'enkyste au cœur même de l'écriture. Seule la transgression linguistique pourrait remettre en cause la cohérence qu'instaure la fiction. Mouloud Feraoun se pose en face de son passé, de sa culture, de sa société de son enfance, mais non en face de son écriture : il reproduit fidèlement le modèle imposé³⁵⁹.

Il instaure de ce fait un rapport conflictuel avec la langue dans le sens où son souci est, avant tout, d'égaliser ses maîtres ou, à la limite, avec tous les soins possibles, la reprise parfaite de leur leçons. Les références aux leçons collégiennes de la république sont manifestes dans le récit, elles se structurent dans ce que Christiane Chaulet-Achour appelle le « scolarisme », ce qui se voit notamment dans les systèmes métaphoriques et descriptifs³⁶⁰.

Dans le récit, Fouroulou témoigne une adulation pour ses maîtres, ce rapport est accompagné à la fois d'une crainte et d'une joie. C'est ainsi que le narrateur décrit M. Lambert :

M. Lambert est un homme admirable. Sa haute taille légèrement voûtée, sa démarche un peu raide, comme celle d'un officier, la longue barbe qui orne sa belle figure inspire un respect mêlé de crainte. Il a aussi une voix forte, grave ; mesurée. Mais près de lui, quand il vous a regardé de ses yeux pleins de franchise, de douceur et de naïveté, le respect se transforme en confiance absolue. Il s'empare de vous avec

357 Christiane Chaulet-Achour, *Une voix en contre point*, op. cit., p. 57-58. Une étude détaillée de ce rapport conflictuel à la langue argumente en faveur de ce que l'auteure appelle « une écriture assimilée ».

358 *Ibid.*, p. 56.

359 *Id.*, *Ibid.*

360 Christiane Chaulet-Achour *Abécédaires en devenir, langue française et colonialisme en Algérie*, Alger, ENAP, 1985, p. 383.

simplicité, s'accorde avec assurance le droit et le pouvoir de vous guider. Vous vous laissez faire avec joie (...) Il est tour à tour un maître sévère, un père attentif, un camarade de jeu pour tous les déracinés qui habitent chez lui. Il a fait une excellente impression sur Fouroulou ³⁶¹.

Cette adulation est exprimée par le narrateur quelques pages auparavant en termes de « providence » lors de la rencontre de Fouroulou avec son ami Azir qui lui a parlé de la mission Lambert : « la providence n'abandonne jamais les malheureux. Elle se présente à Fouroulou sous la figure sympathique d'Azir »³⁶². Au-delà d'une reconnaissance certaine envers ce que l'école lui a rapporté, la chance lui sourit de nouveau, une chance inespérée au point qu'une origine divine est évoquée. Comment ne pas être redevable face à de telles « dettes » si ce n'est par la vénération au sens propre ? Celle-ci est telle que, même si tout au long du récit Fouroulou nous est décrit méprisant à l'égard de la religion et des croyances de sa communauté et profondément laïque avec son instruction républicaine, il a tout de même l'air heureux de prendre plaisir, avec son ami Azir, aux prières de la religion protestante dans la mission Lambert :

Ils n'avaient aucune aversion pour la religion protestante. Au contraire, à la longue, ils se prirent à l'aimer pour sa simplicité et son indulgence. Ils connurent à fond la Bible et le Nouveau Testament. (...) Souvent, dans le secret de leur cœur, ils prièrent comme ils avaient vu prier.³⁶³

Nul doute qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une éventuelle conversion, mais d'une espèce de dévouement envers le Père permettant d'« accroître son honneur ». Lors de son discours à l'occasion de la remise du prix de la ville d'Alger du 5 avril 1952, Mouloud Feraoun, écrit au fronton de son propos : « Hommage à l'école française ». Bien sûr, après les remerciements, les hommages fusent, du maître de l'école primaire, jusqu'au professeur d'École Normale. Ainsi se poursuit la justification de ce dont nous avons analysé plus haut, et la légitimation de ce rapport-reconnaissance - de l'élève à son maître : « Le lauréat, Messieurs, n'est pas l'instituteur du bled qui a retenu vos suffrages mais l'École française d'Algérie dont il est bien un produit authentique. Et c'est en son nom que je vous remercie »³⁶⁴.

L'ambiguïté de Mouloud Feraoun est nouée à la question de la dette, car celle-ci est double. Le « contre don » est aussi destiné, dans la position de Mouloud Feraoun comme « intellectuel-médiateur », à sa communauté, plus précisément à ses ancêtres. Intuitivement, selon Nietzsche, l'espèce reconnaît chaque fois, à l'égard de la précédente une obligation. Il écrit :

361 Ibid., p. 135.

362 Ibid., p. 132.

363 Ibid., p. 139.

364 Discours de Mouloud Feraoun lors de la remise du prix de la ville d'Alger, cité par Christiane Chaulet-Achour, *Une voix en contrepoint*, op. cit., p. 99.

Alors règne la conviction que l'espèce ne saurait subsister que grâce aux sacrifices et exploits des ancêtres, - et qu'il faut payer en retour ceux-ci par des sacrifices et des exploits : on reconnaît ainsi une dette qui, de plus, augmente continuellement du fait que ces aïeux, continuant d'exister sous forme d'esprit puissants³⁶⁵.

L'écriture de Mouloud Feraoun est en partie un hommage aux ancêtres dans ses évocations de rituels, de traditions et coutumes qui traversent toute son œuvre. Dans l'imaginaire kabyle, les ancêtres kabyle fondent une entité spirituelle, de sorte que les vivants ne sont que les relais des morts, et leur vénération s'exprime dans diverses pratiques quotidiennes³⁶⁶. C'est dans ce schéma que s'inscrit le roman autobiographique de Mouloud Feraoun, mais aussi toutes ses œuvres qui ont suivies. Le pari n'est pas évident pour lui vu le « mouvement simultanément de fierté / dédouanement de la part de l'autobiographe) et admiration / suspicion (de la part du groupe d'origine) »³⁶⁷. Cette ambivalence participe systématiquement à l'élaboration de l'œuvre étant donné qu'elle véhicule un code d'écriture étranger. C'est pour cela que le « choix » d'une œuvre à caractère ethnographique est un moyen subtil de faire face à une telle dualité. D'une part, ce genre littéraire permet de contredire et de dédouaner le discours approximatif du colonisé tout en s'affirmant sous l'égide de l'authenticité³⁶⁸ ; d'autre part de récupérer « un ordre symbolique », dans une conjoncture politique où cette culture semble méprisée, voire niée. Le deuxième chapitre du *Fils du pauvre* est un plaidoyer contre ces images dévalorisantes. En effet, Mouloud Feraoun, par la voix subjective, supposant l'authenticité du témoignage, passe un message et fait le point sur son milieu. Avant d'entamer le récit, le narrateur nous fait une description détaillée de la Kabylie destinée aux touristes qui ne voient que des « banalités qui vous attendent sous le seuil »³⁶⁹, mais pas l'âme kabyle car ils ne sont justement que de passage. Ce chapitre descriptif se veut également et surtout informatif. Il vise à installer le lecteur dans l'environnement, le monde dans lequel l'histoire de Fouroulou va évoluer, lequel monde « n'est qu'un paradis terrestre, mais ce n'est pas un enfer »³⁷⁰. La dette envers « ces esprits puissants », c'est la continuité du savoir qu'ils ont légués. Nous pouvons également voir cela dans le recours à l'oralité kabyle, notamment à la tournure proverbiale

365 Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, op. cit., p. 103. Nietzsche creuse encore plus profondément cette idée de la dette qu'on doit aux ancêtres et maintient que la croyance en Dieu ou en Jésus-Christ constitue une dette que le croyant doit en la personne de Jésus-Christ qui s'est sacrifié pour le salut de l'humanité, d'où le sentiment de culpabilité des chrétiens sur terre.

366 Par exemple, il est coutume que l'on prénomme un nouveau né par la personne précédemment décédée dans la famille. Par ailleurs, dans les chants, les dédicaces, les fêtes, etc. les prénoms des ancêtres sont souvent solennellement évoqués.

367 Christiane Chaulet-Achour, *Une voix en contrepoint*, op. cit., p. 35. À ce propos, *Journal* de Mouloud Feraoun, 1955-1962, Seuil, 1962, témoigne bien de cette authenticité que Mouloud Feraoun a voulu faire passer dans un contexte de guerre totale.

368 *Ibid.*, p. 33.

369 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 12

370 *Ibid.*, p. 15

fréquente dans le récit : « (...) le chef-d'œuvre avorté gît aujourd'hui, oublié, entre un cahier de roulement et des fiches de préparation comme le cinquième œuf de la fauvette que l'oiseau et ses petits laissent dédaigneusement dans le nid inutile »³⁷¹. « Écurie de Menaiel, extérieur rutilant, intérieur plein de crottin et de bête de somme ».³⁷² « Nous sommes voisins pour le paradis et non pour la contrariété »³⁷³, etc. Ces tournures issues du discours tiennent lieu d'argument moral qui s'appuie sur un pouvoir rhétorique censé convaincre car puisé dans un savoir ancestral, donc potentiellement vrai dans l'imaginaire populaire. Par le recours aux proverbes moralisateurs et à l'évasion par les contes, c'est un imaginaire fondé sur un fonds culturel kabyle particulièrement archaïque qui est invoqué, à l'instar de pratiques, croyances et superstitions. Martine Mathieu-Job constate :

Toutes ces représentations d'usages langagiers cherchent à mettre le lecteur le plus directement possible au contact d'éléments révélateurs d'habitus et de rapport au monde spécifiquement kabyles. Mais ces procédés ont leurs limites. D'abord parce que, se fondant en grande partie sur des effets de calques ou de traductions, ils peuvent buter sur l'intraduisible³⁷⁴.

C'est ce qui, en partie, empêche le lecteur français d'être dépaycé par le discours feraounien comme le démontre Christiane Chaulet-Achour³⁷⁵. Paradoxalement, le lecteur kabyle, à qui le texte n'a pas été adressé initialement, s'y retrouve et reconnaît bien ici son espace ethnographique.

Outre la littérature, Mouloud Feraoun avait tenté la voie de la recherche afin de s'approprier des symboles qui témoignent de cette âme qui ravive son appartenance. Nous voulons parler de son investissement dans la transcription en kabyle (alphabet latin) des poèmes de Si Mohand et leur traduction en français³⁷⁶. Le contexte de conflits, d'épuisement de repères, comme nous l'avons signalé, participe beaucoup à ce retour aux sources. Une forme de nostalgie s'y dégage à l'évidence. La tâche de retourner par un discours vrai aux sources est assumée. Il s'agit de se positionner en tant qu'intellectuel, d'être le relais vivant des morts, le transmetteur attitré de leur voix, il s'agit bien ici d'une autre vénération d'idoles pour Mouloud Feraoun. C'est à travers cette figure artistique et légendaire que Mouloud Feraoun tente d'affirmer une voix, une culture en tant qu'héritage à sauvegarder. Le discours introductif de l'auteur dans son ouvrage rend hommage à l'oralité, aux

371 *Ibid.*, p. 11.

372 *Ibid.*, p. 14.

373 *Ibid.*, p. 15.

374 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, op. cit., p. 107.

375 « Car le discours (même s'il renouvelle le regard sur la thématique kabyle ambiante comme nous l'avons vu précédemment) est tenu en fonction de ses référents et de la culture dominante du français. Quand tout le texte est nourri de poncifs et de catachrèses, quand la métaphorisation ignore la culture originelle de l'écrivain, on construit un système sémiotique dépendant du modèle appris ». Christiane Chaulet-Achour, *Une voix en contrepoint*, op. cit., p. 57.

376 Mouloud Feraoun, *Les Poèmes de Si Mohand*, Minuit, 1960.

femmes et paysans gardiens de la tradition millénaire, notamment de cette poésie. À ceux-là, il oppose l'école, l'instruction occidentale comme destructrice de traditions³⁷⁷. Nous remarquons ici l'ambiguïté de la plainte de l'auteur contre le processus d'acculturation de l'école française. Le souci de Mouloud Feraoun dans ce travail peut être vu comme un refus de s'arracher à ses racines comme implique frontalement la fréquentation de l'école française. En même temps, c'est à travers cette institution que ce travail voit le jour. Ce malaise est décrit avec franchise dans une lettre que Feraoun a adressé à Paul Flamand :

J'ai toujours eu foi en l'homme, particulièrement en l'homme de France, généreux et instruit qui représentait pour moi l'idéal. Puis des doutes me sont venus, des déceptions, des colères. Il a fallu lutter pour vivre, se moquer des principes, ne plus être naïf. Voilà que de nouveau tout est remis en question à cause de certaines gens que je ne connaissais pas il y a seulement un an. Ne croyez pas que je sois dupe : j'ai quarante ans et, en général, je suis méfiant mais ce coup-ci, je ne sais pas comment, me voilà réconcilié avec mes principes³⁷⁸.

Mouloud Feraoun prend ici en charge son ambiguïté ici avec lucidité. Tout en estimant le savoir que lui a prodigué la France et le grand mérite de ses idéaux, l'appel des « principes » n'a pas cessé visiblement de tarauder la conscience de l'intellectuel qui, en dernier lieu, trouve l'apaisement par une sagesse qui s'installe.

Cette deuxième dette semble faire appel à la culpabilité qui constitue par ailleurs une garantie de remboursement. D'ailleurs, Mouloud Feraoun ne fut pas le seul intellectuel à avoir recours à ce travail de recherche, ce fut le cas de bon nombre d'intellectuels de l'époque : Saïd Boulifa, dans l'anthropologie ; Mouloud Mammeri, dans la poésie, l'anthropologie, et la grammaire kabyles ; Jean Amrouche, dans la poésie et chants kabyles ; Taos Amrouche dans la poésie, contes et les chants kabyles, etc. Ce fut souvent, pour ces intellectuels, une façon de reconstituer un lien que semble rompre en eux une dualité de culture. Au fond, ces travaux plus ou moins savants n'ont pas seulement pour but de ressusciter une mémoire, c'est aussi une façon de se dresser devant un monde qui la fragilise. Un itinéraire similaire avait été pris par Hannah Arendt dans sa poésie, ce que Marianne Fougère interprète comme « une dette contractée en fuyant l'Allemagne à l'égard des poètes (Allemands) s'engageant à ne jamais oublier les mots qu'ils nous procurent, ces mots dont nous vivons, c'est en raison de sa confiance même en leur capacité d'opposer au nihilisme et à la perte en monde moderne le pouvoir de dévoilement du langage »³⁷⁹. La position de l'intellectuel dans ce cas de figure est un engagement dans la conservation de la mémoire. Il se dégage de cette

377 *Ibid.*, p. 10

378 Mouloud Feraoun, *Lettres à ses amis*, Seuil, 1969, p. 98.

379 Marianne Fougère, article en ligne consulté le 02/03/2016, à l'adresse :<http://toutelaculture.com/livres/essais/hannah-arendt-ou-la-poesie-pour-patrie/>

attitude une forme d'éthique de la responsabilité dont l'intellectuel se pourvoit pour légitimer son statut vis-à-vis de son peuple et de son Histoire.

3. *L'Amour, la fantasia* : les lieux comme valeurs antithétiques

a- la maison / l'école, dehors / dedans

Comme dans *Le Fils du pauvre*, les (espaces dehors/dedans) sont constitutifs d'une identité que dans son rapport à une altérité. Dès le début de *L'Amour la fantasia*, la distinction des deux univers est évoquée par la narratrice :

Petite fille arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, mais dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien³⁸⁰.

Ce passage fonctionne comme un exergue qui conditionne superbement toute la lecture du roman autobiographique. C'est sur cet épisode clef, particulièrement significatif pour la narratrice, que le roman autobiographique va fonder une grille de lecture. « Fillette Arabe allant à l'école », repris deux fois dans ce passage et vers la fin du roman, désignant cet enfant dans son univers où elle est cloîtrée, et qui va aller à la rencontre d'un autre univers : celui de l'école. Cet autre espace est celui qui s'oppose à la maison, non seulement du point de vue fonctionnel, mais c'est que le terme « école » ici, désigne l'école française, donc un ailleurs, un lieu étranger. C'est la raison du sentiment nostalgique qui se découvre dans l'expression « fillette arabe » car, en réalité, ce monde de l'enfance est certes la première étape de son récit mais aussi d'incessante arrivée, la référence en est presque obsessionnelle tout au long du récit de la narratrice.

La dualité se voit d'emblée : arabe / français, « maison, Sahel algérien » / école, fez / costume. La pertinence de cette structure trouve toute sa substance dans les pages qui suivent cet « exergue ». Sa portée symbolique quant à elle, désigne non seulement les fossés de plus en plus décrits à la fois comme sources de douleur et d'évasion nécessaires mais, participe à démontrer la valeur initiatique d'une telle aventure, nourrie d'innombrables paradoxes.

L'école est pour la narratrice le lieu qui lui a fait voir l'ailleurs, à commencer par le dehors, (au-delà de la maison), et qui, pour la fillette, semble devenir une entité singulière, ce qui explique

380 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 11.

la mise entre guillemets du mot « sors »³⁸¹. Sortir de la maison pour apprendre l'alphabet, dit-elle. C'est aussi cette témérité que semble communiquer ce terme, que la narratrice ose brandir devant le regard des « voisins qui s'apitoient »³⁸². Elle s'acharne en même temps sur eux : « le malheur fondera immanquablement sur eux »³⁸³. Cet acharnement est en fait un désir de révolte évident contre un ordre traditionnel bien établi, ce qui explique cette malédiction proférée et le fait qu'elle nargue la communauté : « Voilez le corps de la fillette nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en un être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors »³⁸⁴. La suite décrit en mots très significatifs cet emprisonnement que représente la maison traditionnelle: « geôliers, cadenasser, mur orbe...³⁸⁵ ». La narratrice dénigre cet espace dans lequel on veut la confiner et estime inévitablement que le désir de parler, de communiquer, d'écrire se concrétisera « en dépit du silence, circule »³⁸⁶. Écrire, il s'agit justement à travers ce code, évoqué ici comme une fantasmagorie, que la narratrice entre symboliquement dans l'existence. Cette fantasmagorie « graphique » porte en elle le poids d'un silence pesant. Il est question non seulement d'une subjectivité naissante mais aussi celui de la voix d'une femme qui ose dire, parler au-delà les murs, et écrire la souffrance des autres voix de femmes en donnant des mots à leurs meurtrissures séculaires. Cet écrit, cette voix que porte la narratrice, se veulent non seulement moyen de transgression mais aussi outil pour se donner une quête qui va l'amener vers l'analyse du giron des ancêtres afin d'y fouiller les méandres des tabous castrateurs, dénicher ses failles. C'est aussi l'occasion de les mettre à jour afin de les annihiler par le pouvoir des mots qui fonctionnent ici comme une conjuration et comme un contre pouvoir. Or, ces mots sont ceux de langue française, « mais le vocabulaire français affirme Roland Barthes est une véritable pharmacopée (poison d'un côté, remède de l'autre) »³⁸⁷. D'où la douleur et dilemme de la narratrice : le pouvoir de la langue française est duel, salvateur et aliénant.

C'est ici le cadeau empoisonné qui apparaît dans *Phèdre* de Platon que Derrida interprète comme le *pharmakon*³⁸⁸ dont la nature est ambiguë. C'est que le dieu de l'écriture offre au roi égyptien un cadeau pour améliorer la mémoire de son peuple. Or le roi prend garde aux effets néfastes du cadeau car l'écriture peut paradoxalement réduire le savoir. Derrida estime dans *La Dissémination* que : « Le *pharmakon* est ici présenté au père et par lui rejeté, abaissé, délaissé,

381 Nous rappelons le tableau que nous avons établi plus haut selon les distinctions de Pierre Bourdieu, dans lequel sont esquissées les symboliques du dehors et du dedans.

382 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 11

383 Id. *Ibid*

384 Id. *Ibid*.

385 Id. *Ibid*.

386 Id. *Ibid*.

387 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, p. 96.

388 Le terme *pharmakon* d'où est issu le mot pharmacie, signifie à la fois remède et poison.

déconsidéré. Le père suspecte et surveille toujours l'écriture »³⁸⁹. C'est la symbolique que porte le titre *La tunique de Nessus* dans le roman autobiographique *L'Amour la fantasia*, quand on sait que cette tunique fait référence au mythe du cadeau empoisonné, du point de vue d'Héraclès, mari de Nessus. Dès lors, la première phrase de l'œuvre : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père », porte ici toute la symbolique de l'ambiguïté de l'auteure-narratrice et de l'écriture même.³⁹⁰

La première transgression consiste avant tout à dépasser cet handicap, à assumer les parjures que les mots en français transportent malgré l'impudeur qu'ils recèlent. C'est d'ailleurs dans cet embarras que la narratrice est tombée suite à la réception de la lettre d'un amoureux qui a secoué le père qui la déchire puis la jette à la poubelle³⁹¹. C'est exactement la même sanction du père que subit Kouka, le personnage principal du deuxième roman autobiographique de Taos Amrouche qui s'intitule *Rue des tambourins*, sauf que la sanction pour Kouka est plus dure. En effet, quand la lettre d'amour de celle-ci tombe mystérieusement entre les mains de son père, il la corrige sévèrement avec une ceinture en cuir, « par quelle fatalité cette lettre tomba-t-elle entre les mains du père pour le transformer en justicier impitoyable ?³⁹² ».

Le pari n'est pas aisé pour la narratrice de *L'Amour la fantasia*. Non seulement elle est happée par un désir de parler, d'écrire mais cela ne peut se faire qu'avec une langue qui n'est pas la sienne. Cette langue, c'est aussi celle du désir, de l'amour qui gît en elle :

Les mots conventionnels et en langue française en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire³⁹³.

Le père censeur n'a fait que manipuler le désir en l'interdisant, pour revenir encore plus fort, plus intensément : « l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle »³⁹⁴. La narratrice est engloutie l'ambiguïté existentielle qu'elle dénonce : un père qui lui montre le chemin de l'école française et lui interdit en même temps d'user de ses mots. C'est un état névrotique du « Moi », selon les termes de Freud, qui se confirme très bien ici. Cette névrose est issue de la tension entre les pulsions du subconscient que Freud désigne dans sa triptyque par le « Ça » et les valeurs

389 Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 86.

390 L'article de Beth W. Gale intitulé « Un cadeau d'amour empoisonné : les paradoxes de l'autobiographie postcoloniale dans *L'Amour la fantasia*, nous éclaire très bien sur ce point. Article disponible sur le net à l'adresse :<http://link.springer.com/article/10.1023%2FA%3A1019699717315>.

391 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 12.

392 Taos Amrouche, *Rue des tambourins* (1960), Joëlle Losfeld, 1996, p. 185.

393 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 12.

394 Id. *Ibid.*

morales, désignées par « Surmoi ³⁹⁵ ». Cependant, pour la narratrice l'enjeu est subtil, l'itinéraire qui se dessine devant elle est problématique car le désir est insaisissable, se déguise incessamment en transformant le sujet qui le refoule. Car « Celui qui désire, dit Sartre, trouve aussi bien sa conscience et son corps transformés ³⁹⁶ ». C'est exactement à cette transformation que la narratrice est destinée car le père ne joue ici que le rôle de metteur en scène de l'altérité que sa fille va interpréter dans sa vie future. Giulivia Milo illustre cette filiation :

La loi de la prohibition et de l'inceste est respectée ici dans le cas du rapport père-fils, puisque le père arrache l'enfant à sa mère pour le confier à l'institutrice française, qui symbolise au même temps la langue de l'Autre...Et en faisant de la transmission, non pas une simple répétition du même, mais une possibilité d'ouverture vers l'altérité ³⁹⁷.

Le même parcours est évoqué de manière semblable, presque symétrique dans *Jacinthe noire*, lorsque la narratrice dès le début, évoque la valeur de la parole et des mots :

Que d'autres écrivent ; que d'autres nient le pouvoir des mots et les disent vains. Je veux parler ! Elle vivait dans un monde clos où peu d'êtres l'avaient suivie, mais elle ne s'y sentait pas en prison parce qu'elle s'en évadait pour pénétrer tous les mondes vivants ³⁹⁸.

L'ailleurs, comme dans *L'Amour, la fantasia*, est, en effet, le monde des vivants, aussi, la parole est vie ; l'école est existence ; la langue écrite est moyen d'existence mais l'appel du dedans est insoutenable, la chair et le corps résistent. La maison, dans son sens originel, structure en réalité un ordre de pensée, un imaginaire comme l'a bien conçu Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* :

La maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers, elle est vraiment un cosmos (...) plus encore que le paysage, est un état d'âme ³⁹⁹.

La dualité générique de ce roman autobiographique est fondamentale, elle fonde un double un autre parcours symétrique et particulièrement riche. La narratrice est sommée à chaque fois de prendre conscience d'un double univers qui la caractérise dont elle ne peut se défaire sans se perdre.

395 Sigmund Freud, *La Métapsychologie*, (1940), Folio Essai, 1986.

396 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologie*, Gallimard, 1943, p. 343.

397 Giulivia Milo, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*, Bruxelles, P.I.E. Perter Lang, 2007, p. 94.

398 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 10.

399 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957, p. 24.

La maison et l'école sont pour elle deux espaces qu'elle doit habiter simultanément par un certain don d'ubiquité : le désir et le devoir, la voix et le silence, la prison et la liberté, le sacré et le profane, vont aller de pair et s'entremêler dans deux corps qui couvent la voix et le silence.

Cette dualité fonde, comme dans *Le Fils du pauvre*, l'ambiguïté de ce roman autobiographique. Le cadre de la maison traditionnelle assimile une chair arabe, musulmane, d'expression orale : la narration assimile les ancêtres, les voix des femmes, mais aussi et surtout l'Histoire collective. Le cadre de l'ailleurs est assumé par une subjectivité du désir et de l'amour, de langue française, de la liberté, de l'évasion et l'écriture. L'écriture fait retentir cette dualité comme dans un hiatus en mouvement décrit la narratrice : « J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour »⁴⁰⁰.

Le passage d'un cadre à l'autre dans toute l'œuvre se fait par l'évocation de sujets symbolisant à chaque fois une entité bien précise qui la caractérise. Ainsi, l'écriture fait jaillir la subjectivité, l'amour, la langue française, les lettres, et tout une mémoire puisée dans l'Histoire. Parallèlement, l'oralité, elle, fait appel aux ancêtres, aux voix, aux chuchotements, aux cris, aux plaintes, aux murmures, aux chants, etc. L'écriture de *L'Amour, la fantasia* allie la langue maternelle, langue des femmes sans voix et l'Histoire de l'Algérie, par le biais de l'écriture française, non sans souffrance, dans le but de donner voix à tous.

b- De l'amour à la fantasia, du corps à la psyché

La dualité générique qui fonde ce roman autobiographique est manifeste dans son titre. Commencant une scolarité parrainée vaillamment par le père instituteur, d'où est né un amour censuré par le même père, la narratrice fait déjà de cet échec une fantasia personnelle. La narratrice vit une sorte de névrose, assénée par un surmoi⁴⁰¹ censeur, qu'elle combat et adule au même temps. La figure du père transcende ici le fait culturel, Roland Barthes signale dans la présence du « Père » la source d'un plaisir qui devient littéraire :

S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il pas à Œdipe ? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ?⁴⁰².

400 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 13.

401 Ici, le père comme lien direct et, par extension, l'ensemble de la communauté dont celui-ci incarne les valeurs, la loi morale.

402 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 64.

C'est de cette dialectique-là qu'il s'agit ici. Le père est à la fois aimé et haï par la narratrice à propos de laquelle on peut supposer d'emblée que cet épisode est le début de son épopée. Cependant, l'envie, le « désir⁴⁰³ » d'écrire donc, de se libérer des contraintes, est un combat également contre une langue qui n'est pas capable de dire les maux / « mots » du Moi profond. Se met donc en place une fantasia contre cette langue dans laquelle la narratrice n'arrive pas à se dire, à communiquer son amour : « La langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amours ne me serait réservé... »⁴⁰⁴ .

Néanmoins, la narratrice affronte l'amour des autres, rapporte remarquablement les amours des filles cloîtrées, leurs ébats nocturnes, et se plaît à donner à leurs aventures épistolaires une dimension presque lyrique. Le plus remarquable et insoupçonné des amours qu'elle décrit, qu'elle admire, est sans doute celui de ses parents que la narratrice a saisi dans une lettre que le père a envoyé à la mère :

Mon père avait osé « écrire » à ma mère. L'un l'autre, mon père par l'écrit, ma mère dans ses nouvelles conversations où elle citait désormais sans fausse honte son époux, se nommait réciproquement, autant dire s'aimaient ouvertement⁴⁰⁵.

Outre l'amour entre parents qui, décidément ici, brave la tradition, c'est l'amour de la narratrice pour son père qui trouve enfin, l'occasion de se concrétiser en mots, seule déclaration d'amour que la narratrice ose prononcer à l'occasion de son mariage: « Je pense d'abord à toi en cette date importante. Et je t'aime »⁴⁰⁶. L'amour s'écrit donc, l'amour des autres s'écrit, se décrit, mais sa formule passionnelle, subjective semble suspecte.

La langue française met en effet la narratrice hors d'elle-même, hors de ses sentiments, et hors des autres. Une scission se fait sentir, la narratrice est différente des autres, une dualité se dresse ici entre la narratrice et le monde qui l'entoure grâce à / à cause de la langue française qui n'arrive pas à répondre à ses désirs. C'est ce que la correspondance semble justifier dès le début : « Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français »⁴⁰⁷. Mais la narration prend par la suite en charge cet handicap, et plus le roman autobiographique se

403 Nous donnons à ce terme une connotation freudienne, en ce sens que le désir d'écrire renvoie ici presque à une pulsion, ce qui donne sens à toutes les frustrations que la narratrice décrit en raison du silence ancestral dans lequel elle a été élevée et qu'elle tente de combattre par l'écrit.

404 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 43-44.

405 *Ibid.* p. 58. Pierre Bourdieu dit justement à ce sujet : « L'homme, de son côté, doit avant toutes choses protéger et voiler le secret de la maison et de son intimité. L'intimité, c'est en premier lieu l'épouse que l'on nomme jamais ainsi et moins encore par son prénom, mais toujours par des périphrases telles que la fille d'Untel, la mère de mes enfants, ou encore ma maison... », cf. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., p. 51.

406 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 122.

407 *Ibid.*, p. 12.

distingue, plus la narratrice prend de la distance vis-à-vis de ses pulsions qu'elle n'arrive pas à contenir dans les mots de la langue de son écriture :

Écrire devant l'amour. Éclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour dévoiler (...) Dès lors l'écrit s'inscrit dans une dialectique du silence devant l'aimé⁴⁰⁸.

La narratrice nous invite à un autre paradoxe existentiel: sortir du silence grâce à l'écriture, maintenir le silence à cause de l'écriture. La dialectique est très intéressante ici, elle nous offre un raisonnement établi par un fonds culturel très conservateur : la thèse est que la langue française est pour la narratrice un aboutissement salvateur. L'antithèse à ce raisonnement est l'état des plus instables que doit assumer la narratrice à l'issue de sa quête : « l'aphasie amoureuse ».

La narratrice assume totalement cette aphasie, très significative dans la part narrative endossée par un « Je ». Or, dans l'une des parties en italiques du roman autobiographique intitulée « Sistre », l'auteure-narratrice s'épanche dans un élan de lyrisme et au travers de figures emphatiques sous forme de poème en prose. Les mots et les phrases sont saccadés, sans pronoms personnels, ni compléments de verbe, décrivant sur une page et demie spectacle fiévreux et exaltant dont le sujet, comme dans les autres parties en italiques, reste anonyme. Ce passage constitue non seulement une part confessionnelle impersonnelle, mais aussi porte en lui toute la symbolique de cet amour qui ne dit toujours pas son nom. Car on sait que le « Sistre » était l'instrument utilisé pendant des cérémonies religieuses dédiées à la déesse égyptienne Hathor, déesse de l'amour, de la beauté et de la musique. L'autre symbole qui prend en charge cette aphasie amoureuse, c'est « la reprise du voile symbolique...à l'instar de mes cousines »⁴⁰⁹, qui la protège « de la logorrhée si peu discrète dans ces préambules de la séduction »⁴¹⁰. L'incapacité de dire l'amour trouve ainsi dans ce roman autobiographique son pendant symbolique qui le fait briller. Les symboles persistants de cette aphasie amoureuse deviennent la face vivante de cette œuvre, quoique révélatrice d'une aphasie redondante dans chaque chapitre qui traite de la passion que vit la narratrice. Cette aphasie amoureuse devient avec l'âge une source par laquelle la narratrice fonde paradoxalement son combat de femme. C'est ce qu'explique Anna Rocca :

En raison de ces interdits multiples, la narratrice a intériorisé l'aphasie amoureuse depuis sa plus tendre enfance...alors qu'elle atteint la maturité, son aphasie devient paradoxalement un instrument de défense et une réaction contre le pouvoir du colonisateur ou contre le pouvoir du compatriote. La

408 *Ibid.*, p. 92

409 *Ibid.*, p. 181.

410 *Id. Ibid.*

narratrice dans ce double antagonisme, déstabilise la dichotomie qui oppose le colonisateur et la colonisée ⁴¹¹.

Cependant, si cette aphasie amoureuse est due en partie à la langue française, comme le prétend si pertinemment la narratrice, sa langue maternelle pourrait-elle s'en charger et l'exprimer plus facilement ? Autrement dit, est-ce la langue qui n'exprime pas l'amour ou l'amour qui n'arrive tout simplement pas à s'exprimer ? La narratrice répond partiellement à cette problématique en se posant justement la question :

Sous les poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ? ⁴¹².

Il est évident que pour la narratrice, ni le français ni l'arabe, ni le berbère ne sont en mesure de dire son amour, et c'est à cela que la narratrice semble consentir mais qu'elle déguise en question presque rhétorique vers la fin du roman. De toutes manières, vouloir écrire l'amour c'est faire en même temps le deuil de son incapacité à l'exprimer totalement pour paraphraser Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, ouvrage dans lequel il écrit : « je continue à me tromper sur les effets du langage : je ne sais pas que le mot souffrance n'exprime aucune souffrance » ⁴¹³, avant d'affiner la réflexion un peu plus loin :

Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le *gâchis* du langage : cette région d'affolement est à la fois trop et trop peu, excessif (par l'expansion illimitée du moi, par la submersion émotive) et pauvre par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit ⁴¹⁴.

Vouloir exprimer la souffrance amoureuse afin d'en guérir, d'en faire sa cure peut être insuffisant. La narratrice de *L'Amour la fantasia* est en outre consciente du contexte social dans lequel elle évolue, contexte dans lequel c'est l'amour qui est tout simplement aphasique. L'amour dit est cause potentielle de désordre, notamment quand c'est exprimé par une femme, Tassadit Titouh-Yacine affirme précisément à ce sujet :

Ainsi, le discours ordinaire ne connaît de la femme que son rôle social. Il gomme en particulier tous les éléments individuels de sa personnalité (...) La femme est la source toujours présente et parfois irrépressible d'un désordre

411 Anna Rocca : *Assia Djébar, le corps invisible*, L'Harmattan, 2004, p. 49.

412 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 298.

413 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 114

414 *Ibid.*, p. 115.

délétaire (...) La passion amoureuse, dans un groupe où les mœurs sont strictes, est plus qu'un non-sens, un danger⁴¹⁵.

Sur cette aphasie amoureuse se greffe la pléthore amoureuse due à langue maternelle, l'arabe (le berbère aussi), qui se présente comme un retour nostalgique aux sources, aux voix de femmes, mais aussi un refuge à des déboires causés par la langue d'écriture. La narratrice, toujours enfouie dans une dualité, accomplit à chaque fois deux trajectoires parallèles. Ce sont pour elle deux amours charnelles, mais elle se sent incapable de les posséder sans les dénigrer en même temps, en raison des souffrances qu'elles engendrent. Dans ce conflit, elle fait face à une véritable épreuve initiatique où l'esprit et le corps se voient engouffrés dans les aléas de leurs multiples expériences et souvenirs. La dualité qui se distille encore plus profondément à l'intérieur même de l'amour, c'est celle des sentiments que ressent la narratrice à l'égard d'un prétendant de la même terre qu'elle : « s'agit-il d'ami ou d'amoureux issu de ma terre, expulsé d'une enfance identique (...) s'agit pour moi de frères ou de frères-amant ? »⁴¹⁶. La narratrice est clivée entre deux amours : Éros ou Philia, l'amour charnel ou l'amour amical, (Platon ou Aristote⁴¹⁷ ?). Giulivia Mio estime que :

Cette expérience de la liberté du corps, d'une dynamique qui, au collège, se manifesterait aussi à travers le plaisir éprouvé dans la pratique des sports et qui est prélude à une liberté, est comme en accord avec son étude du français (...) La flexibilité du corps, sa désinvolture dans le mouvement, sont d'ores et déjà associés à la langue française, qui ouvre vers l'espace du dehors et donc vers l'interdit puisqu'elle va empiéter sur un domaine réservé aux hommes. L'écriture arabe ramène vers le domaine sécurisant de la tradition des femmes, femme est vécue comme un acte d'amour, elle répond à un désir d'esthétique et de sensualité⁴¹⁸.

La dualité touche l'instabilité du corps aussi. Le corps de la narratrice est pris aussi dans cet engrenage de cultures. Il se dessine au gré de la langue qui le porte et l'expose simultanément dans le dehors et dans le dedans. Il se sculpte par la graphie :

« Quand la main écrit (...) le corps accroupi se balance comme dans un acte d'amour (...) Inscrite partout un luxe de dorures (...) L'écriture se mirant en elle-même par ses courbes, se perçoit femme, plus encore que la voix »⁴¹⁹.

415 Tassadit Titouh-Yacine, *Si tu m'aimes guéris moi*, Maison des Sciences de l'Homme, coll. Méditerranée-Sud, 2006. p. 18.

416 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 184.

417 André Comte-Sponville, *Le Sexe ni la mort. Trois essais sur l'amour et la sexualité*, Albin Michel, 2012. Dans cet ouvrage, l'auteur explique la notion d'amitié chez Aristote et la notion d'amour chez Platon et défend l'idée de leur nécessaire union afin de construire de ce qu'il appelle « une éthique du couple ».

418 Giulivia Milo, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, op. cit., p. 88.

419 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 204.

L'amour duel de ces deux langues que vit la narratrice n'est que le reflet de la trame binaire qui constitue l'organisation interne de cette œuvre, à savoir des chapitres consacrés à l'Histoire de l'Algérie coloniale, et l'histoire de la voix personnelle et des individus que la narratrice semble parfois incarner. La narratrice passe d'abord en revue, quelques éléments clés de son enfance, avant d'enchaîner subitement sur des événements précis de l'Histoire coloniale de l'Algérie ; généralement sur des anecdotes, témoignages écrits et oraux de femmes proches de la narratrice qui ont vécues ces événements. Les voix arabes sont ici vectrices de l'Histoire, d'une mémoire collective, des racines, d'une culture orale, d'une religion, de la beauté d'une langue, d'un symbole maternel très cher à la narratrice qui, de ce fait, redessine l'identité première : « Quand j'étudie ainsi mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée »⁴²⁰. C'est aussi le passage par l'école coranique qui n'est pas sans effets sur le corps mais aussi sur la tension de l'esprit destinée surtout à intérioriser la parole sacrée qui ne favorise pas la parole subjective. L'émotion de la narratrice face aux rituels islamiques est manifeste :

Cette écoute, dont la régularité annuelle sous la tendresse de la voix a scandé mon jeune âge, modela, je crois, en moi une sensibilité islamique (...) je ne sais pourquoi ce chant me plongeait dans une émotion si riche (...) le poids de la fatalité et de son horreur qui pesait sur Abraham, contraint de voiler sa peine...Autant que la tristesse du timbre (mon corps, entre les draps, se recroquevillait davantage), la texture même du chant, sa diaprure me transportaient : termes rares, pudiques, palpitants d'images du dialecte arabe. Cette langue que le ténor savait rendre simple, frissonnait de gravité primitive⁴²¹.

Une sorte de transe emporte la narratrice à l'évocation de ses expériences presque mystiques. La langue arabe ici se joint au sacré, autant que la chair qui se joint au spirituel dans un processus de fusion de souvenirs liés à des coutumes religieuses sensationnelles, presque magiques, qui secouent le corps de la narratrice tout entier.

Ce corps là peut être marqué par une double altérité comme le remarque Richter Elke : « En tant qu'espace des hommes et en tant qu'espace du colonisateur, il transgresse la frontière entre deux espaces normalement séparés »⁴²². Il se produit dès lors cette extravagance que ressent la narratrice par rapport à son corps. D'une part, il lui procure un plaisir agréable, notamment dans les scènes de danse où elle sent son identité s'exprimer librement dans le mouvement, ressenti ici comme une véritable prise de conscience de soi ; d'autre part, la culpabilité, toujours prégnante, de s'être donnée avec ce corps censé être protégé et « voilé ». C'est d'ailleurs le même malaise que ressent la

420 *Ibid.*, p. 208.

421 *Ibid.*, p. 242.

422 Richter Elke, *L'Écriture du je hybride, Le quatuor Algérien d'Assia Djebar*, Thèse, Université Paul Valéry, Montpellier, 2004. p. 21.

narratrice à l'école française où elle trouve plaisir à porter un short malgré la crainte du père, et à porter des amulettes de sa grand-mère malgré le regard étonné de ses camarades. Le rapport ontologique que distingue Sartre entre corps et conscience est éclairant ici, il écrit :

Je vais rencontrer d'insurmontables difficultés : mais ces difficultés proviennent de ce que je tente d'unir ma conscience non à mon corps mais au corps des autres ⁴²³.

C'est justement à cette conscience du corps des autres que la narratrice tente à chaque fois de faire face et d'y greffer son corps, de l'assimiler aux autres corps. Elle « découvre en même temps ce corps comme objet et révélation de son être »⁴²⁴. Ce corps devient le contenant de son être, la matière qui la fait exister, c'est ce que d'ailleurs Anna Rocca confirme : « L'importance du langage du corps de la narratrice relève mieux que les mots prononcés ou écrits, ses émotions et ses désirs frustrés de femmes »⁴²⁵. Il fait aussi et surtout exister l'orgueil de toute une communauté, ce corps de femme algérienne que semble symboliser la narratrice, symbolise en réalité tout un pays : « Les Algériens identifient en fait le pays à la femme, et l'Algérie colonisée aux corps de femmes violées par le colonisateur »⁴²⁶. Ce corps devient alors moyen de défense, une arme potentiellement politique, fondant sa propre dualité vis-à-vis des autres structures fondamentales de la société. C'est ce que veut illustrer très justement la narratrice à travers le rôle déterminant du harem, pendant la colonisation, dans la protection de la virilité des Algériens :

Jamais le harem, c'est-à-dire l'interdit, qu'il soit d'habitation ou de symbole, parce qu'il empêche le métissage de deux mondes opposés, jamais le harem ne joua mieux le rôle de garde-fou⁴²⁷.

La pertinence de ce propos trouve son parfait écho chez Tassadit Titouh-Yacine dans son ouvrage sur les affects dans la tradition kabyle qui s'intitule *Si tu m'aimes, guéris moi*⁴²⁸, dans lequel

423 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 342. La phénoménologie de Sartre est totalisante. Ce contre quoi Lévinas, Ricoeur, et Merleau Ponty répondront en reconnaissant que l'autre ne peut s'inclure dans une conscience, il est étranger, inaccessible, mystère profond, (à travers le visage humain pour Lévinas ; le « corps-esprit » pour Merleau-Ponty).

424 *Id. Ibid.*

425 Anna Rocca, op. cit., p. 50-51.

426 *Ibid.*, p. 51

427 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 145.

428 Tassadit Titouh-Yacine, *Si tu m'aimes guéris moi*, op. cit., « Fermement établie dans les codes partagés, la domination masculine se révèle fragile dans l'affrontement particulier et intime des sexes où se manifeste l'initiative des femmes. Tous les hommes ne sont pas hommes dans la même mesure. Aux hommes d'honneur dominant la scène sociale s'opposent ainsi, par exemple, en fonction de l'âge ou du destin, les bergers (*imaksawan*), liés à la nature, les poètes et les musiciens. C'est à l'épreuve des femmes, amantes et épouses, « rebelles » parfois (*tamnafaqt*), que se réalise la virilité. La passion amoureuse, parce qu'elle subvertit l'ordre masculin, évoque des

l'auteure étudie la force et le pouvoir du corps de la femme kabyle dans le maintien de la structure sociale face à l'éventuelle perte de virilité masculine qui pourrait s'avérer destructrice de tout un cadre rituel profondément établi. Nous sommes même tentés de parler d'un langage-corps dans ce cas, c'est selon la narratrice : « La quatrième langue demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle »⁴²⁹. Car ce corps affronte cette honte et cette intimité que lui renvoie l'autre, l'opresseur-voyeur, celui-là même qui l'annihile symboliquement par le voile.

Le corps, estime Anna Rocca, n'est alors plus simplement un miroir qui réfléchit la douleur et le malaise, il peut se muer en agent actif de transformation. Le corps de la narratrice utilise cette volonté première de la rébellion⁴³⁰.

Ce rapport au corps fait appel en vérité à une forme de maïeutique⁴³¹ en ce qu'il exprime des traits de caractère, des attitudes, des postures, des sentiments de la narratrice qu'elle a du mal à exprimer en mots et que le corps fait « accoucher »⁴³². Elle fait de ce corps une entité en mouvement qui prend plusieurs formes et se déploie au gré du contexte qui le contient et lui renvoie fidèlement son image. Dit autrement, la pensée en elle-même n'est pas une activité autonome mais l'expression d'une disposition du corps, c'est le fondement même d'une partie de la pensée nietzschéenne qui défend le retour au corps en tant que substance de tout pour actionner tout mouvement de pensée⁴³³. L'image du dehors et du dedans est consubstantielle au corps qui reproduit à chaque fois une identité nouvelle, telle la vision de la morale chez Sartre, jamais figée et toujours à créer suivant le contexte :

L'homme se fait ; il n'est pas tout à fait, d'abord, il se fait en choisissant sa morale, et la pression de circonstances est telle qu'il ne peut pas ne pas en

pouvoirs féminins associés aux forces surnaturelles, aux philtres magiques et aux sorts malins qui « nouent » et « dénouent » les sexes. L'impuissance temporaire ou définitive, confondue alors avec la stérilité, met en jeu radicalement l'honneur masculin, le « ar », la honte, et ébranle les valeurs partagées dans l'imaginaire collectif de la domination masculine ; la défaillance durant la nuit de noce n'est pas seulement source de déchéance sociale, elle ébranle l'ordre cosmique. » cf : Pierre Bonte, « Tassadit Yacine-Titouh, *Si tu m'aimes, guéris-moi !* », *L'Homme* [En ligne], 190 | 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 13 octobre 2015. URL : <http://lhomme.revues.org/21292>

429 *Ibid.* p. 203

430 Anna Rocca, *Le Corps invisible*, op. cit., p. 54.

431 Nous nous référons au sens socratique de ce terme, c'est à dire à faire accoucher les esprits de leurs connaissances, à faire exprimer un savoir caché en soi.

432 Nous rappelons que ce terme est à l'origine du sens du mot maïeutique, par référence à la déesse grecque Maïa qui veillait aux accouchements.

433 On sait que Nietzsche a beaucoup insisté dans son œuvre au retour au corps qu'il appelle d'ailleurs « une grande raison ». Il critique de ce fait toute la tradition philosophie depuis Platon et notamment la religion chrétienne d'avoir dénigré le corps et l'avoir réduit au péché. Pour Nietzsche, « Le corps est une pensée plus surprenante que jadis l'âme ». cf, *Par-delà bien et mal*. §. 8.

choisir une ⁴³⁴.

Ici, la narratrice fait de son corps une éthique de conduite dès lors qu'elle choisit selon le contexte social la posture à tenir et le modèle à suivre pour ne pas déstabiliser ou heurter d'une part l'ordre établi et, d'autre part, se conformer à un certain idéal. Ce faisant, elle se choisit, « c'est que, rajoute Sartre, on choisit en face des autres, et on se choisit en face des autres »⁴³⁵. Ce qui implique pour la narratrice, en un sens, une sorte d'engagement dans un ordre existentiel qui donne sens à son être. Giulivia Milo résume :

Pour la narratrice, résoudre la dialectique du dehors et du dedans, du repliement et du déploiement de l'être, du passé, enfin de l'oralité et de l'écriture, que symbolise la cohabitation de la langue française et de la langue maternelle, signifie échapper au vertige d'une identité encore floue qui se pose surtout comme préoccupation existentielle⁴³⁶.

Partant de la dichotomie du dedans et du dehors qui nous éclaire sur le malaise intérieur de la narratrice, oscillant entre la curiosité et la peur, le corps affronte les autres, cependant que l'appel du dedans est insistant : « Ce corps n'est cependant pas encore armé pour affronter les mots des autres »⁴³⁷. Mais c'est que la réalité de son état n'est pas si facile à contenir dans une telle aventure car comme le note très pertinemment le psychanalyste Jacques André dans une interview : « Ce qui libère les comportements ne libère pas nécessairement la psyché. La liberté est parfois plus angoissante que la confrontation avec l'interdit »⁴³⁸. La narratrice est justement face à cette dualité anthropologique : l'école, l'espace du dehors sont aussi inconfortables que la maison, le cloître. Le sentiment de liberté que procure la sortie de la maison, l'école, est vécu inconsciemment comme une transgression qui met mal à l'aise la narratrice.

L'identité se vit dès lors comme cette dualité persistante et intériorisée qui donne à la narratrice un sentiment d'hybridité : « puisque je consens à cette bâtardise »⁴³⁹. Nous pouvons même qualifier cet état d'inhérent à sa personnalité qui est errante entre deux pôles intrinsèquement liés, concomitants, constitutifs à la fois d'une mémoire et d'un désir.

Ceci n'est pas sans nous rappeler l'état dans lequel Assia Djébar s'est retrouvée pendant la

434 Jean-Paul Sartre, *L'Humanisme est un existentialisme*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996. p. 66. La morale que promeut Sartre n'a ni modèles ni règles, mais est à créer pour chaque personne suivant les situations. Il n'y a pas de morale dans l'absolu, ni de recette toute faite dans ce domaine selon lui. Chaque personne est censée inventer sa morale : « Il faut comparer le choix moral avec la construction d'une œuvre d'art. Ce qu'il y a de commun entre la morale et l'art, c'est que dans les deux cas, nous avons création et invention ». *Ibid.*, p. 68.

435 *Ibid.* p. 67.

436 Giulivia Milo, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, op. cit., p. 91.

437 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 144

438 André Jacques entretien avec Martin Legro, *Philosophie Magazine*, n° 67, mars 2013, p. 54.

439 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 203.

rédaction de ce roman autobiographique quand elle parle « d'autopuniton »⁴⁴⁰. Elle évoque même une sorte de culpabilité, « une lutte intérieure s'est réveillée, c'est un combat intérieur, un combat avec soi-même »⁴⁴¹. C'est ce que la narratrice se rapproche de la mobilité du corps qui nous révèle en quelque sorte la face cachée de l'auteure : la paralysie de son corps.

Cette paralysie vient de l'idée, une fois le livre lu, c'est-à-dire une fois l'auteur dévoilé, pourra épier son intimité et le condamner d'un point de vue moral. L'auteur fait ici référence à un malaise physique, une tendinite, qui a frappé son bras au moment où *L'Amour, la fantasia* a été publié⁴⁴².

Ce jugement moral est en fait venu d'une lettre d'un ami de l'auteure qui, après avoir lu son roman autobiographique, lui reprochait l'indécence de son autobiographie, ce qui a en effet valu à l'auteure quelques désagréments.

c- La dualité de l'aliénation

Est-ce vraiment le fait d'avoir rendu public la subjectivité de l'auteure qui est la seule cause de ce jugement et de ce handicap ?

Une tentative de réponse à cette question fondamentale est à trouver dans l'investigation du volet ethnologique. C'est, en effet, en analysant le monde des femmes et les positions qu'elles entretiennent essentiellement avec la parole, l'espace du dedans et du dehors dont elles ont bien intériorisé les fondements et les principes, que les choses s'éclaircissent d'elles-mêmes. Il n'est pas nécessaire de rappeler encore une fois la place qu'occupe l'honneur dans les sociétés méditerranéennes et notamment maghrébines. Or, c'est justement sur le fondement de cet honneur que se joue la place de la femme et de son statut. C'est à partir de sa conduite que les références se structurent, que le code de l'honneur que l'homme incarne en dehors de la maison se matérialise. La conduite de la femme cloîtrée, modélise en un sens la conduite de l'homme supposée libre. Assia Djébar témoigne dans un colloque :

Puisqu'il a besoin de la femme pour cette imperméabilité illusoire à l'inconnu, l'homme décide de maintenir celle-là enterrée : il joue le rôle peu reluisant du garde-chiourme, parce qu'il peut ainsi oublier le vertige de sa propre liberté. Il cloître sa femme ou sa sœur pour s'abriter lui-même à l'intérieur ; il leur interdit l'oxygène pour se masquer à lui-même son possible dans ses

440 *Postcolonialisme et Autobiographie, Violence de l'Autobiographie, op. cit.*, p. 89.

441 *Id.*, *Ibid.*

442 Anna Rocca, *Le Corp invisible, op. cit.*, p. 60.

mouvantes dimensions⁴⁴³.

La dualité de l'espace du dedans et du dehors, telle que nous l'avons analysée plus haut, n'incarne pas souvent une simple dichotomie. Les contacts sont en effet dialectiques du fait même de l'attitude des femmes à l'intérieur de la maison en tant que dominées. Paradoxalement, celles-ci prennent conscience de la valeur de l'espace du dehors des hommes dominants par une dynamique sous-jacente de facteurs inhérents à l'imaginaire des deux genres. Tassadit Titouh-Yacine explique ces rapports avec pertinence. Elle dit très justement à ce sujet : « Ce corps dominé est indispensable pour faire fonctionner le monde, pour le repérer, le reproduire, le mimer sans y apporter la moindre touche personnelle, la moindre création »⁴⁴⁴. C'est dire à quel point les rapports hommes / femmes ne se réduisent pas uniquement à une confrontation élémentaire entre fort et faible, de dominée et dominant et libre et condamnée, sur lesquels certaines théories féministes se sont basées en construisant des discours très approximatifs dans ce contexte.

Cependant, vu cet espace concédé à la femme, elle lui est difficile de parler en dehors de la maison, « les femmes ne parlent pas, elles sont parlées »⁴⁴⁵. Cette expression, dans tous ces codes, ne fait pas exception, la parole reflète une position sociale, une fonction symbolique vis-à-vis de la communauté dans laquelle se structurent les enjeux des mots qui sont rarement innocents. « La parole, dit Mouloud Memmeri dans son ouvrage *Poèmes kabyles anciens*, a valeur éminente, voire despotique (...) une seule phrase suffit à résoudre une situation difficile (...) On peut payer d'un poème une dette ⁴⁴⁶». Les lois et les règles sont souvent dites oralement avec une aura à la hauteur du charisme et la stature sociale de celui qui les profère notamment dans les assemblées, dans la « *djéma* » espace public, lequel espace est, bien entendu, interdit à la femme. Tassadit Titouh-Yacine explique :

La poésie orale tout comme la parole obéit à des codes très stricts. L'importance de la parole est fidèle reflet du statut du locuteur. Marquée par les conditions sociales, culturelles, de conception et d'émission, elle peut donner du crédit, du capital social, symbolique, comme elle peut vouer son prétendant au châtement, à la malédiction, à la ruine⁴⁴⁷.

Or, autant que son statut, la parole de la femme est dominée et ne vaut que dans l'espace clos et de moindre rayonnement où la parole n'a pas à proprement parler de récepteur attiré, tel que l'intérieur de la maison ou dans les endroits qui lui sont réservés, tels les champs, la fontaine.

443 Assia Djebar, *La Femme en islam ou le cri du silence*, *Littérature et transmission*, op. cit., p. 183.

444 Tassadit Titouh-Yacine, *Si tu m'aimes guéris moi*, op. cit., p. 127

445 *Id. Ibid.*

446 Mouloud Memmeri, *Poèmes kabyles anciens*, (1980) Éditions Mehdi, Tizi-ouzou, 2009, p. 44.

447 Tassadit Titouh-Yacine, *Si tu m'aimes guéris moi*, op. cit., p. 128.

Dépassées ces clôtures symboliques et réelles, la femme qui s'exprime publiquement et surtout en son nom d'affiliation propre, transgresse un ordre cosmique :

Si la prise de parole implique symboliquement une prise de pouvoir, cela signifie pour les femmes une inversion symbolique de l'ordre (...) ce qui signifie nier et partant annuler la domination⁴⁴⁸.

Ceci explique d'ailleurs le malaise dans lequel vivent certaines femmes qui ont osé s'exprimer publiquement et pris le risque de faire entendre leur voix. Le malaise est tel que, malgré une relative indulgence familiale, la communauté d'appartenance continue de la dénigrer. Il en résulte un exil volontaire, une excommunication ou un effacement symbolique, par le port d'un simple prénom qui fonction ici comme un voile de l'identité :

Les chanteuses kabyles - comme les chanteurs - ont dû rompre totalement avec le groupe pour exister par elles-mêmes. D'ailleurs on remarque qu'elles ne gardent en public que leur prénom, souvent d'emprunt. Elles n'ont pas de nom, ni d'appartenance (...) donc pas d'insertion généalogique. (...) Les grandes figures féminines qui ont marqué la société ont souvent connu un destin tragique : elles ont dû fuir leur village, leur famille et souvent un mari imposé⁴⁴⁹.

Pour la femme qui ose ainsi parler, la rançon est pénible. Elle subit une double sanction, celle de sa communauté et celle qu'elle s'inflige pour ne pas déshonorer sa famille.

Pour revenir au cas douloureux d'Assia Djébar, n'est-ce pas justement ce même parcours et ces risques qu'elle a osé prendre qui sont à l'origine de ce handicap qu'elle décrit, cette « autopunition » à l'égard de son entreprise autobiographique ? Aussi, pour ce qui est de son cas, l'aliénation est double, non seulement oser la parole publique, qui, comme nous l'avons précisé, peut se lire comme une tentative de contestation d'un certain ordre construit par la domination masculine, mais en plus, le faire en langue étrangère, langue du colonisateur, du plus dominant, par qui toutes les aliénations sont arrivées, autant dire prendre symboliquement sa place. Et ce n'est pas un hasard si le reproche dont elle a été victime est venu d'un homme. À l'instar de toutes ces femmes, Assia Djébar est l'exemple qui illustre parfaitement cette trajectoire dans toute sa douleur, ses malaises mais aussi et surtout ses tiraillements, ce qui explique aussi en partie, ce pseudonyme qu'elle a pris, l'exil dans toutes ses formes a été écrit dans son destin de femme écrivaine dès lors qu'elle a osé faire entendre sa parole au-delà des murs.

448 *Ibid.*, p. 129.

449 *Ibid.*, p. 130.

4. a- *L'Amour la fantasia, Le Fils du pauvre, reflet d'une société dans sa dualité*

Ces deux romans autobiographiques reflètent l'ambiguïté d'une société, chacun dans des dualités inhérentes à l'espace, au genre (féminin / masculin) et à un monde qui lui est propre. Ce qui est judicieux dans cette illustration, c'est que nous avons simultanément les deux facettes de cette dualité et les engrenages sociaux historiques qui les stimulent, engendrant ainsi les caractéristiques de la doxa des genres dans la société algérienne traditionnelle et colonisée. Outre la différence de style et de composition des deux romans autobiographiques, la particularité la plus notable qui donne à chacune des deux œuvres sa véritable marque de fabrique réside essentiellement dans la différence du genre (masculin et féminin) des deux écrivains. Or, cette différence de lieu de composition et de statut complète justement l'analyse de ces deux romans autobiographiques. En effet, leur confrontation, comme nous l'avons vu, permet de préciser l'habitus social qui se distingue dans les choix de vie, les points de vue sur la société, la vision du monde, dans une communauté aussi clivée et minée par des coutumes ancestrales auxquelles est venue se greffer une culture étrangère et son entreprise particulièrement influente.

La dualité que reflète ces deux romans autobiographiques est caractéristique du genre féminin et masculin évoluant chacun dans son espace. Ce qui définit du coup la trajectoire éducative d'abord, puis intellectuelle de ces deux écrivains chacun dans son environnement et dans un contexte colonial avec ses problématiques, son aliénation et ses ambiguïtés. Il est évident que leur statut d'intellectuel renforce davantage leurs ambiguïtés, mobiles qu'ils sont entre deux cultures qu'ils sont bien assimilés. Ils y sont contraints aux questionnements, à une prise de conscience de soi et de leur condition et, bien entendu, ce « qui augmente à sa lucidité, ajoute à sa souffrance »⁴⁵⁰.

Les personnages protagonistes des deux romans autobiographiques se distinguent avant tout par la particularité de leur instruction à l'école française, tout en étant bien imprégnés des cultures orales. Fouroulou nous fait incontestablement penser au père de la narratrice de *L'Amour la fantasia*, comme lui, issu d'un milieu modeste et formé par l'institution française puis devenu instituteur. Il est certain que cette trajectoire possède une symbolique particulière, une visibilité certaine par l'acquisition d'un savoir de l'Autre, au même temps, cette attitude appelle l'attachement à la culture d'origine ne serait-ce que par la tenue vestimentaire « fez sur la tête » qui, pour la narratrice de *L'Amour la fantasia*, est loin d'être un simple détail, mais participe sensiblement à la description d'un état des lieux ambigu. Fouroulou, en tant qu'entité masculine et surtout premier garçon de la famille, se définit comme la personne destinée à honorer sa filiation et souscrit, de ce

450 *L'Écclésiaste*, « La Sainte Bible », trad. par R. Pautrel, S.J, Les Éditions du CERF, 1958, p. 22.

fait, à un certain nombre d'impératifs traditionnels dont la fidélité fera de lui le garçon modèle appelé à faire rayonner la famille. Malgré les aléas de la vie, la misère endurée, Fouroulou semble accepte cette trajectoire avec une forme de complaisance mais il est tout de même contraint de la dépasser, reléguant cela à la nécessité d'une sorte de passage initiatique que sa réussite a parfaitement cristallisé. Notons par ailleurs que Fouroulou est relativement en accord avec lui-même dans cette quête, et la langue française ne semble pas réveiller en lui de problèmes existentiels comparés à ceux ressentis et exhibés par la narratrice de *L'Amour la fantasia*. En effet, celle-ci nous renvoie à l'antithèse de ce rayonnement, à cette « lumière du dedans »⁴⁵¹, comme le dit Bourdieu, et nous emmène, dans sa rébellion qui la caractérise, dans un univers cloîtré, silencieux, opprimé mais tout aussi influent et notamment garant d'honneur et de dignité. Cette narratrice marque aussi bien les douleurs liées au statut des femmes auxquelles elle est profondément liée que les ambiguïtés de sa scolarisation. Le monde extérieur la renvoie indirectement au monde emmuré et ensuite au monde colonial qui l'instruit, dont la langue, la culture sont soupçonnées de moult préjugés sur le corps et l'esprit.

Ces rapports à la fois à la société, à l'instruction et à l'Autre sont particulièrement différents et relèvent le statut de référence initial masculin / féminin, mais aussi selon Tassadit Titouh-Yacine :

À l'importance de l'espace géographique, en Kabylie ceci peut être à l'origine des clivages sociaux comme la position topographique (haut / bas) en rapport avec la généalogique et l'histoire du groupe, (marabout / profane), le cursus suivis (école normale, khâne), les langues étudiées, (arabe et / ou français) et le réseau de relations sont importants, en ce qu'ils contribuent à transformer la position de départ⁴⁵²

C'est pourquoi la dualité linguistique chez Fouroulou est moins prégnante face à sa condition sociale. Son statut et son lieu de départ, idéalisant le savoir de l'Autre, jouent en sa faveur en ce sens que sa scolarisation et la pratique courante du français sont considérées comme des éléments prometteurs socialement et les symboles qui lui sont liées plutôt rassurants. « C'est que, dit Albert Memmi, l'écrivain francophone s'il veut obtenir un métier, exister dans la cité et dans le monde, il doit d'abord se plier à la langue des autres, des maîtres »⁴⁵³.

Chez la narratrice de *L'Amour la fantasia*, la dualité prend à chaque fois une forme de conflit car vécue comme une transgression envers la société qui la somme incessamment de se confronter aux normes requises pour la femme qu'elle est. C'est la raison qui explique le conflit avec le père,

451 Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une théorie de la pratique*, op. cit., p. 53

452 Tassadit Titouh-Yacine, *Chacal ou la ruse des dominés*, op. cit., p. 129.

453 Albert Memmi, *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Galimard, 1985, p. 125.

les gens de sa communauté, la langue d'écriture et avec elle-même, *in fine*, la culpabilité, étant la forme aliénante de cette dualité. Cela explique l'instabilité de la narratrice tout au long de ce roman autobiographique car, en tant que femme instruite, elle joue sur un double statut, celui qui permet de consolider l'ordre patriarcal dominant de son père, qui est l'ordre de référence et, en même temps, celui qui permet de se rebeller contre lui en dénonçant l'injustice et l'hypocrisie sur lequel il est bâti. Dans une attitude que nous pouvons qualifier de féministe, Assia Djébar, se lance dans la récupération d'un ordre féminin archaïque et met en valeur son apport dans le maintien de l'honneur du pays. Le parcours historique de la femme algérienne que trace l'auteure, notamment pendant la Révolution, prouve qu'elles ont non seulement pris part au combat, mais sont devenues des relais des hommes dans la cité au moment crucial où ces derniers l'ont désertée.

Le rapport à l'écriture relève également de cette dualité du genre. Nous avons signalé plus haut le poids de la parole masculine et le danger de la parole féminine dans la société. Partant de ce constat de fait, l'expression de soi soulève un rapport au monde, le monde de référence de celui ou de celle qui le revendique. S'agissant de la femme, l'expression est tout de suite pensée comme un mode de la transgression, l'écriture inscrivant le danger de dire l'intérieur censé protéger l'honneur. Tout ce que détient la femme est caché, relève du secret, de l'interdit, des paroles sacrées, des chuchotements, des discrétions, de la pudeur, etc. D'ailleurs, même les parties génitales féminines se disent en kabyle *ddwaxxel* : les intérieurs⁴⁵⁴. À l'évidence, une femme qui accède à la parole est susceptible d'exposer cette intimité⁴⁵⁵. Elle est potentiellement une femme qui délivre des secrets de tous, qui dévoile les « intérieurs » symboliques et réels, (la honte publique en somme). À ce propos, c'est sans ambiguïté aucune, et en toute indiscretion que la narratrice de *L'Amour la fantasia* raconte l'épisode de sa défloration, en annonçant la narration de ce moment tantôt avec un « Je », tantôt avec un « Il » :

or, dès le début de cette nuit hâtive, il pénétrait la pucelle (...) - laissez moi la maison seule cette nuit (...) J'ai formulé ce souhait sur un ton conventionnel (...) le sang une fois écoulé, s'installe la pâleur des choses⁴⁵⁶.

Vraisemblablement, l'intention transgressive est aussi visée contre cette coutume

454 Il est vrai que la psychanalyse s'appuie aussi sur les différences de l'anatomie sexuelle des deux genres, à savoir que le sexe féminin est concentré à l'intérieur, contrairement au sexe masculin qui est porté vers l'extérieur.

455 Tassadit Titouh-Yacine, *Si tu m'aimes guéris moi*, op. cit., p. 138. Il est à rappeler par ailleurs, qu'en tant qu'être, la femme (l'épouse) dans l'imaginaire kabyle, voire maghrébin, est considérée comme faisant partie de l'intimité propre de l'homme. D'ailleurs l'expression toucher à l'intimité de l'homme ou de la famille signifie évocation ou carrément atteinte de l'épouse ou de la famille. La narratrice de *L'Amour la fantasia* le rappelle suite à la transgression qu'avait osé son père en écrivant le nom de sa femme sur la lettre : « (...) tout autochtone, pauvre ou riche, n'évoquait femmes et enfants que par le biais de cette périphrase : « maison ». p. 57.

456 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 153-154.

particulièrement humiliante qui fait exhiber l'intimité de la femme dans sa chair. Mais le sang ce n'est pas seulement l'intimité profonde, c'est la vie même, le « Je » prenant ici en charge l'ardeur à la survie. C'est à cette même forme de transgression, « d'indiscrétion » que l'on assiste dans *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui, où la narratrice évoque, à la fois dans la douleur, et beaucoup de courage ce traumatisme nuptial : « toi drap maculé de sang et d'honneur ? Dans ton tissu se dessine l'encre carmin de l'espoir et la crainte des mères, des pères de l'homme, de la patrie, de l'histoire⁴⁵⁷ ». Mais traditionnellement, le génie créatif féminin contourne malicieusement certains ordres tyranniques dans plusieurs formes artistiques⁴⁵⁸. L'ethnologue Camille Lacoste-Dujardin a bien saisi cela en expliquant :

Néanmoins ces femmes, lucides, conscientes des dysfonctionnements sociaux d'un patriarcat qui les opprime, usent d'une tactique de défense souvent poussée jusqu'à la contre-attaque, qu'elles exercent et expriment en maintes occasions au travers cette littérature orale en cette forme récréative des contes⁴⁵⁹.

On pourrait par ailleurs objecter que dans la version originale du *Fils du pauvre*, certains passages évoquent bien cette intériorité censée être cachée. Nous pensons plus particulièrement au passage où le narrateur évoque le rapport de Fouroulou avec les filles, chose naturelle que le narrateur a bien précisé tout en focalisant tout de suite sur le dédain de Fouroulou pour ces choses et montrant sa force de résistance contre cette « nature » : « À Alger, Fouroulou pouvait voir de belles filles. Il était en âge de les admirer. C'est bien naturel. Cependant, il savait que ce n'était pas son affaire. Il n'eut jamais ni aventure, ni illusion⁴⁶⁰ ». C'est encore le cas dans le passage où le narrateur évoque la libido de Fouroulou devant les comportements sulfureux de Sada, la prostituée de service du village. Bien que Fouroulou soit totalement destabilisé devant « l'appétissante » Sada, « il se félicite de sa niaiserie qu'il l'a empêché de succomber. Sa tête est pleine de réflexions⁴⁶¹ ». Encore une fois, Fouroulou est décrit comme maître de ses désirs et va même ressentir du dégoût devant de tels comportements, auxquels se livrent certains hommes de son village de façon perverse.

L'importance de ces épisodes ce n'est pas de démonter les instincts naturels de Fouroulou, mais sa force de résistance, donc sa rectitude morale. C'est un combat contre la nature, (ici incarnée par Saada et les instincts), pour faire triompher l'honneur et la morale vertueuse de Fouroulou. C'est

457 Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, Gallimard, 1991, p. 14.

458 Dans les contes kabyles, les femmes ont inventé des figures maléfiques, comme *teryel*, (ogresse) et *talafsa*, (hydre) personnages féminins rebelles, jouant ainsi sur la peur et l'horreur à l'encontre des hommes. Ces figures outrepassent le monde imaginaire pour intégrer profondément le monde réel.

459 Camille Lacoste-Dujardin, « Expression de femmes de *tamazgha* : apport de la phroncophonie », *Tamazgha, francophone au féminin*, Boussad Berrichi (dir), Atlantica, Biarritz, 2009, p. 248.

460 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, (1ère version), *op. cit.*, p. 158.

461 *Ibid.*, p. 163.

ainsi qu'il adopte par la suite le discours moralisateur contre ces dérives « naturelles », plaidant la valeur des sentiments plus nobles comme l'amour, sentiment qui, par respect, doit se taire : « il ne parlera non plus de sa femme, ni de sa lune de miel ou de son amour. Il faut le répéter, les kabyles regardent ces choses comme strictement personnelles ⁴⁶²».

« Il faut admettre, estime Sylviane Agacinski que d'une certaine façon, la femme ne peut pas parler. Ou bien par nature, ou bien parce que, selon la loi des hommes, il n'est pas juste qu'elle parle pour dire la loi »⁴⁶³, d'où la parole proprement dite que doit lui substituer l'homme, une parole sensée et raisonnée⁴⁶⁴ adressée et maniée par l'extérieur et qui fait exister, (les mots peuvent être source de vie comme de mort).

Ce mécanisme duel de parole est visible dans les nos deux romans autobiographiques. Dans *L'Amour la fantasia*, c'est une véritable phénoménologie du dedans (dans la mesure où elle part d'une expérience vécue) que l'auteure expose. Nous avons vu les multiples facettes et tensions que la narratrice a affrontées, notamment avec elle-même, dans la culpabilité mais aussi avec les autres dans la révolte. En tant que femme qui s'exprime, il est question bien évidemment de ce bouillonnement des « intérieurs » qu' Assia Djébar, en tant que femme (être lié à la nature et aux sentiments) délivre. Dans *Le Fils du pauvre*, bien que les deux mondes soient exposés, et même si l'univers féminin se distingue pertinemment dans son apport dans la découverte et l'initiation de Fouroulou à la vie, la vision de ce dernier en tant qu'homme, cautionne les valeurs de la virilité et le modèle masculin qu'il représente. Dans le récit, en effet, nous assistons à une description de cet univers intérieur et aux touchantes révélations que le petit garçon a confiées. Cependant, il nous apparaît dans le récit que la vision de Fouroulou incarne le statut d'homme, et par conséquent, même si l'univers féminin qu'il a décrit l'a profondément marqué, son statut l'appelle à l'ordre. Un des indices qui nous révèle cette attitude, est la position qu'il adopte lorsque Khalti est en proie à la folie. L'honneur de la famille passe avant le souci de la santé de Khalti qui, dans sa démence est susceptible d'entacher le nom des Menrad, c'est Fouroulou qui témoigne : « Elle était jeune, elle pouvait aller en pays étranger, déshonorer la famille. Est-ce que des inconnus songeraient à épargner une folle ? La tache resterait pour la famille »⁴⁶⁵. En décrivant les malheurs de sa tante, c'est moins les déboires de cette dernière que la défense et la préservation des valeurs établies par les hommes que Fouroulou soutient et dans lesquelles son statut est privilégié. Examinons encore la déclaration de Fouroulou à l'égard de ses sœurs : « Tant pis pour elles si elles ne sont que des filles »⁴⁶⁶, ce qui met non seulement le doigt sur ses privilèges dont il est fier au dépens de ceux des

462 *Ibid.*, p. 167.

463 Sylviane Agacinski, *Politique des sexes, précédé de mise au point sur la mixité*, Seuil, coll. Points, 1998, p. 64

464 Le tableau de Pierre Bourdieu que nous avons établi nous renseigne très bien sur cet aspect.

465 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, *op. cit.*, p. 96.

466 *Ibid.*, p. 88.

filles, mais également au dépens de leurs malheurs, comme la folie et la disparition de Khalti.

Dans *Le Fils du pauvre*, le monde extérieur se révèle par les canaux idéologiques qui fondent les règles et maintiennent la loi par l'intermédiaire des structures telles que le lieu des rassemblements, les mosquées avec son représentant l'*amin*, (marabout qui fait office d'entité morale), l'école, etc. Ce sont des structures politiques, animées et consultées essentiellement par les hommes, même si l'objet de la requête concerne les femmes, « l'homme est par nature un animal politique », écrit Aristote. Selon lui, l'homme a l'aptitude à la parole et peut dire « l'utile et le nuisible, le juste et l'injuste »⁴⁶⁷. Aussi, le rapport à l'espace révèle le comportement. Cela dit, si l'espace intérieur est destiné aux femmes, leur intériorité (intimité) est plus facilement évoquée (traditionnellement chantée aussi). Les sentiments, affaire de femmes, sont facilement évoqués entre elles cependant toute manifestation extérieure est inhibée et refoulée⁴⁶⁸, notamment au sein d'une communauté restreinte. En effet, c'est aux chapitres consacrés à l'univers féminin, notamment ses deux tantes, que les sentiments de Fouroulou s'expriment avec le plus d'émotion.

La narratrice de *L'Amour la fantasia* nous délivre à ce sujet une quantité de secrets liés aux femmes cloîtrées dans leurs intimités et évoque bien des relations passionnelles épistolaires et imaginaires. Au sein du harem, c'est l'amour qui s'écrit, se crie, c'est la sensibilité, l'émotion les sentiments de la narratrice et des autres femmes. L'extériorité est affaire d'hommes car il a le pouvoir rationnel, la maîtrise de ses émotions, à défaut, il se féminise :

Les hommes pouvaient programmer tous les gestes de la vie : les fêtes, les labours, les moissons, le commerce...Un seule domaine leur échappait entièrement : celui des sentiments. Devant la faille, l'irruption de l'irrationnel, le groupe réagit par la négation (...)Étant donné la supériorité des hommes et la perception de celle-ci par les femmes, il est inconcevable que l'élément dominant du groupe puisse être défaillant⁴⁶⁹.

C'est donc aux hommes qu'incombe la raison, seule capable de résister aux émotions, aux pulsions qui secouent l'ordre. La tâche de l'homme est potentiellement politique, dans le sens d'un établissement de codes rationnels qui endiguent les instincts, la nature⁴⁷⁰, l'attitude de Fouroulou

467 Aristote, *Politiques*, I, 5, 1253, a, Poche, 2015, p. 55.

468 Nous employons ces deux termes pour signaler le mécanisme inconscient qui les caractérise d'après la psychanalyse. Les cas des *izlan* (poésie sentimentale majoritairement féminine) que nous avons évoqué dans le deuxième chapitre, reste une expression des sentiments et de l'intimité que façonnent des métaphores liées essentiellement à la nature.

469 Tassadit Titouh-Yacine, *Si tu m'aimes guéris moi*, op. cit., p. 19-20.

470 Nous ne voulons pas dire par cela que les femmes sont ainsi par nature, mais que les émotions sont facilement exprimées par les femmes. Dans ce contexte, les femmes sont plus proches de la nature à la fois au sens physique et aussi des instincts de la nature humaine. Les endroits qu'elles fréquentent tiennent de la nature notamment la fontaine, (généralement bien éloignée du village), où il est interdit aux hommes d'approcher car l'intimité y est souvent évoquée, voire exhibée, la raison pour laquelle *talafsa*, (hydre) ce personnage mythique effrayant les hommes, veille exclusivement sur cet endroit. C'est au milieu de cet espace mythique que les *izlan* (donc se qui se rapporte aux

vis-à-vis de la prostituée est suffisamment exemplaire. La tâche des femmes c'est de s'y soumettre. Ainsi que l'écrit Sylviane Agacinski à propos des structures sociales :

Elles se sont pliées à l'ordre familial, économique, politique et religieux instauré par ceux qui se servaient le monopole des pouvoirs. Un pouvoir ancestral a constamment étayé le pouvoir effectif des hommes sur l'idée d'une subordination prétendument naturelle des femmes⁴⁷¹.

Le monde extérieur que représente les hommes est fondé sur cette raison qui modèle la pudeur, réprime toute intériorité, la sienne, mais surtout celle de la femme, ses attributs et ses émotions. « Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive »⁴⁷². Il met en valeur davantage sa virilité supposée, par exemple le port de la moustache, manifestant une posture physique bien redressée, signe extérieur de la capacité de faire face aux dangers - rivalités - extérieurs. Même si la différence des sexes est naturelle, la culture établit une division, réelle et symbolique, que la dualité des genres matérialise dans chaque espace en créant des hiérarchies à l'intérieur de chaque sphère⁴⁷³. C'est ce que Agacinsky affirme en reformulant la pensée de Françoise Héritier :

La différence des sexes, comme donnée naturelle biologique, fournit une structure générale que toutes les cultures vont traduire, chacune à sa façon. La nature donne la différence, et la lecture de cette différence produit l'alphabet symbolique universel qu'est le couple masculin / féminin, avec lequel chaque culture fait des phrases⁴⁷⁴.

L'Amour la fantasia et *Le Fils du pauvre* reflètent bien cette dualité sociale : l'intériorité, les sentiments, l'amour, le cloître, le silence d'une part, l'extériorité, la *djéma*, les champs, le marché, la parole, l'immigration d'autre part. Nous ne nous étonnons donc pas si dans *Le Fils du pauvre*, la part de l'intimité, d'une vraie introspection, d'étalage de sentiments amoureux est quasi nulle.

sentiments, aux instincts) se créent et trouvent leur place. C'est donc le pendant féminin de la masculine la *djema*, qui est créatrice de lois, qui gère cette nature en quelque sorte. La nature même signifie le vide, (*lexla*), désert en arabe dialectale, contrairement à la *djéma* qui veut dire rassemblement, communauté sociale.

471 Sylviane Agacinski, *Politique des sexes*, op. cit., p. 62.

472 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 12.

473 C'est aussi sur les deux entités, intérieure / extérieure qu'une partie du discours féministe de Simone de Beauvoir s'est attaché. Dans *Le Deuxième sexe, tome II, l'auteure* tente en effet de faire de l'univers intérieur l'espace délétère où les femmes sont confinées en raison de leur infériorité et de leur soumission, contrairement à l'espace extérieur qui porterait tous les symboles de liberté et d'épanouissement réservé aux hommes. Sylviane Agacinski déconstruit totalement cette vision trop essentialiste selon elle, et s'interroge : « Mais est-ce que tout travail exercé au-dehors permet nécessairement, aux femmes comme aux hommes, une affirmation singulière de soi-même ?, avant de parler du « Mythe de l'extériorité » qui avait obsédé Simone de Beauvoir, mais ignorant que ce n'est pas l'intérieur en soi qui est en cause mais sa place dans l'ordre symbolique et économique. Sylviane Agacinski, *Politique des sexes*, op. cit., p. 110.

474 *Ibid.*, p. 44.

5. La dualité humorale dans *Jacinthe noire*

a- La mélancolie, le sentiment de l'ambiguïté

Dans une interview, Laurence Bourdil parle de sa mère Taos Amrouche en ces termes :

Elle était cultivée et au même temps profondément archaïque (...) Elle était radicalement d'un autre monde pourrait-on dire (...) Elle était violente, passionnée, possessive, impudique et pudique, à la fois sauvage et assoiffée de douceur, éprise de délicatesse (...) Elle était au sens propre extra-ordinaire⁴⁷⁵.

Cette description de Taos Amrouche nous interpelle à plus d'un titre. Le fait étrange à la lecture de cette interview⁴⁷⁶, c'est que nous nous sentons encore dans l'ambiance du roman autobiographique de *Jacinthe noire*, face aux innombrables descriptions que Marie-Thérèse fait de Reine, c'est dire que l'on est encore dans la lecture de l'œuvre. Marie-Thérèse pointe du doigt ce tempérament excentrique de Reine, son héroïne, et fait plusieurs fois dans son récit des arrêts descriptifs sur cet amas d'impulsions que véhicule Reine. Les mots de Marie-Thérèse tressent des louanges tout au long du récit, des bouquets d'admiration pour les paroles et gestes de Reine : « Dans mon souvenir flottent de petites îles : les paroles et attitudes de Reine. Je me suis vue vivre et j'ai été un objet d'étonnement pour moi-même »⁴⁷⁷. Reine est donc une personnalité impossible à saisir et à comprendre, mystérieuse et ambiguë par des sursauts d'humeur qui manifestent un profond mal être mais aussi un authentique enthousiasme et des jaillissements pétulants. Mais nous savons dès le début que Marie-Thérèse va tracer avant tout le portrait authentique de Reine et nous la croyons sur parole car, dit-elle : « je connais son âme, et j'en sais les dimensions et la clarté. Je sais que je puis vous parler de Reine, sans donner d'elle une image infidèle »⁴⁷⁸. C'est dans l'univers de cette humeur de Reine que nous plonge profondément la narratrice. Un univers somptueux, peuplé de mésaventures parfois maléfiques, suscitant une kyrielle d'interrogations sur la nature de tels comportements que l'« âme »⁴⁷⁹ de Reine va engranger dans le paradoxe et la dualité.

Cette humeur ambiguë n'est autre que le sentiment profondément mélancolique qu'exprime Reine. Connue depuis l'Antiquité, « la mélancolie, comme d'autres états douloureux liés à la condition humaine, a été éprouvée et décrite bien avant d'avoir reçu son nom et son explication

475 Laurence Bourdil, « Ma mère est un être surgi des siècles », interview disponible à l'adresse : http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_3_14.pdf. Consulté le 01/10/2015.

476 Voir l'intégralité de cette interview en annexe.

477 Taos Amrouche, *Jacinthe Noire*, op. cit., p. 36.

478 *Ibid.*, p. 11.

479 Nous employons ce terme à dessein, car il fera l'objet d'une étude un peu plus loin.

médicale »⁴⁸⁰. Néanmoins, sa définition première revient à Hippocrate qui estime que « quand la crainte et la tristesse persistent longtemps, c'est la mélancolie »⁴⁸¹. Si son acception première est d'ordre médical⁴⁸², la mélancolie est une notion complexe qui combine à la fois la médecine et la philosophie d'où son évocation par Aristote sous forme de questionnement rhétorique au début de son ouvrage : « Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques ? »⁴⁸³ Il y a visiblement un lien particulier entre la mélancolie et l'homme de génie, une relation s'engage donc entre âme / corps. Traversant le Moyen Âge, reléguée à la catégorie des péchés, la mélancolie retrouve à la Renaissance ses vertus antiques : « l'humanisme italien réaffirma un idéal né dans l'Antiquité classique où la mélancolie marque le lien entre physique ou une physiologie et l'état de la pensée »⁴⁸⁴.

Nous pouvons dès lors dire de la mélancolie que c'est un état à la fois psychique et physique dont les symptômes oscillent entre exaltation et dépression. C'est un état d'ivresse⁴⁸⁵ constante, dont les élans d'humeurs balancent entre une ardeur passionnée, une sensibilité exacerbée et des états de deuil d'abattement et de profond chagrin. « Je proteste, dit Roland Barthes, d'une autre logique : je suis à la fois contradictoirement heureux et malheureux »⁴⁸⁶. La mélancolie réalise donc une multitude de paradoxes dont les « génies » sont atteints selon la théorie d'Aristote.

Il n'est pas nécessaire d'être un lecteur averti pour interpréter les humeurs paradoxales de Reine et les associer à une profonde mélancolie telle qu'elle est définie plus haut. Marie-Thérèse nous la présente distinctement dès les premières pages de l'œuvre, juste après la réception de Reine par la directrice. La narratrice, comme pour prévenir le lecteur, nous décrit cette humeur brusquement changeante :

La directrice nous quitta : un entremets endommagé la sollicitait à la cuisine. La jeunesse et l'inexpérience des servantes nous valaient ces petits drames fréquents. Jusque-là, Reine n'avait été qu'exubérance. Mais d'un coup sa gaîté s'éteignit et ses épaules fléchirent comme sous un poids trop lourd. Elle releva un visage fermé et las

480 Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Seuil, 2012, p. 19.

481 Hippocrate, *Aphorismes*, VI, 23, dans Hippocrate, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, É. Littré, 1839 à 1861, vol. IV, p. 569. Cité par Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, *op. cit.*, p. 21.

482 « Il est vraisemblable que l'observation de vomissements ou de selles noires a donné aux médecins grecs l'idée qu'ils étaient en présence d'une d'une humeur aussi fondamentale que les trois autres (le sang, la bile jaune, la pituite). La couleur foncé de la rate, par une association facile, leur a permis de supposer que cet organe était le siège naturel de la bile noire », *id. ibid.*

483 Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, trad, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Rivages, 1988, p. 33.

484 Claire Fercak, « Mélancolie et supériorité de l'esprit », *Philosophie pratique*, n° 3, Juillet/Août/ Septembre, 2010, p. 4-16.

485 Aristote parle « d'humeur de la vigne », car selon lui, l'humeur qui résulte de la consommation du vin est similaire à la mélancolie. Cf. *Aristote, L'Homme de génie et la mélancolie*, *op. cit.*, p. 89.

486 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.* p. 29.

et ses yeux s'ouvrirent immenses, mais ils regardaient au-dessus de ma tête, très loin.⁴⁸⁷

D'emblée, l'attitude de Reine semble s'afficher par l'excentricité. Nous comprenons tout de suite que le récit de ce personnage dont Marie-Thérèse veut être la narratrice va être de tempérament exceptionnel dans l'aventure du récit. Son comportement sollicitera à chaque fois cette envergure que tiennent les héros comme dans une tragédie : une vie et un destin hors du commun. Quelques pages plus loin, la narratrice rapporte les impressions de Paula et nous distinguons avec beaucoup plus de clarté les éruptions atrabilaires de Reine :

Vous ne savez pas à quel point elle peut être déroutante, rien qu'en étant elle-même. Elle verse toujours dans l'excès. Elle passe, sans transition, de la joie la plus jubilante au désespoir le plus sombre. Qui la regarde vivre risque de se perdre, sans toutefois la sauver, surtout hypothétique pour ne point dire l'impossible. Ses pleurs sont mêlés de sourires inattendus que fait naître son espérance en Dieu et en elle-même⁴⁸⁸.

Reine semble parfois évoluer dans un monde dont elle seule connaît le secret et le mystère. Sa force réside dans ce pouvoir à se distinguer des autres filles du pensionnat et, en même temps, à s'identifier à elles dans les tâches quotidiennes les plus banales. Ces sursauts énigmatiques captivent toutes les pensionnaires. La narratrice joue souvent la médiatrice entre les lecteurs et les filles du pensionnat afin de marquer explicitement la particularité de son héroïne qu'elle admire et affectionne. Dès que Reine s'exprime, c'est pour parler des choses avec exception marquée, emplies d'une fougue qui la transporte, d'une espèce de plaisir ineffable qu'il envahit subitement :

Cette pièce est bien sobre, je crois que je vais l'aimer. Cette table aux pieds grêles me plaît. Vous ne pouvez pas savoir combien m'est doux le vase de chrysanthèmes qu'elle supporte. J'ai presque envie de pleurer.⁴⁸⁹

L'exaspération pour le moindre sursaut de vie est chronique chez Reine, le superflu est source d'admiration. Claire Fercak à propos de l'observation chez les mélancoliques admet :

Les personnes mélancoliques auraient par intuition, une attention profonde aux choses, et seraient plus soucieux et sensibles aux détails que les êtres non mélancoliques pour lesquels ces choses seraient anodines⁴⁹⁰.

487 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 21

488 *Ibid.*, p. 57.

489 *Ibid.* p. 15.

490 Claire Fercak, « Mélancolie et supériorité de l'esprit », *Philosophie pratique*, op. cit., p. 16.

Il est manifeste que Reine est hypersensible à ce qui évolue autour d'elle. Elle passe des journées entières dans la contemplation pure, une inertie d'émerveillement l'envahit constamment. Elle vaque éperdument à ce plaisir :

Et les formes bizarres qui se dessinaient sur les murs enfiévrèrent son imagination. C'étaient des chevaux, des lapins, des oiseaux, des visages d'enfants, des êtres sans nom qu'elle chargeait de vie et avec lesquelles elle engageait d'immenses conversations⁴⁹¹.

Son environnement est unique, son imagination est débordante, ses distractions sont de pures inventions sorties de ses songes dont elle seule connaît le code et les joies qui en découlent. Et Reine ne laisse à personne piétiner ce quant-à-soi, et personne ne risque, de toutes manières, d'entrer en contact avec cet univers indicible et inintelligible.

b- Solitude et multitude

Marie-Thérèse sombre souvent dans l'admiration de cette contemplation qui emporte Reine dont elle envie la pureté, la sincérité et la volupté : « Ah ! si j'avais la personnalité comme celle de Reine ! »⁴⁹², regrette Marie-Thérèse. Évidemment, la contemplation mélancolique ne va pas sans solitude⁴⁹³. Celle de Reine se convertit en une forme d'envoûtement à chaque fois qu'elle se « heurte » à elle-même dans son univers :

Reine n'a d'autre passion qu'elle-même. Elle est prisonnière de cette passion (...) C'est cela que je trouve monstrueux en elle : se chercher, se complaire en soi ; au milieu de se fuir a valu toute les inimitiés des filles du pensionnat, même la directrice⁴⁹⁴.

C'est que le mélancolique a parfois tendance au recroquevillement, à une incessante investigation de son être et à la fuite du monde qui l'entoure, « le mélancolique, selon Jean Starobinski, dont l'agressivité est dirigée contre lui-même, trouve peut-être l'occasion d'établir avec le monde extérieur une relation de résistance et de combat »⁴⁹⁵. Reine estime les relations humaines

491 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 195.

492 *Ibid.* p. 150.

493 La solitude des êtres de génie semble aller de pair avec la mélancolie. Marie Gaboriaud montre dans son article, « Des génies solitaires : la question de l'autonomie et de l'indépendance de l'artiste dans les textes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle », que le stéréotype de l'artiste comme un être à part, solitaire et inspiré, date de l'Antiquité, a suivi un chemin plus tortueux, moins important durant le Moyen Âge, remis au goût du jour à la Renaissance, mais véritablement affirmé qu'au XIXe siècle par le romantisme. Séminaire doctoral commun Paris 1 – Paris IV, 2011/2012. p. 2-3. cf : <http://ed-histart.univ-paris1.fr/documents/pdf/S2-gaboriaud-artiste.pdf>. Article consulté, le 15/02/2016.

494 *Ibid.*, p. 55.

495 Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 100.

chronophages. Elle est rarement dans la discussion, le bavardage l'ennuie. Si parfois elle tend l'oreille, c'est plus par politesse que par vrai intérêt qu'elle supporte l'instant. Pendant que les autres filles du pensionnat sont toutes saisies par la communication, sujettes à d'innombrables sources de bruit et d'images et se complaisent dans la compagnie, Reine, « être de loisir » et de passion en solitaire, vaque à ses divagations et évite autant que possible toute relation sur ces modes. C'est, selon Frédéric Schiffter, cette attitude qui différencie « l'être de loisir » à « l'être d'esclavage »⁴⁹⁶. La solitude de Reine ne signifie pas souvent son isolement, il lui arrive en effet de rentrer dans une forme de rêverie parmi ses camarades, à l'instar de ces moments où elle récite la poésie, « quand l'exaltation la soulevait, Reine vous ignorait. Et je n'ai connu qu'à elle pour faire le vide (...) elle semblait s'absorber dans un monde très beau dont vous étiez exclu »⁴⁹⁷. Sauf, qu'avec elle même, Reine est en tension, en lutte pour se défaire de ses démons qui la démangent. Plus elle remue ses entrailles pour se chercher, plus elle bute sur elle-même, déçue : « c'est de moi-même que je cherche à m'évader, me dit-elle, mais en vain je me retrouve toujours, je me cogne toujours à moi-même⁴⁹⁸ ». Cette quête malheureuse revient deux fois de suite, presque dans les mêmes termes, comme pour appuyer sa vanité et le chagrin qu'elle génère : « On est toujours désespéré quand on a cru enfin être délivré de soi-même et que l'on se cogne à soi-même⁴⁹⁹ ». « C'est au moment où je me crois délivrée de moi-même que je me cogne cruellement aux barreaux de ma cage »⁵⁰⁰. Dans son œuvre autobiographique *Les Mots*, Sartre fait également le même constat en renonçant, désabusé, à ce recours au Moi : « J'avais tenté de me réfugier dans ma vérité solitaire ; mais je n'avais pas de vérité, je ne trouvais en moi qu'une fadeur extrême »⁵⁰¹. L'introspection est impossible et Reine désavoue cette illusion du retour à soi pour espérer un salut. Sa lucidité lui montre des horizons d'affliction, en même temps, elle tente de conjurer cela à coups de retraites dans son propre monde où les verdicts sont sans appel. Chez Reine, se chercher se vit comme futile et impossible. Elle n'est pas loin de suivre le scepticisme de Kierkegaard vis-à-vis des voies « marécageuses » qui mènent vers le Moi. C'est parce qu'il a beaucoup diagnostiqué les différentes « maladies du moi » qu'il en a construit une théorie de méfiance à son égard. Il écrit :

496 Dans *Philosophie sentimentale*, Flammarion, 2010, Frédéric Schiffter prend en effet cette métaphore nietzschéenne de l'instinct du troupeau afin de montrer le conditionnement humain aux comportements souvent arides et machinaux, auxquels il oppose le génie solitaire, il dit : « se pliant à la logique du far niente ou aux caprices d'une œuvre, s'abandonne à une vie en solitaire en décalage horaire (...), animés par la passion du Même, ces humains (les esclaves) réclament et obtiennent un monde conforme ou adapté à leurs tendances grégaires (...) raison pourquoi ils boudent l'art et tous ses domaines qui aliéneraient heureusement leur sensibilité et leur jugement ». Flammarion, 2010. p. 33.

497 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 16

498 *Ibid.*, p. 150.

499 *Ibid.*, p. 150.

500 *Ibid.*, p. 217.

501 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1964, p. 96.

Notre homme désespère et son désespoir est celui où l'on ne veut pas être soi (...) Il lui arrive alors à l'égard de son moi ce qui peut advenir à un homme à propos de son appartement, son logis peut lui devenir insupportable à cause de la fumée, ou indifférent pour une raison quelconque ; il le laisse mais sans se mettre en quête d'un autre à louer ; il considère toujours cette habitation comme la sienne, il compte que les inconvénients disparaîtront.⁵⁰²

Il estime par ailleurs que la maladie la plus grande, la plus dangereuse, la plus incurable, est celle où le Moi cherche par lui-même à être lui-même. Cette maladie, il l'appelle le désespoir. Car le Moi n'est qu'une inquiétude perpétuelle qui s'affole d'elle-même, du fait qu'il ne trouve nulle part en lui-même le « *point archimédique* », ce point d'équilibre lui permettant de se rapporter en paix à lui-même. C'est d'ailleurs la démonstration de Clément Rosset dans son ouvrage, *Loin de moi*, qui estime que la connaissance de soi est à la fois inutile et « inappétissante ». Il écrit :

L'introspection, qui signifie littéralement « observer soi-même », est une contradiction dans les termes : un « je » ne peut se prendre comme objet d'étude, pas plus qu'une lunette d'approche ne peut se prendre elle-même comme objet d'observation⁵⁰³.

L'introspection serait donc une contradiction dans les termes ? Cela peut très bien se comprendre comme un piège que nous joue notre narcissisme qui nous convie à chaque fois au retour à soi. Ce retour laisse espérer le salut d'un nouveau moi enfin retrouvé. Mais fallait-il pour cela ressentir sa perte ? Julia Kristeva reprendra cette question en se demandant si « une perte du moi sans que l'objet entre en ligne de compte (une affection purement narcissique du moi) ne suffit pas à produire le tableau de la mélancolie »⁵⁰⁴. Il est des signes chez Reine qui l'affirme. Ses plaintes sont redondantes contre cette obscure force qui la pousse à ce vain retour à elle-même. Espérant retrouver une sérénité qui ferait contrepoids à cette multitude de personnes qui l'accablent parfois au pensionnat, « elle qui ne peut se plier à la règle commune et s'en éloigne avec trop d'ostentation »⁵⁰⁵. D'un côté, nous avons la masse qui grouille, des êtres impersonnels, une communauté de personnes plus au moins semblables, de l'autre, un être dans sa singularité, dans sa splendeur et sa force, « parce qu'elle m'est apparue comme une force de la nature »⁵⁰⁶. Reine fuit le groupe, la collectivité est jugée menaçante : « On eut dit que son visage portait cette inscription : Je

502 Soren Kierkegaard, *La Maladie à la mort, ou traité du désespoir*, (1849) Œuvres Complètes, Orante, paris, 1971, p. 212.

503 Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Minuits, Paris, 1999, p. 80. Clément Rosset dans son ouvrage, tout en s'appuyant sur des philosophes des Lumières, notamment David Hume, fait la distinction entre une identité sociale et une identité individuelle, et estime que cette dernière n'a pas d'existence réelle, si ce n'est dans l'ombre de l'identité sociale.

504 Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 33.

505 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 104.

506 *Ibid.*, p. 11.

suis une hors le groupe »⁵⁰⁷, « - Ah! Ah ! N'a-t-il pas tenté de vous réconcilier avec l'idée du groupe ? »⁵⁰⁸, lui demanda Marie-Thérèse après sa confession au Père Julien. Toutefois, à ses yeux, toutes les filles paraissent importantes et son désir d'être reconnue et respectée est indéniable : « Elle vous implore de l'aimer, de la comprendre, de prier pour elle, se laisser aller jusqu'à vous baiser les mains en signe de gratitude »⁵⁰⁹. Au bout du compte, Reine est, encore une fois, face à elle-même, c'est un conflit latent qui l'assiège au fond de ses pensées. Son for intérieur est constamment en ébullition, ses retraites répétitives sont une occasion non pas d'éteindre ses démons mais de souffler sur les braises de ses convulsions. La solitude est une forme de rédemption aliénante pour une mélancolique telle que Reine. La peine qui la dévore c'est cette lucidité dont elle est capable de faire preuve. Plus elle prend conscience de ce poids pesant, plus elle souffre. Ainsi confie-t-elle dans sa lettre à Élisabeth : « La solitude des êtres qui me ressemblent, vous ne l'ignorez pas, est particulièrement pesante. C'est une solitude pathétique, absolue »⁵¹⁰. Paradoxalement, l'autre est une condition à sa solitude. L'affluence des autres autour d'elle est une occasion néfaste de s'enfoncer davantage. Cette plainte contre soi, selon Julia Kristeva :

Serait donc une plainte contre un autre et la mise à mort de soi, un déguisement tragique du massacre d'un autre. Une telle logique suppose, on le conçoit, un surmoi sévère et toute une dialectique complexe de l'idéalisation et dévalorisation de soi et de l'autre, l'ensemble de ces mouvements reposant sur le mécanisme de l'identification⁵¹¹.

L'étrangeté suppose un autre surmoi. Comme chez la narratrice de *L'Amour la fantasia*, Reine hérite d'un surmoi parental relativement puritain, elle justifie son comportement : « Je lui ai répondu que nous n'habitons pas le même monde, et qu'en dépit de mon éducation chrétienne, je ne différais guère de ma vieille grand-mère restée musulmane »⁵¹². Or, « le surmoi fonctionne, selon Jacques Lacan, comme impératif de jouissance aussi bien que comme interdit »⁵¹³, c'est ce qui rentre en jeu dans la confrontation de Reine avec les autres filles, et qui module son ambiguïté faite de cette « identification » à l'autre.

Cependant, bien que l'étrangeté de Reine ait été depuis le début marquée par une sorte de discrimination que fait surgir la remarque de Paula : « Une seule d'entre nous me déroute : Reine, cette Reine de race mystérieuse, de sang africain »⁵¹⁴, il semblerait que ces considérations

507 *Ibid.*, p. 176.

508 *Ibid.*, p. 220.

509 *Ibid.*, p. 57.

510 *Ibid.*, p. 252.

511 Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie op. cit.*, 20.

512 *Ibid.*, p. 168.

513 Jacques Lacan, *Écrits II, Seuil*, 1966, p. 82.

514 Taos Amrouche, *Jacinthe noire, op. cit.*, p. 44.

malheureuses n'affectent pas Reine. Dans tous les cas, son attitude dans le récit nous donne à voir un comportement qui transcende une différence physique dont elle a pris conscience, ce qui lui évite de tomber dans un sentiment victimaire. Au contraire, dépassant ce décalage, Reine est encline dès son entrée au pensionnat à la bienveillance et avoue, avec enchantement, son affection pour toutes les filles : « Et toutes les compagnes - que je connais pas – sont bien douces et serviables (...) Je voudrais aimer tout le monde et je vous aime déjà »⁵¹⁵. Par la suite, « Ivre ou mélancolique, l'on est projeté plus au moins progressivement hors de soi-même, et vers les autres »⁵¹⁶, Reine, en effet, tente de construire une communauté intellectuelle avec les filles du pensionnat et, quand ce plaisir lui vient, c'est encore une fois, dans l'exaltation qu'elle l'exécute à l'instar de l'épisode de la lecture des poèmes de Milosz :

Ce poème de lumière et de rosée, Reine ne paraissait pas le lire pour nous (...) elle le lut d'une voix contenue et sauvage (...) le rythme large du poème faisait osciller son buste. Elle arrachait d'elle-même cette prière et je participais à cette souffrance⁵¹⁷.

C'est dire à quel point son mal-être et son ambiguïté ne viennent pas forcément de l'environnement dans lequel elle évolue⁵¹⁸, il est à chercher aussi dans cette confrontation où se trouve ce décalage que suppose avant tout la scission de Reine avec elle-même. L'étrangeté c'est avant tout avec elle-même, c'est que, comme l'affirme Denise Brahimy : « Reine aussi se sent étrangère à elle-même, elle est de ceux qui comprennent très tôt que « Je est un autre » pour reprendre le célèbre mot de Rimbaud »⁵¹⁹. Au sein de cette complexité, l'attitude de Marie-Thérèse, en tant que descriptrice en marge de tous les états d'âmes de Reine, rend ces paradoxes essentiels à l'aspect tragique de son récit.

La composition de *Jacinthe noire*, comme dans *L'Amour la fantasia*, et *Le Fils du pauvre*, s'accomplit de telle sorte que ces contrastes se voient portés par l'héroïne selon une dualité propre à ses humeurs, à sa condition et à ses contradictions.

515 *Ibid.*, p. 20.

516 Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, *op. cit.*, p. 27 (Préface).

517 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 44. p. 26.

518 Vers la fin du roman autobiographique, nous saisissons que le pensionnat est pour Reine était un vrai cloître.

519 Denise Brahimy, *Taos Amrouche romancière*, *op. cit.*, p. 14.

c- L'oxymore, l'expression du sentiment paradoxal

Les humeurs paradoxales de l'héroïne se succèdent dans le roman autobiographique comme pour affirmer ce profond sentiment mélancolique. Marie-Thérèse tient à chaque fois à en montrer la teneur et à en apprécier la profondeur. Notons ici quelques occurrences contradictoires particulièrement frappantes : « Elle souffre et elle connaît une joie exultante, une félicité cristalline », « Je me défends, certes! quand je la vois pleurer et sourire ». « Non, pas de fleurs, mais des pleurs à profusion ». « Vous étiez heureuse il y a une demie heure, Reine ». « Il n'y a que vous qui êtes la bougie allumée au cœur de la nuit ». « Une sorte de désespoir pour commencer, et puis le bonheur grisant de n'avoir pas perdu mon autonomie ». « L'âme noyée de mélancolie ». « Oh! Reine, n'étiez-vous pas heureuse et libre tout à l'heure, et si lucide ». « Comment son visage exagérément fardé, pouvait-il devenir nuit et deuil ». « Que je suis heureuse (...) sa voix s'endeuilla ». « J'aurais presque pleuré de désespoir et de rage. Maintenant j'en ris ». « Que m'importe la pluie? En moi, il fait un soleil radieux ». « Écrire une grande lettre où sont mêlés les sourires et les larmes ». « Mon âme était comme un champ alternativement plongée dans l'ombre ou la lumière ». Dans toutes les situations, Reine ne peut pas s'empêcher de créer son contraire.

La récurrence du terme « mélancolie » est patente dans l'œuvre même s'il ne revient pas forcément à Reine. Ce peut être soit un vocable par lequel est désignée une atmosphère, un comportement des amies, soit le vocabulaire de Marie-Thérèse dans ses multiples descriptions. Parmi ces termes qui insufflent l'idée d'une inconsistance presque névrotique de l'univers de Reine, on constate que ce sont majoritairement des figures de style en forme d'oxymores qui résument bien la force poétique et chagrine de ses états d'âme. C'est particulièrement cette figure de style qui prend le mieux en charge les états de fulgurance et d'abattement causés d'habitude par la fièvre amoureuse dont l'élan tragique n'est que la force ténébreuse qui le fait briller. L'oxymore, par sa nature même, semble bien adapté à véhiculer l'humeur glaciale instable et illogique du mélancolique.

C'est certes dans la poésie que cette figure rhétorique transparait le plus, notamment dans les thèmes qui expriment à la fois des profonds malaises et des envies de complaisance ou de rédemption. Nous pensons ici à dessein à la poésie, à la poésie nervalienne car, dans *Jacinthe noire*, un emploi oxymorique y fait allusion. C'est lorsque Reine parle de Thala: « cher Thala, il rayonne comme un soleil noir »⁵²⁰. Cela n'est pas sans nous faire penser au célèbre poème de Gérard de Nerval intitulé « El desdichado ». Nous lisons à la première strophe :

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,

520 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 115.

Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ;
Ma seule toile est morte, et mon luth constellé
porte le Soleil noir de la Mélancolie⁵²¹.

Ce poète mélancolique écrit à Alexandre Dumas: « ...c'est la mélancolie qui devient sa muse »⁵²². Nerval dit dans ce poème sa quête du bonheur, d'identité et d'un passé révolu, tout en retrouvant vers la fin une lumière et un pardon. Le destin de Reine dans *Jacinthe noire* est identique à ce schéma de vie résumé en quelques beaux vers.

Charles Baudelaire, célèbre poète du spleen⁵²³, souscrit idéalement à cette mélodie où foisonnent les oxymores. Il est un des poètes qui font le plus jubiler à la fois, la joie et le mal être pour y récolter une multitude de voluptés et d'ivresses propres à ses états d'âme. L'intitulé de son illustre recueil *Les Fleurs du Mal* en est un exemple significatif, bien d'autres poèmes dans le recueil sont de même essence⁵²⁴. L'intitulé de l'œuvre, dans ce cas, en dit long sur le contenu c'est, de toute évidence ici, un écho au cas exemplaire du titre *Jacinthe noire*, ce nous renvoie à la bile noire de la mélancolie. Ainsi, pour donner suite à un compliment vestimentaire que lui a adressé Marie-Thérèse, Reine fait une analogie de son amour pour les jacinthes en évoquant un épisode de sa vie :

– Je vous aime, habillée comme ce soir.
Elle se regarda dans une haute glace et sourit. Comment vint-elle à parler des jacinthes sombres et de son amour pour elles ? Je ne sais plus...
– Il y en avait, d'un bleu presque noir, qui poussaient au pied d'un arbre, dans mon jardin. Un jour, j'ai cueilli la plus belle, la plus sombre et je l'ai offerte à André. Il nous a regardées longuement, ma fleur et moi, et il a dit : « Vous vous ressemblez. »
Depuis, j'ai découvert que la jacinthe symbolisait la douleur et la délicatesse⁵²⁵.

Tout est dit à la fois sur le personnage de Reine et aussi sur la dimension métaphorique de l'intitulé de l'œuvre. Le titre informe par sa puissance stylistique du caractère antinomique et

521 Gérard de Nerval, *Les Filles du feu, Les Chimères*, (1854) Flammarion, 1994, p. 317.

522 Lettre à Alexandre Dumas, cité par Julia Kristeva, *Soleil noir, op. cit.*, p. 154.

523 Nous rappelons que ce terme signifie en anglais rate, ce qui renvoie à l'étymologie du mot mélancolie qui veut dire bile noire que secrète justement la rate.

524 Le poème *Hymne à la beauté* de Baudelaire, éclaire parfaitement notre propos. Il s'agit en effet dans ce poème de l'origine ambiguë de l'amour qui coïncide avec la dualité du comportement et la misère humaine, en voici deux strophes :

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme ?
Ô Beauté ? ton regard infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orageux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

525 Taos Amrouche, *Jacinthe noire, op. cit.*, p. 271.

ambivalent de ce qu'il symbolise. À l'instar du titre *Les Fleurs du Mal*, il y aussi dans *Jacinthe noire* cette alchimie poétique des contraires avec l'aspiration à la fois à la rêverie et au tragique, à la volupté et à l'amertume, jouant ici sur l'élaboration d'une esthétique féconde⁵²⁶, à laquelle on peut rajouter la dimension mythologique qui établit une synthèse éclairante de la symbolique de la fleur qui, rappelons-le, vient de Hyacinthe, un jeune homme d'une grande beauté, aimé par Apollon et de Zéphyr, tué accidentellement, et dont le sang répandu donne naissance à une fleur.

d- Nostalgie, douleur du présent, illusion du passé

Le mélancolique, en somme, ne cesse d'exercer son emprise aussi flatteuse et haineuse sur lui-même et sur le monde. Sa cogitation intense de solitaire évolue soit en amour, soit en affliction, soit en ressassement de pensées qui ont souvent chez lui un goût ambigu, délétère et vivifiant à la fois. De son mal peut couler une volupté, il est, selon la métaphore de Jean Starobinski qu'il a partiellement empruntée à Aristote, « comme la glace qui jaillit d'un incendie (...) du charbon qui est tout froid, mais qui peut s'enflammer »⁵²⁷. Il y a chez le mélancolique un sentiment d'être coupé de quelque chose de précieux, c'est que, ajoute Starobinski, « Il y a chez le mélancolique un sentiment d'une perte, d'une privation de quelque chose qui est refusé par une puissance intérieure (...) l'idée d'un paradis perdu »⁵²⁸. Il s'agit ici de la nostalgie souvent liée au sentiment mélancolique. Dans *Jacinthe noire*, Reine ressent cette perte par la vénération douloureuse de son pays dont le manque continue de la dévorer :

Nous pensions pouvoir étouffer en nous la voix du pays, la voix de la mort. Mais ce pays que nous avons fui, ce pays auquel nous avons voulu échappé, il est en nous. Comment échapper à ce qui est soi-même, à ce que l'on aime inexprimablement ?

– Des larmes roulées sur ses joues creuses⁵²⁹.

La fuite définitive du pays par instinct de survie ne rend pas la famille heureuse. Les souvenirs du pays sont présents et semblent susurrer à la mémoire vive de Reine un souffle traumatisant, car en voulant fuir une mort, c'est la mort du pays qu'ils portent en eux « La nostalgie

526 Nous faisons allusion ici à l'esthétique baudelairienne dans le poème *La Charogne*, où les oxymores sont à la source d'un jaillissement d'une nouvelle entité : extraction d'une certaine beauté du mal, de la mort, de la charogne née une vie.

527 Jean Starobinski, entretien avec Martin Legros et Manuel Brun, *Philosophie Magazine*, n° 75, Décembre / Janvier 2014. p. 71.

528 *Id.*, *Ibid.*

529 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 151-152

dit, encore Starobinski, est une variété du deuil »⁵³⁰, et cela porte bien la voix triste de Reine jusqu'aux larmes. L'amour du pays est une mort symbolique, c'est pour elle une forme de prise de conscience de ce qui n'existe plus que dans sa mémoire. Cet amour qui succède à la mort fait partie lui aussi des notions engendrées autour de la nostalgie. L'analogie que fait Reine entre la nostalgie et la mort est édifiante :

Nous n'avons plus de village. Les maisons et les tombes nous rejettent. Notre pays est enfermé en notre âme (...) Il (le pays) est cruellement beau (...) mais il baigne dans une lumière limpide et bleutée, une lumière de l'au-delà⁵³¹.

Cette mort peut être assimilée aussi à celui qui part. Partir, c'est mourir un peu, selon un dicton populaire. Et, celui qui part, qui s'exile, porte en lui ce deuil des lieux quittés à jamais. De toutes manières, l'exilé ne retrouve jamais les endroits qu'il a quittés, car « avant que Rimbaud ne dise : « On ne part pas », Kant nous a prévenus : « qu'il n'y a pas de retour »⁵³². Si la nostalgie est étymologiquement cette douleur du retour, la douleur pour l'exilé est aussi de constater que quand il revient chez lui, le lieu qu'il retrouve n'est jamais celui qu'il rêve de retrouver. La réalité est souvent têtue face au rêve et au souvenir qu'on en a. Une désillusion qu'illustre magistralement Sultana, l'héroïne de *L'Interdite* de Malika Mokaddem. En effet, après sa quête (nostalgique) de retrouver son *ksar* même s'il est en ruine, à la fin, assise au milieu des décombres, elle avoue : « mon retour ici m'aura servi au moins à cela, à détruire mes dernières illusions d'ancrage ⁵³³ ». La douleur de l'exilé consiste à construire sans cesse cet idéal passé dont la mémoire fournit des fondations teintées de douceur. C'est dans ce travail de mémorisation que gît aussi la joie du nostalgique. Autrement dit, entre la mémorisation solitaire, angoissante et le désir idéal du pays, il y a un espace que comble une joie. Il y a dans cette quête de Reine, la saveur d'un espoir à rebours faute de capacité à jouir du présent ou à se donner un avenir joyeux.

Cette nostalgie, mêlée au deuil nous la retrouvons encore une fois dans un poème de Baudelaire, intitulé « La Cloche fêlée », dont un vers est le suivant : « Il est amer et doux pendant les nuits d'hiver », avant de finir par une évocation morbide « et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts ». L'antithèse est ici révélatrice d'un sentiment d'écartèlement entre les douceurs d'un temps révolu et le temps qui passe, entraînant avec lui cet affaissement inéluctable de tout.

530 Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 283

531 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 151.

532 Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 271.

533 Malika Mokaddem, *L'Interdite*, Grasset, 1993, p. 235. La nostalgie des origines est récurrente chez Malika Mokaddem, notamment dans *La Nuit de la lézarde*, où elle bascule de la nostalgie à l'utopie comme espace autre, une manière de se défaire de cette douleur liée à la nostalgie. En fin de compte, il s'agit de la même chose car l'utopie peut très bien remplacer les lieux et les temps du nostalgique qui, de toute manière, ne sont plus.

La mort est l'une des obsessions du mélancolique, car c'est un événement où toutes ses pensées concordent et donnent raison à son état. Freud a bien illustré ce lien dans un texte clairement intitulé « Deuil et mélancolie ». Selon lui, la mélancolie est une maladie du moi à l'endroit même où s'inscrit la pulsion de mort, c'est une perte concernant son moi⁵³⁴. C'est cette atmosphère que l'on retrouve également chez Hannah Arendt dans ses poèmes inédits qu'elle a intitulés *Heureux celui qui n'a pas de patrie*, la mélancolie étant liée à la nostalgie et au deuil, thèmes douloureusement invoqués tout au long du recueil⁵³⁵. Et ce n'est certainement pas par hasard que Lars Von Trier, dans son film intitulé justement *Mélancholia*, a opté comme dénouement final pour la mort, voire pour l'apocalypse, événement qui satisfait pleinement le personnage mélancolique du film⁵³⁶.

Pour raviver une atmosphère chère à ses yeux, Reine fait de sa chambre un lieu où sa nostalgie s'exhibe. Marie-Thérèse, invitée à sa chambre, décrit :

Je m'arrêtais sur le seuil, un éblouissement de lumière : teintes vives, tentures, tapisserie or, fruits ardents sur la cheminée, exigüité : je me cru comme ces fabuleuses boutiques d'Orient. Reine me plaça dans son vrai décor⁵³⁷.

Les objets tels que les meubles, les vêtements et autres ustensiles sont pour Reine des entités vénérables, elles ont pour elle une âme, l'âme de ses ancêtres qu'elle porte en elle. C'est aussi le cas de la symbolique du cadre de son frère, le poète, dont elle expose un livre de lui dédié. L'attachement et l'admiration de Reine à son frère sont tels que même la trace d'encre que porte cette dédicace a une valeur, « - Peut-être a-t-elle une raison spéciale de tenir à cette tache. D'après le peu que je sais de Reine, il semble que tout pour elle soit symbole »⁵³⁸. Reine, dans les moments d'accablement dans le pensionnat, aime se rendre occasionnellement chez ses deux frères qui habitent à Paris, une façon d'émerger un peu de cette apnée convulsive qui l'atteint dans ce qu'elle appelle « le nid d'espionnes »⁵³⁹. Toutefois, c'est au sein de cette atmosphère chaude et accueillante de sa chambre que parfois elle succombe à la solitude et à ses amères visions.

À la mélancolie on ne peut bien sûr soustraire l'amour. La douleur nostalgique de Reine est aussi l'amour pour son fiancé Jacques dont elle ressasse à chaque fois la présence en imaginant ce qui lui dirait, ce qu'il penserait s'il était là, à ses côtés. C'est une relation amoureuse remplie d'imagination, « abstraite », telle celle que décrit Roland Barthes : « Ma tristesse appartient à cette

534 Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, op. cit., p. 152.

535 Hannah Arendt, *Heureux celui qui n'a pas de patrie*, Payot, 2015.

536 Lars Von Trier, *Mélancholia*, Meta Louise Foldager et Louise Vesth, 2011.

537 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 27.

538 *Ibid.*, p. 54.

539 *Ibid.*, p. 152

frange de la mélancolie où la perte de l'être aimé reste abstraite »⁵⁴⁰. À cet amour passionnel s'ajoute celui qu'elle éprouve pour sa mère, un amour mêlé de compassion qu'elle évoque confusément, avec des larmes dont elle ne reconnaît pas le sens :

Bientôt je ne sais plus pourquoi ces larmes. Est-ce parce que Jacques est loin, que Claire ne me berce pas contre mon épaule – ou que maman se traîne tristement dans notre grande maison vide⁵⁴¹.

Denise Brahimi rapproche cette réaction d'un état dépressif qui cherche à se donner lui-même des raisons car l'exil n'a pas vraiment de sens précis ici pour Reine mais englobe nombre d'explications vraisemblables qu'elle peut lui trouver⁵⁴². Chose étrange dans le sentiment nostalgique de Reine, sa nostalgie est double : « Mais, allons plutôt dans votre jardin ou bien au pays de vos ancêtres, dit Marie-Thérèse à Reine »⁵⁴³. D'une part, elle parle à Marie-Thérèse de sa Tunisie natale comme d'un Éden plein de fleurs et de verdure, mais on a le sentiment que malgré la beauté apparente des lieux, cette maison est pour Reine une demeure sans âme car c'est un lieu de halte temporaire pour la famille qui s'y est installée par nécessité économique. D'autre part, elle lui évoque sans cesse le pays de ses ancêtres⁵⁴⁴ auquel elle voue un attachement viscéral, « - Il est cruellement beau, hérissé de monts et de rochers impitoyables, creusés de ravins amers »⁵⁴⁵. Notons la verve poétique qui justifie la propension de Reine pour la densité allégorique de l'oxymore qui exprime mieux la profondeur de son sentiment nostalgique, et ce d'autant plus qu'elle connaît à peine la Kabylie physique. La nostalgie qu'elle a d'elle passe par une forme d'héritage à travers la douleur, la déchirure et la passion de toute la famille, mais aussi et surtout à travers ce que recèle l'imaginaire des contes de sa mère et de sa grand-mère qui l'ont très bien nourrie de leurs douceurs et merveilles. C'est que les contes rapprochent sensiblement de la culture orale des ancêtres puisqu'ils peuvent même parfois illustrer le destin des gens et leur donner un sens. Et chose étrange, Taos Amrouche voit sans doute dans son histoire personnelle et le destin de toute sa famille au travers un des contes recueillis auprès de sa mère, qu'elle a traduit, et qui ont donné naissance à un ouvrage de contes kabyles intitulé *Le Grain magique*⁵⁴⁶. C'est le conte éponyme dans lequel Taos voit le reflet du destin de la famille Amrouche, et ce n'est pas par hasard si ce conte-là donne son titre à l'ouvrage, placé en premier à l'ouverture du livre⁵⁴⁷. Ce conte est l'allégorie de la voix du

540 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op., cit., p. 124.

541 *Ibid.*, p. 75.

542 Denise Brahimi, *Grandeur de Taos Amrouche*, op., cit., p. 246.

543 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 72.

544 Il s'agit ici de la Kabylie.

545 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 151.

546 Taos Amrouche, *Le Grain magique*, François Maspero, 1966. Cet ouvrage est achevé en 1949.

547 Le conte « Le Grain magique » est l'histoire de sept frères, qui se sont exilés suite au mensonge d'une sorcière qui

passé, celle de la mère qui donne le grain à sa fille pour aller chercher ses sept frères exilés. Le grain est pour elle la garantie de garder contact dans son exil avec sa terre / sa mère, où elle devrait revenir avec ses frères et semer et fructifier le grain de la vie. Reine / Taos semblent revivre l'histoire du conte en venant séjourner à Paris. C'est la voie de l'exil que ses frères ont empruntée, mais Reine ne veut pas perdre la voix de sa mère, et tente de la garder en veillant à ce que le « Grain magique » soit toujours avec elle.

Malgré le sentiment de familiarité que Reine semble avoir avec la vie à Paris (chrétienne, imbue de culture et de littérature française, ses deux frères s'y sont installés avec elle)⁵⁴⁸, elle a le sentiment d'engranger les douleurs de l'exil atavique et les fait siennes. Son petit séjour à Paris semble perpétuer cette errance qu'incarne sa famille et redouble davantage sa douleur et sa ferme pensée de ne pouvoir se sentir à l'aise nulle part. C'est une pensée accablante à fort accent de prédiction affligeante que Marie-Thérèse formule expressément :

- Que Reine ne soit pas à sa place dans cette pension, hélas, ce n'est que trop vrai. Un hasard l'a amenée parmi nous. Mais n'aura-t-elle jamais sa place dans le monde?...Elle sera toute sa vie une inadaptée. C'est peut-être ce qui la rend presque irrésistible, ce qui donne tant de prix à sa présence⁵⁴⁹.

L'incapacité à être bien nulle part donne à Reine le pouvoir douloureux d'être partout, c'est cela la rançon de l'exilée de son espèce. L'exil est pour elle une forme d'identité qui la définit, comme l'exprime magistralement un des poèmes de Mahmoud Darwich, intitulé « Qui suis-je sans exil ?⁵⁵⁰ ». Sa présence dans ce pensionnat vaut toutes les souffrances qu'elle a endurées car elle a fait de son passage un souvenir poignant pour toutes ses camarades, y compris celles qui la détestent comme Élisabeth et Mlle Anatole. Cet exil la prive d'un milieu naturel idéal, pourvoyeur de fleurs, de poésie et d'ivresse comme elle le raconte sans cesse à Marie-Thérèse. Sa nostalgie est

leur a annoncé que leur mère a donné naissance à un huitième frère, en réalité, il s'agit d'une sœur. Des années plus tard, celle-ci décide de partir en exil rechercher ses frères et rétablir la vérité avec *Le Grain magique* que sa mère lui a confié pour qu'elle puisse garder contact avec elle à travers sa voix qu'elle peut entendre de partout. Ce conte illustre parfaitement la mésaventure familiale des Amrouche, et notamment le rapport de Taos avec ses sept frères (comme dans le conte), dont les aînés se sont exilés très tôt pour Paris. Taos ressent donc de la nostalgie pour tout l'univers traditionnel symbolisé par sa mère et les contes oraux qu'elle lui raconte. Comme chez Mouloud Feraoun, c'est le retour aux contes et à la poésie orale qui assure une certaine conformité et fidélité avec l'essence de sa culture ancestrale. L'on se demande même si ce n'est pas typique des cultures orales que les individus ressentent de la nostalgie du pays sans le quitter. Sentiment sans doute causé par l'accès à l'écriture qui fait exiler, fait éloigner de soi son oralité, et de tout ce qui fait son être ?

548 Denise Brahimi, *Grandeur de Taos Amrouche, op., cit.*, p. 245.

549 Taos Amrouche, *Jacinthe noire, op. cit.*, p. 248. Dans son deuxième roman autobiographique, *Rue des tambourins*, (1960) Joëlle Losfeld, 1996, nous retrouvons dès les premiers mots du préambule la même prédiction malheureuse. Nous lisons : « - Vous ne serez jamais heureuse ! Le destin venait de parler par la bouche de Noël Duparc, me condamnant à la solitude à laquelle j'étais promise depuis toujours.

550 Dans ce poème, Mahmoud Darwich voit dans l'exil comme une manière de vivre, ne sachant plus se définir autrement que par ses errances successives et perpétuelles, « Que faire sans exil ? » écrit-il en refrain. Cf : *Anthologie poétique (1992-2005)* traduit de l'arabe par Élias Sanbar, Actes Sud, 2009, p. 163-167.

souvent peuplée de ses propres idéaux qui s'incarnent parfois en chagrins et grognements intempestifs. Cependant, le monde dans lequel elle vit se jauge à l'aune du monde dans lequel elle a vécu. Ce petit exil est une expérience existentielle qui l'a secouée et l'a fait réfléchir sur sa condition d'être profondément complexe car le départ pour la France n'est qu'un exil ancestral de plus qu'elle renouvelle et perpétue au même temps. Cela, Reine le sait, qui évoque les exils familiaux et les refoule par l'intermédiaire de son entêtement à consolider des désirs d'évasion qui la rongent. Comme chez la narratrice de *L'Amour la fantasia* qui « consent à sa bâtardise au seul métissage que la foi ancestral ne condamne pas »⁵⁵¹, Reine ne revendique pas expressément cette dualité, néanmoins, elle donne suffisamment d'indices qui font croire au clivage culturel qui explique sa position ambiguë au milieu de ses camarades. C'est cela qui rend sa mélancolie plus profonde et plus confuse.

e- Corps et âmes

Si Reine est un être plein d'étonnement, c'est qu'elle porte un regard plein d'étonnement sur les petites choses banales du quotidien que les autres ne voient pas. C'est là que réside l'intensité de sa contemplation et la force toujours vive que nous avons signalée. Reine accède souvent à la connaissance justement par la voix des sens, comme l'est toute expérience métaphysique ou divine. Pour elle, cette connaissance – contemplation – suppose un principe relationnel, une approche profonde, délicate et studieuse des mondes qu'elle côtoie. Elle fait de ses camarades des êtres doués de matière mais aussi et surtout d'âme potentiellement intéressante à disséquer et à étudier. Nous pouvons être surpris quand Aristote cite parmi les mélancoliques l'exemple de Platon, qui « insiste dans le *Phédon* sur le fait que les philosophes ont à délier leurs corps, de nature sensible, principe de multiplicité, de contingence et d'imprécision et obstacle à la connaissance, de leur âme »⁵⁵². C'est que la conception helléniste de la mélancolie suppose d'emblée le dualisme d'esprit et de praxis, de l'âme et du corps, l'âme n'étant pas indépendante du corps, elle est un principe vital. Cela nous amène à considérer une autre distinction dans le roman autobiographique *Jacinthe noire* qui nous préoccupe, il s'agit de la part obsédante que prend le terme « âme » dans l'œuvre⁵⁵³.

Chez Reine, comme chez les poètes dont nous avons déjà montré la vision mélancolique, l'âme est dans toute chose. Ces quelques vers de Victor Hugo le disent très bien :

551 Assia Djebar, *L'Amour la fantasia*, op., cit. p.203.

552 Claire Fercak, « Mélancolie et supériorité de l'esprit », op. cit., p. 6

553 Sauf erreur de notre part, nous avons compté 110 occurrences de ce mot. Sans être fanatique des nombres, c'est tout de même étonnant cette fréquence, le mot apparaît quasiment à chaque page et demie de l'œuvre.

Tout parle. Et maintenant, homme, sais-tu pourquoi
Tout parle ? Écoute bien. C'est que vent, ondes, flammes
Arbres, roseaux, tout vit. Tout est plein d'âme.⁵⁵⁴

De toutes manières, nous sommes prévenus dès le début du récit de Marie-Thérèse : « Elle était rongée par un amour tyrannique des âmes »⁵⁵⁵. En effet Reine voit le monde au-delà de sa matière, comme une entité vivante et influente dont les sensations nous révèlent l'âme opérante. Chez elle l'âme est errante et occupe même les espaces : « Oui, il me faut en convenir, la salle de réunion de la rue X était d'un charme profond et l'âme ensoleillée pouvait par une sorte de contraste, s'y complaire »⁵⁵⁶. Tous les êtres vivants sont également pourvus : « Le Dahlia, est une fleur splendide mais sans âme »⁵⁵⁷. Reine aime scruter les profondeurs des êtres, constamment en quête de ce souffle qui les hante et fait surgir en eux une énergie qui les anime. « Chaque être, dit-elle, est pour moi une promesse d'évasions »⁵⁵⁸. Elle est tel l'Anglais, héros d'*Un Roi sans divertissement* de Jean Giono qu'il qualifie d'« amateur d'âme, »⁵⁵⁹. Elle est en permanence à la recherche d'une issue pour ausculter, « son regard était toujours sur moi, insistant et presque cruel, tant il me pénétrait toute : Reine était à la quête d'une âme »⁵⁶⁰. Dans le roman-autobiographique, l'âme dans peut revêtir divers qualificatifs poétiques que reproduisent des métaphores tels que : « âme dilatée », « âme très haute », « nourrir mon âme », « inventorier mon âme », « mon âme pourrait être un cimetière pour Jacques », « âme lourde », « âme ruisselle de lumière », « ensementerait notre âme », « abcès s'est formé dans mon âme », etc. Dans *Jacinthe noire* l'âme devient un élément vital de même nature que les formes intelligibles.

Cette âme peut également avoir des dimensions religieuses car, dans le pensionnat, toutes les filles sont chrétiennes et la présence du Père Julien est clairement justifiée par Marie-Thérèse : « Le professeur Palmier et le Père Julien suivant la noble parole de notre directrice, sèment le bon grain dans l'âme de nos compagnes »⁵⁶¹. Ceci d'ailleurs n'est pas sans secouer l'attitude de Reine qui se complaît à l'idée de côtoyer une âme nouvelle :

– Mais qu'espérez-vous du père Julien ? Lui demande Marie-Thérèse

554 Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les contemplations*, (1855) Garnier Frères, 1969.

555 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 9.

556 *Ibid.*, p. 14.

557 *Ibid.*, p. 32

558 *Ibid.*, p. 217.

559 Il s'agit ici d'une simple référence à une œuvre prestigieuse et nullement un quelconque rapprochement, voire une influence qu'on pourrait soupçonner, vu que le couple Taos Amrouche et André Bopurdil ainsi que leur fille Laurence connaissent bien Jean Giono et ont séjournés chez lui presque deux ans. De plus, *Jacinthe noire* est achevé presque 10 ans avant la parution d'*Un Roi sans divertissement*.

560 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 22.

561 *Ibid.*, p. 204.

– Contemplez la flamme douce et pure de son âme, vivre quelques instants dans son rayonnement »⁵⁶².

L'épisode où le Père Julien prêche un discours accompagné de longs extraits bibliques, est particulièrement intense pour quelqu'un comme Reine qui se prête allègrement à une épreuve qui touche à l'âme. En effet, cela l'a totalement ébranlée et l'a mise dans un état second :

- Mon Père, jeta Reine dans une sorte d'égarement, mon père, c'est presque insupportablement beau. C'est une marée de beauté qui monte, qui vous submerge (...) un vent de joie soufflait dans nos cœurs, Reine, la tête renversée, buvait cette joie (...) Elle pleurait. Un bonheur cruel s'était emparé d'elle (...) Une sorte de sanglot déchira la poitrine de Reine qui venait d'être atteinte en son point le plus vulnérable⁵⁶³.

Reine est totalement envoûtée. Cette expérience est telle que l'idée de se confesser au Père Julien devient imminente. Malgré la mise en garde de Marie-Thérèse qui sonne ici comme une façon de l'éloigner jalousement d'un éventuel confident et concurrent, Reine s'est livrée au confessionnal de Saint-Eustache. Suite à cette rencontre, Reine s'est sentie libérée, puis se confie à Marie-Thérèse toujours avec cette exaltation qui la caractérise : « Marie-Thérèse, avez-vous compris ce qui m'a irrésistiblement attirée dans le Père Julien ? son sens de la poésie »⁵⁶⁴. Au fond la source est la même, l'âme poétique et l'âme chrétienne ont la même genèse pour Reine. Ce lien est relevé par Jean Pigeaud dans sa préface du *Problème XXX* d'Aristote : « La poésie suppose l'inspiration, c'est-à-dire une prise de possession du poète par une force divine, quelle qu'elle soit Muse ou Apollon, hors de soi plus au moins indéfini »⁵⁶⁵. Mais bonne chrétienne et lectrice de la Bible, Reine qui dit : « J'ai vu où serait ma vie : contre un homme sur terre, dans un remous des sentiments et des misères humaines, sous le soleil »⁵⁶⁶, ce qui trouve son écho dans *L'Ecclésiaste*, une œuvre aux accents particulièrement mélancoliques dont s'inspire Reine : « J'ai vu tout se qui se fait sous le soleil, et j'ai trouvé que tout était vanité et affliction d'esprit »⁵⁶⁷. Il ne s'agit pas de substituer la forme poétique à la pratique religieuse, mais de penser la création poétique comme relevant d'inspiration divine, d'où la profondeur qui sublime et exalte la sensibilité mélancolique de Reine. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle compare les deux expériences. La similitude est telle que, perdue dans sa contemplation lors des psaumes collectifs, elle s'écrit :

- Oh ! Mais c'est le *Cantique du printemps* ! S'écria Reine, éperdue, en se

562 *Id. Ibid.*

563 *Ibid.*, p. 211.

564 *Ibid.*, p. 216

565 Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, *op. cit.*, p. 49.

566 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 131

567 *L'Ecclésiaste*, « La Sainte Bible », traduit par R. Pautrel, S.J, *op. cit.*, p. 14.

dressant. Et comme c'est beau !
Tout le monde se retourna. Une multitude d'yeux perçants l'assaillirent. Elle se laissa tomber sur la chaise.
– C'est le *Cantique des cantiques*, mon enfant, lui dit le prêtre, avec une indulgente bonté⁵⁶⁸

Lapsus doublement révélateur : d'une part, *Le Cantique du printemps* est un poème de Milosz (poète polonais), que Reine a lu à Marie-Thérèse lors de leur rencontre. La confusion conforte son imagination car, si Reine a évoqué le printemps c'est parce qu'il est suggéré dans les derniers versets du *Cantique des cantiques* : « Car voici, l'hiver est passé. Le temps de chanter est arrivé » etc. C'est aussi l'effet que cela produit sur Reine qui consiste à assimiler l'expérience spirituelle avec la poésie tant cela la transporte.

Cette confession chez le prêtre a totalement métamorphosé Reine : « voyez comme je suis heureuse, libérée. Je n'ai plus aucune crainte (...) Ah ! Que je suis bien ! Je vais enfin pouvoir dormir »⁵⁶⁹. Mais cette joie, comme on peut le soupçonner, est précaire car la déception est vite ressentie : « Le Père Julien. Ah ! Marie-Thérèse, c'est la lie qu'il m'a fallu boire en fermant les yeux. Car j'ai dû admettre qu'il m'avait trahi »⁵⁷⁰.

f- L'ivresse : joie et tristesse

Il faut admettre que pour Reine cette confession se substitue en effet à une expérience poétique dans le sens d'une recherche d'une exaltation intense, susceptible de secouer ses démons. Particulièrement réceptive dans sa fragilité émotionnelle, elle est totalement happée par l'idée de pénétrer cette fois sa propre âme pour espérer une éventuelle rédemption. « Le mélancolique, prévient Aristote, est toujours projeté en avant à la recherche du plaisir qui n'est qu'une façon de calmer sa douleur née de la morsure de la bile noire »⁵⁷¹. C'est dans cette dualité du plaisir que se déploie le rapport de Reine à la vie, aux mondes qui l'entourent. Entre une âme poétique effervescente et une âme chrétienne tourmentée, Reine installe son royaume, un royaume d'ivresse. L'ivresse redéfinit les choses, leur donne une essence nouvelle et un destin singulier. C'est cette aptitude à voir la banalité de la vie sous une nouvelle perspective et lui concéder une contenance esthétique. C'est donc une disposition du caractère, un rapport au monde qui refuse de penser séparément du monde et de l'expérience que l'on fait. Aristote a très bien saisi cet état dans son *Problèmes XXX*, qu'il assimile à la consommation du vin qui, pris en abondance, pourrait tout à

568 *Ibid.*, p. 211.

569 *Ibid.*, p. 219.

570 *Ibid.*, p. 246.

571 Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, op. cit., p. 91.

fait rendre tous les gens tels que nous décrivons les mélancoliques.⁵⁷²

Prenant la perception du monde à travers l'ivresse comme une des voies d'accès au réel, Clément Rosset admet que :

L'ivrogne est, quant à lui, hébété par la présence sous ses yeux d'une chose singulière et unique et qu'il montre de l'index, tout en prenant les autres à témoin, et bientôt à partie si celui-ci se rebiffe : regardez là, il y a une fleur, mais puisque je vous dis que c'est une fleur... Une chose toute simple, c'est-à-dire saisie dans sa singularité stupéfiante, comme émergence insolite dans le champ de la l'existence. En quoi l'ivrognerie peut être invoquée comme une des voies d'accès possible à l'expérience ontologique, au sentiment de l'être.⁵⁷³

Le vin est également cette substance à laquelle Dionysos est associé. C'est le Dieu du vin, de l'ivresse et de l'extase qui permet à ses disciples d'outrepasser les maux, voire la mort. Nietzsche voit en lui l'inspirateur de la tragédie en puissance, il décrit ainsi sa vision de ce mythe :

Le mot 'dionysiaque' exprime un besoin d'unité, un dépassement de la personne, de la banalité quotidienne, de la société, de la réalité, franchissant l'abîme de l'éphémère; l'épanchement d'une âme passionnée et douloureusement débordante en des états de conscience plus indistincts, plus pleins et plus légers; un acquiescement extasié à la propriété générale qu'a la Vie d'être la même sous tous les changements, également puissante, également enivrante; la grande sympathie panthéiste de joie et de souffrance, qui approuve et sanctifie jusqu'aux caractères les plus redoutables et les plus déconcertants de la Vie: l'éternelle volonté de génération, de fécondation, de Retour: le sentiment d'unité embrassant la nécessité de la création et celle de la destruction.⁵⁷⁴

Dionysos, dieu de l'Olympe, est à l'origine d'une croyance populaire qui est que l'ivresse permet à l'homme de passer de l'état humain à l'état divin. C'est pour cela que Nietzsche voit dans ce mythe une sagesse, à l'opposé de la "sagesse dionysienne", règne la "sagesse apollinienne" qui constitue, pour ainsi dire, sa symétrique, mais non sa contradiction. Même s'il ne le dit pas vraiment, un être mélancolique est potentiellement un être dionysien selon les propos de Nietzsche :

Cet abominable philtre magique, fait de volupté et de cruauté, était ici sans vertu ; ce qui peut encore y faire penser, comme les médicaments rappellent les poisons mortels, c'est le singulier et le dualisme des émotions chez les exaltés dionysiaques, en qui les douleurs éveillent le plaisir tandis que la joie arrache à leur poitrine des cris douloureux. Du fond de la joie la plus vive s'élève des cris d'épouvante ou la lamentation sur irréparable perte.⁵⁷⁵

572 *Ibid.* p. 85.

573 Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Minuits, 1997, p. 42.

574 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, (1872) traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis), Gallimard, 1949, p. 232.

575 *Ibid.*, p. 29.

Domptant cette ivresse, le mélancolique acquiert une sagesse pour affronter les aléas de la vie. Ainsi, la tragédie procède de la "sagesse dionysienne" : elle relève d'une civilisation qui ose affronter la cruauté et l'âpreté de l'existence. « C'est que l'homme en tant que "dissonance incarnée" a besoin de la consolation métaphysique de la tragédie, seule capable de justifier son être contradictoire »⁵⁷⁶. C'est donc dans la tragédie que se comprend l'ambiguïté existentielle, la vision tragique étant celle-là même qui consiste à consentir et à acquiescer à la réalité irrémédiable.

C'est que Reine incarne cette figure tragique⁵⁷⁷, à partir de toutes les ambiguïtés que nous avons soulignées mais surtout, du fait que c'est un être conscient de sa réalité intrinsèquement aliénante, et pourvoyeuse d'interminables souffrances : « cette aptitude à la souffrance que tout de suite j'ai décelée en Reine et qui m'effraie »⁵⁷⁸. C'est une souffrance dont elle mesure avec lucidité l'endurance. Reine multiplie les mauvaises prédictions sur son sort et, en même temps, prend plaisir à vivre et à exhiber sa joie avec enchantement. Sa jouissance passe notamment par ses interprétations et ses chants qui charment Marie-Thérèse, « Reine m'envoûtait par de véritables incantations qui naissaient au profond d'elle-même, et montaient à travers tout son être pour affleurer ses lèvres »⁵⁷⁹. C'est également par sa voix et le chant que Reine se distingue. Comme sa fascination est toujours accompagnée d'exaltation, quand elle se met à chanter, c'est tout son être qui s'excite : « Quand ces couplets montaient en elle, quand l'exaltation la soulevait, Reine vous ignorait. Et je n'ai connu qu'à elle ce pouvoir de faire le vide, de tout supprimer »⁵⁸⁰. Nous ne pouvons pas ne pas reprendre ici le témoignage de Laurence sur sa mère étant donné la parfaite coïncidence des propos :

Le grand choc s'est produit quand je l'ai vue chanter en public pour la première fois. J'ai commencé à comprendre qui était ma mère et la force de ces chants. Eux et elle étaient magiques, tout simplement. Elle était leur réceptacle, c'était la forme et le fond confondus, dans l'évidence. (...) Taos a insufflé aux chants cette dimension tragique antique qui était la leur originellement (...) Taos vivait comme elle chantait, avec la même énergie, avec le même tragique. Dans les chants, elle ne s'appartenait plus, elle parlait d'elle à la troisième personne; elle disait : "Vous avez entendu? la voix était belle"⁵⁸¹.

576 Angèle Kremer Marietti, « la démesure chez Nietzsche, Hybris ou sublime », article consulté sur le net le 12/02/2006, à l'adresse : http://www.michelet-vanves.ac-versailles.fr/discipline/langues_anciennes/postbac/nietzsche

577 Denise Brahimi estime que « le tragique dans cette œuvre vient de cette aberration historique qui oblige l'héroïne à se mouvoir dans un monde qu'elle ne ressent pas et qu'on ressent pas non plus comme sien », *Taos Amrouche romancière, op. cit.*, p. 19.

578 Taos Amrouche, *Jacinthe noire, op. cit.*, p. 109.

579 *Ibid.*, p. 16.

580 *Id.*, *Ibid.*

581 Laurence Bourdil, « Ma mère est un être surgi des siècles », interview, *op. cit.*

La propension de Reine pour le chant est ici sa « consolation métaphysique ». Dans son troisième roman « *L'Amant imaginaire*, elle établit que le chant est l'expression d'un acte sexuel, l'un et l'autre n'empêchent pas qu'on se retrouve après comme on était, face à la recherche d'une impossible totalité »⁵⁸². C'est quasiment le rapport singulier de Roland Barthes à la musique que Claude Coste identifie comme « transcendance des transcendances, c'est précisément la musique qui permet de dépasser et d'unifier toutes ces totalités »⁵⁸³. C'est, bien entendu, ici le lien avec la figure tragique (le lien est également étymologique⁵⁸⁴). Nietzsche attribue au dieu de l'ivresse la puissance de l'incantation musicale. C'est à partir de la musique que la tragédie prend sa source et se conçoit Reine qui incarne sans doute cette figure dionysienne dans toute sa puissance tragique.

Nous voyons donc à quel point le personnage de Reine est profondément complexe et ambigu. Elle est dans cette incapacité de trouver un équilibre. La symétrie, l'accord avec les autres et avec elle-même lui sont contre nature, contre productifs. Son ambiguïté intègre même son environnement, ses amies et camarades comprises du fait de leurs inquiétudes, leurs embarras que Reine ne cesse de produire en elle. Elle est d'une force de caractère qui hypnotise, sa capacité à se mettre toujours au devant des situations les plus complexes, puis la sérénité avec laquelle elle émerge font d'elle un personnage hors du commun.

Cette dualité humorale constante de Reine est symétrique de la composition du roman autobiographique. En effet, celle-ci « s'exécute de telle sorte que l'héroïne et le monde dans lequel elle vit sont portraiturés dans les mêmes tableaux, fondés sur le contrastes de l'une et de l'autre, selon un jeu implacable d'oppositions »⁵⁸⁵. La plus marquante de ces oppositions c'est la splendeur du personnage de Reine dans son éclat, sa vitalité, son rayonnement (par la voix et les habits), ses envies d'air et d'ailleurs, qui l'opposent au monde du pensionnat, lugubre, hypocrite, clos, terne, sans vie. Reine semble se rebeller contre ce lieu qui lui assigne un comportement discipliné et docile, formaté et cloué au puritanisme, elle qui est livrée à la rêverie, à l'ivresse, à la polyvalence d'humeur, à un va-et-vient entre des mondes réels et imaginaires qu'elle prend plaisir et la peine d'envier et de fuir.

Le rôle de Marie-Thérèse en tant que narratrice est aussi duel, invisible dans son récit, tellement elle offre une audience à Reine et aux autres. C'est par elle que tout est raconté et c'est elle qui « achemine ses oppositions au point d'enclencher le jeu tragique et finalement de détruire les

582 *Id. Ibid.*

583 Claude Coste, « Roland Barthes par Roland Barthes, le démon de la totalité », Grenoble, *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, consulté le 12 avril 2016. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/372>

584 Le mot tragédie vient de *tragôidia*, étymologiquement signifie chant du bouc.

585 Denise Brahimi, *Taos Amrouche romancière, op. cit.*, p. 15.

oppositions »⁵⁸⁶. C'est d'ailleurs à travers elle que Reine révèle son essence, méprisant presque tout le monde, Marie-Thérèse est la seule amie qui lui soit dévouée et sur laquelle elle décharge toutes ses humeurs. Elle est pour Reine un succédané affectif et émotionnel à qui elle avoue ses tourments et à qui elle exprime ses délires, et en face de qui son orgueil est renforcé et parfois sa fierté démontrée. Mais au sein de cette lumineuse présence de Reine que Marie-Thérèse a très bien annoncé l'éclat, « Elle est passée près de moi comme un météore »⁵⁸⁷. L'évolution du récit montre son ambiguïté et son instabilité du fait de ses obscures apparitions incomprises et mystérieuses rendant même les propos sur son cas irrévocablement incertains. Et Denise Brahimy de confirmer avec les mêmes oxymores dont nous avons étudiés la pertinence stylistique : « Dans le décor de morne grisaille, alors qu'elle est supposée s'y fondre progressivement, Reine creuse des trous profonds de lumière noire, ce noir brillant et gorgé de vie »⁵⁸⁸.

Cette mélancolie qui distingue Reine est une « mélancolie féconde », pour reprendre les termes de Dimitri Lorrain à propos de la mélancolie chez Roland Barthes qui serait une version moderne de la mélancolie et qui nous parle bien ici :

Cette mélancolie moderne est opposée aux mélancolies malade et mauvaise en ce qu'elle est basée sur le consentement créatif du sujet au réel et aux difficultés, y compris sociales que ce réel occasionne. Elle repose aussi sur le l'acceptation du fait que le Réel dévore tout...⁵⁸⁹

Cet extrait définit l'héroïne de *Jacinthe noire* dans son génie même. Le génie créateur qu'elle est en train de devenir et qu'on soupçonne aisément dans ses élucubrations littéraires et diverses évocations de lecture et d'écrivains qui l'ont marquée, notamment Gide et Rousseau dont elle admire le talent.

Le témoignage de Laurence Bourdil à propos de sa mère Taos Amrouche confirme les dires de Marie-Thérèse, autrement dit, ceux du relais fictionnel que Taos Amrouche invente pour se dire. Cet aspect référentiel met le doigt sur la personnalité complexe et intrigante de Taos Amrouche depuis sa jeunesse : elle a écrit ce roman autobiographique à l'âge de 23 ans. Sa personnalité atypique est également visible dans les trois romans autobiographiques qui ont suivi. C'est dire aussi que les déchirantes prédictions faites dans cette première œuvre se sont avérées vraies et reproduites à chaque fois, presque dans les mêmes termes, dans les œuvres postérieures, comme

586 *Id. Ibid.*

587 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 09.

588 Denise Brahimy, *Taos Amrouche romancière*, *op. cit.*, p. 17.

589 Dimitri Lorrain, *Roland Barthes, la mélancolie et la vie*, Lemieu Éditeur, 2015, p. 17. D'après l'auteur, la réflexion de Barthes sur la mélancolie moderne va jusqu'à déployer une théorie politique et des interrogations contemporaines sur la reconnaissance et sur le soin (care).

pour conjurer une malédiction tombée initialement sur sa grand-mère⁵⁹⁰. Au-delà de ce conflit inhérent à la personnalité de l'auteure, les exils, les errances, et les installations forcées ne font que faire surgir les méandres d'un caractère bien trempé. C'est en effet dans la rencontre et dans le déplacement que l'œuvre de Taos Amrouche s'élabore. La nostalgie, le deuil, l'instabilité, la solitude, les exils, les maladies, la mélancolie sont des sujets qui reviennent souvent et qui minent profondément et de manière obsessionnelle son œuvre.

Au bout de cette investigation des dualités chez nos auteurs, il serait tentant de croire que cette caractéristique est fondatrice de leurs œuvres. Comme Abdallah Memmes l'écrit à propos des romans autobiographiques de Khatibi, « nous avons là affaire à un mécanisme d'autoreprésentation où – comme on sait – les procédés d'écriture miment le contenu qu'ils sont, en principe, chargés d'exprimer⁵⁹¹ ». Chaque auteur trouve dans son contexte un espace où sa croyance, son tempérament, bref son habitus, une matière suffisamment ambiguë pour contenir dans sa formulation le projet autobiographique et romanesque. La dualité, comme nous l'avons vu, prend plusieurs formes, mais elle est originellement suscitée par une confrontation avec une autre vision, un autre système de pensée cherchant une expression pour se dire. C'est dans ce dire que tout se disperse, la matière qui en découle étant disparate, confuse, ambiguë, inconfortable. Il nous incombe donc de la situer avant de l'interpréter. Nous pouvons voir dans nos exemples que d'une part l'écrivain se situe forcément dans son espace, cette matière géographique historiquement instable ou sujette à des démarcations et à des dichotomies profondes ; d'autre part, que c'est l'écrivain lui-même qui se projette dans un autre espace et se trouve en proie à d'autres dichotomies. Au-delà de l'espace géographique, c'est le lieu de référence dans cet espace qui fait naître une autre dualité avec d'autres lieux antinomiques. Qu'il soit un cloître, un pensionnat ou un monde paysan la logique dualiste est la même car elle porte l'ambiguïté profonde des personnages qui se situent entre deux mondes. Dans le contexte culturel de nos auteurs, le mélange des « races » est considéré comme impur selon la croyance traditionnelle⁵⁹², ce qui ne facilite pas vraiment l'équilibre chez nos auteurs, particulièrement pour les femmes. Toutefois, l'ambiguïté de taille à laquelle nos auteurs en tant qu'intellectuels sont confrontés, c'est la résistance devant le monde moderne (colonial) par le retour aux traditions (par nostalgie mais surtout dans le but de récupérer un ordre symbolique), en utilisant non seulement les moyens fournis par ce monde moderne, mais aussi en parlant son langage et

590 Cette histoire est racontée par sa mère dans *Histoire de ma vie*, Fadhma Aït Mensour Amrouche, *op. cit.*

591 Abdallah Memmes, Abdelkebir Khatibi, *l'écriture de la dualité*, *op. cit.*, p. 111.

592 Comme l'explique Tassadit Titouh-Yacine dans, *Chacal ou la ruse des dominés*, « une mauvaise association peut engendrer des monstruosité biologiques ou culturelles, comme peut l'attester l'exemple du mulet, (impuissant et stérile) symbole des ratés de la culture incarnant la phobie des transformations sociales (...) la stérilité est une damnation dans une société agraire fondée sur le principe de la fécondité » *op. cit.*, p. 84-85. C'est la raison pour laquelle la consanguinité est courante dans ces milieux traditionnels. Mouloud Feraoun n'a-t-il pas d'ailleurs épousé sa cousine ?

parfois son idéologie⁵⁹³, quitte à ce que cela finisse par augmenter inmanquablement un malaise qui est souvent à la source des projets littéraires que nous examinons.

593 Nous reformulons ici les propos de Slavoj Žižek sur l'inefficacité du combat contre la mondialisation par le retour aux traditions, il écrit : « La résistance au capitalisme mondial ne devrait pas reposer sur des traditions prémodernes, sur la défense de leur habitus propre – pour la simple et bonne raison qu'un tel retour à des traditions prémodernes est impossible, puisque la mondialisation affecte déjà toute forme de résistance à son égard : ceux qui s'opposent à la mondialisation au nom des traditions qu'elle menace le font d'une manière moderne, ils parlent déjà le langage de la modernité », *Quelques réflexions blasphématoires, islam et modernité*, (traduit de l'anglais par Laure Manceau), Actes Sud, 2015, p. 28.

Chapitre II. La figure du double comme vision de soi

La dualité atteint également l'individu dans sa psyché, cette atteinte s'exprimant dans l'écriture par des effets perceptibles de dédoublement. Ce concept, tel qu'il est perçu dans la littérature, surtout du XIX^e au XX^e siècle, essentiellement présenté sous la forme du double presque pathologique de personnages, donc essentiellement comme forme fantastique et esthétique littéraire, ne nous intéresse pas ici. Pour autant, notre étude est similaire en ce sens que le concept du double sous-entend avant tout une problématique liée à l'identité individuelle, ce qui génère un conflit avec soi, dû dans notre contexte souvent à une interférence de cultures (religions, langues, etc.) et de visions du monde qui laissent le sujet tiraillé entre deux pôles.

Notre corpus montre justement un exemple de ce genre de conflits qui a engendré de multiples situations particulièrement instables du point de vue intellectuel. Nous avons vu dans notre premier chapitre à quel point la langue française peut représenter une vraie problématique « psychique » pour l'ensemble des écrivains francophones. Cette situation très inconfortable demeure un point de départ mais aussi d'arrivée car son investigation nous conduit à faire finalement un va-et-vient entre la langue d'expression et la langue de la culture d'origine, en comptabilisant les chemins parcourus par l'auteur, ses errances littéraires, ses désarrois et tensions qui fondent son œuvre.

1. Le thème du double dans la littérature

Dans leur ouvrage dédié exclusivement au thème du double, Pierre Jourde et Paolo Tortonese en évoquent de multiples facettes :

Mais le double est bien plus vieux, et susceptible de prendre bien d'autres formes. Dès que l'on parle de double, on se met vite à en voir partout. Les doubles prolifèrent sous les regards, et cette génération spontanée semble illustrer une propension de l'esprit à penser selon un système binaire. On retrouverait bien des exemples, dans des textes contemporains qui tentent de cerner cette figure difficile, et par excellence mouvante, de cette tendance à voir du double partout : Ève double d'Adam, Lilith double d'Ève, Judas double du Christ (il y a aussi un frère du Christ dans les évangiles apocryphes), Vendredi double de Robinson, Sancho Pança double de Don Quichotte, Memphis-tophélès double de Faust, la créature double de Frankenstein, le valet double du maître et l'amant double de l'amante, le fils double du père, le narrateur double du

personnage⁵⁹⁴, le coauteur double de l'auteur, de l'Auguste double du clown blanc : on n'en finirait plus⁵⁹⁵.

Du religieux au mythe en passant par la littérature et la science fiction, cette figure semble hanter profondément les pensées depuis l'Antiquité, explique Marizio Bettini :

Le monde de la mythologie héroïque avait lui aussi accordé une vaste place aux prouesses des doubles. À commencer par le héros grec par excellence, Héraclès, dont la naissance s'était produite en même temps que celle d'un jumeau, Iphiclès, et d'un demi-frère... Dans les territoires de la mythologie – mythologie du double ? -, nous rencontrons toutes sortes de paires de jumeaux dont la naissance est souvent gouvernée par des coïncidences astrologiques exactes⁵⁹⁶.

Elle pose, par ailleurs un problème d'identité personnelle avant tout. Dans des contextes particuliers, cette figure peut se voir comme un substitut psychologique, une vision fantomatique, un décalage de perspective dans la vision de soi, un reflet en miroir, un lieu de narcissisme, etc. Le double est une figure particulière en ce que sa pertinence dépasse le champ même de la simple dualité et façonne, de ce fait, une illusion que la littérature a pris comme élément symptomatique dans l'élaboration de certaines caractéristiques psychologiques des personnages. Car il s'agit, avant tout, d'un dédoublement qui concerne la conscience du sujet. Or, se dédoubler, c'est substituer une autre conscience à soi, d'un autre soi qui manque d'évidence, du moment que l'individualité du sujet est tout de suite remise en question. Comment être deux dans un ? Malgré la bizarrerie de la chose, les cas existent, la psychologie, voire la psychopathologie nous décrivent de multiples cas de dédoublement, démences et troubles de la personnalité tels que la schizophrénie.

La littérature a donné à ces cas une valeur fictive et attractive depuis l'antiquité :

Nous rencontrons pour la première fois – naissance du double ? - ce noyau au moment où il se déploie dans deux épisodes de l'Iliade. Au chant V, Apollon use d'un *Eidôlon* pour doubler Énée, qui a été blessé, et le soustraire à la furie de Diomède... au chant XXI, nous retrouvons Apollon qui prend directement l'identité et l'aspect d'Agénor pour le sauver d'Achille, bien trop fort pour lui, on notera d'ailleurs que ce procédé d'un dieu ou d'une déesse prenant les traits d'un mortel, le doublant, de la sorte à son insu est très commun dans les poèmes homériques⁵⁹⁷

Dans ces récits, le double a une fonction plutôt rédemptrice et s'érige en réincarnation matérielle coriace, «pour mettre en place le paradoxe d'une inexistence qui ait la matérialité

594 Souligné par nous pour y montrer notre intérêt.

595 Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double, un thème littéraire*, Nathan, 1996, p. 3.

596 Maurizio Bettini, *Je est l'autre ? Sur les traces du double dans la culture ancienne*, Belin, 2012, p. 8.

597 *Ibid.*, p. 7-8

trompeuse d'un être vivant »⁵⁹⁸. Il s'agit donc d'une construction, « Homère emploie le verbe construire, (*teuchô*), et les fantômes qui doublent les mortels sont à la fois immatériels et solides au point qu'ils trompent les hommes sur leur vraie nature. »⁵⁹⁹ Le double peut figurer une défense comme Héra qui avait créé un *Eidôlon*, double d'Hélène, pour suivre Pâris à Troie. Dans *l'Amphitryon* de Plaute, le double usurpe l'identité d'une personne avec des pouvoirs, le récit débouche toujours sur des confrontations dramatiques entre le « moi » et « l'autre »: Sosie est dépossédé de son identité par le dieu Mercure qui a pris ses traits puis le roue de coups⁶⁰⁰.

Traversant le Moyen Âge, le double illustrera le caractère haut en couleur du récit diabolique.⁶⁰¹ Les XIX^e et XX^e siècles accordent à cette figure des élans d'imagination époustouflants, et parfois étourdissants tant le foisonnement des temps, passé-présent-futur et des lieux, brouillent ainsi le sens et la logique des événements. Il en est ainsi dans certains contes déconcertants de Jorge Louis Borges⁶⁰², en l'occurrence celui qui s'intitule *L'Autre*⁶⁰³. Selon Pierre Jourde et Paolo Tortonese :

Le retour à la littérature populaire, aux contes merveilleux dans un contexte de recherche d'identité de la philosophie romantique allemande et aussi, l'apport de la philosophie de Fichte, (à la suite des travaux de Kant) philosophie du « moi », sont à l'origine d'une sorte d'épidémie du double dans la fiction...le moi absolu, inconditionné, originaire, engendre le non-moi, le monde extérieur dans lequel se trouve inclus le moi empirique⁶⁰⁴.

La perspective romantique donne au dédoublement une fonction oppressante, c'est « le passage de l'absolu au contingent »⁶⁰⁵, qui détermine l'essence et la réalité de cette métamorphose, qui n'est qu'un contretype aliénant. Or, à côté de cette parabole idéaliste, c'est le double lui-même qui serait détenteur d'une réalité. La réalité, soutient Clément Rosset, est aussi du côté du double :

Il est vrai que le double est toujours intuitivement compris comme ayant une

598 *Ibid.*, p. 31.

599 *Ibid.*, p. 30.

600 *Ibid.*, p. 17.

601 *Ibid.*, p. 14.

602 L'œuvre de Jorge Louis Borges prend le thème du double comme une véritable obsession. Le roman de Dostoïevski qui s'intitule *Le double*, 1846, nous fait introduire dans un monde fantastique d'un dédoublement généralisé, y compris du langage. Nous pouvons également mentionner quelques romans qui exploitent bien cette figure du double : *Le portait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, 1890, *Le chevalier double* de Théophile Gautier, 1840, *Lui* 1883 et *Le Horla*, 1887. de Guy de Maupassant, etc.

603 Jorge Louis Borges, *Le livre de sable*, Gallimard, coll. Folio, 1983. Dans ce conte, l'auteur évoque sa rencontre avec son double en plus jeune. Étonné de se voir, Borges vieux, se persuade, lui et son double jeune (le pronom personnel ici renvoie au deux sujets) qu'il n'est pas dans un rêve mais bien dans la réalité car il lui raconte leurs situations familiales, des faits historiques tels que la première guerre mondiale, que le jeune va vivre, mais aussi des lectures qui impressionnent le Borges jeune qui avoue avoir bien aimé, c'est comme s'il lui fait entrevoir un petit avant-goût de sa vie future, son destin.

604 Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 27.

605 *Ibid.*, p. 30.

meilleure réalité que le sujet lui-même et il ne peut apparaître en ce sens comme figurant une sorte d'instance immortelle par rapport à la mortalité du sujet. Mais ce qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité, sa non-existence⁶⁰⁶.

C'est donc l'existence même du sujet qui est remise en cause et donne, de ce fait, au double une envergure étrangement plus plausible, ce qui permet de reconsidérer le statut psychologique du sujet. Clément Rosset ajoute :

Lui et Horla, ne sont-ils pas des ombres de l'écrivain, mais l'écrivain réel et véritable, que Maupassant ne fait que singer de manière pitoyable : ce n'est pas lui qui imite moi, c'est moi qui imite lui. Le réel n'est à jamais du côté de l'autre⁶⁰⁷.

La visibilité du reflet, donc du double, garantit la survie du sujet, « ...vienne ce reflet disparaît, et le héros meurt, comme la fin de *William Wilson* de Poe »⁶⁰⁸. Cette envergure sublime le double et, étrangement, fait basculer la réalité de son côté, ce qui reformule son essence même. Il est donc à considérer, vue sur cet angle, comme une entité « fantomatique réelle » dont dépend la vie du sujet.

Nous pouvons aisément constater que le double tel qu'il est exprimé dans les œuvres étudiées possède plusieurs facettes et touche non seulement l'unité du personnage, (sa conscience, son identité, son imaginaire...) mais aussi l'espace dans lequel il évolue et ses dimensions, le temps historique, le code linguistique et culturel avec lesquels il s'exprime. Néanmoins, cette figure se caractérise en ce qu'elle est une facture esthétique mise en œuvre pour, justement, édifier une œuvre aux allures complexes, dont les personnages ou le monde, voire les dimensions dans lesquelles évolue l'intrigue, soient une gageure artistique d'une part ; d'autre part, et c'est ici que se manifeste notre intérêt commun, c'est que le double est aperçu par Freud comme un problème structurel de l'identité du sujet avant tout. C'est ici que se situe notre vision de la figure du double, celle que nous voulons mettre en évidence. La similitude d'avec le double fantastique admis dans les œuvres citées, c'est qu'il requiert les mêmes caractéristiques, à savoir : la dualité, l'ambiguïté, et l'effet produit sur le texte.

La part créative du double dans les œuvres que nous étudions a pour point de départ une subjectivité qui veut s'exprimer. Ici, c'est la valeur autobiographique et son acte de création qui se mettent à l'œuvre et se retrouvent en proie à deux visages du moi comptant les dualités que nous avons analysées, souvent ambiguës ou, du moins, en conflit. Le double dont il s'agit ici n'est qu'une continuité des dualités qui affectent profondément les auteurs, au point de se refléter dans le

606 Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Gallimard, coll. Folio, 1984, p. 91.

607 *Ibid.*, p. 92.

608 *Ibid.*, p. 115.

processus narratif, notamment dans les voix énonciatives. Ces doubles sont inhérents au vécu de l'auteur, à son éducation, son milieu, ses influences, et à ses confessions. Elles participent à l'élaboration d'un paradigme d'écriture très problématique quand il s'agit de parler de soi. La subjectivité dans nos romans autobiographiques n'est cependant pas confrontée consciemment à sa fracture, le double n'est pas reconnu comme tel, mais s'intègre presque instinctivement dans le processus de l'écriture. Nous allons ainsi retrouver ces éléments et tenter d'en analyser le contenu afin d'esquisser la particularité de cette figure du double dans ce contexte.

2. Double historique dans *L'Amour la fantasia*

a- « Je » double des voix

Dans une interview, Assia Djébar répond à une question relative à la condition des femmes dans le monde arabo-musulman :

Quand je me pose des questions sur les solutions à trouver pour les femmes des pays comme le mien, je dis que l'essentiel, c'est qu'il y ait deux femmes, que chacune parle, et que l'une raconte ce qu'elle voit à l'autre. La solution se cherche dans des rapports de femmes. J'annonce cela dans mes textes, j'essaie de le concrétiser dans leur construction, avec leur miroir multiple⁶⁰⁹.

C'est à cette voie double que l'auteure a recours très justement dans ses œuvres depuis *La Soif*, puis de manière plus insistante dans ses romans autobiographiques. Le « Je » narrateur du premier chapitre qui entame le roman autobiographique *L'Amour, la fantasia* renvoie incontestablement à la vie réelle de son auteure Assia Djébar. Néanmoins, la structure interne du roman autobiographique, comme nous l'avons signalé dans le troisième chapitre, n'en reste pas à ce simple schéma traditionnel mais cherche des chemins plus tortueux dans la fiction en passant par des récits intimes de la narratrice et ceux des autres femmes ainsi que l'Histoire et ses tréfonds afin d'y puiser une matière plus complexe. La linéarité d'un récit chronologique ne saurait trouver une place dans un terrain aussi instable. L'auteure fait face ici à des réalités telles qu'elle ne saurait écrire une autre œuvre autobiographique que celle-ci, comptant l'imbroglio à la fois linguistique (culturel et social) dans lesquels l'auteure a vécu. Hafidh Gafaïti pense que :

609 Thoria Smati, « Création, liberté, Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien, » Algérie-Actualité, n° 1276, mars/avril, 1990.

Le roman de Djébar est en rapport avec un double référent, une double écriture en attraction et en confrontation pour deux lectorats, en vue de deux horizons d'attente⁶¹⁰.

Les références sont en effet arabe et française, « à la fois de départ et d'arrivée » dit Derrida⁶¹¹. L'écriture flotte entre deux horizons comme son imaginaire et sa langue d'expression. La légitimité d'une double quête : historique, se superposant à une quête d'une identité individuelle, trouve parfaitement un sens ici, dans la mesure où l'Histoire est non seulement vécue comme une blessure ancestrale ou le lieu sacré d'une mémoire collective mais tient pour l'auteure de la passion même. Ce qui revient à dire que l'Histoire fait partie intégrante de la subjectivité de l'auteure qui, par un détour littéraire, en formule brillamment l'importance et la nécessité de l'irrévocable lien.

Le double et le dédoublement sont la marque de fabrique des précédents personnages des romans d'Assia Djébar. Clarisse Zimra écrit à ce propos :

Les premières héroïnes sont doubles et dédoublées, symboliquement autant que physiquement. Dès *La Soif*, l'auteure les met sous le signe d'une citation de Joubert, « la moitié de moi-même se moque de l'autre », un dédoublement qu'elle va redoubler dans *Les Enfants du nouveau monde*, dont elle dit la position de Lila (l'héroïne) à côté et en même temps dedans.⁶¹²

Il en est de même dans *Ombre sultane*, où nous lisons « Ombre sultane : ombre derrière la sultane. Deux femmes : Hajila et Isma. Le récit que j'esquisse cerne un duo étrange⁶¹³ », un double en somme. Dans *L'Amour la fantasia*, autant que le « Je » narrateur, les voix que la narratrice incarne et fait parler se fondent dans son intimité et investissent avec elle la part de l'Histoire et du destin qui les unissent en leur attribuant les mérites honorables de cette mémoire orale collective. Avant de recourir à l'Histoire, la narratrice brandit l'honneur justement par l'évocation des détails de leurs vies au harem. Elle s'incruste jusque dans leurs sentiments et y glane une intimité que la narratrice semble partager. En réalité, la narratrice se retrouve elle-même, se raconte tout en prêtant sa voix à ces femmes cloîtrées. Ces voix sont un miroir (parfois déformant), de la narratrice avec lesquelles elle retrouve malgré tout un certain réconfort.

En effet, après le premier passage intitulé « Fillette arabe allant pour la première fois à

610 Hafid Gafaiti, *L'Écriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar: L'amour, la fantasia* "Itinéraires et contacts des cultures", 13, 1991 (1er semestre) p. 95-101. article disponible en ligne à l'adresse: <http://www.limag.com>. Consulté le 12/06/2016, p. 95.

611 Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 25.

612 Clarissa Zimra, « Transhumance du sens dans l'œuvre d'Assia Djébar », *Assia Djébar, Littérature et transmission*, Actes de colloque de Cerisy, Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber, Dominique Combe (dir). Presses Sorbonne Nouvelle, p. 393.

613 Assia Djébar, *Ombre sultane*, (1987) Albin Michel, Le livre de poche, 2006, p. 9

l'école », le passage titré qui suit est intitulé « Trois jeunes filles cloîtrées... ». L'on ne peut que relever la pertinence d'une telle mise en parallèle de ces deux passages pratiquement opposés dans leur fond mais dont la structure énonciative est la même. Après l'univers de l'école, c'est celui de la maison où les filles sont cloîtrées qui est décrit pratiquement sur le même ton : « Fille arabe allant pour la première fois à l'école »⁶¹⁴ versus « Trois jeunes filles cloîtrées dans une maison claire au milieu d'un hameau du Sahel »⁶¹⁵. Dans cette construction se dessine un double confortant la narratrice avec elle-même, car ce sont bel et bien deux univers qui portent la narratrice dans son évolution sociale et qui la constituent ontologiquement. C'est par cette voie double qu'elle se fraie un chemin et qu'elle se retrouve dans ces deux univers, et en même temps y puise une essence dans des souvenirs qui demeurent dans sa mémoire. Dans ce cloître, la narratrice retrouve son enfance, ses jeux avec ses copines, vaquant à épier, à travers les haies, les voisines, à profiter de l'air de la campagne, de la proximité avec les animaux, à jouer entre les arbres fruitiers, bref à « oublier le soliloque de l'aïeule, les chuchotements de ferveur des autres (...) Ivresse de se sentir, par éclairs et sur un rythme alterné, suspendues au-dessus de la maison, du village »⁶¹⁶. Outre ses distractions avec les cousines, la narratrice accède à leurs correspondances, aux lettres qu'elles écrivent à des hommes de contrées arabes, dans le secret, la pudeur et beaucoup de rêves. Dans cet univers cependant, la narratrice ressent la douleur de l'enfermement à l'aune de l'école où elle fait ses premiers pas de fille qui quitte le cloître. Pendant que ce cloître ravive les souvenirs de la petite fille, l'école lui fait prendre la mesure parfois aliénante d'un tel enfermement, notamment par le biais de la lecture et de l'écriture. C'est ainsi, telle Emma Bovary, qu'elle fait des rêves éveillés : « Quelqu'un viendra dans ce trou perdu pour me prendre : il sera un inconnu pour mon père ou mon frère ; certainement pas pour moi ! »⁶¹⁷. La lecture lui balise les chemins pour d'agréables scénarios, la sortie du cloître lui offre la mesure du possible, une tentative de rendre le rêve réel, c'est dans cette double dimension que le « Je » de la narratrice s'inscrit. Un « Je » de la narratrice nostalgique qui retrouve son foyer, ses souvenirs, une enfance, doublée d'un « Je » qui lui permet justement ce retour, cette joie ; en même temps, la nécessité de s'en défaire pour aller au-delà des murs, rechercher d'autres horizons, chercher à atteindre ses rêves.

Le retour à soi, c'est cette immersion incessante chez les femmes cloîtrées. Dans cet univers, la narratrice leur prête sa voix à travers laquelle leur cri se matérialise. La voix c'est celle qui transporte « Les vocables de tendresse, les diminutifs spécifiques parlés de notre tribu d'origine »⁶¹⁸, seul vernaculaire qui puisse rendre compte de la réalité affective de ces femmes. Dès

614 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 11

615 *Id. Ibid.*

616 *Ibid.*, p. 19.

617 *Ibid.*, p. 24.

618 *Ibid.*, p. 116.

lors, « Je » assume une double épreuve : celle qui transgresse et va concrétiser les rêves du cloître et celle qui couve les vocables prudes de la langue maternelle dans laquelle il faut comptabiliser les vocables des autres voix de femmes. La narratrice ressent cette épreuve comme une explosion dans sa chair, la déchirure est profonde dans l'Histoire : « J'ai fait éclater l'espace en moi, espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour »⁶¹⁹. Dans ce roman autobiographique, le parcours de la narration est celui d'un va-et-vient entre deux univers dans lequel le Je se dédouble et prend en charge des émotions, des désirs, des attitudes totalement contradictoires, de sorte que, tel état donné se veut être la conséquence ou la cause de tel autre. Désir / retenue, émancipation / conservatisme, libération / cloison...le « Je » narratif assume tous ces états dans une sorte de dissociation lucide, « ainsi, cette langue que m'a donné le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors se place sous le signe du double contradictoire... »⁶²⁰. Le double est ici à la fois structure de la narration mais aussi fondement du projet d'écriture même car c'est l'écriture qui donne voix, aussi bien à l'auteure qu'aux femmes cloîtrées, c'est ainsi que la narratrice le confirme : « ...écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine »⁶²¹. Nous assistons, de ce fait, à une superposition de « Je » qui endosse deux histoires, deux destins, collectif et individuel. Cependant, cette individualité finit toujours par se retrouver dans cette mémoire collective des voix et y trouver parfois un repère, une chaleur ancestrale. Ce faisant, c'est les voix des femmes analphabètes et celles des aïeules avec leurs lots de souffrance qui s'expriment, « et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres »⁶²².

Dans d'autres chapitres, le double « Je » de la narratrice parcourt l'Histoire, il devient en même temps acteur de cette l'Histoire coloniale. Ce plongeon dans le passé colonial introduit brusquement, après deux pages et demie du récit intime, une « en-quête » systématique de l'Histoire du pays, une Histoire coloniale dont la double investigation est appréhendée par l'auteure sous forme de questionnements étonnants :

Comment justifier que j'écris deux années ma double autobiographie, celle de ma personne et celle de l'Algérie, comment comprendre que ces deux années dans ma quête, sous double face de cette vérité algérienne et de son encerclement, je n'avais pas imaginé qu'il n'y aurait pour ce texte un seul lecteur ?⁶²³

Cette situation met non seulement l'analyse dans une double trajectoire mais elle a incité

619 *Ibid.*, p. 12.

620 *Id.*, *Ibid.*

621 *Ibid.*, p. 229.

622 *Ibid.*, p. 93.

623 Assia Djébar, « Violence de l'autobiographie », (*Postcolonialisme et autobiographie*, Albert Memi, Assia Djébar, Daniel Maximin), Alfred Hornung, Ernspter Ruhe, (dir.) Amsterdam, Atlanta, 1998, p. 93.

l'auteure elle-même à concevoir une double tâche dans son processus de création : « (...) j'étais devenu durant deux ans à la fois l'auteure et le lecteur (...) En cela je suis à la fois l'auteure ressusciteuse, mais aussi le seul et l'unique lecteur⁶²⁴ ». C'est que l'œuvre fait également l'auteure, « le livre, estime Montaigne est consubstantiel à son auteur, je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait⁶²⁵ ». La romancière fait l'expérience du conditionnement de sa subjectivité aux aléas des événements objectifs qui structurent sa mémoire et celle de son pays. Écrire à partir de cette constatation et, particulièrement, à partir de cette prise de conscience, revient à faire de son écriture personnelle un devoir de mémoire. La quête personnelle met en lumière les ombres d'une Histoire à revoir et à revivre dans le récit même. Dans le roman autobiographique, la narratrice parvient à créer ce lien entre son histoire intime et l'Histoire de l'Algérie en embarquant dans les récits intimes le poids des années, les anecdotes malheureuses d'un « Je » en prise avec les vicissitudes de la guerre et de son déchirement. Ce dédoublement crée en réalité un hiatus dans l'espace-temps des deux personnes de la narration, car ils sont porteurs de messages interdépendants. Pendant que le « Je » intime ressuscite son passé, décrivant ses premiers pas à l'école avec son père, son double ressuscite la mémoire nationale et les premiers bombardements. Le « Je » des deux récits fait face au traumatisme de la première rencontre avec l'entreprise coloniale. Au terme de ce dédoublement du « Je », la narratrice fait le constat réalisant la jonction du « Je » autobiographique et du « Je » historique :

Une constatation étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia de Béni Ménacer, ma tribu d'origine, et qu'il s'extasie dans les vergers, sur les oliviers disparus, « les plus plus beaux d'Afrique », précise-t-il dans une lettre à son frère. C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins un siècle après, à sortir du harem ; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, de prisonniers de Sainte-Marguerite ; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre⁶²⁶.

La narratrice fait ici un bond de plus d'un siècle en arrière pour trouver la source de sa quête. À cette mémoire vive et qui parle encore en elle, elle confère un pouvoir salvateur qui s'exerce encore sur elle. Comment ne pas voir dans ce retour, qui n'est pas le seul, une subjectivité qui prend des racines séculaires pour pouvoir mieux se voir ? Il a fallu pour la narratrice avoir recours à l'Histoire troublante du pays, pour construire une idée sur le trouble qui mine son intimité. Cette double quête illustre le gouffre que la narratrice semble se creuser pour arriver à elle,

624 *Id.*, *Ibid.*

625 Michel de Montaigne, *Essais II*, chapitre 18, *op. cit.*, p. 66.

626 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 93.

comprendre ses troubles. Dans le roman autobiographique, ce parcours est imbriqué dans la succession des chapitres qui font passer le lecteur du récit intime au récit Historique le dédoublement du « Je » menant à chaque fois la trame. Le récit historique est embarqué comme pour justifier une aliénation intime mais aussi pour la conjurer dans sa justification même, autrement dit dans la compréhension d'une logique de l'Histoire, d'une suite d'événements incontournables.

L'immersion dans l'Histoire par le « Je » de la narration construit une identité du passé avec des sentiments et une émotion du présent que la narratrice éprouve. Comme nous l'avons signalé plus haut, la narratrice tente de trouver un parallèle entre sa vie intime et l'Histoire de l'Algérie. Par le biais de ce processus, elle participe à la réécriture de l'Histoire en greffant un « Je » qui raconte ses affres, ses douleurs et ses combats. Ces bonds en arrière sont, pour reprendre un titre de l'ouvrage de Pierre Jourde et Paolo Tortonese, un « double dans le temps », c'est selon eux :

De manière plus restreinte, cet autre en moi peut désigner le passé éloigné, par exemple celui de l'animalité ancienne, ou des ancêtres inconnus qui continuent à vivre en moi, de la race toute entière qui me détermine⁶²⁷.

Le déterminisme fait office de repère dans le temps par la succession des récits intimes et historiques dans l'oeuvre. Il apparaît comme si les premiers déterminent non seulement chronologiquement les faits mais donnent à la narratrice des raisons de voir en eux la source d'une douleur présente. Le « Je » intime se fourvoie dans son double passé pour le reformuler à sa manière, réparer, panser des blessures par l'évocation des faits historiques que le « Je » historique vit intensément. Tel le personnage d'Henry James, dans *Le Coin plaisant*, qui a vécu toute sa vie coupé de ses racines, qui décide de revenir dans la maison dans laquelle il n'a pas vraiment vécu. Mais un double de lui est créé pour revoir, revivre cette vie s'il avait vraiment vécu dans la maison. Ainsi, le « Je » pourchasse dans les labyrinthes de la maison son double et son passé pour le transformer en victime, donc devenir lui-même victime. Dans le cas de *L'Amour la fantasia*, il s'agit de transformer le double « Je » du passé en héroïne de l'Histoire. Cette quête vaut en elle-même comme mime de la réalisation parfaite de soi en un double héroïque qui a vécu au cœur des combats historiques. Cependant, c'est d'un « double objectif »⁶²⁸ dont il s'agit ici. Contrairement au « double subjectif », « le double objectif ne pose pas, toutefois la question du rapport du sujet avec lui-même, mais celle de son rapport avec le monde »⁶²⁹. Le monde objectif de ce double concerne les lieux où se sont déroulés les combats, Staouéli en l'occurrence, voire Sidi-Ferruch et sa baie que la narratrice

627 Paolo Tortonese, Pierre Jourde, *Visages du double. Un thème littéraire, op. cit.*, p. 95.

628 *Ibid.*, p. 100.

629 *Id.*, *Ibid.*

cite comme lieux du début de son Histoire. C'est la subjectivité qui, en se dédoublant, prend le pouvoir d'intégrer l'Histoire du pays et d'y vivre intensément les événements tragiques.

Le parallèle des deux vies est, en réalité, un rappel constant de sorte que, la plupart des chapitres sur l'Histoire commencent par le même terme qui clôt le chapitre sur l'intimité de la narratrice précédente, comme pour signaler le destin commun qui les unit. Nous lisons à la fin du premier titre de l'œuvre :

«J'ai fait éclater en moi, espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là même que le corps dévoilé découvre – j'ai coupé les amarres.

Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube »⁶³⁰.

À la page qui suit, le premier chapitre sur l'Histoire :

« Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin. Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudrolement de bleus et de gris »⁶³¹.

Le terme « aube » prend ici toute la symbolique « lumineuse » de la rencontre avec l'Autre : à l'école et dans le combat. Pendant que la narratrice fait éclater l'espace subjectif, son double assiste à l'éclatement de l'espace objectif. Vient ensuite le corps dévoilé de la narratrice par le récit personnel auquel le dévoilement de la Ville Imprenable dans le récit historique fait écho, la majuscule soulignant la personnification qui appuie la ressemblance. Cette subtile mise en parallèle des récits suggère la similitude des tensions que les métaphores des deux textes rendent semblablement intenses. Le récit historique qui double le récit personnel évolue en réalité dans le même espace historique et fait face au même traumatisme qui est la rencontre de l'Autre. La suite de la première partie du roman autobiographique est construite à chaque fois sur cette mise en parallèle des histoires dont la symétrie des termes accentue les liens, notamment les termes qui font penser à la violence de la rencontre tels que « combat, explosion, éclatement... ». Cette violence du passé semble se substituer à la violence du présent et lui conférer une matière encore plus lourde à endosser. La narratrice du récit subjectif trouve toujours caution, - justification - à ses déboires intimes en faisant appel au récit historique qui ne fait que perpétuer cette peine et l'ancrer davantage

630 Assia Djebar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 13.

631 *Ibid.*, p. 14

dans le conflit. La précision est de taille, autant que les faits intimes, les faits historiques, notamment les épisodes les plus sanglants, sont décrits avec une précision extrême. Dans la première partie de l'œuvre, la succession des chapitres intimes et historiques suit aussi une symétrie dans la narration de l'abîme que ressentent les deux narratrices au fond d'elles-mêmes. Plus la première narratrice dévoile l'intimité de son histoire, plus son double s'engouffre dans les conflits militaires et les affrontements, comme pour signaler la similitude des combats, ce qui implique et justifie en même temps la reprise, à chaque fois, des derniers mots du chapitre précédent. Sur cette succession de chapitres, Assia Djébar explique :

D'un chapitre à l'autre, on passe d'un siècle à l'autre. D'une part je regarde le passé de mon pays, c'est-à-dire ce XIX^e siècle de meurtres, de guerres continuelles, de révoltes, de répressions etc. donc de mort. (...) Quant je vis mes premières années d'enfance dans cette société de femmes recluses, autour des années 1940 jusqu'en 1950, il semble que cet espace-là, des femmes enfermées et en même temps préservées, n'a pas bougé. On a l'impression que se seraient les mêmes femmes que celles d'un siècle avant (...) ce qui explique le jeu à partir d'un mot, d'amener à la fin du chapitre le coup d'envoi du chapitre suivant. (...).
Au fond, ce livre répond à la question : qu'est-ce que je suis en tant que femme, en tant qu'Algérienne, en tant qu'écrivaine ? Forcément, par cette question, tout le pays (...) que je porte en moi revient⁶³².

Au travers de ces questionnements, la narration se fraye un chemin dans les temps passés et trouve moyen d'y parvenir par ce don d'ubiquité possible à partir d'un dédoublement habile que l'auteure se donne. Dans ce cas, la narratrice que prend l'auteure pour se dire ne peut se définir sans le recul historique. Face à elle-même, elle n'a pas la réponse convaincante, d'où la nécessité de créer une autre face, c'est que « la manifestation du double, affirme Jourde et Tortonese, en particulier la séparation, correspond à une perte de pouvoir du sujet sur lui-même »⁶³³, le pouvoir de s'identifier en tant que femme et en tant qu'auteure algérienne. Le recours à l'Histoire par l'inclusion d'un personnage qui la porte dans le récit, participe d'une conscience d'une identité qui vaut pour son prestige séculaire même si cela relève de la souffrance. La douleur des conflits peuvent apporter du poids à l'identité tout en l'affirmant. Ce qui fait sens ici, c'est l'agencement de deux récits temporels dont le destin commun fabrique une identité, du moins, ce que l'auteure estime rechercher par ce recours. Il s'agit peut-être aussi de plaindre la situation qui est restée inchangée depuis un siècle, ce qui annihile symboliquement la temporalité et redonne toutes les raisons de situer le récit présent comme la réflexion (miroir) du passé, le double narratif prend dès lors non seulement son sens historique mais aussi esthétique.

632 Cahier d'études maghrébines, *Dossier Assia Djébar*, cité par Giuliva Milò, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, op. cit., p. 119

633 Paolo Tortonese, Pierre Jourde, *Visages du double. Un thème littéraire*, op. cit., p. 112.

b- Romancière double d'historienne

La romancière se double en effet d'une historienne comme en témoigne Assia Djébar elle-même:

(...) j'étais installée dans une structure double, il fallait quand même sortir du double, (...) Comment justifier que j'écrivis deux années ma double autobiographie, celle de ma personne et celle de l'Algérie envahie par les soldats, puis par les colons, puis par la langue, comment comprendre que ces deux années dans ma quête, sous double face de cette vérité algérienne de son encerclement, je n'avais pas imaginé qu'il y aurait pour ce texte un seul lecteur ?⁶³⁴

Les détails historiques sont édifiants, la narratrice raconte l'art de la guerre, la noblesse des guerriers ainsi que des règles et les stratégies des combats mais aussi des valeurs humaines qui attestent de la grandeur et de la mesure des hommes et des femmes qui s'engagent dans le conflit. Les dates sont précises et les endroits sont réels. Les références sont signalées et les documents sont référés à leurs auteurs. Les premiers chapitres de la première partie qui traitent de l'Histoire décrivent l'assaut sur la capitale le 3 juillet 1830, à 5 heures du matin, puis sa capitulation le 5 juillet 1830. La deuxième partie historique est consacrée aux atrocités de la guerre, aux actes de vandalisme et de barbarie qu'a commis l'armée française. Comme dans les chapitres précédents, les dates, parfois les heures sont mentionnées, les récits sont même parfois enrichis de documents officiels et de témoignages écrits.

De ce bilan, nous retenons que l'Histoire que la narration fait revenir, fait à la fois le lien entre le récit intime que nous avons signalé mais également avec l'auteure en personne et sa prédilection pour l'Histoire en tant que savoir. La romancière-historienne défend certaines vérités à travers le relais fictionnel dans le but de faire la lumière sur quelques zones restées dans l'ombre pour elle. Selon Giuliva Milò, « elle imprime même cette expérience séculaire du combat dans le rythme de la phrase où l'omission du verbe reproduit la sûreté et la sveltesse du geste »⁶³⁵. C'est l'occasion de mettre en scène également un certain nombre de personnages historiques tels que Abdelkader qui figure aussi comme personnage dans le récit historique. Cette présence incarne autant l'aura historique que la relation filiale que l'auteure a, par la famille de sa mère, avec l'illustre combattant l'Émir Abdelkader qui figure en même temps dans le récit. La romancière-historienne ne revisite pas seulement l'Histoire mais la fait narrer, au sens où celle-ci devient objet d'inspiration qui

634 Assia Djébar, « Violence de l'autobiographie », *Postcolonialisme et autobiographie*, op. cit., p. 93.

635 Giuliva Milò, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'oeuvre d'Assia Djébar*, op. cit., p. 125.

stimule l'écriture à la fois dans sa fonction littéraire et diégétique. La mémoire se substitue à l'imagination et fonde un contrat de lecture qui fait appel au savoir historique, au passé colonial que l'auteure maîtrise parfaitement. Ainsi, la double posture romancière-historienne instaure un processus d'écriture particulier, dans la mesure où elle dramatise et narrativise pour adapter l'Histoire à son dessein qui « consiste justement à saisir le détail pertinent pour faire s'écrouler l'échafaudage des fausses idéologies sur lesquelles on veut faire reposer l'idée de la supériorité européenne »⁶³⁶. Ceci coïncide avec la dénonciation de la fausse idéologie sur laquelle est fondée la figure du père dans le récit intime. C'est en effet une double dénonciation que met en œuvre la romancière-historienne dans son œuvre afin de lutter contre des ordres établis, des systèmes de répression castrateurs et ingrats qui sont à l'origine de son mal-être. Cependant, dès lors que l'Histoire collective est sollicitée par l'auteure, elle atteste l'ancrage de son récit dans l'espace-temps, c'est que, affirme Philippe Gasparini :

La mémoire individuelle, se rattache alors à une mémoire collective : elle témoigne au nom de ceux qui ont partagé des idéaux, des événements, des sentiments communs, et elle s'exprime sous leur contrôle dans une perspective historique (...) L'Histoire est donc à la fois l'alliée du narrateur, auquel elle fournit une structure temporelle de référence, et son adversaire lorsqu'elle menace d'engloutir sa trajectoire personnelle. Par son ambiguïté même, le roman autobiographique donne du jeu à cette ambivalence⁶³⁷.

La rétrospection par le biais de l'Histoire fonctionne comme un rétroviseur : il est nécessaire pour aller de l'avant. L'auteure y voit son destin, c'est dans l'Histoire qu'elle y a inscrit son *alter ego* afin de parcourir des chemins séculaires, pleins d'aventures dont le parcours tragique a illuminé un siècle plus tard la voie (voix) :

Un constat étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Beni Ménacer, ma tribu d'origine (...)

C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins, un siècle après, à sortir du harem, c'est qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler⁶³⁸.

L'écriture littéraire de l'Histoire chez Assia Djébar est symptomatique. Elle révèle une quantité de faits douloureux qui illuminent, elle rejoint à juste titre Walter Benjamin dans sa conception de l'Histoire qui estime que « la véritable image du passé se faufile devant nous. Le

636 *Ibid.*, p. 129

637 Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 204.

638 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 42.

passé peut seulement être retenu comme image qui brille tel un éclair⁶³⁹». Le processus de l'écriture de l'Histoire entrepris par l'intermédiaire d'une entité double prend ici une forme d'abréaction⁶⁴⁰ par la verbalisation du souvenir. C'est une façon pour l'auteure de se libérer d'un traumatisme centenaire et, en même temps, cela constitue la source de son écriture, de sa parole. Le traumatisme ainsi n'est plus refoulé, ni gardé dans le souvenir mais actualisé et devient moteur de création. Se réalise ainsi la participation / reconstruction du drame par la prise d'une place dans l'Histoire, et l'imagination de donner aux récits un sens tragique.

Face à cette structure conçue par une narration double, nous pouvons établir un tableau qui schématise les entités des deux récits et leur double équivalent :

Je intime	Je historique
<ul style="list-style-type: none"> - Réalité subjective - Histoire intime. - Amour de personnes. - Combat de femme(s) - Femme. - Loi patriarcale 	<ul style="list-style-type: none"> - Réalité objective - Histoire commune. - Amour patriotique. - Combat du pays. - Pays, terre natale. - Loi coloniale

Ce parallélisme instauré montre savamment l'articulation binaire du Je qui, par des bonds dans le temps, retrouve les mêmes postures mais reformulées et vécues différemment. La métaphore de la femme rapprochée du pays dans le récit historique est la figure qui reformule esthétiquement le dédoublement car ici, la passion amoureuse trouve toute son essence et exerce toute son influence comme thème majeur du roman autobiographique que le titre justifie.

Si comme témoigne l'auteure, son l'autobiographie est double, la réalité l'est pour elle tout autant. Le travail de l'écriture participe ainsi à l'élaboration d'un autre réel, « d'une duplication du réel, de l'autre monde »⁶⁴¹, qui serait parallèle dit Clément Rosset. Ici la réalité historique comme duplication du réel intime est une fiction des événements dans l'Histoire réelle, conçue par l'auteure comme vraisemblables dans la mesure où elle y voit son passé comme réflexion de son avenir, « il m'éclaire encore » dit-elle. La trajectoire et la raison du double « Je » historique d'Assia Djébar rappelle la vision de l'Histoire chez Walter Benjamin qu'il définit comme « l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas constitué par le temps homogène et vide, mais par le temps empli d'instantanéité »⁶⁴². C'est une façon de voir l'actualité comme reproduction d'un passé, tel « la

639 Walter Benjamin, *Sur le concept d'Histoire*, (1942) Fayot, 2013, p. 25.

640 L'abréaction désigne en psychothérapie toute décharge émotionnelle qui permet à un sujet d'extérioriser un affect lié à un souvenir traumatique et, en conséquence, de se libérer de son poids pathogène, cf. Dictionnaire Universalis, version en ligne.

641 Clément Rosset, *Le Réel et son double*, op. cit., p. 20.

642 Walter Benjamin, *Sur le concept d'Histoire*, op. cit., p. 26.

révolution française se concevait comme la Rome revenante (...) la mode a du flair pour débusquer l'actuel, où il se meurt dans le maquis du temps jadis »⁶⁴³. De ce fait, le retour au passé exhume et ressuscite par la voix une mémoire et fait parler les ancêtres, fait dialoguer des femmes, construit des scénarios rendant les faits historiques fictifs plausibles :

Je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse (...) je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable (...) je te recrée, toi, l'invisible, (...) aïeule d'aïeule la première expatriée (...) Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français⁶⁴⁴.

Le « Je » est dédoublé afin de prendre le relais de l'Histoire et raconter sa version, celle qui prend la dominée pour héroïne et la convoque afin de démentir la version du colon, forcément construite à son image de dominant. Il y a, en effet, une revendication qui se construit dans le discours intime et qui se reproduit instinctivement dans le discours historique : la part (le droit) de la femme dans sa société. Si le récit intime défend les droits qui reviennent à la femme-auteure, le récit historique défend la part de la femme dans l'Histoire de l'Algérie pendant la période coloniale. Il ne s'agit pas de démentir l'Histoire mais de rétablir certainement des faits passés inaperçus par l'Histoire officielle, de part et d'autre des versions qui ne reconnaissent pas suffisamment le rôle des femmes pendant les révolutions⁶⁴⁵. Anne Donadey estime que « Assia Djébar crée une contre-histoire féminine qui déstabilise la dichotomie entre colonisation et décolonisation en mettant l'accent sur la résistance continue ainsi que sur la collaboration »⁶⁴⁶. L'invention d'un double pour reprendre l'Histoire est aussi la stratégie de l'auteure dans le cinéma⁶⁴⁷ : manifestation d'un déni, d'une déconstruction, d'une révolte contre une réalité historique que le double veut rétablir. Si comme le suppose Clément Rosset, « Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantôme, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du Fantôme »⁶⁴⁸, chez Assia Djébar, le réel (ici la réalité historique) est du côté du double qu'elle a créé pour prendre en main un passé construit dans le tort. Cette double référence inscrit l'écriture dans une posture à la fois de révolte et de rétablissement, de dénégation et de restitution d'un patrimoine figé, institué dans la mémoire

643 *Id. Ibid.*

644 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 267.

645 Assia Djébar rend souvent hommage à des femmes martyres, notamment à Zoulikha Oudai, de la même région qu'elle, à qui elle a dédié son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, 1978. C'est également son héroïne dans son roman *Une Femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002.

646 Anne Donadey, « Elle a rallumé le vif du passé », *L'écriture-palimpseste d'Assia Djébar, Postcolonialisme et Autobiographie*, *op. cit.*, p. 114.

647 Dans son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* 1977, à plusieurs reprises les voix se superposent. La voix de la narratrice couvre souvent en partie celle de la parente qui témoigne en arabe dialectale, résumant ou répétant ses paroles dans l'autre langue, mais toujours en utilisant la première personne. *Id. Ibid.*

648 Clément Rosset, *Le Réel et son double*, *op. cit.*, p. 91.

nationale. Nous assistons dans cette réécriture à une forme d'uchronie⁶⁴⁹, dans la mesure où sur l'Histoire se greffe une fiction qui ne cherche pas l'idéal en reconstituant tous les événements, comme le conçoivent les amateurs d'uchronie, mais demeure consubstantielle à l'écriture de l'Histoire officielle que l'auteure trouve lacunaire. Cela rejoint très justement ce qu'estime Paul Ricoeur sur ce point : « L'étonnant est que cet entrelacement de la fiction et de l'histoire n'affaiblit pas le projet de représentation de cette dernière, mais contribue à l'accomplir »⁶⁵⁰.

Dans le récit intime, les souvenirs ressuscitent les aïeules de l'auteure, et le dédoublement s'accomplit également par l'intermédiaire du rêve. Dans le quatrième mouvement de l'œuvre, intitulé « Le Cri dans le rêve », la narratrice évoque un épisode de sa vie passée : « Je rêve à ma grand-mère paternelle ; je revis le jour de sa mort. Je suis à la fois la fillette de six ans qui a vécu ce deuil et la femme qui rêve et souffre chaque fois, de ce rêve »⁶⁵¹. Par le biais du rêve, la narratrice se dédouble en fillette qui revit le deuil, pendant que la femme adulte revit le drame par le rêve. On sait que pour Freud, le rêve révèle justement le passé, « il existe des rêves traumatiques, dit-il, qui cherchent à procéder au rattrapage sous-développement, de la maîtrise, du stimulus »⁶⁵². La narratrice reconstruit dans son rêve cet épisode dans un monde insonore, « rêve pourtant au son coupé », malgré les cris, elle semble s'étouffer, impuissante devant ce qui oppresse la jeune narratrice adulte dans ses cris. *Le Horla* de Maupassant décrit bien cette expérience de « la paralysie du sommeil »⁶⁵³, sorte de cauchemar traumatisant à l'issue duquel une présence fantasmagorique est ressentie sur tout le corps, celle-ci est considérée par le personnage comme constitutive de son double qui l'effraie chaque nuit. Les effets sur les deux personnages sont similaires, comme l'illustre cette mise en parallèle des deux descriptions :

649 L'uchronie est un terme inventée par Charles Renouvier en 1857 pour désigner une utopie dans l'Histoire. Le Larousse le définit comme utopie appliquée à l'Histoire, l'Histoire refaite logiquement telle qu'elle aurait pu être. Les œuvres conçues à partir de ce concept prennent un événement historique comme substance et imagine totalement une autre issue qui déterminerait autrement la vision et le destin qu'aurait eu du monde.

650 Paul Ricoeur, *Temps et Récit III, Le temps raconté, op. cit.*, 337.

651 Assia Djebar, *L'Amour la fantasia, op. cit.*, p. 271.

652 Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad en français par I. Meyerson, PUF, p. 45.

653 Considérant la description que fait le personnage de cette expérience, nous avons compris qu'il s'agit d'une paralysie du sommeil, cauchemar particulièrement saisissant et traumatisant, car en effet, le sentiment d'une présence étouffante est récurrent. L'ayant subi plusieurs fois, nous saisissons parfaitement la description et le traumatisme que cela provoque. D'ailleurs, étymologiquement, la dernière syllabe du mot cauche« mar », est un mot germanique qui veut dire incubé de nuit, ou fantôme. Et initialement, le mot cauchemar, selon le Littré, désigne un sentiment d'un poids incommode sur la région épigastrique pendant le sommeil, avec impossibilité de se mouvoir, de parler, de respirer ; état qui finit par un réveil en sursaut après une anxiété extrême. La toile du peintre suisse Johann Heinrich Füssli intitulé « Cauchemar », 1781, représentant une femme allongée sur le dos, dans une position d'abandon ou d'impuissance, sur sa poitrine, un incubé semblant la posséder, illustre parfaitement cet état. Étrangement, la paralysie du sommeil est courante au Maghreb (en Algérie en tout cas), et le nom qui lui est associé est commun.

<i>Le Horla</i>	<i>L'Amour la fantasia</i> , « Le cri dans le rêve »
Je dors (...) puis un rêve – non - un cauchemar m'étreint (...) quelqu'un s'approche de moi (...) s'agenouille sur ma poitrine (...) Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes ; je veux crier, - je ne peux pas, - j'essaye, avec des efforts affreux, en haletant, de tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, je ne peux pas !	Rêve pourtant au son coupé. Propulsion interminable. S'étirant dans les membres, se gonflant dans ma poitrine, écorchant mon larynx et emplissant mon palais, un cri enraciné s'exhale dans un silence compact (...) Je crie au présent, et le rêve, profus comme un brouillard, ne semble jamais finir.

Des cris impuissants, sensation d'étouffement, un corps écrasé sous un poids mystérieux, ce rêve donne aux personnages de terribles visions fantomatiques. Mais contrairement à la nouvelle *Le Horla* dans laquelle l'expérience est décrite de façon réaliste et plus détaillée, manière de donner du relief au fantastique, thème cher à Maupassant, dans *L'Amour la fantasia*, la narratrice traduit la sensation que ce rêve lui a procuré. Elle relie le mystère et le traumatisme à la mort de sa grand-mère qui a marquée son enfance et dont les caresses et les silences continuent à « écorcher sa vie » d'adulte. Cette expérience du rêve et du double est également omniprésente dans l'œuvre de Borges⁶⁵⁴. Le point commun que fait surgir cette expérience onirique, c'est le faire de sentir au personnage la question identitaire. En fait, c'est un rapport de soi à soi qui se trouve problématisé et laisse place à une forme de doute et d'angoisse, à un traumatisme passé que le rêve stimule par la superposition d'un autre soi pour le soutenir ou le camoufler. Chez la narratrice de *L'Amour la fantasia*, le rêve de la narratrice se dédouble en fillette dont le cri se substitue à l'impuissant silence de la grand-mère « je devrais la nommer la mère silencieuse »⁶⁵⁵, dit elle, car elle est seule et muette, mais particulièrement douce et tendre, qui apparaissant à la narratrice tel un fantôme vertueux et aimant. Dans son rêve, la narratrice tente d'agir sur son double enfant afin d'aider, de « venger » dit- elle, le silence de la mère. Comme dans son récit historique, la narratrice déjoue le passé mais cette fois par le bais du rêve où tout est possible⁶⁵⁶.

Dans ce roman autobiographique, la narratrice construit un dédoublement inhérent à sa situation, dans un contexte où l'identité de femme qu'elle représente se trouve aliénée notamment par l'image que lui donne l'Histoire. Le dédoublement tente de défendre une image par l'intermédiaire d'une fiction qui rétablit une réalité au profit de la mémoire des héroïnes restées sans

654 Dans un court intitulé « Borges et moi », le Il désignant Shakespeare se substitue au Je qui fait parler Borges. Et Shakespeare mourant dit : « j'ai rêvé le monde comme tu as rêvé ton œuvre, William Shakespeare, et parmi les apparences de mon rêve, il y a toi, qui, comme moi, est multiple, et comme moi, personne », cité par Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, op. cit. p. 191.

655 Assia Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 272.

656 Dans le rêve en effet, le temps et l'espace n'existent pas, du moins, ils sont dilatés, et la frontière ontologique entre les êtres humains peut facilement être transcendée, cela peut même créer une altérité d'avec soi-même et permet le dédoublement : se sentir à la fois soi-même et une autre personne, comme d'ailleurs on peut reconnaître une personne et voir en même temps en lui quelqu'un d'autre.

véritable hommage. Cette duplication de soi par la narration constitue une sorte de plaidoyer pour la vie des aïeules, leur résurrection par la voix. La parole leur est donnée par la fiction, c'est une vengeance de la littérature contre l'Histoire officielle que tente ici l'auteure pour redire, réécrire une tranche du passé colonial au féminin totalement, qui fut totalement banni, « c'est que le double, dit Freud, était une assurance contre la destruction du moi, un énergique démenti à la puissance de la mort »⁶⁵⁷.

3. Le double fantasmatique dans *Jacinthe noire*

a- Marie-Thérèse double de Reine

La particularité saisissante qui nous frappe dans cette œuvre, c'est sans aucun doute la complexité de l'énonciation narrative. Denise Brahimi parle « de coup de force littéraire réalisé par Taos dans ce premier livre qui consiste en un décentrement très inattendu »⁶⁵⁸. L'énonciation est particulièrement déconcertante car louvoyant entre narratrice omniprésente qui raconte l'histoire et Reine, le personnage qui reprend la vie de l'auteure. Même si le « Je » ne lui revient pas tout à fait, le récit lui lègue le pouvoir de l'héroïne incontestable. Le « Je » narrateur revient donc à Marie-Thérèse dont la seule vocation est de mettre en lumière la personnalité de Reine, ses passions, ses amours, ses rêves, son intimité, avec tant d'émerveillement et d'admiration. L'on peut même parler d'obsession de Marie-Thérèse pour Reine qui rend d'ailleurs son existence possible, lui donnant toute sa substance, du moins dans le récit que Marie-Thérèse prend en charge de raconter comme par nécessité : « il me faut vous entretenir d'elle »⁶⁵⁹. Marie-Thérèse, en effet, nous informe dès le préambule qu'elle va raconter l'histoire de Reine par devoir qu'elle va mettre en exécution, en allant vers elle dès le premier regard. Elle insiste cependant bien sur l'unilatéralité de leur relation, « Non, elle (Reine) n'a pas été ma confidente, car je ne parlerai pas de moi, et pourtant elle m'a aimé⁶⁶⁰ »,.. Le récit donc n'engage qu'une seule partie : la vie de Reine racontée par un autre. Cette stratégie narrative traduit d'emblée une particularité dans l'énonciation que prend en charge l'auteure pour se dire. Le double est un moyen de déjouer le piège que tend l'écriture autobiographique, une façon de se distancier mais aussi de se disculper de toute responsabilité de ce qui peut être raconté par ce personnage / narrateur qu'est Marie-Thérèse. Elle confirme : « j'ai peur que vous ne soyez pas prêts

657 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, trad. de M. Bonaparte et E. Marty, Hatier, 1987, p. 56.

658 Denise Brahimi, *Taos Amrouche romancière*, op. cit., p. 12.

659 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 9

660 *Id.*, *Ibid.*

à me suivre. Je vous demanderais, dans le cas où vous seriez déçus, de ne pas vous en prendre à elle, mais à moi »⁶⁶¹. C'est une stratégie d'écriture autobiographique récurrente chez Nathalie Sarraute, qu'on retrouve dans *Enfance*⁶⁶² et *Tu ne t'aimes pas*⁶⁶³, où une structure dialogique avec un double, suggère qu'il est ainsi possible d'arriver à une analyse de soi, l'instance narrative donnant lieu à une voix critique et une voix narrative. Dans *Jacinthe noire*, la responsabilité totale du récit incombe dès lors au personnage Marie-Thérèse que crée Taos Amrouche, le personnage Reine quant à elle, est le sujet opaque et mystérieux qui sert la matière de l'œuvre. Marie-Thérèse, intrigue par son récit car si elle ne se confie pas à Reine, elle veut tout de même que le lecteur la confonde ou l'associe à Reine :

Je souhaite que vous la sentiez présente à travers moi. Je voudrais l'imiter un peu dans ma manière d'agir avec vous. Elle me présentait pleinement son visage et me disait en repensant chacun des mots qu'elle scandait avec force : « je veux vous donner comme les définition de moi-même »⁶⁶⁴.

Autrement dit, Marie-Thérèse veut que le lecteur saisisse Reine à travers elle. C'est Reine qui lui en donne l'autorisation comme en témoigne le discours rapporté. Ce contrat de lecture détermine non seulement la manière avec laquelle le processus de la narration va se décliner mais aussi nous informe aussi du trouble d'identité (d'identification) qui s'installe entre Marie-Thérèse et Reine⁶⁶⁵. Nous avons signalé dans le troisième chapitre le caractère fictif du personnage de Marie-Thérèse qui soutient le projet romanesque. Cela se confirme par le vide identitaire qui la caractérise. En effet, Marie-Thérèse ne dit rien sur elle, ni sur son identité véritable, peut-être quelques informations sans contenu identitaire précis, comme son diminutif Maïthé et le fait qu'elle est originaire d'Auvergne. Dans le préambule, elle sous-entend une nature quasi inexistante avant l'apparition de Reine :

661 *Ibid.*, p. 12

662 Nathalie Sarraute, *Enfance*, Gallimard, 1983. « Le doublage, dit Philippe Lejeune sur cette stratégie dans ce roman autobiographique est instable : la voix adulte peut reprendre son autonomie, le temps d'un échange avec le double ; ou bien, le temps d'un mime, l'enfant peut s'émanciper pour raconter lui-même son histoire (...) Le double provoque la voix narrative de manière si insistante et si artificielle que celle-ci, agacée, finit par s'interroger elle-même sur les raisons d'une telle stratégie». *Autour de Nathalie Sarraute*, Actes du colloque internationale de Cerizy-La-Salle, du 09 au 19 juillet 1989, Valéry Minogue et Sabine Raffy (dir), Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995. p. 69.

663 Nathalie Sarraute, *Tu ne t'aimes pas*, Gallimard, 1969. L'articulation du « Je » dans cette œuvre est beaucoup plus complexe car il renferme un grand nombre d'entité qui le sépare pour se mettre en contact avec les autres, en même temps ce personnage essaie d'expliquer la raison pour laquelle nous ne nous aimons pas sous forme de dialogue entre vous, tu et nous.

664 *Id.*, *Ibid.*

665 Sur certains points, ce processus n'est pas sans nous rappeler le récit du premier narrateur du *Fils du pauvre* qui prend en charge de raconter l'histoire de Fouroulou. La seule différence, c'est que Fouroulou ne prend pas connaissance dans le récit de l'existence de ce narrateur qui s'octroie le droit de fouiller dans le cahier d'écolier et livrer le récit au lecteur.

Notre histoire a duré un an. Mais je m'aperçois que je m'apprête à vous la raconter, sans vous dire ce que j'étais avant l'apparition de Reine. J'étais vide (...) rien ne venait pour dégager ma pensée de la somnolence. J'étais disponible pour Reine ? Peut-être⁶⁶⁶.

Reine est donc là pour donner vie à cette création que Taos met en œuvre sous l'égide de son pseudonyme en donnant au personnage-narrateur les pleins pouvoirs afin de mener à bout cette aventure personnelle. Nous estimons paradoxalement que Marie-Thérèse se donne elle-même ce pouvoir car, dit-elle : « Mais je connais son âme, j'en sais les dimensions et la clarté. Je sais que je puis vous parler de Reine, sans donner d'elle une image infidèle »⁶⁶⁷. Il s'agit d'une simple instance narrative de l'autobiographie certes, mais c'est aussi la voix de Reine, elle parle à travers elle, comme dans l'art du ventriloque qui donne l'illusion de faire parler un personnage, alors qu'en réalité, c'est juste une contorsion artistique de son créateur. Dans *Jacinthe noire*, la contorsion va encore plus loin, le personnage-narrateur est mis en scène par son créateur pour accéder à lui-même sous un pseudonyme. Une troisième entité est donc insérée dans ce corps d'où découle le récit sur soi. Cette instance narrative est en elle-même ambiguë car fonctionnant à la fois comme l'interprète du discours et des émotions de Reine tout en se prenant dans certains passages pour elle, mais étant aussi intermédiaire entre Reine et l'auteure par le biais de la fiction qui lui sert de paravent existentiel. Si Marie-Thérèse estime qu'elle se sent exister en partie grâce à Reine, elle lui est explicitement redevable et se prend comme pour son double positif⁶⁶⁸, qui se veut aimant, protecteur, compréhensif, toujours à son service, voire servile parfois. Par ailleurs, quand elle s'apprête à nous livrer les détails de la vie de Reine, le soin et l'exigence qu'elle se donne sont tels qu'elle a la hantise de la trahir : « J'aimerais entrer dans le cœur de mon récit, j'en suis empêchée par une angoisse incertaine et qui me tient au seuil de ma longue histoire »⁶⁶⁹. Nous sommes confrontés ici à l'essence même du double : la fidélité de la correspondance. Marie-Thérèse prend donc en charge la coïncidence de l'image avec Reine dont elle va exhiber les détails à travers elle dans le récit :

À Paris, personne, avant Reine, ne m'a vue dans ma vérité. Et d'ailleurs, je m'étais si longtemps appliquée à la cacher que mon vrai visage n'apparaissait plus que par les soirs de grâce. Il fallait tout le pouvoir de Reine et toutes la force de toutes ses questions qui m'ébranlaient, pour que ce visage s'élevât lentement, et comme à regret, du fond d'un puits, tel une lune aux contours incertains⁶⁷⁰.

666 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 12.

667 *Ibid.*, p. 10.

668 Nous parlons de double positif contrairement au double négative qui angoisse le personnage dédoublé, que nous trouvons dans les récits fantastiques de Maupassant ou de Dostoïevski.

669 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 12.

670 *Ibid.*, p. 33.

Le reflet est la trajectoire du double. Cette réflexion l'a guidée tout au long de sa cohabitation avec Reine afin de l'éclairer : « Car le reflet de Reine ne se jouait plus sur aucun d'eux et c'était uniquement ce reflet que j'avais passionnément suivi »⁶⁷¹. La reconnaissance par le reflet fonctionne ici dans les deux sens car, en même temps, Reine se reconforte à travers l'image que lui renvoie Marie-Thérèse et se complaît de l'aise qu'elle trouve chez elle, seule personne au pensionnat qui la comprenne. Une relation si imbriquée nous rappelle le dédoublement du narrateur anonyme et du Récitant dans *L'Amour bilingue* de Abdelkebir Khatibi, qui ne font en réalité qu'un : « Il se regarda et se reconnut dans l'autre qui lui tenait la main, l'autre en lui, en moi, au-delà de toute ivresse »⁶⁷². Denise Brahimi écrit sur cette correspondance dans *Jacinthe noire* :

D'ailleurs, ce *Je* transparent de Marie-Thérèse permet à Reine de s'y voir comme dans un miroir sous une forme claire, et de résister aux visions inquiétantes que lui renvoie le regard des autres, ses ennemies⁶⁷³

Le reflet est une forme du double. « Rank a bien illustré cela en relevant les innombrables superstitions qui s'attachent aux miroirs, à l'instar de l'ombre, le reflet était considéré par les peuples primitifs comme une manifestation de l'âme »⁶⁷⁴. Ainsi, Marie-Thérèse va non seulement prendre soin d'être le plus proche possible de Reine, (psychologiquement et physiquement), mais aussi de s'immiscer dans ses plus profonds secrets, au point de parler à sa place, ou de sentir qu'elle parle en elle « Qui donc m'inspire ? Il me semble me métamorphoser en Reine parlant de Reine »⁶⁷⁵. Ce genre de bouleversement accentue l'ambiguïté d'identification parfois peu évidente tant la réciprocité profonde produit une confusion notable. Nous remarquons plus explicitement cela dans la scène où Reine s'énerve contre Marie-Thérèse, renforçant ses propos avec une bonne dose d'ironie qui la caractérise. À cela, cette dernière réplique avec tristesse : « - Vous croyez m'atteindre, Reine, et c'est vous-même que vous blessez »⁶⁷⁶. Ce à quoi Reine répond avec acquiescement admettant une réciprocité qu'elle ne peut d'ailleurs pas avouer. Par ailleurs, la compassion de Marie-Thérèse concernant l'abattement de Reine justifie les liens : « Ses yeux s'emplier de larmes. Je me sentis à ce moment-là dans l'intimité de son âme »⁶⁷⁷.

L'âme, terme dont nous avons évoqué la récurrence, participe pertinemment à l'élaboration de cette thématique du double dans *Jacinthe noire*. Il est certain que le christianisme de Taos

671 *Ibid.*, p. 278.

672 Abdelkadir Khatibi, *Amour bilingue*, Fata Morgana, 1983, p. 79

673 Denise Brahimi, *Taos Amrouche romancière*, *op. cit.*, p. 14.

674 Otto Rank, *Don Juan et le double*, Payot, 1990. cité par Jourde et Tortonese, *Visages du double*, *op. cit.*, p. 60.

675 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 189.

676 *Ibid.*, p. 164.

677 *Ibid.*, p. 189.

Amrouche a façonné son imaginaire et que cela contribue à fonder une croyance selon laquelle tout individu est double. Comme l'atteste Pierre Jourde et Paolo Tortonese, « (...) de ce double ancien, il ne subsiste dans l'orthodoxie chrétienne que la croyance en une âme qui constitue précisément le réceptacle de l'unité de la personne »⁶⁷⁸. Et d'ajouter : « Le double aurait un rapport étroit avec la morale et la théologie chrétienne, surtout dans leur version augustinienne. C'est en fait saint Augustin qui pose le premier le problème de la dualité du moi »⁶⁷⁹. Taos Amrouche reformule semble-t-il cette croyance dans son écriture et inscrit dans plusieurs circonstances cette double facette de l'être humain qu'est le corps que Reine, (à la fois par son charme physique et sa tenue vestimentaire) présente aux pensionnaires, mais également leurs âmes qu'elle aime décortiquer minutieusement. Le corps, dans son apparence, est fondamental chez Reine, Marie-Thérèse y revient à chaque fois et plus particulièrement lorsqu'elle parle de la flamboyance de Reine qui la fait jaillir au dessus de toutes. De même, l'âme complète chez Reine et Marie-Thérèse cette unité des êtres vivants et recèle une part non négligeable de valeurs admirables. C'est ainsi que Marie-Thérèse estime intégrer l'âme de Reine, en être la proche parente ou la protectrice, voire parfois en offusquer la parole au point de confondre les discours narratifs qui font apparaître un dédoublement. Nous remarquons cela dans les soliloques répétitifs de Marie-Thérèse qui ont souvent pour sujet les attitudes éventuelles de Reine vis-à-vis de tel ou tel thème, ses éventuels propos ou réflexions que Marie-Thérèse prend soin de rapporter par pure imagination. L'imagination a pour fonction ici de consoler sa proximité fantasmée avec Reine, ce qui l'amène à la faire parler par sa voix intérieure au discours direct :

Mlle Anatole me submergea. Elle était venue briser ce quelque chose qui promettait d'être beau. Je me sentais lésée. « Oh ! si elle n'était pas venue ! » et mon imagination se fatigua à rechercher ce que Reine eût pu dire ou faire.⁶⁸⁰

La voix intérieure est aussi rapportée par cet immense désir de se sentir rassurée :

Je m'assis au hasard – ou plutôt, mon corps s'assit et mangea – car ma pensée s'en détachait comme si, réellement, j'eusse été divisée en deux. Je ne vivais plus dans le réel, mais dans une rêverie ou, cependant, j'évitais de regarder Reine et me sentais en connivence avec elle, tandis que cette phrase battait en moi la mesure : « Tout à l'heure, elle m'abordera, tout à l'heure... »⁶⁸¹

Ce genre de discours est courant chez Marie-Thérèse. Il lui tient lieu de parole fantasmatique insistant sur sa proximité, sa connivence avec Reine et ses envies incessantes d'établir un lien

678 Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 10.

679 *Ibid.*, p. 88. Notons par ailleurs que saint Augustin est l'un des auteurs préférée de Reine.

680 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 28.

681 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 37.

intersubjectif avec elle. Celle-ci est en réalité considérée par Marie-Thérèse comme une ombre qu'Otto Rank estime être l'une des manifestations les plus archaïques du Double. Selon lui : « Pour les primitifs, l'ombre représente l'âme, (...) L'ombre a une double valeur, à la fois rassurante et inquiétante »⁶⁸². Dans d'autres cas d'énonciation comme dans le discours indirect libre, la voix de la narratrice et de Reine s'enchevêtrent et portent à confusion comme nous l'avons déjà analysé dans le troisième chapitre, et cela afin d'illustrer la part fictionnelle du récit. Le chevauchement de la parole sur une autre porte à confusion et revendique ce dédoublement énonciatif.

D'autres passages manifestent cette énonciation double et la tendance de Marie-Thérèse à livrer le maximum de détails sur Reine (états d'âmes, émotions, attitudes, désirs...) et de rapporter parfois des impressions qui affectent le processus narratif et fond parfois se chevaucher parfois les discours. Fort heureusement, le discours indirect libre, qui rend la parole approximative, n'est pas courant dans le récit de Marie-Thérèse et la parole de Reine est le plus souvent marquée par un discours direct, ce qui donne plus d'exactitude et de fidélité. C'est tout de même un gage de sa vraie connaissance de Reine qu'elle affiche, mais surtout, un rappel de sa volonté de tenir parole d'aller jusqu'au bout de l'histoire de Reine comme annoncé en préambule. Cette mise en valeur de Reine par Marie-Thérèse conforte sensiblement son admiration et ses ambitions à vouloir à chaque fois se rapprocher d'elle et se sentir elle. C'est ici la magie qu'opère le discours direct, par le truchement successif de la troisième personne qui renvoie à Reine et qui voile la parole énonciative. C'est ce qu'illustre Richard Retchman dans son article :

Dans la plupart des énoncés, l'usage de la troisième personne ne fait que camoufler la subjectivité du locuteur, car, en effet, le Il n'existe et ne se caractérise que par opposition à la personne je du locuteur, qui, l'énonçant, la situe comme « non personne ». Cette réapparition d'un je, non énoncé mais bien présent, traduit donc l'intervention d'une subjectivité⁶⁸³.

Cette illustration marque la particularité de Marie-Thérèse qui s'efface totalement devant Reine et modèle sa subjectivité comme une simple instance narrative au service d'un personnage plus vivant à qui elle octroie tout le pouvoir du discours. Marie-Thérèse ne détient ainsi qu'une valeur accessoire du point de vue référentiel car c'est bien Reine qui est censée représenter l'instance référentielle du roman autobiographique. Le système d'énonciation établi dans la diégèse est donc paradoxal, c'est en effet par le discours de Marie-Thérèse à la troisième personne que la subjectivité de Reine se revendique et prend possession au même temps du volet référentiel par lequel l'auteure

682 Otto Rank, *Don Juan et le double*, Payot, 1990. Cité par Jourde et Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 59.

683 Richard Retchman, « L'intraduisible culturel en psychiatrie », dans *L'Évolution Psychiatrique*, 57, 3, 1992, p.347-365. , cité par Ada Ribstein, « En marge d'un genre, Jacinthe Noire de Taos Amrouche », mémoire de fin d'étude, op, cit., p. 12.

Taos Amrouche se définit.

Ce désir de s'effacer au profit de l'autre accentue la volonté d'être comme lui, et de ce fait, instaure l'existence exclusive de cet Autre. Il en est ainsi de l'attitude de Marie-Thérèse envers son modèle : Reine. Tout est construit dans une perspective de placer Reine au centre de tout désir et toutes les considérations. Désirer ce que veut l'autre, c'est être comme lui, c'est à travers cette problématique du désir de l'Autre que René Girard aborde le « désir mimétique » comme fondement d'une nature double.

S'inspirant de diverses disciplines, René Girard prend pour objet d'étude la littérature, en puisant des données notamment dans la mythologie, la Bible et l'ethnologie, cela dans le but de construire une théorie du mimétisme qu'il a poussé jusqu'au fondement même de la violence. Pour comprendre la théorie du « mimétisme » de René Girard, une mise au point sur sa spécificité s'impose avant d'aborder son rapport au double. Pour lui, le désir est mimétique, c'est-à-dire que c'est le désir de l'autre qui confère à un objet quelconque la dignité d'objet de désir. Autrement dit, la possession de quelque chose équivaut à l'accès à un privilège, à une plénitude de l'être dont l'autre paraît pourvu et le sujet dépourvu. Or cet autre est toujours celui par qui le sujet désire car, en adulant l'autre, le sujet adule également ses désirs. À partir de son analyse de don Quichotte de Cervantès, René Girard écrit :

don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie. Nous appellerons ce modèle le *médiateur* du désir. L'existence chevaleresque est *imitation* d'Amadis au sens où l'existence du chrétien est l'imitation de Jésus-Christ⁶⁸⁴.

De ce fait, l'autre devient le médiateur des désirs du sujet. C'est à partir de cette triple équation que René Girard parle du « désir triangulaire ». La supériorité du médiateur est ici une condition, c'est d'ailleurs pour cela que l'auteur parle de disciple à propos du sujet, un écart entre eux étant nécessaire : « la distance entre le médiateur et le sujet est d'abord spirituelle »⁶⁸⁵.

Cette trajectoire du désir est visible dans *Jacinthe noire* et éclaire plusieurs attitudes. Marie-Thérèse est, nous l'avons dit, démesurément sous la dépendance de Reine, par ce fait, ses désirs sont ceux que Reine fait jaillir au pensionnat et que Marie-Thérèse imite. Elle le dit elle-même : « Je voudrais l'imiter un peu dans ma manière d'agir »⁶⁸⁶. Dans son préambule, Marie-Thérèse évoquant avec émotion sa rencontre avec Reine, confie l'influence que cette dernière exerce sur elle :

684 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961, p. 12.

685 *Ibid.*, p. 17.

686 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 12

Depuis longtemps déjà, aucun élan ne me portait. Alors la vie intense qui l'agitait sur moi débordait. Ses joies furent les miennes. Il me fallait être abandonnée pour vivre de ma vie propre et reconnaître l'action de Reine sur moi⁶⁸⁷.

En avouant son attraction pour Reine, Marie-Thérèse succombe à son influence et admet s'être livrée impuissante à Reine qui demeure pour elle une référence d'idéal de vie : « elle m'a guidée vers les hauteur (...) elle m'a menée vers le sens profond des choses »⁶⁸⁸, insiste encore Marie-Thérèse. De cette attraction quasi maléfique de Reine, il découle une tout autre réalité à laquelle Marie-Thérèse doit faire face. Cette réalité consiste à affronter désormais ses nouvelles passions dont Reine est médiatrice potentielle car cette dernière est un être de passion qui puise en elle-même et non en autrui la force de son désir. Parmi ses passions, c'est d'abord la poésie que Reine lui a déclamé d'une voix de laquelle Marie-Thérèse a dit : « j'étais seulement sensible à sa voix »⁶⁸⁹, c'est alors qu'elle savoure la poésie de Milosz d'une nouvelle manière. Le charme sublime davantage ce poète désormais vu sous le prisme de son amour pour Reine, ce qui enthousiasme Marie-Thérèse qui répond en déclarant sa joie à la fin du poème : « Combien je pouvais avoir soif d'entendre glorifier le monde »⁶⁹⁰. Étrangement, il s'agit aussi de cette soif dans un passage de Proust qu'analyse René Girard, il dit :

C'est l'être de ce médiateur que vise le désir. Proust compare à la soif ce désir atroce d'être l'autre : « Soif – pareille à celle dont brûle une terre altérée – d'une vie que mon âme parce qu'elle n'en avait jamais reçu jusqu'ici une seule goutte, absorberait d'autant plus ardemment, à longs traits, dans une plus parfaite imbibition. »⁶⁹¹.

Après Milosz, c'est un poème de son frère intitulé *Une prière* que Reine a déclamé et qui a totalement emporté Marie-Thérèse qui s'exclame: « Elle arrachait d'elle-même cette prière et je participais à cette souffrance, moi qui me remettait à vivre, qui n'étais plus semblable à une étendue d'eau morte »⁶⁹². Elle est tellement saisie par tout l'être et le devenir de Reine qu'elle est affectée par les mêmes sentiments. Il ne s'agit pas seulement ici d'empathie, mais du désir de ressentir les mêmes choses qu'elle, de s'approprier Reine ontologiquement. Il ne s'agit pas d'être comme Reine,

687 *Ibid.*, p. 11.

688 *Id.*, *Ibid.*

689 *Ibid.*, p. 15.

690 *Ibid.*, p. 26.

691 René Girard, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 59. Parmi les auteurs qu'étudie René Girard, nous estimons que ses théories et questionnements conviennent tout a fait à *Jacinthe noire*, nous citons ici des propos bien appropriés à notre héroïne: « Le héros dostoïevskien, comme le héros proustien, rêve d'absorber, d'assimiler l'être du médiateur. Il imagine une synthèse parfaite entre la force de ce médiateur et sa propre « intelligence ». il veut devenir l'*Autre*, sans cesser d'être lui-même. Mais pourquoi ce désir et pourquoi ce médiateur particulier préféré à tant d'autres. Pourquoi le héros choisit-il le modèle adoré et honni avec tant de hâte et si peu de sens critique. » p. 60.

692 *Taos Amrouche, Jacinthe noire, op. cit.*, p. 26.

mais d'être Reine, « Le désir selon l'*Autre* est toujours désir d'être un *Autre* »⁶⁹³, estime René Girard.

Outre la poésie, c'est l'esthétique de Reine et tout le décor qu'elle confectionne que Marie-Thérèse trouve admirables à commencer par sa voix, ses bijoux, son corsage, son amour pour les fleurs, et aussi la façon avec laquelle elle tient sa chambre. Elle dit à ce propos : « Je m'arrêtai sur le seuil : un éblouissement de lumières : teintes vives, tentures tapisserie or (...) je me crus devant une de ces fabuleuses boutiques d'Orient »⁶⁹⁴. Et de la comparer avec sa chambre en y rentrant, « Me voici chez moi. Une pièce immense et vide, glaciale. Tout y est impersonnel »⁶⁹⁵.

Face à cette nouvelle réalité, Marie-Thérèse se découvre nue, impuissante et vide avec elle-même devant l'assouvissement que lui procure Reine. Celle-ci inscrit sa re-naissance⁶⁹⁶ : « c'est l'ordre de la beauté même que je découvrais. Mais cette renaissance je ne la devais pas à moi-même »⁶⁹⁷. L'admiration de Marie-Thérèse pour Reine dit long sur sa faiblesse à être, annihile même son pouvoir à être car, sans Reine, Marie-Thérèse n'est plus qu'elle-même⁶⁹⁸. Pour subvenir à cette forme impuissante, les désirs d'être pour Marie-Thérèse comme Reine porte secours. La conscience de ce « manque à être »⁶⁹⁹ est récurrente chez elle comme nous l'avons fait marquer à travers la marque énonciative de Marie-Thérèse. C'est aussi son témoignage direct et franc qui appuie la vanité de sa personnalité et sa dépendance. Elle estime qu'avant l'apparition de Reine dans sa vie, elle n'était rien, ainsi l'avoue-t-elle au premier chapitre : « Notre histoire a duré un an. Mais je m'aperçois que je m'apprête à vous la raconter, sans vous dire ce que j'étais avant l'apparition de Reine. J'étais vide, voilà ce que j'étais au moment où elle survint »⁷⁰⁰, au dernier chapitre, elle confirme en confessant :

...je m'étais identifiée à elle, je n'avais plus d'existence propre, je ne voyais qu'à travers elle (...) Lorsqu'elle m'est apparue, je souffrais d'un manque de grâce . Un voile poussiéreux recouvrait pour moi le monde. Aucun élan ne me soulevait : j'étais inaccessible à la joie, à la tendresse, à la grandeur (...) J'ai vécu jusqu'à son départ, dans une lumière de plus en plus brillante (...) je n'avais rien acquis par moi-même et je le savais⁷⁰¹.

L'apparition de Reine dans la vie de Marie-Thérèse se lit ici comme une condition de son

693 René Girard, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, op. cit., p.89.

694 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 27.

695 *Ibid.*, p. 28.

696 Il s'agit à la fois d'une naissance romanesque, en tant que création de l'auteure, mais aussi renaissance de Marie-Thérèse dans le récit, car, à plusieurs reprises, elle dit n'avoir aucune existence avant sa rencontre avec Reine. Nous y reviendrons.

697 *Ibid.*, p. 31.

698 Dans le film *Birdman*, réalisé par Alejandro Gonzalez Inarritu, 2014, le double du personnage principal, incarné par Michael Keaton lui dit « Sans moi tu n'es plus que toi-même ». En vérité, ce double est censé représenter l'ego du personnage.

699 René Girard, *La Violence et le sacré*, Grasset et Fasquelle, 1972, p. 217.

700 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 13.

701 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 277.

existence. Cette structure du double comme élément fondamental de la constitution du personnage est également visible dans *La Pluie*⁷⁰² de Rachid Boudjedra. Cependant, contrairement à *Jacinthe Noire*, ouvrage dans lequel la narratrice assiste à sa renaissance par le double, dans *La Pluie*, c'est la confrontation avec la mort qui décrit l'échec de l'identification à la mère et à l'absence du père, vécus par le narrateur comme des fantômes.

Prétendant que sa vie d'avant est vide, Marie-Thérèse semble comblée avec Reine et découvre une autre dimension d'elle-même qu'elle ignorait jusque-là. « Jung voit dans les rencontres décisives rapportés par certains auteurs une confrontation avec le nouveau Moi qui naît de cet accroissement de conscience : ainsi Nietzsche rencontre Zarathoustra, Paul rencontre le Christ »⁷⁰³. Trouvant en Reine un nouveau Moi, c'est un processus d'imitation mécanique qui s'est déclenché et conduit Marie-Thérèse dans une forme d'altérité avec elle-même, considérant ce qu'elle était avant, c'est-à-dire un autre personnage. Un dédoublement s'est subitement opéré avec elle-même, « Désormais coexistent en moi deux êtres en parfaite harmonie, la Marie-Thérèse de Versailles et la Maïthé de la rue X »⁷⁰⁴. Un peu plus loin en discutant avec Reine de sa vie antérieure et de sa nouvelle vie, elle demande à Reine :

- Qui dira laquelle est vraie ? Dis-je avec mélancolie.
- Ah ! Il faut croire que toutes les deux sont vraies tour à tour, quel petit sphinx vous faites !⁷⁰⁵

La métaphore du Sphinx⁷⁰⁶ est révélatrice de cette double nature qui nous informe à la fois sur les deux vies antagonistes de Marie-Thérèse et particulièrement sa tendance à la métamorphose et ses désirs de se sentir autre que ce qu'elle est. Ceci n'est pas sans nous rappeler ce que Jules de Gaultier appelle le « Bovarysme » à propos de tous les personnages de Flaubert, notamment Emma Bovary. Il observe en premier lieu ce manque de personnalité que nous avons pointé du doigt. Il dit : « Une défaillance de la personnalité, tel est le fait initial qui détermine tous les personnages de Flaubert à se concevoir autres qu'ils ne sont »⁷⁰⁷. À partir de cette impuissance, le personnage assume un caractère différent qui consiste dans l'admiration d'un modèle qui le valorise. Jules de

702 Rachid Boudjedra, *La Pluie*, trad. de l'arabe par l'auteur, Denoël, 1987.

703 Pierre Jourde Paolo Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 71-72.

704 *Ibid.*, p. 49.

705 *Ibid.*, p. 131.

706 Dans la mythologie grecque, le Sphinx représente un être avec la tête d'une femme et les pattes d'un lion avec des ailes.

707 Jules de Gaultier, *Le Bovarysme, Mémoire de la critique*, (1892) Presse de l'Université Paris Sorbonne, 2006, p. 10.

En poussant plus loin son analyse, Jules Gaultier parvient à parler également du « Bovarysme des collectivités », par ce terme il explique : « Le moyen le plus apparent suivant lequel un groupe social est contraint de renoncer à ses propres manières d'être pour se soumettre à celles d'un groupe étranger, c'est la force armée. À la suite d'une invasion le vaincu subit la loi du vainqueur (...) c'est alors seulement que, de son plein gré, le vaincu, dédaignant sa coutume héréditaire, se conçoit selon le modèle de la coutume étrangère ». p. 59. Sans ce dédain à la coutume héréditaire, cela n'est pas sans rappeler la situation ambiguë des écrivains algériens de langue française.

Gaultier ajoute : « Pour aider à cette duperie, ils imitent du personnage qu'ils ont résolu d'être tout ce qu'il est possible d'imiter, tout l'extérieur, toute l'apparence : le geste, l'intonation, l'habit, la phraséologie... »⁷⁰⁸. Par l'admiration, Marie-Thérèse se fraie un chemin qui la rapproche de ce qu'elle veut être, et à partir de cette attitude, elle parvient à se sentir exister, à se donner une aura à travers sa médiatrice, qui rappelons-le, est rayonnante⁷⁰⁹. Mais contrairement au bovarysme d'Emma Bovary dont la haine de sa réalité est exacerbée, au profit d'idéaux sentimentaux issus de ses lectures, Marie-Thérèse se voit renaître à une réalité en lui substituant une entité qui la fait resplendir. Cette réalité est plus réjouissante pour elle par la conscience que cela est juste d'une étape de sa vie joyeusement éphémère. C'est de là que naissent les sentiments paradoxaux qui l'envahissent, à la fois une joie innocente de se délecter de la présence de Reine dans le pensionnat, mais avec la peine qu'elle prévoit annonçant la fin de cette belle aventure : « Elle est passée près de moi comme un météore, elle m'a dit qu'un jour elle disparaîtrait »⁷¹⁰. Mais cela n'a pas empêché Marie-Thérèse de prendre plaisir, de jouir de sa cohabitation avec Reine, sans se soucier du lendemain qu'elle sait irrémédiablement triste.

De cet amour naît forcément une jalousie. Dans ce désir triangulaire, René Girard n'en exclut pas l'aboutissement à ce qu'il appelle : « la psychologie de la jalousie »⁷¹¹. Reine est incontestablement le personnage qui attise toutes les curiosités vue son excentricité. Aussi, quelques filles du pensionnat accourent à sa rencontre et ne se lassent jamais de passer des nuits entières à l'écouter lire ou à discuter avec elle. Cette engouement n'est guère du goût de Marie-Thérèse qui ne manque pas une occasion de haïr toute personne qui complimente Reine : « - Vous lisez très bien, dit Marie-Josèphe de sa voix grêle. Je détestais cette pauvre phrase de Mimi »⁷¹². Ou bien qui la dérange :- Oh ! Paula, vous l'avez troublée... Comme je détestai Paul, à cette minute d'avoir tourmenté Reine »⁷¹³. Comme dans toute relation d'amour, Marie-Thérèse veut l'exclusivité avec Reine et ne supporte aucunement que les autres l'approchent trop, craignant des confidences dont elle serait privée, comme dans ses confessions au Père Julien.

Toutefois, Reine mesure toute l'estime et l'adoration de son amie, c'est vraisemblablement la prise de conscience de son statut que Marie-Thérèse lui a concédée qui explique en partie son comportement, voire ses revers de tempérament qui la caractérise. C'est parce que Marie-Thérèse la vénère, qu'elle se sent et paraît resplendissante. Elle a, en partie, le mérite et l'autorité que Marie-

708 *Ibid.*, p. 11

709 Un aphorisme de Nietzsche illustre parfaitement cette attitude: « Les hommes se pressent vers la lumière, non pour mieux voir, mais pour mieux briller. On considère volontiers comme lumière celui devant qui l'on brille ». *Humain, trop humain*, Aphorisme 245, Le livre de poche, 1995, p. 397.

710 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, 9.

711 René Girard, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 53.

712 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 26.

713 *Ibid.*, p. 57.

Thérèse lui permet d'avoir, c'est d'ailleurs pour cela qu'elle se permet d'être hautaine, presque méprisante avec elle par la redondance des termes : « Ma pauvre Marie-Thérèse ! ». Cette prise de conscience leur permet à toutes les deux de mieux voir leur statut et leur réciprocité. René Girard pense que « Le modèle se juge trop au-dessus du disciple, le disciple se juge trop au-dessous pour que l'idée d'une rivalité, c'est-à-dire de l'identité des deux désirs, puisse les effleurer l'un l'autre »⁷¹⁴.

L'absence de rivalité peut, dans ce cas, stimuler l'absence de différence, notamment de la part du disciple qui est dans la quête du modèle. C'est dans cette perspective que Marie-Thérèse admet la similitude avec Reine par un sentiment de proximité et d'affinité, perspective qui endigue la différence accentuant le processus de dédoublement. René Girard admet ce lien : « Quand il n'y aura plus du tout de différence, on l'a vu, quand l'identité est enfin parfaite, nous disons que les antagonismes sont devenus des doubles... »⁷¹⁵. À travers le désir mimétique le sujet parvient à faire un avec l'autre, le disciple en désirant trop son modèle ne parvient plus à se différencier avec lui, il parvient même dans sa psyché à se confondre avec lui. L'irrationalité de cette identification trouve sa substance dans une entreprise idéaliste, dans la mesure où Marie-Thérèse se conçoit dans son identité que dans la possibilité et le désir de se concevoir comme une entité interchangeable avec Reine. Dans les dernières pages du roman autobiographique, cette ambivalence et cette interdépendance d'identité entre elles est patente. En effet, Marie-Thérèse en retrouvant Reine estime en même temps se retrouver, c'est une sorte de quiproquos que Marie-Thérèse se crée avec elle-même en s'identifiant à Reine : « je m'étais identifiée à elle, je n'avais plus d'existence propre, je ne voyais qu'à travers elle. Pour me trouver moi-même et du même coup la trouver elle, il fallait qu'elle partît »⁷¹⁶. Et de confirmer un peu plus loin presque dans les mêmes termes : « Je ne désirais rien, je n'attendais rien, toute aux délices d'avoir gagné mon autonomie de m'être retrouvée et du même coup d'avoir retrouvé Reine⁷¹⁷. Fallait-il dans ce cas que Reine parte du pensionnat pour que Marie-Thérèse se retrouve ? C'en est une nécessité irrémédiable à vrai dire, c'est justement ce départ de Reine qui lui a donné tout son éclat et sa joie. Cette fin signifie ses retrouvailles avec elle-même, et la présence indélébile de Reine en elle, « ...elle seule m'appartenait, elle seule, que j'avais connue, demeurait vivante et susceptible de progresser en moi et de frémir à la vue de mes larmes et de mes joies »⁷¹⁸. Comme dans le destin du double chez Rank, qui parle de la destruction du double, qui équivaut à un suicide à blanc afin de conjurer la mort qui est en soi⁷¹⁹, « ce suicide symbolique

714 René Girard, *La Violence et le sacré*, op. cit., p. 219.

715 *Ibid.*, p. 235.

716 *Ibid.*, 277.

717 *Ibid.*, p. 284.

718 *Id.*, *Ibid.*

719 Paolo Tortonese et Pierre Jourde, *Visages du double*, op. cit., p. 61. Ils rajoutent à ce propos : « Celui qui, s'étant séparé de son double, le détruit, peut être sauvé de l'obsession et de l'emprise diabolique, mais il peut aussi, comme William Wilson, s'anéantir lui-même. Plus subtilement, il peut tuer son double pour faire croire à sa propre mort et

représente une manière paradoxale de refuser la mort, de rester un sujet absolu, idéalisé »⁷²⁰. Marie-Thérèse a accepté cette fin, cette « mort symbolique » de Reine « Dès que je fis cette découverte, je n'eus plus aucune envie de la rencontrer ni de lui écrire »⁷²¹, afin de se maintenir en joie et de conforter sa « renaissance ».

b- Reine et Marie-thérèse doubles de Taos

Le double chez Taos Amrouche, d'après Denise Brahimi, est étrangement visible dans son signe astrologique qui est le Poisson, symbolisant le dédoublement⁷²². L'autre perspective de lecture dans cette complexité énonciative c'est de concevoir Marie-Thérèse comme création double de l'auteure. La création est habile car elle n'est pas si évidente à suivre et à contrôler par le discours qu'on lui fait dire à la fois sur elle-même et sur Reine donc sur soi finalement. Il ne s'agit pas seulement d'une narration autobiographique à la troisième personne, mais d'un personnage entier, défini avant tout dans son altérité, qui parle comme instance narrative et autobiographique. Fallait-il encore avoir cette capacité à se voir à travers les yeux d'un autre pour se dire, et surtout ne pas se trahir ? Le pari est tenu, semble-t-il, et l'auteure arrive à créer un *alter ego* consolateur et lui donner libre parole afin de mener le récit sur soi jusqu'à son terme. Taos Amrouche se joue des constructions narratives habituelles en se créant un double, seule instance de confiance pour parler d'elle. Pour se faire, elle crée Marie-Thérèse dont l'identité et la personnalité manquent de densité, de caractère faible et souple, critère d'ailleurs important pour pouvoir la saisir entièrement et lui octroyer l'envie d'écrire un récit, dont l'unique but est de parler de Reine, donc de Taos. L'onomastique est d'ailleurs une piste évidente qui conforte cette hypothèse. Rappelons que Taos possède un autre prénom chrétien, il s'agit de Marie-Louise. On l'appelle également Marguerite. Dans le roman autobiographique, la concordance avec la narratrice est manifeste non seulement dans une partie du prénom qui sont tous les deux composés comme Marie-Thérèse, mais celle-ci possède également un surnom, il s'agit de Maïthé.

Or, complexité de cette œuvre oblige, Taos Amrouche se dédouble dans Reine qui reste

devenir un autre, comme dans *La Méprise*, en se donnant ainsi l'illusion d'être plus que lui-même ». p. 114-115. Les cas de cette mort symbolique du double sont récurrents, nous vient en mémoire le roman de Chuk Palahniuk, *Fight club*, (traduit par Freddy michalski), Gallimard, 1996. Le personnage principal a rencontré son double suite à un délire psychologique, et lui a tout appris de la vie, il a subi, c'est le cas de le dire ici également, une sorte de renaissance à lui. Pour retrouver son autonomie, le héros (dans ce genre de cas, son double est aussi le héros) a dû se tuer, autre façon de tuer son double. Un film de David Fincher est tiré de ce roman, avec Brad Pitt et Edward Norton, 20th Century Fox, 1999.

720 *Id.*, *Ibid.*

721 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 284.

722 Denise Brahimi, *Taos Amrouche, romancière*, *op. cit.*, p. 55.

l'instance référentielle du roman autobiographique. Le jeu de l'onomastique suggère aussi cette auto-référence à travers le récit de Marie-Thérèse qui prévient que le prénom de Reine n'est qu'accessoire : « Oui, voulez-vous que nous l'appelions Reine ? Elle porte un nom plus simple, plus plein, mais je ne peux pas vous le dire⁷²³ ». Voilà que pointe un soupçon sur l'identité du personnage dont Marie-Thérèse va raconter la vie. Le lecteur est du moins averti, ce nom choisi par la narratrice n'est qu'un nom d'emprunt, donc un voile romanesque est établi. C'est aussi une façon de lire que le nom réel de Reine est à chercher ailleurs que dans le récit lui-même. Le récit justement fait tout pour esquiver le nom réel de Reine, car un peu plus loin : « - je ne puis accepter sans savoir...

Il se présenta simplement :

- Jacques Bérandier.

- Je me nommai »⁷²⁴.

Mais qui connaît bien Taos Amrouche l'identifie au personnage Reine qui reproduit en effet ce séjour de deux mois que Taos Amrouche a effectué à Paris d'où elle est revenue déçue, auprès de sa mère, à Tunis. Le choix du pseudonyme n'est qu'une autre manière de préciser que ce personnage n'est autre que l'auteure elle-même⁷²⁵. Autre argument qui appuie le propos du dédoublement de l'auteure dans l'image de Reine, c'est la signature établie à la fin du récit de Marie-Thérèse. Celle-ci conclut le récit au moment de la réception d'un colis qui est arrivé de Tunisie envoyé par Reine. Désormais, Marie-Thérèse a retrouvé un équilibre dans l'absence de Reine qu'elle retrouve en elle. Malgré l'invitation de Reine de la rejoindre chez elle en Tunisie, Marie-Thérèse accueille cette proposition par le refus, consentant à cette fin de rêve nécessaire pour affronter la réalité avec elle-même en restant en France. C'est là que le récit est signé par une simple indication de lieu et de date : « Maxula-Rades, 3 janvier 1935 – 17 novembre 1939 ». Cette ultime indication souligne non seulement le caractère romanesque du personnage de Marie-Thérèse, qui ne peut à la fois rester en France et signer son récit dans une ville qui se situe en Tunisie, mais atteste que c'est bel et bien Reine, le double de Taos qui signe la fin du roman autobiographique en Tunisie.

D'autres indices qui appuient cela sont d'ordre méta-textuel que nous l'avons vu au deuxième chapitre. Il est question de la dédicace et de la symbolique de la jacinthe, du discours éditorial dans le choix des passages qui soutiennent le volet référentiel ainsi que de la lettre d'André Gide qui signent en quelque sorte ce dédoublement.

Tous ces indices concourent à soutenir ce dédoublement de l'auteure dans le personnage de Reine, vue l'identité qu'on peut soupçonner entre elles. Le contrat de lecture est donc déjà défini, la lecture de l'œuvre conforte cette identité, néanmoins. Elle laisse néanmoins planer l'ambiguïté afin

723 Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, op. cit., p. 11.

724 *Ibid.*, p. 76.

725 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 38.

de ne pas totalement réduire Reine à Taos elle-même. C'est donc une lecture exigeante, qui demande à laisser place au volet fictionnel qui n'est pas négligeable dans l'œuvre.

4. Le double « démiurge ⁷²⁶ » dans *Le Fils du pauvre*

a- Narrateur double puissant de Fouroulou

Dans *Le Fils du pauvre*, la narration du récit est double, suivant en cela les deux parties du roman autobiographique, l'énonciation qui entame l'œuvre quant à elle est aussi particulièrement complexe. Dès le préambule un premier narrateur dresse un portrait du personnage héros dont on va suivre la vie et nous embarque sur deux pages et demie dans un texte où il nous donne toutefois des informations précieuses sur Fouroulou.

Ce narrateur anonyme nous présente Fouroulou d'emblée dans ses traits de caractère : modeste, il est pour la démocratie, il n'est pas un génie, il est ambitieux, il éprouve un sentiment de faiblesse, etc. Puis nous parle des secrets de Fouroulou en nous livrant quelques lignes de son journal, « car il en a un » :

« Lorsque je rentre en moi-même et que je considère ma situation, en fonction de ma valeur, je conclus amèrement : je suis lésé le manque de moyen est un obstacle bien perfide. Ma conclusion ne s'arrête pas là pourtant ! Puisque je me sens une intelligence si vive, avec les vieux livres et les vieux cahiers, rien nous dit que je n'irais pas loin... » « C'est fait, la décision est prise, la réussite est certaine. À mesure que je savoure une étude élémentaire sur Ronsard et la Pléiade, ma décision s'affermi, l'examen à affronter devient plus accessible »⁷²⁷.

Les confessions de Fouroulou nous renseignent sur la prise de conscience de sa difficile situation mais son savoir et la confiance qu'il a en lui semblent le conforter dans sa détermination de réussir.

La complexité de ce préambule rend perplexe⁷²⁸. Son narrateur est mystérieux, à la fois par son anonymat et sa connaissance du récit de Fouroulou dont l'accès lui est, semble-t-il, exclusivement dû. Les particularités de ce premier préambule sont multiples : d'abord il est écrit en

726 Robert Elbaz, Martine Mathieu-Job, *Mouloud Feraoun, ou l'émergence d'une littérature*, op. cit., p. 16.

727 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 9.

728 Robert Elbaz et Martine Mathieu-Job, estiment qu'il s'agit d'un chapitre pré-textuel dont la division avec le textuel n'est pas clairement établie, car ce préambule est paginé comme le récit de Fouroulou alors que, dans ce genre de situation énonciative, il ne le devrait pas, et par conséquent, une ouverture de guillemets est de mise, *Mouloud Feraoun ou l'émergence d'une littérature*, op. cit., p. 14.

italiques, façon, sans doute, d'orienter l'objet du discours qui, en effet, est hors récit principal. Ensuite, il est écrit par un narrateur qui semble collaborer avec le personnage principal qui lui a donné l'autorisation de prendre en charge son récit, et de parler à sa place. Fouroulou enfin, serait incapable visiblement d'éditer son propre récit, son narrateur dans ce cas lui faciliterait la tâche, justifiant au passage cette autorisation qu'il s'octroie, et qui serait due à l'incapacité de Fouroulou :

Devant les innombrables obstacles qui se dressent à chaque tournant de phrase, à chaque fin de paragraphe, les tournures douteuses et les adjectifs insaisissables, il abandonne une entreprise au-dessus de ses forces, après avoir rempli un gros cahier d'écolier. Il abandonne sans esprit de retour, sans colère⁷²⁹.

Que nous apprend cet aveu du narrateur ? Que Fouroulou est dans l'impossibilité de mener à terme son travail d'écriture étant données les péripéties ardues de rédaction qui se dressent devant lui. Aveu prétentieux du narrateur suggérant par là même son ambition, voire sa détermination à aller au bout de cette entreprise. Sa détermination est telle qu'il invoque même la bienveillance divine en admettant par avance que celle-ci lui soit accordée : « *Nul n'est maître de sa destinée, ô Dieu clément ! S'il est décidé là-haut que l'histoire de Menrad Fouroulou sera connue de tous, qui peut enfreindre ta loi ?* »⁷³⁰. C'est dire le pouvoir presque surnaturel de cet étrange personnage qui se donne tous les droits sur Fouroulou qui, décidément ici, semble lui donner tous les pouvoirs.

Ce narrateur est un double puissant d'un Fouroulou, incapable à se dire malgré l'estime qu'il a de ses compétences et les certitudes qu'il a de sa réussite comme il l'a noté dans son journal. Fouroulou bute sur l'incapacité de mettre à jour « sa propre histoire ». C'est là que son double surgit dans l'anonymat. Le mystère accroît le pouvoir arraché la clémence de Dieu et rendant la parole sacrée, donc de confiance. C'est ainsi que ce narrateur prend en charge le destin de Fouroulou, tel un « démiurge capable de compléter le travail d'écriture du premier narrateur défaillant »⁷³¹. Ce narrateur donne tout de même d'autres informations qui valident son intervention en plus de celles déjà mentionnées : « un sentiment net qu'il a de sa faiblesse. Il a cru pouvoir écrire, il comptait seulement leur emprunter l'idée, « la sottise idée » de se peindre », et aussi le fait « qu'il ne veut pas se considérer comme roi ». C'est donc une question de pouvoir que Fouroulou ne veut pas prendre, à la fois sur les autres mais aussi sur ses propres intentions. Fouroulou ne peut pas tout à fait « régner » ou prendre des airs condescendants, car « comme surenchérit le narrateur par une antithèse taquine »⁷³², rappelant un dicton kabyle approuvant cette conduite : « *Il comprenait le malheureux, que s'il cherchait trop à planer comme un aigle il ne ferait que patauger davantage*

729 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 10.

730 *Ibid.*, p. 11.

731 Robert Elbaz, Martine Mathieu-Job, *Mouloud Feraoun ou l'émergence d'une littérature*, op. cit., p. 16.

732 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, op. cit., p. 118.

comme un canard »⁷³³. Bien que ce ne soit pas des raisons suffisantes, elles témoignent néanmoins du caractère réticent de Fouroulou et de son extrême modestie. Le narrateur s'adresse ici aux lecteurs, « Je vous le disais qu'il était modeste », histoire de le prendre à témoin et donc de justifier cette intervention, et de rendre la diffusion de ce cahier plus que nécessaire. Et, en tant que double puissant, faut-il encore signaler qu'il n'avait pas besoin de l'acquiescement de Fouroulou, le geste est naturel, il suffit juste de le sortir du tiroir gauche pour délivrer le récit, comme l'est le geste de citer son journal, censé rester « intime ». Une question reste tout de même en suspens, comme le signale Robert Elbaz et Martine Mathieu-Job⁷³⁴ : l'extrait du journal de Fouroulou cité coïncide-t-il avec son récit que le narrateur s'apprête à nous délivrer ? Nulle trace en tout cas dans le récit à ce sujet, mais citer l'existence d'un journal ne serait-il pas un indice qui conforte une illusion de vérité dans l'écriture ? Philippe Gasparini le confirme : « Ils donnent (les auteurs) ainsi à leurs romans une origine référentielle sans renoncer à l'ordre, à la surdétermination et à la densité du récit »⁷³⁵. Cependant, il faut croire que le récit de Fouroulou est délivré au lecteur par ce narrateur, qui prend en même temps connaissance du contenu, car il conclut son préambule : « Tirons du tiroir gauche le cahier d'écolier. Ouvrons-le. Fouroulou Menrad nous t'écoutes »⁷³⁶. Ceci étant, si ce narrateur a pris également possession du journal de Fouroulou, autrement dit de ses confidences et secrets, ceci ne fait que conforter davantage la perception de dédoublement que l'on continue de voir en eux.

Ce narrateur rend manifeste la légitimité de son statut, qui est de se définir par l'unicité et de ne pouvoir saisir celle-ci que dans son dédoublement avec Fouroulou. Car, au fond il installe tout de même un écart avec lui, il l'interpelle à la troisième personne et ne semble pas se préoccuper de ses avis. Toutefois, c'est avec cet écart-là qu'il s'accorde un certain pouvoir qu'il a sur lui et bien le saisir. Cela se confirme dans le deuxième préambule qui annonce la deuxième partie du roman autobiographique, intitulé « Le Fils aîné ». En effet, ici le narrateur nous surprend par sa capacité à tout maîtriser, à tout décider de la suite du récit, comme il vient de nous assurer et de s'assurer d'avoir accompli⁷³⁷ de diffuser la première partie : « *Tel est le fragment de confession que chacun peut lire dans le gros cahier rayé de Menrad Fouroulou* ». Et bizarrement, ce narrateur, s'adresse à lui-même à la troisième personne, et tient à reprendre le relais de Fouroulou pour finir le récit à sa place : « *Le narrateur qui en a eu connaissance et qui le propose au lecteur prend, de ce fait l'engagement d'aller jusqu'au bout* ». En se désignant à la troisième personne, le narrateur installe

733 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 9.

734 *Ibid.*, p. 18.

735 Philippe Gasparini, *Est-il je, Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 218

736 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 11.

737 « Encore que, faut-il le souligner, ce préambule joue plutôt le rôle d'une postface qui aurait dû terminer la première section du livre, puisqu'il fait référence directe à la première partie du roman », Robert Elbaz, Martine Mathieu-Job, *Mouloud Feraoun, ou l'émergence d'une littérature*, op. cit., p. 15.

le même écart que Fouroulou introduit avec lui-même à la deuxième partie de l'œuvre. Écart nécessaire pour mieux se voir, donc gage de sincérité de la part du narrateur. C'est donc lui qui suppléera la narration de Fouroulou pour la deuxième partie. La modestie de ce dernier est encore une fois de plus engagée comme raison de son silence, mais moins son incapacité, invoquée dans le premier préambule. Toutefois, une précision capitale est annoncée, le lecteur est encore une fois averti que la deuxième partie suivra son cours à l'instar de la première mais le narrateur ici pointe un changement et tente de convaincre « (...) *il passe la plume à un ami qui ne le trahira pas mais qui n'ignore rien de son histoire* ». La fidélité dans ce genre de discours est pertinente d'où l'intérêt de la signaler. Ce n'est pas sans nous rappeler les paroles de Marie-Thérèse dans *Jacinthe noire*, qui prend en charge le récit de Reine et qui a insisté sur la peur de la trahir, parce que dans cette perspective narrative, le terme acquiert une fonction générique vue la modalité du discours à prendre en charge.

Le narrateur maintient son statut tout puissant dans son discours, sa capacité à lire dans les confidences de Fouroulou, sauf qu'ici, ce n'est pas son journal qui est cité, mais plus intime que cela : sa pensée : « *Quelle leçon conviendrait-il de leur donner ? « une leçon ? Il n'y a pas de leçons* », murmures-tu. *Je vois ton sourire doux et résigné* ». Tout incite à croire que le narrateur ne dialogue pas vraiment ici avec Fouroulou malgré les guillemets qui font croire à un discours rapporté. La suite du préambule précise cette auto-gestion du projet par le narrateur, et appuie sa détermination à aller jusqu'au bout du récit en admettant d'emblée la résignation de Fouroulou, auquel de fait, il impose sa vision « *Tu voudrais que le narrateur se taise. Non, laisse-le faire* ».

Cette coupure que vient de faire le narrateur à ce moment du récit peut signifier un échec du projet autobiographique de la part de Fouroulou, induit par son incapacité à se dire étant donné la grande modestie qu'il déclare dès le début. L'intervention du narrateur vient justement au moment où Fouroulou entame un épisode de sa vie fortement personnel, voire particulièrement élogieux, que son extrême pudeur ne peut assumer. C'est évidemment le narrateur qui est bien placé pour confier que Fouroulou est « *ambitieux* » « *qu'il a pu s'élever et qui serait tenté de mépriser un peu les autres, ceux qui ne l'ont pas pu* ». Reproduits à la première personne, ces propos contrediraient totalement le discours ou lui donneraient un brin d'ironie qui ne coïnciderait sans doute pas avec le projet autobiographique convenu. Le retour au récit montre à plusieurs reprises cette nécessaire prise en charge de la narration par le narrateur afin de démontrer le mérite de cette ambition de Fouroulou qui constitue la trame du récit et la source de sa réussite. Il s'agit aussi de prouver que la défection de Fouroulou n'est due qu'à son tempérament et en même temps de s'octroyer la liberté de lui attribuer toutes les épithètes honorifiques qu'un pauvre petit paysan mérite vu son long et exemplaire parcours.

En effet, certains passages reproduits à la première personne du singulier manifestent sensiblement un choix ingénieux et évite ainsi l'attitude prétentieuse :

Initialement dans le texte	Retranscription à la première personne du singulier
<p>- Sa jalousie ne lui permis pas de remercier chaleureusement son camarade auquel il signala même, avec franchise, deux fautes d'orthographe. (p. 114).</p>	<p>- Ma jalousie ne me permit pas de remercier chaleureusement mon camarade à qui je signalai même deux fautes d'orthographe.</p>
<p>- Bref, les idées ne manquant pas, il fit une bonne rédaction. Quant aux problèmes, tout le monde avait confiance en lui. C'était sa matière préférée. Il brilla à l'oral et revint chez lui sûr d'avoir réussi (p.119).</p>	<p>- Bref, les idées ne manquant pas, je fis une bonne rédaction. Quant aux problèmes, tout le monde avait confiance en moi. C'était ma matière préférée. Je brillai à l'oral et revins chez moi sûr d'avoir bien réussi.</p>
<p>- On lui donnait de l'importance, mais Fouroulou n'en tirait aucune vanité. (p.145).</p>	<p>- On me donnait de l'importance, mais je n'en tirais aucune vanité.</p>

Bien d'autres propos comme ceux-ci jalonnent la deuxième partie. Ils justifient stylistiquement ce saut qui favorise une vision autobiographique, car élaborée par un tiers et empêche de ce fait de tomber maladroitement dans une forme d'adulation de soi, voire d'égoïsme mal venu.

Impuissance ou échec de Fouroulou, de toute évidence l'intervention du narrateur à ce moment précis favorise ce que Jourde et Tortonese appellent le sens de l'accomplissement par le double. Ils estiment que « Le double contre lequel on ne lutte pas dépasse le sujet, il réalise tout ce que ce dernier est incapable de faire et, par conséquent, le sujet n'a plus qu'à disparaître »⁷³⁸. Puissance du double telle qu'elle figure de manière explicite et déconcertante dans le roman autobiographique de Hamid Skif, *La Princesse et le clown*⁷³⁹, où le héros Zombreto apparaît comme

738 Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 118.

739 Hamid Skif, *La Princesse et le clown*, éditions 00h00.com, 1999. La plupart des personnages de ce roman

un double de son propre narrateur puisqu'il le contenu du récit est connu seulement de son créateur, et qu'il agit sur son cours. Fouroulou se voile ainsi derrière son narrateur pour que celui-ci puisse mener pour à sa place son projet autobiographique « jusqu'au bout » disait-il, donc de l'accomplissement de Fouroulou en tant que personnage héros du récit.

L'alternance des pronoms « On » et « Je » dans le récit ne fait qu'introduire davantage une autre vision du double. Car, comme le montre Martine Mathieu-Job, le pronom indéfini ne renvoie pas au même référent mais double à la fois le « Nous » et le « je » d'une part et, d'autre part, apparaît en position de se référer au membre de la famille de Fouroulou, à la communauté ancestrale ou au contraire, en dehors d'elle⁷⁴⁰. Cette ambiguïté énonciative appuie la caractéristique du double dans le sens où elle fait vaciller l'identité du point de vue de la narration. En effet, le pronom indéfini articule dans le récit à la fois l'identité et l'altérité, telle que nous la retrouvons systématiquement dans *Le Horla* de Maupassant de manière plus angoissante :

« 6 juillet. - Je deviens fou. On a encore bu toute ma carafe cette nuit ; - ou plutôt, je l'ai bu ! »⁷⁴¹. C'est que l'identité se fourvoie dans un rapport à soi et aux autres pour se manifester dans sa singularité qui se cache en même temps dans le groupe et dans l'anonymat qui restent potentiellement des référents garantissant l'existence de chacun.

b- Fouroulou Menrad double de Mouloud Feraoun

D'emblée la ressemblance est évidente. Fouroulou retrace, à quelques détails près, le même parcours de vie que celui de son auteur : fils de paysan pauvre issu de la Kabylie, ayant mené son enfance et sa première scolarité dans un petit village, puis ayant obtenu une bourse et intégré le collège avant d'entrer à l'École Normale pour devenir instituteur. Nous savons, à quelques détails près, que Fouroulou est un double de Feraoun. Cette approximation est fondamentale pour nous car c'est justement là que réside la distinction, aussi minime soit-elle. La constitution du double, nous l'avons dit, permet certes d'acquérir la ressemblance mais pas vraiment l'identique, comme dans un reflet. Il ne s'agit justement que d'une réflexion et pas vraiment du sujet en soi qui serait reproduit à l'envers.

Cet « à peu près », dans sa forme la plus concrète incarne un autre semblable, un sosie mais qui ne se réduit pas forcément au sujet. Dans le récit, Fouroulou joue de cette esquive en faisant par exemple appel à l'anecdote paysanne pour évoquer sa date de naissance : « Je suis né, en l'an de

autobiographique sont dédoublés, y compris le narrateur lui-même.

740 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, op. cit., p. 112.

741 Guy de Maupassant, *Le Horla*, (1887, deuxième version) Gallimard, Folio classique, 1986, p. 33.

grâce 1912, deux jours avant le fameux prêt de Tibrari qui a, un jour, tué et pétrifié une vieille sur le piton de Djurdjura et qui demeure toujours la terreur des octogénaires kabyles »⁷⁴². Subtile manière de louvoyer quand on sait que Mouloud Feraoun est officiellement né le 8 mars 1913, or rectifie-t-il dans une lettre à Emmanuel Roblès : « Date officielle de naissance : 8 mars 1913. (en réalité, j'ai dû naître en février, comme Fouroulou du *Fils du pauvre*, mais un an après lui »⁷⁴³, ce qui iporte tout de même à confusion. Ce procédé est réitéré quand Fouroulou puise dans l'étymologie kabyle un subterfuge afin de justifier son prénom, qui est d'ailleurs totalement étranger à la langue kabyle :

Comme j'étais le premier garçon né viable dans ma famille, ma grand-mère décida de m'appeler Fouroulou de *effe* : cacher. Ce qui signifie que personne au monde ne pourra me voir, de son œil bon ou mauvais, jusqu'au jour où je franchirai moi-même, sur mes deux pas, le seuil de notre maison⁷⁴⁴.

La voie par laquelle l'auteur justifie cette dénomination est plausible car, en effet, cette superstition « onomastique » est monnaie courante en Kabylie. Ce recours apporte du crédit à son aveu, mais « cela n'empêche pas d'y lire un clin d'œil de l'auteur, inventant de son propre chef cette anecdote pour se cacher lui-même derrière ce masque »⁷⁴⁵. Le masque est tout de même trop transparent car l'anagramme du narrateur est évidente et par conséquent le jeu est vite démasqué. Le masque joue d'une double posture : présence à soi et absence à l'autre en même temps, André Green postule dans ce cas de figure que :

Tout écrivain est pris entre le double et l'absent : le double qu'il est en tant qu'écrivain, qui donne à voir une autre image de lui-même (auteur presque anagramme d'autre), est dans un autre monde ; il est l'absent, celui qui émerge du silence et retourne au silence, aussi essentiel à la constitution de l'œuvre que le précédent⁷⁴⁶.

Cette transparence porte en elle très justement cet à « peu près », ni vraiment ça, sans être tout à fait autre, une partie de cache-cache dont les cachettes sont plus au moins visibles. Mouloud Feraoun lui-même l'avait écrit dans une lettre adressée à Mme Landi-Benos « Vous savez bien que Fouroulou c'était à peu près moi »⁷⁴⁷. Les jeux des « à peu près » sont partout dans le récit, nous pouvons le voir reformuler par exemple chez le père de Fouroulou qui est aussi un paysan pauvre qui a émigré en France pour combler des dettes, à l'instar de bien des Kabyles de cette époque. Le père de Feraoun lui, a en réalité effectué plusieurs voyages, il confie à Emmanuel Roblès à ce sujet : « Mon père était véritablement un gueux. Il a toujours trimé (...) Depuis 1910, il a pris le

742 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, op. cit., p. 27.

743 Mouloud Feraoun, *Lettres à ses amis*, Seuil, 1969, p. 89.

744 *Ibid.*, p. 27.

745 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, op. cit., p. 97.

746 André Green, « Le double et l'absent », *La Déliaison*, Les Belles Lettres, 1992, p. 62.

747 Mouloud Feraoun, *Lettres à ses amis*, op. cit., p. 111.

chemin de la France : une vingtaine de voyages en tout »⁷⁴⁸, mais dans le récit « ces allers et retours sont condensés en un seul par le romancier, ce qui donne plus d'impact à la décision du père de Fouroulou et montre la charge d'angoisse et d'espoir qu'un tel bouleversement entraînait dans la famille kabyle »⁷⁴⁹. Nous pouvons voir d'autres indices qui relèvent de ces approximations, par exemple, les tantes de Fouroulou comme celles de Feraoun sont en effet des femmes qui travaillent la laine, la poterie, etc. mais, semble-t-il, ne sont pas mortes comme décrit dans le récit. Mouloud Feraoun écrit : « À peu près comme dans le *F. du p.* mes deux tantes étaient potières mais ne sont pas mortes comme je l'ai raconté »⁷⁵⁰. De la même manière que Tizi, village natal de Fouroulou reprend à demi le nom composé Tizi-Hibel, village natal de Mouloud Feraoun. L'anagramme est cette particularité de reproduire à moitié la réalité afin d'installer l'ambiguïté entre narrateur et auteur, jeu très habile qui constitue à faire croire sans dire la vérité. C'est aussi le cas de Jules Vallès dans sa célèbre trilogie, *L'Enfant, Le Bachelier, et L'Insurgé*. Jacques Vingtras, le héros est « à peu près » Jules Vallès car dans *L'Enfant* le héros est décrit comme fils unique alors qu'en réalité Jules Vallès avait quatre sœurs. Cependant, la vie de l'auteur a largement inspiré le héros du *Bachelier* et de *L'Insurgé* dans la lutte auprès des socialistes pour rétablir la justice sociale et politique.

Menrad Fouroulou produit ainsi en tant que double une série de brouillages avec l'auteur ce que l'on ne peut contester. Il installe de ce fait une héroïsation de l'auteur, même si tous les indices ne sont pas suffisants. La trame de l'histoire en elle-même, le parcours exemplaire, le thème de la pauvreté explicite dans le titre, sont largement exploités dans le récit, contribuant par l'intériorisation de l'aspect « fictif » à faire de Mouloud Feraoun un héros de la vie, comme son double est un héros du récit, un héros dans sa modestie et sa bravoure, comme l'est Jules Vallès à travers Jacques Vingtras en tant que révolutionnaire, car le double introduit un écart qui rattache justement cette héroïsation de l'auteur à son caractère même. Dit autrement, Mouloud Feraoun est un héros modeste, son double en est une preuve réelle par l'écart fictionnel qu'il prend avec lui.

De tout ce qui précède, le double semble incarner dans la narration dans les trois romans autobiographiques la part clivée des personnages qui n'est pas sans évoquer le conditionnement socioculturel auquel se réfèrent les auteurs. Ces doubles portent ainsi ce clivage et tentent de restructurer tout de même une unité, de rétablir un équilibre par la voie de l'admission de ce double. Ces dédoublements se manifestent à travers la dualité des espaces et des conditions qui divisent l'être. Comme nous l'avons signalé, *Amour bilingue* d'Abdelkebir Khatibi intègre remarquablement ce double structurel du sujet et établit des constats qui bien qu'ambigus, s'avèrent positifs et constitutifs d'une multiplicité de l'aventure du sujet acculturé. De manière plus explicite, une autre

748 *Ibid.*, p. 90

749 Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, op. cit., p. 98.

750 Mouloud Feraoun, *Lettres à ses amis*, op. cit., p. 90.

œuvre de Khatibi, *Le livre du sang*⁷⁵¹ dont l'histoire est totalement évanescence, met en scène un personnage qui s'appelle Muthna, ce qui veut dire double en arabe. Ce personnage est d'ailleurs décrit comme hermaphrodite et androgyne ce qui appuie fortement la symbolique du double. C'est chez Rachid Boudjedra que ce processus de dédoublement prend diverses figures en se multipliant, ce qui amène Armelle Crouzières-Ingenthrom à intituler son ouvrage *Le Double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, ouvrage dans lequel elle montre le dédoublement aux niveaux politique et littéraire entre lesquelles le texte ne cesse d'hésiter⁷⁵².

Cependant, ce dédoublement du personnage incarnant l'auteur se voit également dans d'autres romans autobiographiques issus d'autres horizons culturels et qui interrogent pareillement cette identité individuelle. *Journal du voleur* de Jean Genet illustre parfaitement cette forme du double. De ce roman autobiographique dédié à Sartre et au Castor (il s'agit de Simone de Beauvoir). Sartre écrit : « Dans *Le Journal du voleur*, le mythe du double a pris sa forme la plus rassurante, la plus commune, la plus naturelle⁷⁵³ ». L'ouvrage de Jeanette den Toonder, intitulé *Qui est-je ? L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, montre pertinemment l'abondance de ce processus de dédoublement dans les romans autobiographiques de Michel Butor, de Beckett et notamment de Nathalie Sarraute. L'auteure précise que « le dialogue avec son double est l'un des moyen pour déjouer tous les pièges que tend l'écriture autobiographique » et de conclure que « ce dédoublement du moi autobiographique donne lieu à une réflexion critique sur le genre⁷⁵⁴ ».

Il y a donc bien des raisons de penser que cette nouvelle constitution de l'être de nos auteurs fait forcément appel au cours de son expression à leur Moi fragmenté. Ce clivage, nous l'avons vu, est aussi bien exprimé par le système énonciatif que par les pseudonymes des héros, désignant les noms propres des auteurs, noms eux-mêmes ambivalents.

C'est à cette réalité que nous souhaitons donner un sens plus large, par rapport aux dires de Gérard Genette qui estime que « les problèmes grammaticaux expriment bel et bien le problème de l'identité dans les autobiographies nouvelles »⁷⁵⁵. Voilà qui permet de repenser cette identité, pas seulement à travers une vision restreinte aux unités grammaticales et les accords qui se font au niveau du récit, mais aux incertitudes et aux complexités du sujet écrivant, qui se représente comme une entité instable et consciente de l'être⁷⁵⁶.

751 Abdelkebir Khatibi, *Le Livre du Sang*, Gallimard, 1979. Dans son essai, *Maghreb pluriel*, (dont quelques chapitres sont composés bizarrement sous forme de dialogues), l'auteur insiste sur cette double vision de la littérature maghrébine, notamment du point de vue métaphysique et social.

752 Armelle Crouzières-Ingenthrom, *Le Double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, L'Harmattan, 2001.

753 Jean Genet, *Journal du voleur*, (1949), Gallimard, coll. Folio, 2011. (préface).

754 Jeanette M.L. den Toonder, *Qui est-je ? L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Perter Lang, p. 78. quand l'auteur parle de genre, il s'agit pas du genre « Roman autobiographique » mais de ce qu'il appelle « l'autobiographie nouvelle ».

755 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, p. 252.

756 Dans son article, « Réel imaginaire et imaginaire vécu dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », Hornung/

Chapitre III. Discours sur soi et reconsidération de la réception du roman autobiographique

1. Les altérités du Moi

a- Double comme institution du Moi

La figure du double telle que nous l'avons analysée dans nos trois romans autobiographiques, sous ses différentes facettes, souvent peu évidentes à distinguer dans la complexité narrative, se structure par le biais des différentes postures et des références de l'auteur. Le double peut se présenter sous de multiples aspects et dans des registres très variés en fonction de la subjectivité de l'écrivain dans son rapport avec le contexte social et historique en tant qu'individu et en tant qu'intellectuel conscient de l'être. Cette figure se structure dans l'œuvre et coïncide avec d'autres ambiguïtés, créant ainsi des ambivalences qu'il n'est pas toujours facile à cerner, notamment quand il s'agit de distinguer ce qui revient au discours référentiel et ce qui ne l'est pas. Albert Thibaudet déclarait ainsi : « C'est, au moins apparemment, la forme la plus facile du roman, puisqu'il consiste à se fabriquer un double, où il appartient au lecteur de démêler le factice du vrai »⁷⁵⁷.

Cette vision renvoie à l'idée que nous avons formulée au début de ce chapitre, à savoir étudier le double dans une perspective très proche de celle de l'identité qui n'est jamais acquise totalement. Ce processus est, par ailleurs, en lien fort avec l'émergence d'une altérité consubstantielle à sa formulation sociale. C'est ainsi que se manifeste le poids de cette altérité chez le sujet écrivain, s'installant de force et amenant la subjectivité à se cliver dans son rapport à elle-même et à concevoir le monde à partir de cette nouvelle vision double. Cela rejoint la conception de du double chez Freud, c'est-à-dire, comme conséquence d'un impact de l'altérité sur le psychisme. À partir de cela, le rapport à soi se complique et, estime Johann Jung dans sa thèse :

Fragile et précaire, l'identité tire ainsi sa force de sa capacité à supporter les changements, à tolérer l'altérité et la non-identité à soi, à se transformer tout en

Ruhe (dir), *Autobiographie & Avant-garde*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1992, p. 95-109. Perre Van den Heuvel, élabore une vision sur cette identité « instable et double » similaire avec le cas de nos écrivains. Ses conclusions éclairent notre perspective d'étude de ce thème. Nous y reviendrons à la fin du dernier chapitre.

⁷⁵⁷ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française, de 1789 à nos jours*, Stock, 1936, p. 441. Cité par Philippe Gasparini, *Est-il je, op. cit.*, p. 308.

s'assurant d'une continuité. C'est cette alternance (...) qui sous-tend la capacité du sujet à (...) développer sa subjectivité⁷⁵⁸.

C'est ainsi que la figure du double se présente presque systématiquement afin de prendre en charge cette nouvelle conception de soi. C'est aussi le moyen par lequel la subjectivité se saisit. Cette nouvelle perception se formule très pertinemment dans les figures de personnages doubles qui se réalise dans nos trois romans autobiographiques. Le double est en soi l'élément essentiel du pacte référentiel de ces œuvres, sa structure se manifestant par le biais de plusieurs formes élaborées selon le choix narratif et la composition de l'énonciation formulée par l'auteur.

La figure du double, telle qu'elle apparaît dans *L'Amour la fantasia*, est ainsi structurée sur cet impact de l'altérité qui engendre une identité clivée, entre d'une part une subjectivité qui s'est conçue dans les tabous du harem et la liberté de l'école, et d'autre part dans une subjectivité transcendant le temps pour en acquérir une autre dans l'Histoire afin de lui donner un pouvoir et une valeur jugés spoliés et dénigrés. L'identité dans ce cas de figure se scinde pour laisser surgir des voix oubliées, s'affranchissant des poids aliénant des idéologies dominantes et des rédacteurs de l'Histoire officielle. Projeter son double dans le passé permet à la narratrice d'accéder à une réalité qui la distingue dans sa féminité, et la revalorise par l'intermédiaire des voix qu'elle fait parler en tant que femme consciente de sa situation et de celle de ses concitoyennes.

L'altérité qui fonde l'identité double ne se résume pas uniquement en une entité idéologique violente mais peut émerger également dans l'impasse et l'incapacité à se voir en tant qu'individu autonome. Cette carence fait appel au double pour se constituer et s'accomplir comme le fait le personnage de Marie-Thérèse en ayant recours au personnage de Reine comme modèle de vie et, du coup, cherchant à se constituer une identité fantasmée. Les reflets narcissiques font que le sujet se désire dans l'altérité, ce qui motive de ce fait ce dédoublement concrétisé chez Marie-Thérèse par l'imitation de Reine. L'accomplissement par le double est ce qui se produit également grâce au narrateur qui prend en charge le récit de Fouroulou. Par sa puissance et son anonymat, il aboutit à une stratégie d'énonciation capable de prendre en charge la subjectivité et les confidences du héros. Le passage par un tiers, ici le narrateur, instaure une surface réfléchissante qui soutient l'établissement d'une identité par laquelle nous percevons ce dédoublement. Le double, dans ce cas, peut très bien être conçu dans la fidélité, comme ce narrateur le proclame dans le deuxième préambule : « il passe la plume à un ami qui ne le trahira pas... ». C'est un gage de confiance qu'il établit avec le lecteur, crédibilisant ainsi sa sincérité en tant que narrateur de la vie de Fouroulou.

758 Johanna Jung, *Le Double transitionnel, Trajectoire identitaire et organisation réflexive*, Thèse de doctorat en psychologie, Lyon, 2012. p. 339. Thèse disponible en ligne à l'adresse : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2012/jung_ja/pdfAmont/jung_ja_these.pdf. Consulté le 08/09/2016.

Dans cette deuxième tranche de vie, ce dernier s'apprête à se confronter à une altérité par laquelle il va se former et faire naître une autre face de son identité. C'est donc ce narrateur double qui suit cette démarche et restitue auprès du lecteur toutes les impressions et sentiments de Fouroulou sur lui-même et sur le monde.

La construction de ces doubles amène à établir un lien entre la vision de l'auteur sur lui-même en tant qu'individu avec tout son apport psychique, et sa confrontation avec une altérité qui lui ouvre d'autres visions tout en l'obligeant à se concevoir autrement. Cet impact, comme le formule Freud, incite (nos auteurs) à revenir aux origines, aux archaïsmes⁷⁵⁹, en même temps qu'ils le formulent par le moyen d'une langue issue d'un monde moderne. Ce processus rappelle la construction de l'identité, phénomène bien connu des écrivains du romantisme comme l'expriment Jourde et Tortonese :

Certains doubles romantiques présentent un mélange assez particulier d'archaïsme et de modernité, d'adhésion à l'authenticité d'une tradition populaire, et de goût pour l'exception. En effet, la question de l'identité, que pose le romantisme, pour aboutir à la fois à l'affirmation de l'identité nationale et à celle de l'exception individuelle (et Fichte peut être à la fois philosophe du moi absolu et celui du nationalisme allemand)⁷⁶⁰.

Ce contexte socio-historique particulièrement instable occasionne forcément un renforcement du nationalisme et un sentiment de perte d'identité qui se traduit dans la production littéraire romantique par la référence au pays qui constitue un véritable double de l'Allemagne: l'Italie⁷⁶¹. C'est exactement sur ce paradigme que se structure également le double dans nos trois romans autobiographiques – entre l'Algérie et la France - en partant d'une subjectivité qui veut s'affirmer, elle se confronte à l'espace d'une altérité qui lui ouvre par là la voix du double comme vision de sa nouvelle réalité. S'impose ainsi l'ailleurs comme extériorité que le Moi suscite pour lutter et « fuir son inconsistance et faire l'épreuve de lui-même⁷⁶²».

Devant l'ambiguïté issue du milieu, de l'espace et du rapport avec eux-mêmes, nos écrivains trouvent dans le double la forme adéquate que matérialisent leurs romans autobiographiques, une manière de faire surgir des antagonismes et de les extérioriser par l'écriture. Cependant, c'est l'acte même par lequel nos auteurs tentent de prendre connaissance d'eux-mêmes qui leur permet de s'apercevoir de la dichotomie qui les compose et les constitue, conséquence d'une double culture,

759 Sigmund Freud, « Une Difficulté de la psychanalyse », *L'Inquiétude étrangeté et autres essais*, (1919) Gallimard, 1995, p. 110.

760 Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double, op. cit.*, p. 32.

761 « ...l'Allemagne et l'Italie : double par l'antique association de leurs destin au sein de Saint Empire romain germanique ; double par la similitude de leurs structures politiques, Allemagne et l'Italie composent deux entités culturelles et linguistiques relativement homogènes, mais fragmentées en petits États ; double par la complémentarité des deux pouvoirs hérités de Rome, politique (l'Empire) et le spirituel (la papauté). *Id. Ibid.*

762 *Id., Ibid.*

d'une double appartenance. C'est ainsi que s'élabore le double selon Jourde et Tortonese :

la manifestation du double correspond souvent au problème d'une double origine. Borges, obsédé par les doubles, est à la fois européen, Sud-Américain, et ni l'un ni l'autre. Les histoires du double de Cortazar mettent presque toujours face à face une part Sud-Américaine et une part Européenne, ce dédoublement recoupant un dédoublement entre archaïsme et modernité⁷⁶³.

Si cette double origine est à la base du processus du dédoublement dans l'écriture, le double est paradoxalement le moyen par lequel l'auteur voit sa réalité. Autrement dit, le moi ne peut se voir et se concevoir en tant que tel qu'en se dédoublant. Ce qui revient à penser que le double constitue également une réalité que la fiction dans nos romans autobiographiques met en scène de manière subtile. Pour Clément Rosset, ce qui angoisse le plus le sujet, c'est d'abord sa non réalité, sa non-existence davantage que sa mort. Il écrit : « Ce serait un moindre mal de mourir si l'on pouvait tenir pour assuré qu'on a du moins vécu ; or c'est de cette vie même, si périssable qu'elle puisse être par ailleurs, dont vient douter le sujet dans le dédoublement de personnalité⁷⁶⁴ ». Le manque à être du sujet favorise ainsi son pouvoir à se concevoir une autre identité double, à l'instar de Marie-Thérèse dans *Jacinthe noire*. Cependant, cette carence à être comme sujet est aussi le sentiment de la narratrice de *L'Amour la fantasia* qui sent sa voix ensevelie, raison pour laquelle elle tend dans son dédoublement à faire revivre en elle des voix de femmes du harem et du passé. C'est également le cas du narrateur dans *Le Fils du pauvre* qui intervient pour palier l'incapacité que Fouroulou a de tenir son projet autobiographique, donner la voix. Dans ce cas, c'est donc le double qui donne sens à l'être, qui fait exister, ce qui confirme la pensée de Rosset qui estime que le réel n'est pas du côté du moi mais du double⁷⁶⁵. Autrement dit, pendant que le sujet doute de son Moi, son double est là pour le conforter dans son existence et lui donner réalité. « La littérature romantique, affirment encore Jourde et Tortonese est obsédée par le double parce que le romantique voit dans sa visibilité la garantie de son existence. Cela dit, pouvoir réellement se dédoubler constituerait une preuve de réalité »⁷⁶⁶.

763 *Ibid.*, p. 122.

764 Clément Rosset, *Le Réel et son double*, op. cit., p. 91.

765 *Id.*, *Ibid.*

766 Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 85.

d- Illusion d'une unité du Moi

La nécessité de ce double s'impose par ailleurs avec beaucoup d'acuité et d'évidence dans la perspective d'un projet d'introspection. C'est la voie philosophique qu'emprunte Clément Rosset dans sa dénonciation de l'identité individuelle, et l'illusion de venir à bout d'une connaissance de soi, voie par laquelle il aboutit à la réalité - nécessaire - du double⁷⁶⁷.

Clément Rosset parle volontiers d'une seule et unique identité, l'identité sociale, en un mot, celle qui figure dans les documents d'identité. L'identité individuelle, donc le Moi, est inconnaissable, et il n'y a rien pour lui en dehors du réel que des doubles nébuleux et inconcevables, d'où l'impossibilité, voire l'inanité de l'introspection. Ainsi, plus le sujet se cherche, plus il bricole des identités aliénantes, car elles flattent l'ego dans sa démesure, incessamment en quête et au piège du narcissisme. C'est la raison pour laquelle la connaissance de soi, loin d'apprendre quelque chose au sujet lui-même, risque de le faire aller encore plus mal, le cas du personnage de Reine dans *Jacinthe noire* nous a bien éclairé sur ce point. Clément Rosset part de la thèse du philosophe écossais David Hume, qui est, selon lui, le premier à avoir attiré l'attention sur l'impossibilité d'avoir accès à une vraie connaissance de soi. Dans son *Traité de la nature humaine*, Le philosophe observe en effet :

Pour ma part, quand je pénètre le plus intimement dans ce que j'appelle *moi*, je bute toujours sur une perception particulière ou sur une autre, de chaud ou de froid, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de douleur ou de plaisir. Je ne peux jamais me saisir, *moi*, en aucun moment, sans une perception et je ne peux rien observer que la perception. (...) Si quelqu'un pense, après une réflexion sérieuse et impartiale, qu'il a, de *lui-même*, une connaissance différente, il me faut l'avouer, je ne peux raisonner plus longtemps avec lui⁷⁶⁸.

Le Moi est pour Hume une ombre insaisissable, et la rencontre avec soi n'est qu'une illusion, voire un aveu mensonger. Cette tendance à fouiller à l'intérieur de soi pour espérer se retrouver est cause pour Kierkegaard d'une maladie qu'il nomme désespoir. L'impossibilité de cette quête a d'ailleurs constitué pour le philosophe une source d'une inquiétude perpétuelle⁷⁶⁹.

L'œuvre de Nietzsche accentua cette inquiétude en pensant le Moi comme une somme d'entités contradictoires qui habitent le sujet pensant et existant. Saisissant, bien avant Freud,

⁷⁶⁷ Nous avons évoqué cette vision dans le chapitre précédent à propos de la solitude du personnage de Reine dans *Jacinthe noire*, nous la reproduisons ici car elle donne sens au thème du double.

⁷⁶⁸ David Hume, *Traité de la nature humaine*, (1739), Livre I, Flammarion, 1999, p. 77.

⁷⁶⁹ Soren Kierkegaard, *La maladie à la mort, ou traité du désespoir*, (1849) *Œuvres Complètes*, Orante, 1971, p. 212

l'activité inconsciente qui bouillonne en chacun, Nietzsche reconnaît le caractère fluctuant et transitoire du sujet, il écrit dans *Aurore* : « En fait nous sommes une pluralité, laquelle s'est imaginée être une unité »⁷⁷⁰. C'est en cela qu'il soutient qu'il y a autant de pluralité de conscience en nous que d'êtres, ce qu'il prouva d'ailleurs à sa manière en s'exprimant de diverses voix énonciatives (je, tu et nous) dans la plupart de ses livres, estimant que le Moi relève de la superstition, « maudite ipsissimosité⁷⁷¹ », écrit-il dans *Par-delà bien et mal*.

La dénonciation de cette illusion du Moi est aussi cautionnée en quelque sorte par Freud, dans la mesure où sa psychanalyse dénonce l'unité du Moi en faveur de sa multiplicité. Un passage du psychanalyste dans l'article intitulé « Une Difficulté de la psychanalyse » illustre parfaitement sa conception du Moi à qui il s'adresse :

Rien d'étranger n'est entré en toi ; c'est une partie de ta propre vie psychique qui s'est dérobée à ta connaissance et à la domination de ta volonté. C'est pourquoi d'ailleurs tu es si faible pour te défendre ; tu combats avec une partie de tes forces contre l'autre partie ; tu ne peux pas mobiliser toutes tes forces comme contre un ennemi extérieur (...) Davantage, tu vas jusqu'à tenir « psychique » pour identique à conscient, c'est-à-dire connu de toi, malgré les preuves les plus patentes que dans ta vie psychique, il doit en permanence se passer beaucoup plus de choses qu'il n'en peut accéder à ta conscience. Accepte donc sur ce point de te laisser instruire ! Le psychique en toi ne coïncide pas avec ce dont tu es conscient ; ce sont deux choses différentes, que quelque chose se passe dans ton âme, et que tu en sois par ailleurs informé (...) Tu te comportes comme un souverain absolu, qui se contente des renseignements que lui apportent les hauts fonctionnaires de sa cour, et qui ne descend pas dans la rue pour écouter la voix du peuple⁷⁷².

Si donc la coïncidence entre le psychique et le conscient n'est jamais que pure illusion, l'identité personnelle est, à son tour, brouillée dans sa substance, reste inconcevable et n'est pas identifiable dans le Moi. Devant cette incohérence de la conscience face au psychique, le Moi est voué à l'instabilité de ses tensions agissantes en lui car affectées par la discontinuité due au temps qui coule, à la mémoire pour reprendre John Locke, qui précise à propos de cette prétendue conscience que nous avons de nous-mêmes :

Mais ce qui semble faire de la peine dans ce point, c'est que cette conscience est toujours interrompue par l'oubli, (...) Comme, dis-je, dans tous ces cas le sentiment que nous avons de nous-mêmes est interrompu, et que nous nous perdons nous-mêmes de vue par rapport au passé, on peut douter si nous sommes toujours la même

770 Friedrich Nietzsche, *Aurore*, (1881) trad. Julien Hervier, Folio Esssai, 1989, p. 55.

771 Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, (1886), trad. Patrick Wotling, Flammarion, 2000, p. 170.

772 Sigmund Freud, « Une Difficulté de la psychanalyse », *L'Inquiétude étrangeté et autres essais, op. cit.*, p. 177

chose pensante, c'est-à-dire la même Substance, ou non⁷⁷³.

L'unité temporelle rend encore cette saisie du Moi peu évidente car soluble dans le court irrévocable de la métamorphose de toute chose. C'est en prenant en compte plusieurs thèses de Hume et de Locke, notamment celle sur les critères de la mémoire que Paul Ricoeur analyse cette problématique. Il étudie en effet la fonction du récit dans la structuration de l'identité personnelle à la lumière des nouvelles reformulations sémantiques de la notion d'identité (mêmeté et ipséité⁷⁷⁴) qu'il reformule dans la notion d' « identité narrative ». Cette nouvelle acception est construite par le philosophe afin de répondre à la confrontation dialectique entre les processus croisés de fictionnalisation de l'histoire et l'historisation de la fiction⁷⁷⁵. Le philosophe explique ainsi la notion d'identité narrative :

(...) « identité » est pris ici au sens d'une catégorie de la pratique. Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : *qui* a fait telle action ? *qui* est l'agent ? L'auteur ? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par un nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre ? Qu'est-ce qui justifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort ? La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui », comme fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action⁷⁷⁶.

Pour Paul Ricoeur, l'identité personnelle admet forcément le recours à la narration, autrement dit à tout ce qui fait de l'individu ce qu'il est, c'est-à-dire, son histoire personnelle, son « habitus » et son chemin parcouru jusque-là. Ce qui rend donc son acception particulièrement insaisissable, non parce que cette identité n'existe pas selon la théorie de Clément Rosset, mais qu'elle est en quelque sorte étalée dans le temps, donc vouée à son irréversible cours. Ainsi, « l'identité personnelle ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine⁷⁷⁷ ». Ce qui fait de la compréhension de soi une simple interprétation de soi dont les signes peuvent venir autant de l'histoire, de la fiction que d'autobiographies imaginaires⁷⁷⁸.

Dans tous les cas, cette identité personnelle n'est jamais une donnée immédiate, ni une entité

773 John Locke, *Essai philosophique sur l'entendement humain*, (1700). Vrin, 1989, p. 265-266. Cité par Philippe Gasparini, *Est-il je.*, op. cit., p. 339.

774 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, p. 140. « identité comme similitude ou identique, *mêmeté*, du latin *idem*, de l'autre identité comme ipséité, du latin *ipse* qui correspond au sens juridique de l'identité. Pendant que la première acception est souvent invalidée par son rapport au temps, la deuxième demeure en chantier.

775 Paul Ricoeur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, op. cit., p. 442.

776 *Id.*, *Ibid.*

777 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 138.

778 *Id.*, *Ibid.*

figée saisissable et connaissable dès lors que l'on effectue une recherche sur soi, une cure psychanalytique ou une entreprise rétrospective par le biais de l'histoire ou de la littérature. Si le double, comme le signale Clément Rosset, peut très bien illustrer cet espace nécessaire pour espérer se voir dans notre réalité qui sera, selon lui, de toute manière toujours « idiote⁷⁷⁹ ». L'« identité narrative » de Ricoeur nous enseigne que les personnages dédoublés permettent l'accès à un autre que soi, issue d'une altérité historique. Elle permet de « narrer » très bien ce que représentent ces personnages à leurs auteurs et à eux-mêmes, c'est-à-dire à la fois, ce qu'ils sont en vérité dans leurs multiples conflits inhérents à leur statut dans leur société, et ce que leurs récits disent d'eux.

C'est à la lumière de ces visions qui font de l'identité personnelle une donnée quasi-impossible à saisir que sont déconstruites les « impostures de vérité » sur soi qu'édifie la figure de Jean-Jacques Rousseau, et que dénonce Jean Starobinski dans l'ouvrage qu'il lui a consacré. Rousseau, dans ses confessions aux lecteurs, avoue retrouver une certaine unité de son Moi, cependant, précise Starobinski, le même Rousseau, tout en critiquant ses prédécesseurs, Montaigne en particulier, les accusant de se construire des images fictives d'eux-mêmes, se déclare une exception quant à lui-même⁷⁸⁰. Ce faisant, Starobinski conclut en parlant des *Confessions* : « l'œuvre autobiographique est vouée à un double échec : d'une part il ne sera pas possible de tout dire, et donc la justification ne sera pas totale ; d'autre part, le silence du bonheur parfait est à jamais rompu⁷⁸¹ ». Cette conséquente étude sur la part confessionnelle des œuvres autobiographiques de Jean-Jacques Rousseau nous apprend justement que l'« unité indivise » à laquelle aspire Rousseau n'est qu'une illusion, et que l'écriture autobiographique n'est jamais qu'une vision partielle de ce que son auteur conçoit de lui et de la vérité. Mais, partir de cette ambition d'écriture sur soi dans le but de mieux se voir et de se laisser voir dans sa nudité et de se justifier, « prouve que l'on ne fait jamais que commencer d'être soi, et que la tâche est toujours devant nous⁷⁸² ».

Ce constat qui est fait sur la tentation autobiographique par l'écriture met encore de l'indécision sur la part de soi que l'on souhaite éclairer. Écrire sur soi c'est donc, prétend Laurent Mauvignier, se méconnaître soi-même et accepter cette part d'ignorance en soi, sur soi et sur le réel⁷⁸³.

779 Dans le langage de Clément Rosset, cet adjectif qu'il concède à la réalité se rapproche du concept de l'absurde.

780 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, op. cit., p. 224.

781 *Ibid.*, p. 230.

782 *Ibid.*, p. 238.

783 Laurent Mauvignier, « De l'intime à l'extime », *Philosophie Magazine*, n° 55, décembre 2011 / janvier 2012, p. 51.

b- Altérité comme mesure du Moi

Cette nouvelle conception de l'identité personnelle nous fait systématiquement penser aux propos critiques régulièrement tenus sur la littérature autobiographique algérienne d'expression française qui stipule comme un leitmotiv le discours « d'une recherche d'identité », ou une « recherche de soi ». Bien sûr, ce constat est cautionné par l'analyse des structures sociales et culturelles bouleversées par la présence coloniale. C'est d'ailleurs ce qui laisse croire à l'effritement de l'identité nationale, au chamboulement des repères et donc, à la nécessaire recherche de soi dans ce bouillonnement exprimée par le recours à l'écriture autobiographique de la génération de la période coloniale et postcoloniale. C'est ainsi que le « qui suis-je ? » s'introduit comme valeur stylistique, culturelle et psychologique dans l'atmosphère littéraire et artistique en général. Cependant, cette identité personnelle existe donc, même s'il s'avère qu'elle est difficile à saisir qu'il est tout aussi difficile de s'en passer⁷⁸⁴. Sa quête est suscitée par l'Autre, par sa présence en tant qu'entité différente de soi. Cette forme de recherche du Moi à travers l'autre est déjà soulignée par Montaigne dans un des passages des *Essais* consacré à son ami La Boétie. Montaigne explique que la mort de son ami le prive de l'image qu'il a de lui-même par l'amitié qu'il a pour La Boétie, d'où la nécessité pour Montaigne d'écrire sur lui-même, pour retrouver son amitié, donc son identité. C'est que, prévient Claude Arnaud : « Plus l'identité perd en stabilité, plus elle éprouve le besoin de se récapituler⁷⁸⁵ ». Cette impasse identitaire est reproduite par les écrivains algériens dans le contexte colonial et post-colonial, contexte qui a fait justement penser l'identité de soi. Une chose est certaine, comme le remarque Abdelkebir Khatibi :

(...) l'altérité est dissymétrie de toute identité (individuelle, sociale et culturelle) : je suis toujours un autre et cet autre n'est pas toi, c'est-à-dire un double de mon moi. Qui souffre en moi sinon cet autre ! Et cet autre est constitutif de ma séparation ontologique, de ma douleur au monde⁷⁸⁶

L'altérité est donc mesure de l'identité, car elle est ébranlement du Moi, c'est la traditionnelle dialectique de l'existence du moi supposée par l'existence de l'autre. Ce double dont parle Khatibi est constitutif de cette identité de soi. « Pensée-autre, prétend-il, est celle du non-retour à l'inertie des fondements de notre être. Maghreb, ici, désigne le nom de cet écart, de ce non retour au modèle de sa religion et de sa théologie⁷⁸⁷ ». Il est évident que cette inertie a façonné l'identité maghrébine, avant que l'entreprise coloniale ne vienne en secouer les fondements et enclencher une réflexion sur

784 Claude Arnaud, *Qui dit je en nous ?* Grasset et Fasquelle, 2006, p. 47.

785 *Id.*, *Ibid.*

786 Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Denoël, 1983, p. 30.

787 *Ibid.*, p. 12.

l'individualité. Mouloud Memmeri, dans ses recherches anthropologiques sur la poésie orale kabyle, a insisté sur le rôle de l'entreprise coloniale dans l'enclenchement de la poésie orale dès le milieu du XIX^e siècle :

J'ai essayé de montrer ailleurs comment la conquête coloniale, en brisant les rigides cadres tribaux d'antan, a certes atomisé un corps social jadis sécurisant, mais aussi a libéré l'individu des contraintes anciennes, souvent astreignantes jusqu'à l'ankylose.

Hasard ou expression d'un déterminisme plus profond, cette libération a pu se manifester de façon éclatante dans deux domaines, en partie grâce à la valeur des deux hommes de génie qui lui ont donné la forme : le lyrisme personnel (avec Si Mohand-ou-Mhand) et le lyrisme prophétique (avec Cheikh Mohand-ou-Elhocine)⁷⁸⁸

C'est ici l'objet du raisonnement de Khatibi qui pointe du doigt cette pensée-autre qui revient en réalité à focaliser la pensée sur soi. C'est dans ce sens précis que s'élabore la réflexion de Judith Butler dans son ouvrage *Le Récit de soi*. Elle écrit, suivant la pensée de Levinas :

ce qui me persécute me porte à l'existence, agit sur moi, et ainsi me convoque, me rend ontologiquement vivant au moment de la persécution (...) cette vulnérabilité, cette condition d'être sous emprise, inaugure ce que je suis⁷⁸⁹.

À cet égard, il est question d'une prise de conscience de soi, et, « pour qu'il y ait conscience de soi, estime Vincent Descombes, il faut que je me dédouble en jetant un regard sur moi-même, sur un objet qui n'est pas distinct du sujet⁷⁹⁰ ». Il est donc question avant tout d'une prise de conscience de soi. Et prendre conscience de soi ou de son identité étant est, pour paraphraser un aphorisme de Cioran sur la santé, forcément une identité compromise ou sur le point de l'être⁷⁹¹. Les contextes colonial et post-colonial ont ainsi favorisé cela par le recours à l'écriture autobiographique.

La prétention à parler de soi, avec tout le bouillonnement qui s'y trouve engagé, est bien invoquée par cette altérité, notamment dans un contexte où toutes les institutions et les références culturelles sont bouleversées par un système colonial, et se dilue dans l'ambiguïté générique du roman autobiographique. C'est ce que défend Philippe Gasparini :

788 Mouloud Memmeri, *Poèmes kabyles anciens*, op. cit., p. 42.

789 Judith Butler, *Le Récit de soi*, (2003) trad. Bruno Ambroise et Valerie Aucouturer, PUF, 2007, p. 92.

790 Vincent Descombes, entretien avec Nicolas Rousseau, autour de *Les Embarras de l'identité*, disponible sur :<http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article464>

791 « La santé est un bien assurément ; mais à ceux qui la possède a été refusée la chance de s'en apercevoir, une santé consciente d'elle-même étant une santé compromise ou sur le point de l'être(...) ». Émile Cioran, *De L'inconvénient d'être né*, Gallimard, 1973, p. 21.

Ce sont en effet trois romans autobiographiques qui ont ouvert simultanément la voix à l'expression littéraire des peuples colonisés : en Tunisie, *La Statue de sel* d'Albert Memmi, en Algérie, *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, au Maroc, *Le Passé simple* de Chraïbi. Il est clair que le roman fournissait à ces jeunes gens formés par l'école française un outil puissant pour dire au colonisateur, dans sa propre langue, la réalité de leur culture opprimée (...) Ces écrivains recourent à l'ambiguïté générique pour dire la situation inconfortable du « nègre blanc » : celui qui, ayant accédé au cœur du système colonial, tente de réconcilier ses deux vies, ses deux cultures, par le récit, et il ne peut le faire que sous couvert de fiction.⁷⁹²

Ce genre porte donc parfaitement la constitution et la vision des auteurs dans leur ambiguïté et donc de cette identité affiliée à une altérité. Arrivée au stade de l'écriture, l'envie de rapporter cette expérience individuelle instable se concrétise dans un genre qui incarne bien cette individualité dans son instabilité. Il ne s'agit pas seulement à notre sens de « qui suis-je ? », et le genre roman autobiographique entretient en réalité une attitude singulière face à toutes ces ambiguïtés. Il permet l'affirmation : « voilà comment je suis ». Plus que d'une question, c'est plutôt d'une affirmation dont nos œuvres s'emparent, afin de décrire les malaises, les troubles des auteurs, autrement dit pour les auteurs de romans autobiographiques, « je suis ce que je me raconte », pour paraphraser le concept d' « identité narrative » de Paul Ricoeur.

Cette forme hésitante de l'individualité dans l'écriture n'est donc pas liée au seul lien des écrivains à leur société particulièrement régie par des codes rigoristes, empêchant la subjectivité de prendre son sens le plus débridé. Longtemps le discours critique sur le genre autobiographique, avec des analyses cependant pertinentes, a en effet écrit du déploiement de la subjectivité dans le contexte algérien qu'il était le constat d'un échec, prenant en compte ce contexte comme valeur d'empêchement de toute expression individuelle et subjective. Même si ces raisons classiques demeurent significatives dans le passage à l'écriture, le recours à « l'autobiographie classique estime et interroge à juste titre Pierre van den Heuvel, est devenue impraticable : comment écrire sur soi, pour se connaître, pour se faire connaître, s'il on se connaît pas soi-même, s'il n'y a pas de vérité, ni d'authenticité sur soi⁷⁹³ ». Dépassées ces entraves, certains auteurs trouvent donc des subterfuges efficaces dans le recours au genre « roman autobiographique » comme pour user d'un « produit de contrebande⁷⁹⁴ » afin de s'exprimer dans « un discours qui sera à son image, hétéroclite et fluctuant, greffé tantôt sur le vécu imaginé, composé de bribes de types de discours fort différents, incapable de distinguer le vrai du faux⁷⁹⁵ ».

792 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 303.

793 Pierre van den Heuvel, « Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *op. cit.*, p. 106.

794 Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 306.

795 Pierre van den Heuvel, « Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *op. cit.*, p. 106

2. Théories des différentes réceptions du roman autobiographique

a- Les amalgames

Si l'ambiguïté est l'essence même du genre « roman autobiographique », sa réception en tant que telle demeure très problématique. Le genre en question n'étant pas vraiment canonique, la théorie de la réception selon Hans Robert Jauss ne s'applique pas facilement. Selon lui :

qu'une œuvre ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information (...) son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle⁷⁹⁶

Autrement dit, la lecture du roman autobiographique serait conditionnée par un système d'interprétation programmé par des genres connus, (ici autobiographie ou roman) qui orientent nécessairement la réception. C'est ainsi que le roman autobiographique, comme texte nouvellement défini, « évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites⁷⁹⁷».

Même si cette ambiguïté générique du roman autobiographique est prise en charge par une poétique qui admet ses valeurs stylistiques, en prenant en compte ses composantes textuelles et contextuelles, sa réception, vu le manque d'expérience de « l'horizon d'attente », penche inmanquablement vers un seul côté connu ce qui réduit du coup sa vraie nature.

En réalité, si on réduisait le genre à son volet autobiographique ce serait passer à côté des multiples indices qui consolident une fiction certaine. Cette perspective donne dès lors du crédit à la rhétorique de sincérité déployée qui valorise le statut de l'auteur vis-à-vis de ses contemporains. Ce serait octroyer au récit le sceau de la vérité objective ce qui relèguerait l'œuvre au rang de document historique, susceptible d'enrichir les connaissances, ce qui est le cas – d'une certaine façon - de *L'Amour la fantasia* ou du *Fils du pauvre*. Ce dernier en effet fourmille d'éléments ethnographiques au point qu'on puisse le classer dans ce qu'on a tendance à nommer « de la littérature ethnographique ». La masse de références que cette œuvre dégage en la matière incite au rapprochement avec le discours référentiel, vu que de toutes manières, les études scientifiques (sociologie et anthropologie) valident le contenu. Ainsi, œuvre littéraire et document scientifique seraient comme deux productions interchangeables. Cette « qualité » a d'ailleurs valu au *Fils du*

796 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 50.

797 *Ibid.*, p. 51.

pauvre un surplus de valeur car plaçant le récit du côté de la tradition, des coutumes ancestrales d'un peuple et d'une langue minoritaire, l'intérêt que cette œuvre suscite parfois pour le lecteur kabyle relève de la fierté, par un phénomène d'identification au personnage qu'il affectionne et qu'il confond évidemment avec l'auteur. Une douce nostalgie se dégage également de cette époque révolue bien que miséreuse mais qui garde tout de même au fond le charme d'une « harmonie » et une simplicité sociale convoitée. On pourrait de la même manière, prendre *L'Amour la fantasia*, pour un témoignage historique sur l'héroïsme indéniable des femmes pendant la période coloniale auxquelles peu d'hommages ont été rendus. Le roman autobiographique, dans ce cas, se substitue à cette carence et devient l'éclaireur de la réalité féminine dans l'Histoire du pays. Grâce à ces réceptions référentielles, le lecteur se lie de sympathie, voire d'empathie avec l'auteur et son œuvre.

Ne pas poser la question de la fictionnalisation c'était également l'approche de George Gusdorf. À vrai dire pour lui, tout se réduisait à ce qu'il appelait « les écritures du moi » :

La genèse corrélatrice des écritures du moi sous leurs diverses formes atteste qu'elles ne se constituent pas selon l'ordre d'un développement séparé. (...) La conscience de soi s'ouvre des voies afin de parvenir d'une manière ou d'une autre au jour de l'incarnation écrite (...)

Les discussions toujours renaissantes sur la distinction entre roman et roman autobiographique n'ont pas grand intérêt, dans la mesure où le romancier s'implique lui-même dans le fonctionnement de son imagination⁷⁹⁸.

En revanche, l'assimilation du roman autobiographique à l'autobiographie entraîne automatiquement sa condamnation esthétique pour certains auteurs qui restent fidèles au concept de la littérature envisagée de manière aristotélicienne qui exclut l'autobiographie du champ littéraire⁷⁹⁹. C'était la conception d'Albert Thibaudet qui estimait que l'autobiographique était « l'art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui ne sont pas romanciers⁸⁰⁰ ». Dans son fameux ouvrage critique *Logique des genres littéraires*, Käte Hamberger élabore une poétique qui va dans ce sens, en dévalorisant le statut littéraire du genre autobiographique : « l'énoncé de réalité, a été pour nous l'instrument de connaissance le plus efficace, puisque sa comparaison avec le récit fictionnel, seule structure littéraire à quoi il soit comparable⁸⁰¹ ». Ce qui fait de la fictionnalité l'essence de toute œuvre littéraire, ce à quoi Gérard Genette répond en écrivant dans *Fiction et diction* que les textes littéraires jouiraient d'un statut littéraire soumis à l'appréciation subjective tenue par le lecteur⁸⁰². C'est dans ce sens que l'auteur aborde l'interaction du régime fictionnel et factuel de l'autofiction dont il reconnaît la difficulté d'application dans sa poétique.

798 Georges Gusdorf, *Lignes de vie, I Les Écritures du moi*, op. cit., p. 239.

799 Philippe Gasparini, *Est-il je ?* op. cit., p. 316.

800 Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert Gallimard*, (1935), cité par Philippe Gasparini, *Est-il je ? Id., Ibid.*

801 Käte Hamberger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 298.

802 Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 40.

La réduction du roman autobiographique au volet purement fictionnel est souvent inscrite dans le discours éditorial, manière de garantir la littérarité de l'œuvre en affichant l'étiquette « roman » sur la page de couverture. Le discours poétique allant dans ce sens pendant des années a certainement influencé une telle appréciation. C'est dans cette perspective que Northrop Frye englobe dans la catégorie fiction les *Confessions* de saint Augustin et de Rousseau ainsi que *Les Essais* de Montaigne, qui constituent selon lui une forme réduite⁸⁰³, une façon de donner à ces écrits en prose une esthétique qui apparemment n'existe que du point de vue fictionnel. Dans ce cas de figure, la coïncidence de l'auteur avec le personnage principal est considérée comme une incompétence du lecteur⁸⁰⁴.

Pourtant, cette distinction a tarabudé les critiques du genre autobiographique, notamment Philippe Lejeune qui avait donné quelques éléments de réponse dans *L'Autobiographie en France* :

Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune déférence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités. La différence est donc externe : il faut pour l'établir faire intervenir la connaissance d'éléments extérieurs au texte⁸⁰⁵.

Ces éléments extérieurs ne sont pas toujours faciles à identifier dans le texte d'où parfois le dilemme devant lequel la critique se trouve, ne savait pas trop où situer certaines œuvres. Un monument de la littérature fut dans ce cas : il s'agit de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Il serait instructif de revenir sur le destin de la réception de cette œuvre afin d'illustrer la difficulté de son classement qui a divisé les critiques.

Sans présentation ni précision paratextuelle, pourtant Dorrit Cohn, qui lui a consacré un chapitre intitulé « L'ambiguïté générique de Proust », postule que le titre *La Recherche*, fonctionne comme un marqueur d'autobiographie. Cependant, les milliers de pages qui suivent ne confortent pas cette lecture car cette ambiguïté se voit d'emblée dans l'identité-narrateur auteur, où le conditionnel fait planer le doute⁸⁰⁶. La stratégie employée par Proust bascule le récit d'un chapitre à l'autre de l'univers référentiel à l'univers fictionnel, c'est ainsi que l'auteur pousse à l'extrême, et de manière élaborée, l'imbrication de son univers fictionnel dans le monde réel. Dorrit Cohn recense pertinemment cette ambiguïté par une analyse interne des personnages et des éléments textuels, mais dénonce par ailleurs les propos de la critique qui ne prend pas en charge cette forme du « genre

803 Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, (1957), trad de G. Durand, Gallimard, 1969, cité par Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, . 323.

804 *Ibid.*, p. 325.

805 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France, op. cit.*, p. 17.

806 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction, op. cit.*, p. 100

suspendue⁸⁰⁷ » :

Les études critiques sur la *Recherche* font preuve d'un manque d'unanimité frappant, quoique involontaire dans la plupart des cas, en ce qui concerne la question générique : une lecture même superficielle montre que le dilemme autobiographie-roman est soumis aux penchants interprétatifs dominants à différentes époques (...) 1) au cours des deux ou trois décennies qui ont suivi la publication de la *Recherche*, c'est l'approche biographique qui régnait en maître (...) 2) C'est précisément dans la catégorie des « romans d'imagination » que la *Recherche* fut classée par Louis-Martin-Chauffier qui fut probablement le premier critique à proposer (en 1943) un autre type de lecture⁸⁰⁸.

C'est à cette étiquette romanesque que *La Recherche* de Proust est cantonnée par le discours critique contemporain, notamment avec Gérard Genette. Celui-ci part de son principe de focalisation qui permet de distinguer le degré d'omniscience des personnages dans le récit. Il estime que « Proust oublie ou néglige la fiction du narrateur autobiographe et la focalisation qu'elle implique (...) Ce qui, notons-le au passage, serait impossible si *La Recherche* était, ce que certains veulent encore y voir, une véritable autobiographie⁸⁰⁹ ». Il n'y a pas de doute que l'axe référentiel perd de son crédit dès lors que le narrateur lit dans la pensée des autres personnages et marque de sa « focalisation interne », des pouvoirs dont un narrateur autobiographe est naturellement dépourvu. Paul Ricoeur, partant de l'idée que l'œuvre de Proust établit une suppression de la division entre l'esprit et le monde matériel, et aboutissant à une forme d'art, conclut : « *La Recherche*, dès lors, n'est pas seulement une autobiographie fictive – tout le monde en est aujourd'hui d'accord – mais un roman feint, le roman du génie⁸¹⁰ ». Un « roman feint », cette approximation laisse tout de même étanche la barrière fictionnelle et indique par là une autre perspective de lecture potentiellement feinte également. L'apport référentiel est donc déductible par ces différentes interprétations. Dorrit Cohn cite également dans cette même vision critique Roland Barthes qui dans *Le Bruissement de la langue* estime que le « je » de Proust est « comme un moi » d'écriture constitutivement vide de tout sens référentiel⁸¹¹. Mais, Roland Barthes n'est pas définitivement resté sur cette position puisqu'il est revenu sur cette œuvre dans ses derniers cours et séminaires où il a revu ses positions par rapport à « l'auteur » qu'il « ressuscite » après avoir « célébré sa mort⁸¹² ». Revenant à *La Recherche*

807 *Id.*, *Ibid.*

808 *Ibid.*, p. 106.

809 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 222. Dans *Fiction et diction*, l'auteur revient sur cette œuvre et la place dans le genre de l'autofiction.

810 Paul Ricoeur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984, p. 196.

811 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 318, cité par Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 108-109.

812 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Aspen Magazine*, 1967, Manteia, 1998, p. 40-46. Dans *La préparation au roman*, Barthes revient sur cet article pour dire qu'il est aux antipodes de cette attitude, et de postuler « le retour à l'auteur, le retour à la biographie », suivant l'argument psychanalytique et même d'affirmer de « laisser un peu parler le « Moi », et pas toujours le Sur-Moi ou le ça. La curiosité biographique s'est alors librement développée en moi ». Voir la note qui suit.

du temps perdu, Barthes justifie d'abord le renversement de son raisonnement avec méthode : « Proust : on s'en aperçoit de plus en plus – car le paysage proustien change avec l'histoire – Proust », avant d'expliquer :

c'est l'entrée massive, audacieuse de l'auteur, du sujet écrivant, comme biographologue, dans la littérature ; l'œuvre qui ne relève pas du genre autobiographique (journaux, mémoires), est entièrement tissée de lui, de ses lieux, de ses amis, de sa famille ; à la lettre, il y a que cela dans son roman – malgré tous les alibis théoriques : condensations, absence de clefs, etc. C'est normal, puisque son problème, c'était de trouver son Temps perdu à lui (et non le Temps en général)⁸¹³.

Barthes (re) prend en compte donc non seulement cette ambiguïté de *La Recherche* mais touche du doigt cette division du sujet que nous avons analysé sous le thème du double qui affecte le sujet en précisant que « le principe nouveau qui permet cette nouvelle écriture = la division, la fragmentation, voire la pulvérisation du sujet ⁸¹⁴».

Niant être orienté par une lecture préconisée par Proust dans son réquisitoire contre Sainte-Beuve, Maurice Couturier estime à propos de Proust que « son déni mal négocié en termes stylistiques m'empêche de lire son texte en tant que pure fiction⁸¹⁵», car les références à la vie de Marcel Proust, même si elles sont déguisées, se distinguent par des bribes dans plusieurs chapitres. C'est ainsi que « l'auteur, ajoute Couturier, a tenté de nous aveugler en prétendant faire le mort, mais il est toujours là, devant nous, toujours vivant au cœur de son corpus⁸¹⁶ ». Philippe Lejeune reste indécis comme Dorrit Cohn, admettant l'intrusion de l'auteur qui fonctionne à la fois au sein du pacte romanesque et comme indice autobiographique ce qui « installe le texte dans un espace ambigu⁸¹⁷».

Ce bref rappel de la critique qu'a suscité l'ambiguïté générique de *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust montre l'impossibilité pour le roman autobiographique d'être classé dans la poétique et d'être repéré comme un « genre » propre amenant à une réception qui prenne en compte son double affichage générique.

Les auteurs de romans autobiographiques arrivent par ailleurs à formuler mieux que le discours critique l'ambiguïté que génère leurs œuvres, en tentant parfois d'installer avec leur lecteur un terrain d'entente, mais sans intentions manifestes qui soient convaincantes. Dans ce cas de figure, Mouloud Feraoun, comme nous l'avons vu dans le cinquième chapitre, est revenu souvent sur son

813 Roland Barthes, *La Préparation du roman, I et II. Cours et séminaires au Collège de France*, (1978-1979 et 1979-1980), Seuil Imec, 2003, p. 278.

814 *Ibid.*, p. 279.

815 Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Seuil, coll. Poétique, 1995, p. 204.

816 *Ibid.*, p. 213.

817 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 29.

roman autobiographique, particulièrement dans ses lettres pour afficher subtilement l'ambiguïté générique que véhicule son *Fils du pauvre*, notamment quand il écrit que Fouroulou, « c'est à peu près moi ». Mais, ses déclarations trouvent-elles une quelconque connivence avec un lectorat intéressé par ce rapport approximatif d'identité ? De même, le propos métadiscursif de la narratrice de *L'Amour la fantasia*, « ma fiction est cette autobiographie », suscite-t-il un écho sérieux qui en valide le « non sens » ? Devant cette impasse réceptive, les interrogations critiques se convertissent en impressions légitimes de lecture, comme celle qu'a formulée Christiane Chaulet-Achour à propos de *L'Amour la fantasia* :

D'où vient alors cette impression d'avoir lu une « confession » quand on referme le roman alors que la narratrice semble donner une priorité aux autres voix féminines derrière lesquelles elle s'effacerait, dont elle ne serait que la sourcière ?⁸¹⁸.

Pareilles énonciations ambiguës sont également le fait de célèbres écrivains commentant leurs propres œuvres, à l'instar de Boris Vian qui écrit dans l'Avant-propos de *L'Écume des jours* : « l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre ⁸¹⁹ ». Alain Robbe-Grillet quant à lui livre dans *Le Miroir qui revient* : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi ⁸²⁰ ». Conscients des amalgames que vont susciter leurs romans autobiographiques, d'autres auteurs anticipent sur la pensée du lecteur comme pour provoquer sa réception ou brouiller ses attentes, voire l'avertir de rester vigilant devant ce qu'il lit. Une note manuscrite dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, précédemment évoquée, « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », va dans ce sens et illustre parfaitement cette stratégie de distanciation d'avec soi favorisée par la fiction.

b- Pistes de réceptions

La problématique à laquelle se confronte toute cette étude de l'ambiguïté générique à présent, c'est l'établissement d'une théorie pragmatique de la réception qui prendrait en charge cette matière « antagoniste » afin d'assurer le maintien théorique du genre. Mais, étant donné que le roman autobiographique n'est pas vraiment établi en tant que genre, il est naturel que « l'horizon d'attente » comme le stipule Hans Robert Hauss, résulte, entre autres facteurs principaux « de l'expérience préalable que le public a du genre ⁸²¹ ». Raison pour laquelle ces amalgames peinent à

818 Christiane Chaulet-Achour, *Noûn*, op. cit., p. 100.

819 Boris Vian, *L'Écume des jours*, Gallimard, 1947, (Avant-propos).

820 Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, p. 10.

821 Hans Robert Hauss, *Pour Une esthétique de la réception*, op. cit., p. 49. Pour appuyer cette affirmation, l'auteur

se dissiper entièrement, et qui fait de la réception des romans autobiographiques, comme l'écrit Dorrit : « ni écrits ni lus comme des demi-autobiographies ou des demi-romans; ils sont proposés et reçus soit comme l'un soit comme l'autre, même lorsqu'on les prend pas pour ce qu'ils étaient censés être⁸²² ». Effectivement, tant que le genre n'a pas fait l'objet d'étude théorique consistante, la réception manquera toujours d'un cran. Outre une étude théorique, c'est aussi la forme esthétique de la réception sur quoi l'attention devrait se porter, car affirme encore Robert Hauss :

L'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire tels qu'ils ont été compris de façon évolutive à travers l'histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit replacée dans la « série littéraire » dont elle fait partie, afin que l'on puisse déterminer sa situation, historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire⁸²³.

Ce qui n'est pas suffisamment le cas du genre « roman autobiographique ». Paradoxalement, même si aucune théorie de la réception n'a été avancée qui tiendrait en compte les équivoques du genre, cela n'empêche pas son succès. Les amalgames, conçus comme un défi lancé au lecteur, donneraient-ils le secret de la persistance du genre ?⁸²⁴.

Gasparini, sans s'y attarder, a évoqué au début et à la fin de son ouvrage le statut de la réception du genre. Il propose une réception qui tiendrait en compte cette ambiguïté :

Ce double affichage générique ne requiert pas une lecture alternée, qui serait épuisante, mais une double lecture simultanée. Si l'on juge par le succès de ces œuvres auprès du public, cette exigence de réception en partie double entre l'horizon d'attente des lecteurs, dans leur système des genres, dans leur poétique implicite. Loin de nuire au plaisir du texte, il est probable qu'au contraire elle l'excite⁸²⁵.

Il faisant ainsi de cette ambiguïté une assurance avantageuse pour une réception qui incite presque à une forme de fantaisie. Une lecture simultanée ne requiert-elle pas au préalable la tâche « ardue » du lecteur, qui consiste à distinguer l'axe référentiel de l'axe fictionnel, souvent impossibles à vérifier, avant de procéder à cette opération de lecture simultanée ? S'agissant de nos romans autobiographiques, la vérification est quasi-impossible vus les détails qui minent les états successifs de la narration. Sans l'aide ou les aveux des auteurs, plusieurs zones resteront dans l'ombre. Il reste, en dernier lieu, à faire confiance à la bonne foi de l'auteur, comme le souhaite

donne l'exemple suivant : « Ainsi le Don Quichotte suscite chez ses lecteurs toutes les attentes spécifiques liées aux vieux romans de chevalerie tant appréciés du public, que les aventures du dernier des chevaliers vont parodier avec tant de profondeur. p. 51.

822 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., op. 60

823 *Ibid.*, p. 63.

824 Philippe Gasparini, *Est-il je ?* op. cit., p. 327-330.

825 *Ibid.*, p. 13.

Philippe Lejeune.

Philippe Gasparini envisage pourtant, à la fin de son ouvrage, un inventaire de lecture du roman autobiographique. Ce sont ce qu'il nomme les perspectives de lectures potentielles. D'abord, celle d'un lecteur pour qui le volet fictionnel suscite un phénomène d'identification avec le héros et réveille ses fantasmes personnels. Ensuite, celui qui entretient avec la part autobiographique un rapport amoureux et thérapeutique, car ici lecteur se déplace d'une position de lecteur à celle de d'interlocuteur. Enfin, l'incapacité d'un troisième lecteur à saisir la juxtaposition des indices, ce qui aboutit au fait que celui-ci fasse la jonction des trois précédentes et ouvre la voie vers la déduction et la recherche d'une unité aux antagonismes affichés par sa compétence poétique et herméneutique⁸²⁶.

Arnaud Schmitt, tout en validant le bien fondé des théories de Gasparini, s'arrête sur les perspectives de réception élaborées par ce dernier. Dans son article, Schmitt commence par récuser « la double réception simultanée » proposée par Gasparini qu'il qualifie de « vraie utopie d'exégète⁸²⁷ », arguant que, du point de vue cognitif, cette lecture est juste impossible car « notre cerveau est une machine sélective⁸²⁸ ». À cette « lecture simultanée », Schmitt lui substitue une « lecture alternée », plus réaliste selon lui, grâce à laquelle le lecteur trouverait du plaisir, voire une certaine excitation⁸²⁹. Cette alternative, cependant, procède du même cheminement que celui de la lecture simultanée, à savoir le surplus de travail de décryptage concédé au lecteur qui consiste à passer d'un axe à un autre pour formuler par la suite une synthèse qui coïnciderait à son interprétation de l'œuvre, ce qui d'ailleurs n'est pas sans rappeler les « deux régimes de lecture » que Roland Barthes estime avoir dans son « plaisir de lecture⁸³⁰ ». Lorsque Schmitt en vient à élaborer ses perspectives de lecture, il appelle même de son souhait à un nouveau genre annexe du roman autobiographique qu'il nomme « l'autonarration ». Cette option préserve, selon lui, le genre et refuse le cache-cache, tout en se prémunissant d'être absorbée par l'autobiographie car « l'autonarration » utilise les techniques narratives mises à disposition par le roman⁸³¹. Le contrat de lecture issu de cette combinaison ne prend plus appui sur l'identité onomastique entre l'auteur et le

826 *Ibid.*, p. 346-347.

827 Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration », *op. cit.*, p. 18.

828 *Ibid.*, p. 19.

829 *Ibid.*, p. 23.

830 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 20. « ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge...D'où deux régimes de lecture : l'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage (si je lis du Jules Verne, je vais vite : je perds du discours, et cependant ma lecture n'est pas fascinée par aucune perte verbale – au sens où ce mot peut avoir en spéléologie) ; l'autre lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages – et non l'anecdote : ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillage des vérités, mais le feuilleté de la signification... »

831 *Ibid.*, p. 24.

narrateur, mais au-delà, « l'autonarration nécessite que la subjectivité de l'auteur se mette en branle, et que celle du lecteur soit suffisamment alerte pour la recevoir ⁸³² ». Le critique revendique par ailleurs le réalisme du projet « autonarratif » qui propose à parler de soi en fabulant un petit peu, comme ce que fait tout le monde quotidiennement⁸³³. Cette autre vision de lecture ne fait que conforter, pour le bonheur de Gasparini, l'ancrage du genre « roman autobiographique » dans l'aire de la poétique, prouvant par là sa « fécondité littéraire et la méthode pragmatique qui permet de l'aborder du point de vue cognitif de la réception⁸³⁴ ».

N'ayant pas pour ambition de parler exclusivement de la réception du roman autobiographique, Yves Baudelle défend quant à lui, dans son article, la validité du genre en tentant d'en définir les particularités génériques et par la suite d'exposer ce qu'il appelle « la transposition fictionnelle ». Ce faisant, il suggère tout de même une esthétique réceptive du roman autobiographique, parmi les autres écrits de l'intime, notamment l'autofiction qui bénéficie selon lui d'un privilège critique. Pour faire aboutir sa vision, Baudelle nie, à cet effet, toute prétention poéticienne qui consiste à dicter aux lecteurs leur conduite et postule une approche pragmatique de la communication littéraire. Il insiste ainsi de « traquer le vrai derrière l'écran fictionnel, de deviner la personne de l'auteur derrière le masque de ses personnages ⁸³⁵ ». Suivant cette attitude, le lecteur devient un enquêteur qui associe au plaisir de la lecture, la jouissance de la découverte.

Ces différentes visions, suggérant une réception nouvelle pour un genre nouvellement défini dans son ambiguïté, tentent finalement de contourner cette ambiguïté en la catégorisant. En prenant le parti d'une réception simultanée, non seulement du point de vue cognitif le choix d'un axe de lecture en particulier est impossible mais l'ambiguïté en soi est passée au crible. Il en est de même d'ailleurs pour la « réception alternée », qui, par ce processus, isole l'ambiguïté qui n'est donc pas assimilée dans son essence contradictoire. Il s'agit finalement d'un genre de réception qui prend en compte cette ambiguïté dans un sens qu'il ne lui revient pas. C'est, de ce point de vue, vouloir asseoir l'esthétique réceptive dans une perspective plus facile à accepter. Pour ce faire, l'aspect contradictoire et insensé nécessite un amendement, voire une simplification.

c- Troisième pacte de lecture ?

Prendre en compte l'ambiguïté qui fonde le roman autobiographique du point de vue de la réception semble peu évident. Si les visions critiques, précédemment citées, s'appliquent à

832 *Ibid.*, p. 26.

833 Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration », *op. cit.*, p. 18.

834 Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, *op. cit.*, p. 256.

835 Yves Baudelle, « Du roman autobiographique : problème de transposition fictionnelle », *op. cit.*, p. 23.

consolider le genre du point de vue de sa réception en segmentant ses deux axes de lecture, cette attitude donne lieu qu'à une forme de réception qui cible moins le genre dans son fondement que ses constituants indépendamment l'un de l'autre. « C'est une erreur aussi théorique que méthodologique, pense Baudelle, que de vouloir faire le jeu de « discrimination » de ce qui relève du vécu et du fictif et de reconstituer une sorte de puzzle, du moment que même la fiction est susceptible de livrer une vérité⁸³⁶. Il n'est donc pas question d'enfermer le genre dans une tour d'ivoire d'ambiguïté, encore moins de « tuer le lecteur », comme le réclame Alain-Robbe Grillet dans *Angélique ou l'enchantement* : « en attendant d'autres lecteurs viendront ⁸³⁷»

Dans son évocation de l'ambiguïté générique de *La Recherche du temps perdu*, Dorrit Cohn participe à l'élaboration d'une vision réceptive qui transcende l'ambiguïté de lecture en orientant la réception vers l'axe idéal qui pourrait potentiellement s'y trouver. C'est ainsi que l'auteure a envisagé une approche critique de cette œuvre « avant tout comme un ensemble d'idées ⁸³⁸» qui demeure, en dernier lieu pour elle, l'option « miracle » qui puisse dissiper les amalgames narratifs qui, souvent, agite la critique. Cette nouvelle vision ne fait pas abstraction du genre car les idées sont invariablement attribuées à Proust. Celui-ci est en « communication directe avec son lecteur au même titre que l'auteur d'un essai ou d'un traité⁸³⁹». Malgré tout, le pacte ainsi établi ne cantonne pas la lecture à la réalité personnelle et intime de l'auteur sur laquelle les suspicions et la curiosité vont s'abattre. La référentialité, de ce point de vue, se rapporte au savoir de l'auteur dont la transmission alimente des idées, des discussions et des débats. Ce sont des vérités générales sur lesquelles la lecture ne peut produire ou soupçonner des degrés référentiels ou fictionnels car ces vérités ne se prêtent pas à ce genre de réductions. Dans *La Recherche*, la réception prendra en compte à cet égard, une inépuisable sources d'idées philosophiques sur plusieurs thèmes comme l'amour, la jalousie, la littérature, le temps, etc. Considéré ainsi, le « je » du narrateur se réfère moins à une personne réelle comme dans une énonciation narrative « qu'à un soi abstrait ⁸⁴⁰» tenant un discours sur la vie et le monde.

Si cette perspective de lecture est féconde s'agissant de cette œuvre monumentale, qu'en est-il des autres romans autobiographiques affichant la même manœuvre générique ? Nous ne prétendons pas faire une lecture purement idéale de nos trois romans autobiographiques, cependant l'analyse effectuée avance en partie sur la même voie. C'est de cette manière là que nous avons pu repérer des thèmes communs et procéder et en faire ressortir des valeurs littéraires et philosophiques

836 *Ibid.*, p. 33.

837 Alain-Robbe Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Minuits, p. 84. Cité par Pierre van den Heuvel, « Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *op. cit.*, p. 113.

838 Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 111.

839 *Ibid.*, p. 112.

840 *Id. Ibid.* Ce qui rejoint de ce point de vue, le « je » narrateur dans les *Essais* de Montaigne par exemple.

issues de théories ou d'études similaires. Si par ailleurs, la réception bute inmanquablement sur le « démon » de cette ambiguïté, il est peut-être curieux d'admettre tout simplement une autre perspective de réception qui consiste à saisir la part contradictoire pour mieux la contourner stylistiquement en favorisant une acception artistique de l'ambiguïté. Cette acceptation, même si elle n'est pas reconnue comme mode réceptif, fait partie de cette catégorie de lecture qui place l'œuvre dans ses paradoxes avant tout comme œuvre d'art, pourvue d'un style, d'un signifié et d'un message à interpréter. Loin des segmentations des parties qui défrichent le texte et le dépouille de sa forme ambiguë, la voie artistique l'adopte comme ensemble générique en dépassant la simple dichotomie réalité / fiction. Cette voie artistique répond à la question fondamentale : comment appréhender l'ambiguïté dans un genre à qui elle donne essence ?

Sans vouloir édifier une théorie de la réception du genre « roman autobiographique », Philippe Lejeune, dans un petit ouvrage consacré à *Si le Grain ne meurt* d'André Gide, apporte de précieux éléments qui ouvrent la voie vers cette forme de réception artistique du roman autobiographique. Dans son approche critique, il semble concrétiser le vœu même de Gide. Il avoue : « J'ai voulu prendre Gide comme il le désirait être pris par le critique : du point de vue de l'art⁸⁴¹ ». L'objet de cette étude est d'autant plus intéressant qu'il pointe le cœur même de l'ambiguïté, non point pour l'expliquer mais pour exploiter ses effets et ses connotations diverses et variées. L'étude de Lejeune manifeste d'emblée cette ambition stylistique et entre dans un champ de réception atypique sans prétention aucune. Il écrit ainsi dans le prélude :

Un discours ou un récit ambigu comporte deux ou plusieurs sens entre lesquels il est impossible de choisir. Le choix y est à la fois inévitable (lire c'est fatalement choisir un sens) et impossible (car l'autre sens possible n'est pas éliminé pour cela). « Expliquer une ambiguïté », donc, ne saurait être « résoudre une contradiction ». Le rôle du lecteur n'est pas de trancher, mais de démêler, de déplier le texte dans lui faire perdre cette espèce d'élasticité, cette tension qui apparaît entre deux significations opposées⁸⁴².

Partir de cette nouvelle vision de l'ambiguïté c'est la concevoir, avant tout, non pas comme une donnée relevant du paradoxe mais comme un noyau de signification que le lecteur doit joindre à son interprétation globale. Derrière les interrogations et les dilemmes, la perspective stylistique

841 Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, Lettres Modernes Minard, 1974, p. 5. Lejeune ici fait peut être allusion à cette phrase d'André Gide : « le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler d'une œuvre sainement » *Journal*, 1918, 25 avril, p. 652. Cité par Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi. (1887-1925)*, Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 432.

842 *Id. Ibid.* La stratégie d'ambiguïté, conclut Lejeune, vise à montrer simultanément tous les aspects opposés, mais complémentaires (...) Cette tentative d'ambiguïté généralisée, pour laquelle il a fallu d'abord à Gide rivaliser avec le diable, a pour but de permettre à l'homme de s'accepter tout entier, ombre et lumière – dans cette lumière supérieure qui n'ignore plus sa part d'ombre. p. 101-102.

catalyse l'attention sur le matériau compact et ouvre le champ de l'interprétation en affrontant le paradoxe afin de saisir ses effets de sens, ses dimensions métaphoriques, terrain dans lequel nous invitent des figures de style telles que l'oxymore et l'antithèse.

Le choix par Lejeune de cette œuvre n'est pas anodin car elle est révélatrice de nombre de contorsions métaphoriques qu'André Gide a mis en œuvre. Ce sont d'ailleurs les propos sur l'ambiguïté de l'écriture autobiographique issus de cette œuvre qui nous ont servi dans notre premier chapitre à introduire la matrice définitionnelle du roman-autobiographique. Nous en reproduisons ici les termes :

je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit. Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman.⁸⁴³

André Gide prétend écrire ainsi avec ses paradoxes, les paradoxes du Moi, ce qui nécessite une écriture en contrepoint, qui va contrebalancer les attentes espérées d'un genre ou la finalité d'une simple activité mnémonique. C'est une écriture autobiographique qui admet l'interaction d'instances et de moyens aussi contradictoires qu'instables afin de répondre au mieux aux contrastes du Moi, une manière de résoudre la problématique lancinante de la composition de ce genre. Par cette posture, Gide annonce une démarche de réception créative, « c'est-à-dire, une perspective de lecture dans laquelle l'image du moi se construirait non par la confiance directe, mais par l'articulation d'un jeu de textes de fiction⁸⁴⁴. Le réception est ainsi aiguillée vers la « lecture autobiographique des fictions⁸⁴⁵».

Ce sont ici des formulations qui font écho aux propos de la narratrice de *L'Amour la fantasia* que nous avons citées plus d'une fois, mais que nous reproduisons ici, tant ils illuminent le cheminement de cette approche artistique du roman autobiographique : « l'autobiographie se tisse comme une fiction », ou alors : « ma fiction est cette autobiographie ». C'est une suggestion implicite de lecture qui se formule à travers la trame du récit de la narratrice qui, en jugeant de la difficulté de la rétrospection, induit en même temps l'ambiguïté de sa réception. L'approche artistique prend ainsi cette ambiguïté comme objet non pas de complication mais de représentation d'une complexité riche en sens.

Dans le même sillage d'interprétation, Jean Genet, dans *Journal du voleur*, revendique le même processus créatif, et du même coup, la même réception. Tout en assumant une forme

843 André Gide, *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 280.

844 Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, op. cit., p. 5-6.

845 *Id.*, *Ibid.*

d'ambiguïté de son entreprise autobiographique, Genet déclare ne pas « recomposer » son moi passé ou de « rappeler des états défunts ⁸⁴⁶ ». Il estime que son œuvre aspire à délivrer plus que le fait de raconter une simple vie, « je préciserai donc qu'il doit renseigner sur qui je suis, aujourd'hui que je l'écris. Il n'est pas une recherche du temps passé, mais une œuvre d'art dont la matière-prétexte est ma vie d'autrefois ⁸⁴⁷ ». Il précise tout de même la manière dont laquelle le lecteur souhaiterait qu'il le lise, « ma vie doit être légende, c'est-à-dire lisible, et sa lecture donner naissance à quelque émotion nouvelle que je nommerais poésie. Je ne suis rien qu'un prétexte ⁸⁴⁸ ». Le souci premier de Genet, c'est donc moins de raconter les événements qui ont marqué sa vie que les moyens esthétiques mis en œuvre pour parvenir à écrire son œuvre, ceux-là même par quoi l'œuvre s'articule.

Cette voie artistique semble pareillement convenir à Maurice Couturier pour sa lecture de *La Recherche* de Proust. Après avoir distingué les différentes options ambiguës de lecture à la fin de son analyse, il conclut :

face au roman partiellement autobiographique, de Proust, on se confond d'admiration parce que l'on parvient pas, précisément, à faire le départ entre fiction et autobiographie, se contentant de se laisser porter par le texte poétique où l'on voit se profiler le désir de l'auteur⁸⁴⁹.

Nous pouvons aussi nous ouvrir à cette réception de nos romans autobiographiques, même si quelques éléments de lecture ont été effectués dans ce sens dans les chapitres précédents. Oeuvrer dans ce sens, c'est notamment admettre le principe que suppose l'activité artistique, c'est-à-dire voir dans le volet référentiel une forme d'exutoire à l'écriture et souscrire aux élans de l'imagination que l'œuvre approche par le volet fictionnel pour en accentuer les effets par le pittoresque. *L'Amour la fantasia* semble plus facilement analysable selon ce point de vue car la structure de l'œuvre incite à outrepasser la chronologie en exposant un agrégat d'intrigues qui défient la logique et l'ordre du texte. Les équivoques apparentes dans *Le Fils du pauvre* et dans *Jacinthe noire* nous ont appris que leur interprétation ne se réduit pas seulement à la véracité de l'histoire biographique, mais sont le résultat de nombreuses interactions, de croyances, de mythes, de fabulations, de fantasmes, etc. En définitive, cette réalité intérieure, impossible à exprimer fidèlement, est de « l'ordre, signale Pierre Heuvel, du fictionnel et son rapport avec la réalité objective est indéfinissable⁸⁵⁰ »

Outre la chronologie des épisodes de vie qui peuvent être aussi un « prétexte » comme l'estime Jean Genet, l'être écrivant incarné en personnage(s) n'est pas « soluble » dans son histoire,

846 Jean Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 79.

847 *Ibid.*, p. 79-80.

848 *Ibid.*, p. 133.

849 Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, op. cit., p. 213.

850 Pierre van den Heuvel, « Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », op. cit., p. 109.

et ne peut se saisir dans son unité. C'est à partir de ce constat que nous discernons la perspective esthétique de Taos Amrouche, à travers le personnage de Reine dans *Jacinthe noire*, par la singularité et la contradiction de ce personnage dont les effets sont perceptibles stylistiquement dans le recours à l'oxymore et l'antithèse qui bousculant la structure du texte lui-même. Saisir *Le Fils du pauvre* de ce point de vue c'est d'abord déjouer la part redondante du discours réaliste, souvent appuyé par le destin héroïque d'un garçon pauvre et relayé par l'atmosphère du décor ethnographique. Ensuite, estimer la tentative de l'arracher de cette perception exotique par des procédés scripturaires dont l'œuvre use afin de banaliser les mœurs, comme cela est exposé dans le chapitre qui évoque le touriste⁸⁵¹. Ce point de vue permet ainsi de capter l'esthétique qui se distingue par exemple dans le réel qui ne consiste pas seulement à montrer le vrai mais à le montrer parfois à travers l'ironie mise en œuvre dans la description des communautés auxquelles le personnage principal appartient⁸⁵².

C'est en cela que la réception du genre « roman autobiographique » parviendrait à établir ce que Hans Robert Jauss appelle « l'écart esthétique ». L'écart ainsi nommé serait c'est cette distance qui donnerait la mesure de la qualité d'une œuvre d'art, celle-ci se caractérisant par sa prétention à rompre avec les formes établies et à bouleverser les habitudes de réceptions connues jusque là par l'« horizon d'attente ». Cet écart relèverait d'abord de l'étonnement puis du réel plaisir artistique⁸⁵³.

Naturellement, cette option artistique, même si elle prend en charge l'ambiguïté en lui assignant une dimension de sens esthétique, ne constitue pas la réception ultime qui vaille pour la compréhension du roman autobiographique. Le mérite toutefois de cette vision réceptive est de viser le point d'ancrage du genre et d'y voir subtilement dans l'engrenage produit par les axes référentiel et fictionnel un effet potentiellement significatif et séducteur. Ce qui revient donc à dire avec Arnaud Schmitt, qu'« il y a autant d'axes de lectures que de lecteurs (...) l'activité herméneutique est par essence faillible, et plus encore lorsqu'elle consiste à essayer de déterminer la nature d'un axe quelque peu ambigu »⁸⁵⁴. Une attitude reste donc certaine face au genre « roman autobiographique », c'est la liberté d'interprétation qu'elle suscite. Il s'agit d'« une œuvre ouverte », signale Gasparini dans laquelle tous les contrats se télescopent et s'annulent, pendant que le sens sera produit entre l'interaction de la mémoire du texte et celle du lecteur⁸⁵⁵.

851 Farida Boulalit, *Le Fils du pauvre*, Tala ntiqit, préface, Bejaïa, Algérie, 2002.

852 Sur ce point, voir Martine Mathieu-Job, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun*, op. cit., p. 118-122.

853 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 53.

854 Arnaud Schmitt, *Je réel / Je fictif*, op. cit., p. 69.

855 Philippe Gasparini, *Est-il je ?* op. cit., p. 347.

d- Fiction comme réalité

Comme dans toutes relations, encore plus avec soi, des tensions sont manifestes. Nous avons montré les variantes de ces tensions et analysé le contenu dans diverses dualités inhérentes à la fois aux contextes mais d'autant plus aux Moi des auteurs. Parcourant dès lors les méandres de ce Moi des auteurs, la fiction semble se greffer sur la tentation autobiographique comme pour combler des brèches et arranger un cheminement personnel. La vie est ainsi transposée grâce à la fiction pour reprendre l'approche de Baudelle concernant le roman-autobiographique qu'il espère « sauver de l'ostracisme » théorique. L'apport de l'axe fictionnel maintient justement le genre afin de lui donner ce relief esthétique, et « transposer, rajoute Baudelle, c'est en principe transmuier son expérience, c'est, sinon toujours la transfigurer, du moins la styliser en l'éclairant sous le « rayon spécial » de la fiction, c'est l'arracher au prosaïsme des jours ordinaires ⁸⁵⁶».

L'expérience autobiographique de nos auteurs trouve, à partir de cet angle de vue sur la fiction une forte justification. Par exemple, l'accentuation des faits rapportés, voire de leur « transposition » en drame dans *Le Fils du pauvre*, comme dans la mort de Nana. L'écriture dialogique dans *Jacinthe noire* justifie aussi la défaillance « naturelle » de la mémoire que l'assistance fictionnelle vient rafraîchir. Dans *L'Amour la fantasia*, la fiction se greffe sur les événements historiques, au point que l'on a l'impression qu'ils s'avèrent plus vraisemblables, voire plus vrais que les récits de la narratrice. C'est comme si, suggère Jeanette den Toonder, « les événements fictionnels apportent autant et peut-être davantage d'information »⁸⁵⁷. Ce qui est au fond l'un des objectifs visés par Assia Djebar dans son œuvre, c'est-à-dire, témoigner de la réalité historique à travers des personnages parfois historiques imbriqués dans des anecdotes fictionnelles. Cette technique qui permet à la romancière dans ce contexte, d'éviter ce que Arnaud Shmitt appelle la « zone de sensibilité⁸⁵⁸ », c'est-à-dire, de toucher des points sensibles de l'Histoire sous couvert du prétexte de la fiction. Il s'agit d'imaginer le réel tel qu'il a pu se passer et d'en proposer une version que l'auteure estime légitime, mais en mettant tous les arguments et « les atouts esthétiques pour laisser la porte ouverte à cette possibilité ⁸⁵⁹».

Il est dès lors question de comprendre avec plus d'acuité l'essence même des termes fiction et réalité, voire les dimensions « ambiguës » auxquelles ses termes peuvent prétendre. En effet, Starobinski nous a très bien démontré que la prétention à dire la vérité entreprise par Jean-Jacques

856 Yves Baudelle, « Du roman autobiographique : problèmes de transposition fictionnelle », *op. cit.*, p. 15.

857 Jeanette M.L. den Toonder, *Qui est-je ? op. cit.*, p. 25.

858 Arnaud Shmitt, *Je réel / Je fictif*, *op. Cit*, p. 76. Cependant, la fiction ne peut pas tout le temps garantir la prémunition de la « zone sensible ». L'auteur cite le cas de Salman Rushdie, avec son roman *Les Versets sataniques*. Plus proche du contexte algérien, nous pouvons citer *Meursault contre-enquête* de Kamel Daoud..

859 *Ibid.*, p. 81.

Rousseau est une gageure impossible à tenir. Mais fictionnaliser les événements de la vie, est-ce un moyen d'y parvenir ? Dit autrement, peut-on mieux approcher la vérité / réalité à travers l'imagination ? Pour pouvoir formuler une réponse, il faut accepter un principe premier : bannir la différence entre réel et imaginé. C'est ici que se dresse la thèse de d'Alain Robbe-Grillet qui consiste à penser que la réalité de l'imaginaire est aussi réelle, voire plus que la réalité objective. Car, « le réel écrit-il, est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison, dont chacun est unique d'autant plus difficile à saisir qu'il surgisse d'une façon sans cesse imprévue ⁸⁶⁰ ». D'où l'intérêt du recours à l'imaginaire, selon lui, pour créer un certain ordre, mais aussi dépasser la réalité du monde afin de trouver une autre tout autant réelle. La connotation que fait Van den Heuvel ici du terme « imaginaire » n'est pas à confondre avec celui de l'imagination mais il le situe au frontière de celle-ci et la réalité, réfutant par là de tomber dans le vrai et le faux qui ne servent plus à distinguer le fictionnel du réel⁸⁶¹. C'est suivant cette nouvelle réflexion sur les axes fictionnels et référentiels que Van den Heuvel leur accorde des sens interchangeable dans l'œuvre de Alain Robbe-Grillet. C'est-à-dire que, « dans certains cas, ce discours environnant à une autre fonction : à force de témoignages et d'attestations, il est chargé de rendre véridique le produit fantasmatique, donc de tirer la fiction dans le domaine de la réalité⁸⁶² ». Considéré ainsi, le discours fictionnel est la simple affirmation d'un discours réaliste dont il garantit l'aspect concret. C'est l'argumentaire que développe Philippe Vilain dans son article « La vie est un roman », dans lequel il estime en effet que « si la vie est un roman, alors seul le roman saura dire la vérité ⁸⁶³ ». L'auteur appuie son propos en empruntant à la psychanalyse lacanienne qui prétend que nous ne pouvons raconter notre propre histoire sans recourir à une forme d'imaginaire. L'ambiguïté générique du roman autobiographique est reconsidérée de ce point de vue par la prise en compte des termes même qui fondent cette ambiguïté en leur attribuant une ambiguïté intrinsèque. C'est sur cette conjecture théorique que Yves Baudelle conclut son argument en faveur du genre « roman autobiographique » en prenant la posture ontologie estimant que c'est une problématique de la pensée contemporaine du Moi. « Mais, écrit-il, si le réel ne constitue pas une vérité à priori, alors la fiction peut produire sur le réel une vérité a posteriori ⁸⁶⁴ ».

Même si, comme le pense Gasparini, ces assertions « relèvent plus de la poésie que de la poétique, et participent à établir une stratégie de défense contre la violence de la réalité, la mort, le

860 Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, p. 208, cité par Pierre van den Heuvel, « Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *op. cit.*, p. 110.

861 Jeanette M.L. den Toonder, *Qui est-je ? op. cit.*, p. 27.

862 Pierre van den Heuvel, « Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *op. cit.*, p. 111.

863 Philippe Vilain, « La vie est un roman », *Genèse et autofiction*, J.-L. Jeannelle et C. Viollet (eds), Bruxelles, Academia Burylant, 2007, Coll. Au cœur des textes, n° 6, p. 211.

864 Yves Baudelle, « Du roman autobiographique : problème de transposition fictionnelle », *op. cit.*, p. 23.

deuil ⁸⁶⁵», concrètement, ce pouvoir de l'imagination sur le réel pourrait se concevoir comme cette ruse à laquelle nos auteurs recourent en cherchant à pénétrer leur univers intime réel, en empruntant la voie de la fiction, à travers des entités fictives (personnages). La fiction dès lors pénètre le réel pour mieux l'exprimer et permettre d'en divulguer les méandres, sans entraves ni complexes. Ces détours permettent de dire les réalités paradoxales de la vie qui, sans cela, ne nous sauteraient pas aux yeux.

865 Philippe Gasparini, *L'Autofiction*, *op. cit.*, p. 235.

CONCLUSION

L'aventure des œuvres qui tiennent du genre « roman autobiographique » est exceptionnellement sinueuse. N'ayant pas été prises en compte comme telles, ces œuvres continuent de mener une trajectoire erratique, souvent en proie à des malentendus et à des confusions que l'approche critique peine à distinguer. Le cas de nos trois romans autobiographiques indique en effet que, si l'on ne détermine pas le bien fondé de leur genre littéraire propre, impliquant une stratégie d'écriture qui tient dans la dissimulation identitaire, la ruse dans les structures narratives et l'esquive dans les axes référentiels et fictionnels, les issues dans l'approche analytique peuvent toujours être faussées.

C'est en déterminant cette caractéristique théorique que nous avons pu admettre le bien fondé d'une nouvelle recherche à partir d'analyse de critères suffisamment clairs et pertinents. Dans la partie définitionnelle nous avons classé des genres, notamment l'autobiographie et l'autofiction dans le but d'éviter toute confusion théorique. Le genre « roman autobiographique » a été défini suivant un affichage générique bien spécifique à lui, et auquel correspondent nos œuvres. Nous avons démontré que le *Fils du pauvre*, *L'Amour la fantasia* et *Jacinthe noire*, sont, d'une part, des œuvres qui possèdent tous les attributs contradictoires qui correspondent au genre roman autobiographique ; que, d'autre part, les définir en les identifiant à des genres similaires, notamment à l'autobiographie, en tenant compte singulièrement du contexte, ne suffit pas à expliquer bon nombre de procédés employés à dessein pour servir une stratégie d'écriture singulièrement complexe.

Dans ce contexte, la structure religieuse, ne peut à elle seule enfermer l'effusion de la subjectivité. Des structures plus traditionnelles, généralement bien intériorisées, conditionnent également l'individu et le maintiennent dans une forme de censure inconsciente devant l'expression de son intimité. Malgré cela, des formes poétiques bravent l'ordre social et trouvent moyen de se réaliser. S'agissant de nos trois œuvres, il nous a fallu analyser la part autobiographique, non comme genre autonome, mais comme associée à un corollaire antinomique qui structure davantage et efficacement l'ensemble de l'œuvre. Celle-ci est intrinsèquement liée aux rapports des auteurs en tant qu'intellectuels avec leurs sociétés d'origine ainsi qu'à leur attitude vis-à-vis de l'écriture intime.

Nous avons ainsi mesuré toutes les caractéristiques du genre du point de vue pratique sur

plusieurs niveaux du texte et que nous avons perçu systématiquement dans l'analyse stylistique de nos trois œuvres.

C'est l'analyse interne des textes qui nous a permis d'identifier plusieurs catégories structurelles inhérentes au genre. En effet, il nous est apparu que nos auteurs usent à dessein de stratégies de feintes et de brouillage dans le but d'arriver à consolider toutes sortes d'effets de sens. C'est ainsi qu'ils impriment dès le titre de leurs œuvres le sceau de l'équivoque ce que les autres paramètres paratextuels renforcent. Le discours éditorial, de son côté, prenant le soin de diffuser le genre avec davantage de brouillage, laisse le lecteur dans une indécision certaine. Cependant, les confusions sont bien plus intrinsèques. Elles s'articulent dans les œuvres par le biais de plusieurs éléments qui les sous-tendent. Nous avons par exemple montré que dans *Le Fils du pauvre* la part d'ambiguïté peut être induite dans les différentes citations qui inaugurent les deux parties de l'œuvre, la rapprochant du genre duquel la citation est tirée. Il en est de même pour les citations qui introduisent *L'Amour la fantasia*, comme pour les insertions picturales qui parsèment toute l'œuvre, faisant d'elle la réplique de la réalité souvent atroce, que ces mêmes références aspirent à démontrer. Les innombrables références intertextuelles dans *Jacinthe noire* traduisent la même confusion, en faisant pencher l'œuvre vers la catégorie générique des œuvres qu'elle met en scène, notamment des œuvres d'auteurs connus pour avoir produit de célèbres autobiographies, comme Jean-Jacques Rousseau.

Le jeu sur deux axes fondamentalement contradictoires, à savoir la réalité et la fiction, est sans doute le procédé le plus marquant que nos œuvres ont maintenu de façon singulièrement efficace dans la trame narrative. La combinaison de ces deux axes donne à priori le sentiment d'une structure confusément étrange et difficilement assimilable. Néanmoins, il nous est apparu que nos auteurs ont réussi à tenir le pari du parcours conjoint et paradoxal des deux axes en combinant le discours autobiographique évident, dont le pacte n'est qu'approximativement déclaré, et le discours fictionnel qui vient s'imbriquer pour donner de multiples d'effets narratifs. Dans *Le Fils du pauvre*, la part fictionnelle intervient afin d'assurer dans certains endroits du récit une « mise en scène », favorable à la tournure tragique que l'auteur veut donner. Dans *Jacinthe noire*, la fiction s'affiche d'emblée par le pouvoir surnaturel que s'octroie la narratrice pour mener à terme le récit autobiographique de l'auteure, laquelle est représentée dans le parcours de Reine. Les longs dialogues dans le récit ne font que renforcer l'axe fictionnel que la mémoire ne peut reproduire entièrement par le seul axe référentiel. L'auteure de *L'Amour la fantasia* met judicieusement en œuvre une « fictionnalisation de l'Histoire » afin de lui donner une autre vision que celle institutionnellement établie dans le but de réhabiliter des mémoires essentiellement féminines injustement oubliées. Cette charpente « contre-nature » est assurée dans les trois œuvres par une

énonciation qui maintient le clivage par les combinaisons des pronoms personnels qui prennent en charge la narration en introduisant une nouvelle et étrange dissymétrie identitaire entre auteur, narrateur et héros.

À ces ambiguïtés structurelles et formelles, nos auteurs ajoutent des contradictions issues de leurs univers socioculturels. C'est à l'issue de l'investigation de ces univers dans leurs complexités ethnologiques, historiques et culturels que nous est apparu le degré d'instabilité intellectuelle, émotionnelle et existentielle qui secoue chacun des auteurs. Toutes ces manifestations sont reflétées magistralement dans les nœuds des trois œuvres, montrant ainsi des dualités, souvent conflictuelles, des personnages en proie à leur mauvaise conscience, à des culpabilités aliénantes et à d'étranges comportements intempestifs. La double référence socioculturelle dans laquelle les auteurs tentent de s'orienter, en tant qu'intellectuels conscients de l'être, participe nécessairement au creusement d'un clivage et à la création d'une espèce de fragmentation de leur Moi écrivain. Le genre « roman autobiographique » exprime parfaitement ces incohérences relevant de diverses causes. Les auteurs parviennent à trouver par ce moyen un exutoire idéal à l'expression de leurs divers conflits. Par sa stratégie générique, le roman autobiographique permet parfaitement d'exprimer tous les paradoxes auxquels sont confrontés nos auteurs et participe à fonder une vision globale reflétant leur monde, mais de manière dissimulée afin qu'ils puissent mieux l'exprimer et s'exprimer librement en tant qu'individus créateurs.

Cependant, s'exprimer ainsi c'est se rendre compte que l'identité de soi et la vérité sur soi ne relèvent pas de réalités facilement saisissables. C'est la prégnance d'une altérité agissante sur son identité qui fait jaillir la conscience de soi tout en renversant le questionnement identitaire afin d'aboutir à une simple démonstration des ambiguïtés évidentes bien portées par le genre.

Lancée dans cette aventure, l'écriture du roman autobiographique bute inmanquablement sur le champ de sa réception car l'étiquette « roman » qui lui est imposée ne lui assure pas vraiment une réception univoque, bien au contraire. C'est pour cette raison qu'il était nécessaire pour nous de revenir sur cet aspect. Dépassées certaines lectures trop prenantes pour le lecteur, il nous a semblé plus simple de prendre l'ambiguïté du genre comme telle en assimilant les contradictions comme moyens d'accéder à l'esthétique, au goût et à la liberté du lecteur.

Au delà de l'analyse de ces trois romans autobiographiques, c'est une grande partie de la production littéraire algérienne qui est concernée par ce genre. En effet, depuis la fin des années quarante, le recours à ce genre d'écriture est très courant. L'hypothèse que nous avons émise dans cette étude, suivant la supposition de Gasparini, est que le recours au genre « roman autobiographique » permet de rendre compte de la situation particulièrement instable de l'écrivain algérien et de comprendre des situations d'errances culturelles et sociales entre des références

souvent antinomiques. Ce constat peut être élargi à d'autres pays du Maghreb en raison de la similitude du destin historique et d'un fonds culturel commun. Une étude d'un large corpus concernant la production contemporaine de ces aires géographiques aboutirait à des résultats herméneutiques et stylistiques particulièrement pertinents. C'est une piste de recherche que nous ambitionnons d'investir afin d'approfondir cette nouvelle vision du genre et espérer montrer une particularité qui relève spécifiquement du discours littéraire francophone.

BIBLIOGRAPHIE

* Lorsque le lieu de l'édition n'est pas indiqué, c'est que celui-ci est à Paris

I. Ouvrages de critique littéraire.

1. Théorie de la littérature, stylistique et linguistique (ouvrages et articles) :

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale* (1966), Gallimard, 1976.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973
- BARTHES, Roland, *La Préparation du roman, I et II. Cours et séminaires au Collège de France*, (1978-1979 et 1979-1980), Seuil Imec, 2003.
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984,
- COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, (1999) traduit de l'Anglais par Claude Haryschaeffer, Seuil, 2001.
- GARDY, Philippe et MARTEL Philippe, *Mémoires de pauvres, autobiographies occitanes en vers au XIXe siècle*, Carcassonne, Garac/Hésiode, 2009.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Grasset et Fasquelle, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction, précédé de l'introduction à l'architexte*, Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Figures II. La Littérature et l'espace*. Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Métalepses. De la figure à la fiction*, Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Seuil*, Seuil, 1982.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, (1958) trad. par Pierre Cadiot, Seuil, 1986.
- JAUSS, Hans Robert *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Mallard, Gallimard, 1978.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké*, Seuil, 1969.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Dunod, 1996,
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

- RICŒUR, Paul, *Temps et récit II, LA configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit III*, Seuil, 1986.
- THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936.

2. Études sur la littérature de l'intime :

- ARNAUD, Claude, *Qui dit je en nous ?* Paris, Grasset et Fasquelle, 2006.
- CARRON, Jean-Paul, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Ousia, 2002.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.
- COLONNA, Vincent : « L'angle de mort de l'autofiction », *Magazine littéraire*, n° 440, mars 2005, p. 17-18.
- DEN TOONDER, Jeanette, M.L. *Qui est-je. L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Paris, Les Éditions Scientifiques Européennes, 1999.
- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, Perspectives Critiques, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- DOUBROVSKY, Serge, « Sartre : Autobiographie, autofiction », Lille, *Revue des Sciences Humaines*, n° 224, 1991, p. 17-26.
- FOREST, Philippe, « *Je et Moi* », Philippe Forest (dir), Gallimard, 2011
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*. Seuil, 2008.
- GASPARINI, Philippe, *La Tentation autobiographique*, Seuil, 2013.
- GASPARINI, Philippe, « La fin de la littérature ? », *Le magazine littéraire*, n° 440, mars, 2005, p. 27.
- *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale – hybridité*, Susanne Gehrman et Claudia Gronemann (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006.
- GUSDORF, Georges, *Les Écritures du Moi (Lignes de vie I)*, Odile Jacob, 1990.
- GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie (Lignes de vies II)*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HEUVEL, Pierre van den « Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *Autobiographie et avant garde* Alfred Hornung et Erns peter Ruhe (eds), Gunter Narr Verlag Tübingen, Allemagne, 1992.
- LECARME, Jacques ; LECARME-TABONE Éliane, *L'Autobiographie*, Paris,

- Armand Colin, 1997.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France* (1971), Paris, Armand Colin, 1990.
 - LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique* (1971), Nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996.
 - LEJEUNE, Philippe, Paris, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2.* (1974), Paris, Seuil, 2005.
 - LEJEUNE, Philippe, « Le journal comme antifiction », *Poétiques*, n° 149 (« Frontières de l'autobiographie »), Février, 2007, p. 3-13.
 - LEJEUNE, Philippe, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, Lettres Modernes Minard, 1974,
 - LEJEUNE, Philippe, « L'ego en langue d'oc », in *La faute à Rousseau, revue de l'association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique*, Ambérieu-en-bugey, Chirat, n° 55, octobre, 2010.
 - MAUVIGNIER, Laurent, « De l'intime à l'extime », *Philosophie Magazine*, n° 55, décembre 2011 / janvier, 2012.
 - MAY, Georges, *L'Autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
 - MERLANT, Joachim, *De Montaigne à Vauvenargue. Essais sur la vie intérieure et la culture du Moi*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1914.
 - MERLANT, Joachim, *Le Roman personnel*, (1912) Genève, Slatkine Reprints, 1970.
 - STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », *L'Oeil vivant II, La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
 - VILAIN, Philippe, *L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers, et Philippe Lejeune*, Les Éditions de la Transparence, Paris, 2009.
 - VILAIN, Philippe, Philippe Vilain, « La vie est un roman », *Genèse et autofiction*, J.-L. Jeannelle et C. Viollet (eds), Bruxelles, Academia Burylant, 2007, Coll. Au cœur des textes, n° 6, p. 211-217.
 - « Autofiction et Cie », Philippe Lejeune, Jacques Lecarme et Serge Doubrovsky (dir.), Université Paris X-Nanterre, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, 1994.
 - ZINK, Michel, *La Subjectivité littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

3. Études sur le genre « roman autobiographique » :

- BAUDELLE, Yves, « Du roman autobiographique, problèmes de transposition fictionnelle », *Protée*, volume 31, n° 1, printemps, 2003, p. 7-26.
- COLONNA, Vincent, « Défense et illustration du roman autobiographique », <http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>, consulté le 04-2009.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris Tristram, 2004.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, 2004.
- MERLANT, Joachim, *Le Roman personnel. De Rousseau à Fromentin*, (1905) , Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- SCHMITT Arnaud, *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Presses Universitaires Du Murail, Toulouse, 2010.
- SCHMITT, Arnaud, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, février 2007, p. 15-29.

II. Études critiques sur la littérature maghrébine d'expression française.

1. Généralités :

- BONN, Charles, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- BONN, Charles, *Anthologie de la littérature algérienne*, Librairie Générale Française, Livre de poche, 1990.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Atlantica, Biarritz, 1998.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane : *Abécédaires en devenir, langue française et colonialisme en Algérie, Alger, ENAP, 1985.*
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, L'Harmattan, 1990.
- CROUZIÈRE-INGENTHROM, Armelle, *Le Double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, L'Harmattan, 2001.
- DÉJEUX, Jean, *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française (1945-1977)*, Alger, SNED, 1981.
- DÉJEUX, Jean, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Presses Universitaires de France, 1992.

- DÉJEUX, Jean, *La Littérature féminine de langue française du Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.
- GAFAÏTI, Hafid, *Les Femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et textes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- KHADDA, Naget, *(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française*, Université Sorbonne-Paris III, thèse de doctorat d'État, 1987.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille, « Expression de femmes de tamazgha : apport à la francophonie », *Tamazgha francophone au féminin*, Boussad Berrichi, (dir), Atlantica Biarritz, 2009, p. 241-265.
- YACINE-TITOUH, Tassadit, *Chacal ou la ruse des dominés. Aux origines du malaise intellectuel algérien*, Alger, Casbah, 2004.
- YACINE-TITOUH, Tassadit, *Les Voleurs de feu. Élément d'une anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie*, (1993) Alger, Alpha, 2008.
- YACINE-TITOUH, Tassadit, *L'Izli ou l'amour chanté en Kabylie*, (1988) Alger, Alpha, 2008.
- YACINE-TITOUH, Tassadit, *Si tu m'aimes, guéris-moi*, Maison des Sciences de L'Homme, 2006.
- YACINE-TITOUH, Tassadit, *Ait Menguellet chante*, La Découverte, 1989.

2. Études sur le genre intime dans la littérature maghrébine :

- LE ROUZIC, Maurice, *Les Problèmes de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française*, Université Sorbonne-Paris IV, Thèse de doctorat d'État, 1997.
- MAMMERI, Mouloud *Poèmes kabyles anciens*, (1980) Éditions Mehdi, Tizi-ouzou, 2009,
- HEUVEL VAN DEN, Pierre, « Écriture d'avant-garde et autobiographie chez quelques auteurs maghrébins. Discours plurilingue et discours extatique », *Œuvres Et Critiques*, Tübingen, 1992, pp. 209-220.

III. Études sur les auteurs du corpus.

1. Mouloud Feraoun :

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Mouloud Feraoun, Une voix en contre point*,

Silex, 1986.

- SAUTEREAU, Boris, *Mouloud Feraoun, La réalité et l'écriture*, Thèse de doctorat d'Etat, Paris XII, 1998.
- CHÈZE, Marie-Hélène, *Mouloud Feraoun, La voix et le silence*, Seuil, 1982.
- ELBAZ, Robert, et MATHIEU-JOB, Martine, *Mouloud Feraoun ou l'émergence d'une écriture*, Paris, Karthala, 2001.
- KHADDA, Najet, « Autobiographie et structuration du sujet acculturé dans le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun », *Itinéraire et contact des cultures, Autobiographies et récit de vie en Afrique*, vol, 13, premier semestre 1991, p. 79-86.
- LE ROUZIC, Maurice, « À propos de la dimension autobiographique du Fils du pauvre de Mouloud Feraoun » in *Itinéraire et contact des cultures, Autobiographies et récit de vie en Afrique*, v, 13, premier semestre, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 87-94.
- LE ROUZIC, Maurice, « L'écriture autobiographique chez Mouloud Féraoun », in *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Martine Mathieu-Job, (dir.), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 45-58.
- MATHIEU-JOB, Martine, *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, ou la fabrique d'un classique*, L'Harmattan, 2007.
- NACIB, Youcef, *Mouloud Feraoun*, S.N.E.D, Fernand Nathan, 1982.

2. Assia Djébar :

- DJEBAR, Assia *La femme en islam ou le cri du silence*, *Littérature et transmission*,
- DJEBAR, Assia « Violence de l'autobiographie », *Postcolonialisme et autobiographie*, Albert Memi, Assia Djébar, Daniel Maximin, Alfred Hornung, Ernspter Ruhe, Amsterdam, Atlanta, 1998, p. 88-96.
- DONADEY, Anne « Elle a rallumé le vif du passé », *L'écriture-palimpseste d'Assia Djébar*, *Postcolonialisme et Autobiographie*, *Postcolonialisme et autobiographie*, Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin, Alfred Hornung, Ernspter Ruhe, Amsterdam, Atlanta, 1998, p. 42-64.
- GAFAÏTI Hafidh, « L'écriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar : L'Amour la fantasia », in *Itinéraire et contact des cultures, Autobiographies et récit de vie en Afrique*, vol. 13, premier semestre 1991, L'Harmattan, p. 95-102.
- ELKE, Richter *L'écriture du je hybride, Le quatuor Algérien d'Assia Djébar* , Thèse, Université Paul Valéry, Montpellier, 2004.

- GREGAEG, Najiba, *De l'autobiographie à la fiction, le je(u) de l'écriture, étude de L'Amour la fantasia, et de L'Ombre sultane, de Assia Djébar*, thèse de doctorat d'État, Université de Paris Nord, 1995.
- MILO, Giuliivia *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, P.I.E. Perter Lang, Bruxelles, 2007
- ROCA, Anna, Assia Djébar, *Le corps invisible. Voir sans être vue*, Paris L'Harmattan, 2004.
- ZIMRA, Clarissa, « Transhumance du sens dans l'oeuvre d'Assia Djébar », *Assia Djébar, Littérature et transmission*, Actes de colloque de Cerisy, Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber, Dominique Combe (dir). Presses Sorbonne Nouvelle, p. 380-395.

3. Taos Amrouche :

- BRAHIMI, Denise, *Grandeur de Taos Amrouche*, Chihab Éditions, Alger, 2012.
- BRAHIMI, Denise, *Taos Amrouche romancière*, Joëlle Losfeld, 1995.
- GIONO, Jean, *entretien avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Présenté et Annoté par Henri Godard, Gallimard, 1990.
- RIBSTEIN, Ada, *En marge d'un genre, Jasithe noire de Taos Amrouche, jeux et enjeux de l'énonciation autobiographique*, Mémoire de Master, École Normale Supérieure de Lettres et Sciences Humaines, Université Lumière Lyon II, 2006.

IV- Ouvrages divers :

1. Essais :

- AGACINSKI, Sylviane, *Politique des sexes, précédé de mise au point sur la mixité*, Seuil, coll. Points, 1998.
- ARNAUD, Claude, *Qui dit je en nous ?* Grasset et Fasquelle, 2006.
- ALPOZZO, Marc, « Le bonheur individuelle selon Spinoza », *Philosophe pratique*, n° 3, Juillet / Août / Septembre, 2010.
- ARENDT, Hannah, *Heureux celui qui n'a pas de patrie*, Payot, 2015
- ARISTOTE, *Politiques*, I, 5, 1253, a, Poche, 2015.
- ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie*, trad, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Rivages, 1988.
- BACHELARD, Gaston , *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957, p. 24
- BAUDELAIRE, Charles, *Eugène Delacroix*, (1885), G. Crès & Cie, 1927.

- BETTINI, Maurizio, *Je est l'autre ? Sur les traces du double dans la culture ancienne*, Belin, 2012.
- BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'Histoire*, (1942) Fayot, 2013.
- BORT, Françoise « La lettre au cœur de l'écriture de Rosamond Lehmann », *Rosamond Lehmann, Et le métier de l'écrivain*, Françoise Bort et Marie-Françoise Cachin (dir), Presse Universitaire de Marne-la-Vallée, 2003, p. 163-164.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Seuil, 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Seuil, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*. (1961) Presses Universitaires de France, Coll. "Que sais-je ?", n° 802, 2006.
- BUTLER, Judith, *Le Récit de soi*, (2003) trad. Bruno Ambroise et Valerie Aucouturer, PUF, 2007.
- CELLI, Rose, *L'Art de Tchekhov*, Mondiales, 1958.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Le Sexe ni la mort. Trois essais sur l'amour et la sexualité*, Albin Michel, 2012
- DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1998.
- DERRIDA Jacques *La Dissémination*, Seuil, 1972.
- *L'Éclésiaste*, « La Sainte Bible », traduit par R. Pautrel, S.J, Les Éditions du CERF, 1958,
- ÉLIADE, Mircea *Une nouvelle philosophie de la lune*, (1943) L'Herne, 2001.
- FREUD, Sigmund *L'Interprétation des rêves*,(1901) trad en français par I. Meyerson, PUF, 1999.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, (1922) trad. de M. Bonaparte et E. Marty, Hatier, 1987.
- FREUD, Sigmund « Une Difficulté de la psychanalyse », *L'Inquiétude* (1919) *étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1995.
- FREUD, Sigmund, *La Métapsychologie*, (1940), Folio Essai, 1986.
- GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme, Mémoire de la critique*, (1892) Presse de l'Université Paris Sorbonne, 2006.
- GREEN, André, « Le double et l'absent », *La Déliaison*, Les Belles Lettres, 1992.
- HUME, David, *Traité de la nature humaine*, (1739), Livre I, Flammarion, 1999.
- JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du double, un thème littéraire*, Nathan, 1996.

- KHATIBI, Abdelkébir, *Maghreb pluriel*, Denoël, 1983.
- KIERKEGAARD, Søren, *La maladie à la mort, ou traité du désespoir*, (1849) Œuvres Complètes, Orante, 1971.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Folio, 1988.
- KRISTEVA, Julia, *L'Avenir d'une révolte*, Calamann-Levy, 1998.
- KRISTEVA, Julia *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987.
- LA BOÉTIE, Étienne de, *Discours de la servitude volontaire*, (1576) trad. en français moderne et postface de Séverine Auffret, Mille et une nuit, 1995.
- LACAN, Jacques *Écrits II*, Seuil, 1966.
- LORRAIN, Dimitri, *Roland Barthes, la mélancolie et la vie*, Lemieu Éditeur, 2015.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, (1923), PUF, 2007.
- MEMMES, Abdallah, *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la dualité*, L'Harmattan, 1994.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Gallimard, 2002.
- MEMMI, Albert, *La dépendance*, Paris, Gallimard, 1978.
- MICHELET, Jules *Ma Jeunesse*, Calmann Levy, 1884 (4^e, édition).
- MONTAIGNE, Michel de, *Essai* (1580), Tome I et II, Livre de poche, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, (1887), traduit par Éric Blondel, Ole Hasen Love, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson), Flammarion, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, (1872) traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis), Gallimard, 1949.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain*, I, (1978) Le livre de poche, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, (1886), trad, Patrick Wotling, Flammarion, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich *Aurore*, (1881) trad. Julien Hervier, Folio Essai, 1989
- ONFRAY, Michel, *L'Archipel des comètes, Journal hédoniste III*. Paris, Grasset, 2001.
- ROSSET, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Minuit, 1999.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son double*, (1976), Gallimard, 1984.
- ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Minuit, 1997.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologie*, Gallimard, 1943.
- SAYAD, Abdelmalek *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances*

de l'immigré, Seuil, 1999.

- SCHIFTER, Frédéric, *Philosophie sentimentale*, Flammaion, 2010.
- SERVIER, Jean *Les Berbères*, PUF, coll. « Que sais-je ? » 1990,
- SIMMONS, Ernest *Tchékhov, Biographie*, Robert Laffont, 1968.
- STAROBINSKI, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Seuil, 2012.
- STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Quelques réflexions blasphématoires, islam et modernité*, Actes Sud, 2015.

2. Romans, Autobiographies, romans autobiographiques, autofictions, poèmes, théâtre, (corpus complémentaires) :

- AÏT MENSOUR, AMROUCHE Fadhma, *Histoire de ma vie*, Maspero, 1968.
- AMROUCHE Taos , *Rue des tambourins* (1960), Joëlle Losfeld, 1996.
- AMROUCHE Taos, *Le Grain magique*, François Maspero, 1966.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland, *Le Discours amoureux*, Seuil, 1979.
- BORGES, Jorge-Louis, *Le Livre de sable*, Gallimard, coll. Folio, 1983.
- BOUDJEDRA, Rachid, *La Pluie*, trad. de l'arabe par l'auteur, Denoël, 1987.
- BOURAOUI, Nina, *La Voyeuse interdite*, Gallimard, 1991.
- CAMUS, Albert, *Le Premier homme*, (1956-1960) Gallimard, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles, , *Les Fleurs du mal*, (1840-1867) Larousse, 2011.
- DARWICH, Mahmoud, *Anthologie poétique (1992-2005)* traduit de l'arabe par Élias Sanbar, Actes Sud, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Galilée, 1977.
- DJEBAR, Assia, *Ombre sultane*, (1987) Albin Michel, Le livre de poche, 2006.
- DURAND, André 'Oncle Vania', analyse en ligne à l'adresse : www.comptoir litteraire.com/docs/540-tchekhov-oncle-vania-.doc .
- FERAOUN, Mouloud, *Les Poèmes de Si Mohand*, Minuit, 1960.
- FROMENTIN, Eugène *Une Année dans le Sahel, (1858)* Œuvres Complètes, Gallimard, 1984.
- GENET, Jean, *Journal du voleur*, (1949) Gallimard, coll. Folio, 2011.
- GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, (1918) Gallimard, 2009.
- HUGO, Victor, « *Ce que dit la bouche d'ombre* », *Les contemplations*, (1855)

- Garnier Frères, 1969.
- KHATIBI, Abdelkadir, *Amour bilingue*, Fata Morgana, 1983.
 - KHATIBI, Abdelkadir, *Le Livre du Sang*, Gallimard, 1979.
 - LEHMANN, Rosamond *Poussière*, trad. de l'anglais par Jean Talva, Plon, 1929.
 - MASSON, Pierre, DUGAS, Guy, *Gide & Amrouche correspondance, 1928-1950*, Presses Universitaires de Lyon, 2010.
 - MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, (1887, deuxième version) Gallimard, Folio classique, 1986.
 - MOKADDEM, Malika, *L'Interdite*, Grasset, 1993.
 - NERVAL, Gérard de, « *Les Filles du feu* », *Les Chimères*, (1854) Flammarion, 1994.
 - ROBBE-GRILLET, Alain, *Angélique ou l'enchantement*, Minuit, 1987.
 - ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984,
 - SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Gallimard, 1983.
 - SARRAUTE, Nathalie, *Tu ne t'aimes pas*, Gallimard, 1969.
 - SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard, 1964.
 - SKIF, Hamid, *La Princesse et le clown*, 00h00.com, 1999.
 - TCHÉKHOV, Anton, *Oncle Vania*, (1897) Broché, 1986,
 - VIAN, Boris, *L'Écume des jours*, Gallimard, 1947.

3. Entretiens, articles, thèses:

- ANDRÉ, Jacques entretien avec Martin Legro, *Philosophie Magazine*, n° 67, mars 2013.
- BARTHES, Roland , « La mort de l'auteur », *Aspen Magazine*, 1967, Manteia, 1998.
- COSTE, Claude, « Roland Barthes par Rolan Barthes, le démon de la totalité », Grenoble, *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, consulté le 12 avril 2016. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/372> .
- DESCOMBES, Vincent, entretien avec Nicolas Rousseau, autour de *Les Embarras de l'identité* , disponible sur :<http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article464>
- FERCAK, Claire , « Mélancolie et supériorité de l'esprit », *Philosophie pratique*, n° 3, Juillet/Août/ Septembre, 2010.
- KREMER, Angèle Marietti, « la démesure chez Nietzsche, Hybris ou sublime », article consulté sur le net le 12/02/2006, à l'adresse :http://www.michelet-vanves.ac-versailles.fr/discipline/langues_anciennes/postbac/nietzsche

- KRZYWKOWSKI, Isabelle «La Source et le marécage : le jardin dans les récits d'André Gide », *La Réserve* [En ligne], La Réserve, Archives I. Krzywkowski, HDR, vol. 1. *Du jardin à l'espace littéraire*, Poétique du lieu, mis à jour le : 16/11/2015, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/reserve//revues/reserve/220-la-source-et-le-marecage-le-jardin-dans-les-recits-d-andre-gide>.
- STAROBINSKI, Jean, entretien avec Martin Legros et Manuel Brun, *Philosophie Magazine*, n° 75, Décembre / Janvier 2014. p. 71.
- SMATI, Thoria, « Création, liberté, Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien, » *Algérie-Actualité*, n° 1276, mars/avril, 1990.
- JUNG, Johann, *Le Double transitionnel, Trajectoire identitaire et organisation réflexive*, Thèse de doctorat en psychologie, Lyon II, 2012.

4. Cinéma :

- INARRITU, Alejandro Gonzalez, *Birdman*, Foxsearchlight Pictures New Regency Worldview, État-Unis, Entertainment, 2014.
- FINISHER, David, *Fight club*, Fox 2000 Pictures, Regency Entreprises, 1999. Tiré du Roman éponyme de Chuck Palahniuk.
- VON TRIER Lars, *Mélancholia*, Meta Louise Foldager et Louise Vesth, 2011.

ANNEXE

“Ma mère est un être surgi des siècles”

Laurence Bourdil

(propos recueillis par Marie Virolle) . *Algérie Littérature Action*, n° 3, septembre / octobre, 1976, p. 179-186.

Laurence Bourdil, comédienne — elle a joué avec des metteurs en scène de renom, tels Peter Brook ou Patrice Chéreau — , est la fille de Taos Amrouche. Elle a monté en 1992 un spectacle, Ghoundja, présenté au théâtre de l'Odéon, sur l'œuvre de sa mère et la culture berbère profonde. Actuellement, elle travaille à un projet de création d'un Centre de recherches sur la tragédie antique. Cela aussi, c'est la transmission maternelle.

Jusqu'à l'âge de 24 ans à peu près, nous nous sommes beaucoup combattues avec maman — j'ai d'ailleurs du mal à dire "maman", c'est "Taos" pour moi : elle n'appartient pas qu'à moi... Il y avait une grande différence entre cette sorte de prêtresse, telle qu'elle est apparue par exemple sur la scène du théâtre de la ville, surgie comme de la nuit des temps, qu'André Breton qualifiait de "reine Néfertiti dans un autre existence", entre cette petite bonne femme gigantesque, juchée sur des talons dorés, des chaussures de star (elle mesurait seulement 1m58), cette espèce de reine atlante, et puis la mère que j'avais à la maison.

Hors du temps

Elle était cultivée et en même temps profondément archaïque, cet archaïsme sur lequel je travaille maintenant au cœur de la tragédie antique. Elle était radicalement d'un autre monde pourrait-on dire, c'est ce qui la différencie des femmes qui écrivent ou qui chantent.

Elle semblait avoir surgi des siècles. Elle disait elle-même : "Je n'ai aucune coquetterie en ce qui concerne l'âge : je suis située hors du temps." Elle était violente, passionnée, possessive, impudique et pudique, à la fois sauvage et assoiffée de douceur, éprise de délicatesse. Elle a souffert toute sa vie de n'avoir jamais vraiment connu l'amour d'un homme. Elle était au sens propre extraordinaire.

Elle est morte j'avais trente trois ans — elle est morte dans mes bras. Pendant tout ce temps où je l'ai côtoyée, j'étais trop près d'elle pour me rendre bien compte qui elle était. On ne s'est pas dit

beaucoup de choses, hélas! De son côté, elle voulait me préserver, et moi, je ne montrais pas beaucoup de curiosité : je n'ai lu Histoire de ma vie qu'après sa mort! Elle voulait me préserver de la souffrance de la double appartenance : elle n'arrêtait pas de me répéter "Tu es française, tu es française", même si moi je n'avais de cesse que de me faire des amies algériennes au lycée en pleine guerre d'Algérie, de me mettre des chéchias sur la tête... Elle me disait, et cela la faisait souffrir : "Si tu aimes un Algérien, tôt ou tard, il te dira que tu es une bourgeoise française; si tu aimes un Français, il te traitera de bougnoule!"

Berbéritude

Après avoir traversé tous ces aléas, je n'ai maintenant plus aucun complexe. Comme dit un psaume : "Il fallait que vous passiez par le feu et par l'eau avant que d'entrer dans le rafraîchissement". Je me sens mieux reliée aux racines que beaucoup de ceux qui militent dans des mouvements berbères! La berbéritude remonte à la nuit des temps et si on ne la replace pas dans ce contexte, si on ne comprend pas ce que veut dire la terre antique, on ne peut pas parler de berbéritude. C'est pour moi l'approche d'Euripide et de la tragédie grecque qui a calmé tous les manques, qui a répondu à toutes les questions identitaires. Ma mère, parfois, remontait ainsi les siècles, mais à l'époque je ne l'écoutais pas, n'y prêtais pas attention. Je la vois maintenant comme une sorte d'Athéna (rappelons que la légende veut qu'Athéna soit née sur les bords du lac Titonis, c'est-à-dire le Shott el Djaïd). Le jour où les Maghrébins accepteront de faire ce voyage, accepteront de comprendre leur berbéritude en la faisant découler du monde antique, leur combat identitaire retrouvera son âme. Si ma mère revenait et si elle voyait combien la revendication est actuellement étriquée, conflictuelle, elle en pleurerait, elle qui a quitté l'Académie berbère dès qu'elle a été fondée, dès qu'elle s'est aperçue qu'elle prenait une tournure politique.

Mon grand rêve aurait été de monter Les Troyennes en berbère, de jouer Médée avec des comédiens maghrébins francophones : ils auraient mieux su que quiconque faire passer cette force de la tragédie : transformer un événement sordide en signe lumineux! Lorsque les Maghrébins comprendront les trésors qu'ils ont en eux-mêmes et sous leurs pieds, ils pourront faire beaucoup pour les autres. Ils portent l'enfer en eux mais ils portent aussi la délivrance. J'aimerais que la jeunesse d'aujourd'hui comprenne cela.

Quand Taos chantait les chants berbères dans les abbayes sister-ciennes, les gens étaient comme fous. A Sénanque, je la revois : il n'y avait pas assez de billets pour faire entrer la foule; elle était là, dans sa djellaba blanche, complètement hors d'elle, dans un état second. Elle était comme ça quand elle chantait. Elle disait qu'elle avait l'impression d'être au milieu d'un chœur d'hommes et de

femmes qui chantaient en elle. De temps en temps, elle mettait la main derrière l'oreille pour canaliser ces voix. Les gens essayaient de toucher sa djellaba! Mouloud Mammeri, lorsque je lui ai remis Les chants berbères pour publication, peu avant sa mort, m'a demandé pourquoi je ne reprenais pas le flambeau du chant. Je lui ai dit que je n'avais pas de mission en ce domaine, alors qu'elle, elle en avait une.

J'ai été élevée dans un monde, avec maman, où il n'y avait pas de scission entre le quotidien et le sacré. Je voyais ma mère laver le parterre en chantant les chants religieux. Pour elle, tout était dans tout. Elle était dans cette pensée antique pythagoricienne où il n'y a que le spirituel et le sensible, mondes proches et qui s'interpénètrent. Elle était très étrangère à des catégories comme "le profane" et "le religieux". La grand-mère était comme ça aussi.

La mort

La mort de ma mère est le moment le plus "fantastique" que j'ai vécu. Elle est partie comme un météore! Les portes du ciel se sont ouvertes devant mes yeux quand ma mère est morte. C'est indicible. Voir quelqu'un entrer comme ça dans la mort, comme si elle l'avait toujours connue! Fidèle au chant berbère : "La mort s'aborde avec courage et se regarde avec orgueil. Le rire des ennemis est seul redoutable". Je n'oublierai jamais l'instant de sa mort. J'ai éprouvé avec certitude qu'il y avait quelque chose après... Comme disait le grand Euripide : "Qui sait si vivre n'est pas mourir et si mourir n'est pas vivre?"

Nous avons fait une bêtise... Deux jours avant sa mort, alors qu'elle se trouvait dans un semi-coma, un ami dominicain a fait prévenir un prêtre pour qu'on lui donne l'extrême-onction. A partir du moment où elle a senti qu'on lui appliquait ce rituel elle s'est mise à secouer la tête en signe de refus. Elle ne voulait pas. Puis elle a levé les yeux au plafond, comme pour dire, avec dépit : "S'il faut encore que je me plie à ce code, soit!"

Maman avait un culte marial très grand, un peu comme les gitans. Alors qu'elle était très malade, en 1975, nous étions allées dans une chapelle à Manosque où il y avait une vierge noire. Elle se savait condamnée — elle savait toujours où elle en était car elle était comme avertie par ses rêves; la nuit du 31 janvier 75, elle avait rêvé, disait-elle, qu'elle cousait une jupe et qu'elle "rejoignait les deux bords" : là elle a su que c'était imminent. Je la revois entrer dans cette église de Manosque. Elle marchait difficilement, elle avait mal, le cancer des os était déjà très avancé. Elle s'est approchée de la statue et elle lui a parlé en kabyle "ventre à ventre", ventre de mère à ventre de mère. Et elle l'a invectivée, et elle l'a insultée! Puis elle s'est mise à chanter. C'était hallucinant. Je m'accrochais au prie-Dieu où je m'étais mise, un peu à l'écart; j'avais honte; les gens sont entrés en

entendant chanter; elle, elle ne voyait rien autour d'elle. Elle reculait tout en chantant, jusqu'à moi, jusqu'à m'agripper. Moi, je ne supportais pas qu'elle me touche, car elle avait un pouvoir étonnant, celui de "prendre" : quand, elle vous prenait, le bras par exemple, vous sentiez soudain toute votre énergie, tout votre sang qui partaient. Elle prenait parce qu'elle en avait besoin. Le jour de sa mort, j'avais ma main droite dans sa main droite, paume contre paume et je sentais qu'elle puisait l'énergie en moi par intermittence. Jusqu'au moment où je lui ai dit : "Maintenant, il faut y aller". C'était un être qui magnait des forces, spontanément, naïvement, et sans jamais avoir travaillé là-dessus car elle n'aimait pas l'ésotérisme.

Giono

Ses livres ont été sa grande blessure. Je l'ai vue sangloter plusieurs fois à cause de cela, de son histoire avec Jean Giono, par exemple. Il l'a bâillonnée. Elle s'était "jetée à sa tête". Ma mère était très belle, passionnée, brûlante. Il semble que Giono ait joué un peu avec elle, mais elle n'avait pas la résistance des grandes maîtresses de cet écrivain! Quand elle a écrit L'amant imaginaire, il l'a encouragée. Puis, quand il a su qu'elle le mettait en lecture et qu'il a reçu quelques coups de fil lui indiquant qu'il figurait dans l'ouvrage, il a paniqué et envoyé une lettre à tous les éditeurs, interdisant que l'on publie quoi que ce soit d'elle. Elle a été muselée comme ça pendant vingt ans... Il a fallu l'autorisation de Giono pour que sorte La rue des tambourins! Quant à Jacinthe noire, c'est son frère, Jean Amrouche, qui l'a "étranglé" chez l'éditeur Charlot... Jean adorait sa sœur mais elle était son talon d'Achille. Il y avait entre eux presque une rivalité d'homme à homme. Elle l'a maudit une fois à la maison de la Radio... C'était terrible. Heureusement, vers la fin, ils se sont réconciliés et il est mort dans ses bras à elle.

Dans mon enfance, alors que nous habitions rue Brochant, j'avais une chatte siamoise, Lolita, que le peintre Albert Marquet avait offert à mes parents — mon père était peintre, comme vous le savez. Je devais avoir dix-douze ans — je me souviens d'André Breton venant à la maison avec sa fille Aube et maman chantant. Lorsque maman chantait, la chatte se mettait dans un état épouvantable : elle "miaulait à la mort". Et puis, une voisine du rez- de-chaussée, quand maman chantait, faisait des crises d'hystérie... Ceci pour dire la force étrange de son chant... La "mission"

Maman dit que c'est à Bône (Annaba) qu'elle a pris conscience de sa "mission" : chanter les chants berbères. Encore une fois, les livres représentaient la femme, seulement la femme, la femme vulnérable et déchirée. Elle a "crevé", littéralement, des souffrances infligées par son côté féminin. Mais elle était Akhénaton. Elle avait en elle les deux principes : le masculin et le féminin. Dans le

chant, plus de sexe! Des milliers d'êtres chantaient par elle.

Elle était donc chez son frère à Bône. Elle avait une vingtaine d'années, c'est elle qui me l'a raconté. Il était deux-trois heures de l'après-midi. Elle faisait la sieste; elle était dans cette sorte de demi-sommeil, entre deux eaux, où l'on dit que les rêves sont très importants. Jean était en train de donner un cours dans la pièce à côté. Tout à coup, elle a entendu, dit-elle, une voix chanter en elle. Dans une demi-conscience, elle a essayé de chanter en même temps que la voix. Elle s'apercevait du décalage énorme qu'il y avait entre son chant et cette voix... Soudain, de l'autre côté de la cloison, son frère s'est mis lui aussi, à chanter ce même chant, lointain, plus lointain encore que la voix. Tous les trois, l'être invisible, elle et Jean, chantaient à l'unisson. Elle m'a dit qu'alors une "conscience est montée en elle", en même temps que le chant s'amplifiait, enflait, devenait un chœur. Sa mission était là : elle devait sauver ces chants. Elle est rentrée en Tunisie et a dit à sa mère qu'elle voulait se donner à la sauvegarde et à la perpétuation des chants berbères. Fadhma n'y a pas cru une seconde. Elle a dû faire le siège de sa mère pendant des mois pour que celle-ci accepte de lui transmettre la tradition. Taos disait : "Elle ne me l'a pas donnée, je la lui ai arrachée". En 1939, elle est allée à Fès, dans cette robe merveilleuse que l'on voit sur la couverture de la réédition de *La rue des tambourins* (voir photo p. 196).

Le chant

Elle a chanté au palais du Bata : on avait fait venir les grands chleuhs de la montagne avec les bendirs, derrière un rideau. A un moment, m'a raconté ma mère, le rideau est tombé, et ils ont chanté avec elle... Ensuite, elle a été envoyée à la Casa Velazquez, avec le grand hispanisant Maurice Legendre. Elle a aussi chanté devant Mohamed V.

J'ai commencé à comprendre très tardivement la vertu de ces chants qui au début n'étaient pour moi que familiaux. Certes, elle avait une voix splendide mais elle aurait aussi bien pu chanter *La Tosca* ou d'autres opéras, du grégorien... Je ne me rendais pas compte à quoi, et surtout à qui, j'avais à faire. Le grand choc s'est produit quand je l'ai vue chanter en public pour la première fois — j'ai honte de le dire mais c'est seulement sept ans avant sa mort... J'ai commencé à comprendre qui était ma mère et la force de ces chants. Eux et elle étaient magiques, tout simplement. Elle était leur réceptacle, c'était la forme et le fond confondus, dans l'évidence. Elle était là pour ça.

Mais vers la fin de sa vie, elle ne supportait plus les chants, elle les combattait parce qu'ils la dévoraient. Le professeur Michel Alio disait qu'elle aurait eu le force de guérir, même du cancer, avec ses chants, mais qu'à partir du moment où elle s'est mise à les redouter, ils se sont retournés contre elle. Elle a tout de même lutté seize ans contre le cancer... Les choses les plus importantes,

elle les a faites à partir du moment où elle a eu cette "bête" en elle, qu'elle appelait "son hydre à sept têtes" et avec qui elle parlait!

Une voix pareille, alors qu'elle ne connaissait pas une note de musique! Elle s'est d'ailleurs bien gardée de l'apprendre... Ses chants ont séduit les plus grands musiciens, dont Messiaen. Ils ont été déposés à la Sacem dans les années 50, pour qu'on n'y touche pas. Des compositeurs célèbres ont voulu faire des adaptations. Taos a refusé des ponts d'or afin qu'ils restent intacts. Quatre-vingt quinze monodies berbères, enregistrées sur Nagra avec la voix de ma grand-mère passant la tradition à ma mère, voilà le trésor. La grand-mère avait quatre-vingts ans quand elle a enregistré, sa voix était chevrotante mais son énergie intacte, et l'on voit que Taos la suivait "à la respiration près", pourrait-on dire, ce qui bat en brèche définitivement les propos qui ont été tenus sur sa réadaptation des chants. Elle a respecté les mesures, les mélodies, les vocalises. Seule la voix diffère. Taos avait une voix puissante, une voix des montagnes, une voix des grands espaces, une voix comme celle de certains noirs; elle avait une voix tellurique. On a dit, par exemple, qu'elle n'avait pas une voix comme celle de Chérifa... mais Fadhma, sa mère, non plus, Aïni, sa grand-mère, non plus. Ce sont ces femmes qui sont dans le vrai de la tradition. Les autres se sont "abâtardies" par le contact avec différents courants musicaux. Taos a insufflé aux chants cette dimension tragique antique qui était la leur originellement.

Elle chantait au-dessus, elle chantait au-delà. C'est pour ça que l'on ressent autre chose que le chant de la tradition. Pourtant, je le répète, elle est restée totalement fidèle aux harmoniques de départ. C'est en tant que pythie, oserais-je dire, qu'elle a apporté son souffle à elle, au plus proche de l'origine et accessible au plan universel. Taos vivait comme elle chantait, avec la même énergie, avec le même tragique. De temps en temps, elle devenait "sauvage", elle disait : "Je me sens revenir à l'âge de pierre" ou "Je me sens redevenir une bête des cavernes"!

Femme tellurique

Toutes les femmes du bassin méditerranéen gardent cette dimension... c'est la femme occidentale qui s'est perdue... Elle était cette femme archétypale, "ni homme, ni femme mais les deux à la fois", disait-elle. C'est dans les chants que cela s'exprimait le mieux. Dans les chants, elle ne s'appartenait plus, elle parlait d'elle à la troisième personne; elle disait : "Vous avez entendu? La voix était belle". Tandis que l'écriture, c'était la femme consciemment en quête douloureuse d'identité. Cette dysharmonie, cette scission était en elle.

Elle faisait peur dans la vie, porteuse de cette femme tellurique, archaïque, totale. Les hommes s'enfuyaient... Elle attendait énormément d'un homme, elle attendait Jason, c'était Médée.

Elle attendait d'un homme la conquête de la toison d'or! C'est une vieille histoire, une histoire antique... Avec un homme "de sa race" c'était impossible, parce qu'elle avait l'impression "d'un inceste". Elle disait tout cela naïvement.

Elle était aussi terriblement vulnérable; elle aurait eu besoin qu'on la prenne dans les bras, qu'on la couvre de tendresse. Mais un rien peut faire peur à un homme... Avec elle, ils avaient l'impression qu'ils allaient être châtrés, dévorés, avalés, qu'ils allaient disparaître... Et pourtant, elle n'était au fond qu'une petite fille...

En dehors des normes, déconcertante, elle était très attirante parce que très belle, intelligente, vibrante, hors du commun, mais dès que ceux qui étaient séduits s'approchaient trop près, les voilà qui fuyaient aussitôt... Il a fallu quelqu'un comme mon père pour faire le voyage, mon père qui était un artiste et qui a été fasciné par elle. Il est tombé fou du chant berbère et elle, folle de sa peinture. Ils se sont liés au plus haut, mais en tant qu'homme et femme, ça ne marchait pas. Ils m'ont conçue comme on sacralise quelque chose. Ils m'ont conçue "le jour du printemps". Elle voulait une fille, lassée de l'univers masculin de ses frères. Mais ce qui les occupait le plus c'était leur art. Leur art avant tout. La maladie aussi, hélas.

Le corps de ma mère

Il fallait voir le corps de ma mère quand elle est morte! Très jeune, elle avait fait une chute à la Casa Velazquez sur la colonne vertébrale. Elle était enceinte et on lui a ouvert le dos de la nuque jusqu'aux reins : elle avait une cicatrice comme l'arête d'un poisson gigantesque. Ensuite, on lui a enlevé la parathyroïde, et de nouveau une cicatrice, comme un collier. Le sein gauche enlevé, une cicatrice barrait sa poitrine. Et une autre encore sur le tibia, parce qu'on lui avait fait une greffe osseuse. Terribles à voir, toutes ces cicatrices, ces arêtes de poisson! Et elle qui avait tellement le sens de la beauté et de ce qu'est une femme! Quand on lui a pris son sein, elle ne voulait plus vivre. Elle chantait ce chant espagnol archaïque, le chant d'Agueda, Agueda, sainte et martyre à qui on avait tranché les seins et qui disait : "Le Seigneur m'en donnera d'autres".

Taos en Algérie

Elle a peu voyagé en Algérie, bien n'ayant la double nationalité. Elle a été invitée à la fin des années 60 pour donner une conférence à l'Aletti sur son frère Jean Amrouche. Là, elle s'est entendu dire par une chanteuse kabyle qu'elle "chantait les chants des Pères blancs"! Cet ant-christianisme primaire a blessé ma mère. Elle y est retournée quelques temps après, invitée par le

ministre Taleb Ibrahim. On lui avait aussi demandé d'être l'invitée d'honneur du Festival Panafricain mais de ne pas chanter! Elle a refusé et a écrit un article : "En marge du festival panafricain d'Alger" dans Le Monde. Lors d'une troisième visite semi-officielle, elle a dit à certains ministres, en kabyle, tout ce qu'elle pensait. "Les reins ont fondu", leur a-t-elle déclaré, et elle a ajouté qu'elle allait "maintenant chanter pour faire fondre des colonnes vertébrales en bronze pour les reins déficients"! Elle a été arrêtée à l'aéroport, il a fallu l'intervention de Rédha Malek, alors ambassadeur à Paris, et d'Edmond Michelet pour la sortir de là. Après ç'a été fini, elle n'est jamais repartie.

Elle n'est jamais retournée en Tunisie, je ne sais pas pourquoi. Le Maroc l'a accueillie plusieurs fois, pour qu'elle chante. Mais cela se faisait devant un public trié sur le volet. Un jour Mohamed Arkoun m'a dit : "Heureusement que Moulay Ahmed Alaoui a compris l'importance de ce que faisait votre mère!" Pourquoi fallait-il que ce soient les autres qui "comprennent"?

Taos m'a transmis une chose essentielle : la mort n'existe pas. Ensuite, j'ai compris qu'elle était l'incarnation d'un archétype de femme antique et tragique et que là résident les vraies racines.

Elle devait d'ailleurs ressembler plus à sa grand-mère, Aïni, qu'à sa mère. Fadhma était plus "costaud", elle avait appris à filtrer les forces qui étaient en elle; surtout, elle avait un don du bonheur, un don de vivre l'instant présent que maman n'avait pas. Taos était comme une déesse chthonienne, sombre, alors que pour Fadhma, un rayon de soleil, une goutte de rosée sur une feuille, le rire d'un enfant faisaient oublier le chagrin. Maman, c'était le moulin qui broyait toujours. C'est de ce mouvement perpétuel de la meule en elle et de sa mouture qu'elle se nourrissait pour écrire.

Index des noms

- A**
- AGACINSKI, Sylviane.....154, 156.
 ARENDT, Hannah.....133, 169, 230.
 ARISTOTE.....142, 155, 158, 167,
 172, 174-176.
- B**
- BACHELARD, Gaston.....137.
 BARTHES, Roland.....52, 82, 83,
 98, 105, 135, 138, 141, 158, 170, 178, 179,
 238, 240, 242.
 BAUDELAIRE, Charles.....74, 166, 168.
 BAUDELLE, Yves.....5, 22, 242, 243,
 248.
 BENJAMIN, Walter.....19, 48, 196, 197.
 BENVENISTE Emile.....81.
 BETTINI, Maurizio.....183.
 BONN, Charles.....71.
 BORGES, Jorge-Louis.....184, 199, 226.
 BORGES, Jorges-Louis.....184, 199, 226.
 BORT, Françoise.....58.
 BOUDJEDRA, Rachid.....25, 35, 209,
 222.
 BOURAOUI, Nina.....153.
 BOURDIEU, Pierre.....26, 118, 151.
 BRAHIMI, Denise.....43, 63, 164, 170,
 179, 200, 203, 212.
 BUTLER, Judith.....232.
- C**
- CAMUS, Albert.....33, 71, 119.
 CELLI, Rose.....67, 68.
 CHAULET-ACHOUR, Christiane.24,
 73, 100, 129, 131, 132, 239.
 COHN, Dorrit.....17, 22, 82-84, 86,
 87, 94-96, 237-239, 244.
 COLONNA, Vincent.....13, 16, 18, 20, 21.
 COMTE-SPONVILLE, André.....142.
 COSTE, Claude.....178.
- D**
- DARWICH, Mahmoud.....171.
 DÉJEUX, Jean.....24, 28, 29.
 DEN TOONDER, Jeanette.....249, 256
 DERRIDA, Jacques.....39, 135, 136, 187.
 DESCOMBES, Vincent.....116, 233.
 DONADEY, Anne.....197.
 DOUBROVSKY, Serge.....14-16, 256.
- E**
- ELBAZ, Robert.....49, 216.
 ÉLIADÉ, Mircea.....111.
 ELKE, Richter.....30, 38, 143, 203,
 222, 232.
- F**
- FERCAK, Claire.....159.
 FINSHER, David.....212.
 FOREST, Philippe.....91.
 FREUD, Sigmund.....137, 169, 185,
 198, 200, 224, 226, 228.
 FROMENTIN, Eugène.....20, 75-78, 96.
- G**
- GAFĀĪTI, Hafidh.....187.
 GARDY, Philippe.....26.
 GASPARINI, Philippe.....5, 10, 20-22,
 24, 25, 42, 47-49, 52, 59, 73, 76, 102, 105,
 106, 195, 216, 233, 241, 242, 248, 250.
 GAULTIER, Jules.....209, 210.
 GENET, Jean.....11, 16, 246.
 GENETTE, Gérard.15, 22, 42, 49,
 53, 55, 79, 81-83, 87, 94, 95, 98, 223, 236,
 237.
 GIDE, André.....16, 19, 20, 32, 49,
 51, 59-61, 79, 88, 91, 179, 213, 245, 246.
 GIONO, Jean.....173, 261.
 GIRARD, René.....206-208, 210, 211.
 GLEYZE, Jack.....73.
 GREEN, André.....220.
 GUSDORF, Georges.....9, 10, 28, 235.
- H**

- HAMBURGER, Käte.....83, 95, 236.
HEUVEL, Pierre Van Den.....234, 247,
249, 250.
HUGO, Victor.....35, 173.
HUME, David..... 228.
- I**
INARRITU, Alejandro Gonzalez.....208.
- J**
JAUSS, Hans Robert.....52, 234, 248, 255
JOURDE, Pierre.....182, 184, 191, 193,
204, 218, 226, 227.
JUNG, Johann.....209, 224.
- K**
KHADDA, Najet.....38, 65, 70.
KHATIBI, Abdelkébir.....38, 117, 180,
203, 222, 232.
KIERKEGAARD, Soren.....91, 162, 228.
KRISTEVA, Julia.....40, 41, 52, 162, 163.
KRZYWKOWSKI, Isabelle.....61, 62.
- L**
LA BOÉTIE, Etienne.....127, 231, 232
LACAN, Jacques.....164, 250.
LACOSTE-DUJARDIN, Camille.....153.
LE ROUZIC, Maurice.....28, 30, 93, 259,
260
LECARME-TABONE Eliane.....10, 12,
13, 16.
LECARME, Jacques.....10, 12, 13, 16.
LEHMANN, Rosamond.....54, 58, 59.
LEJEUNE, Philippe5, 9, 11, 13-16,
19, 20, 22, 26, 84, 91, 98, 100, 101, 103-
106, 237, 239, 241, 245.
LOCKE, John.....229.
LORRAIN, Dimitri.....179.
- M**
MAMMERI, Mouloud.....133.
MARTEL, Philippe.....26.
MATHIEU-JOB, Martine.....49, 90, 93,
114, 124, 125, 132, 214, 216, 219, 220, 221.
MAUPASSANT, Guy.....32, 185, 198,
199, 219.
MAUSS, Marcel.....127, 128.
MAUVIGNIER, Laurent.....231.
- MAY, Georges.....9, 10, 12, 101.
MEMMES, Abdallah.....117, 180.
MEMMI, Albert.....151, 233.
MERLANT, Joachim.....4, 13, 14, 18, 20.
MICHELET, Jules.....68-71, 116.
MILO, Giulivia..... 137, 146.
MOKADDEM, Malika.....168.
MONTAIGNE, Michel.....71, 72, 79, 190,
231, 232, 236.
- N**
NACIB, Youcef.....50.
NERVAL, Gérard de.....17, 64, 165,
166.
NIETZSCHE, Friedrich.....128, 131, 176-
178, 209, 228.
- O**
ONFRAY, Michel.....19.
- P**
PIEGAY-GROS, Nathalie.....52, 53,65.
- R**
RICOEUR, Paul.....198, 229, 230, 234,
238.
ROBBE-GRILLET, Alain.....80, 240,
243, 249, 250.
ROCA, Anna.....141, 144, 145, 147.
ROSSET, Clément.....162, 176, 184, 185,
196, 197, 227, 228, 230.
- S**
SARRAUTE, Nathalie.....201, 222.
SARTRE, Jean-Paul.....137, 144-146,
161, 222.
SAUTEREAU, Boris.....31, 89, 90.
SAYAD, Abdelmalek.....125.
SCHIFTER, Frédéric.....161.
SCHMITT, Arnaud.....21, 242, 248, 249.
SERVIER, Jean.....113.
SIMMONS, Ernest.....67.
SKIF, Hamid.....219.
STAROBINSKI, Jean.....62, 161, 167,
168, 230, 231, 249.
- T**
TCHÉKHOV, Anton.....65-68, 70, 71.
THIBAUDET, Albert.....4, 13, 14, 20,
224, 236.

	TITOUH-YACINE, Tassadit.....	27, 35-38, 113, 122, 126, 127, 142, 144, 145, 148, 151, 152, 155, 180.		VILAIN, Philippe.....	16, 250.
	TORTONESE, Paolo.....	182, 184, 191, 193, 204, 218, 226, 227.		VON TRIER, LARS.....	169.
V	VIAN, Boris.....	154, 156, 240.	Z	ZIMRA, Clarissa.....	187.
			Ž	ZINK, Michel.....	9.
				ŽIŽEK, Slavoj.....	181

Table des matières

INTRODUCTION :	4
----------------	---

PREMIERE PARTIE ANALYSE DE L'AMBIGUÏTÉ GÉNÉRIQUE STRUCTURELLE

Chapitre I. Le genre « roman autobiographique »	9
1. Une mise au point définitionnelle	9
a- L'autobiographie :	9
b- La disgrâce de la poétique :	10
c- L'autofiction ou le salut critique :	14
d- Esthétique du roman autobiographique :	17
e- Authentification et attestation d'un genre hybride :	18
2. L'écriture de soi dans la littérature algérienne et l'inconfort du contexte	24
a- L'aveu de l'intime :	24
b- Les premiers balbutiements :	29
c- Langue d'écriture, source d'ambiguïtés créatrices :	31
d- La prise de parole :	32
e- Les écrivains face à leur langue d'expression:	33
f- Inconfort et création	37
Chapitre II. Paratexte et intertexte : opérateurs d'ambiguïtés génériques dans le roman autobiographique	42
1. Les œuvres :	42
a- Jacinthe noire :	43
b- Le Fils du pauvre :	44
c- L'Amour la fantasia :	46
2. Le paratexte :	47
a- Le titre :	48
b- La préface :	48
c- Le discours éditorial :	50
3. L'intertexte :	52
a- L'intertextualité comme recherche d'une communauté de destin dans Jacinthe noire :	53
* Rosamond Lehmann :	54
- La botanique :	56
- L'âme des êtres vivants :	57
- Rappports passionnels :	58
* Milosz :	59
* André Gide :	60
* Jean-Jacques Rousseau :	62
* La Bible :	63
b- L'intertextualité comme recherche de modèles dans Le Fils du pauvre	65
* Anton Tchekhov :	65
* Jules Michelet :	68
c- L'intertexte comme dialogue avec la peinture et l'Histoire :	73
* Eugène Delacroix :	73

* Eugène Fromentin :.....	75
* Barchou de Penhoën :.....	78
Chapitre III. Mécanismes de l'ambiguïté générique : problématique des axes de référence du genre et ces critères d'énonciation.....	81
1. Axes de référence :.....	84
a- Le pacte référentiel :.....	84
b- Le pacte fictionnel :.....	91
2. Dimensions de l'énonciation :.....	98
a- « Je » et « Il », voix combinées:.....	98
b- « Je » et « Elle », voix simultanées :.....	102
c- « Elle », voix homodiégétique et hétérodiégétique :.....	105

DEUXIEME PARTIE

ANALYSE DE L'AMBIGUÏTÉ GÉNÉRIQUE CONTEXTUELLE

Chapitre I. Dualités structurales et espaces d'écriture dans nos romans autobiographiques.....	110
1. La notion de dualité :.....	110
2. La dualité fondatrice dans nos trois romans autobiographiques.....	112
a- De la tradition à la modernité, du sacré au profane dans Le Fils du pauvre.....	112
b- Espaces genrés :.....	117
c- La maison et l'école :.....	123
d- La dialectique de la dette :.....	126
3. L'Amour, la fantasia : les lieux comme valeurs antithétiques.....	134
a- la maison / l'école, dehors / dedans :.....	134
b- De l'amour à de la fantasia, du corps à la psyché.....	138
c- La dualité de l'aliénation :.....	147
4. a- L'Amour la fantasia, Le Fils du pauvre, reflet d'une société dans sa dualité.....	150
5. La dualité humorale dans Jacinthe noire.....	157
a- La mélancolie, le sentiment de l'ambiguïté :.....	157
c- L'oxymore, l'expression du sentiment paradoxal.....	165
d- Nostalgie, douleur du présent, illusion du passé :.....	167
e- Corps et âmes :.....	172
f- L'ivresse : joie et tristesse :.....	175
Chapitre II. La figure du double comme vision de soi.....	182
1. Le thème du double dans la littérature :.....	182
2. Double historique dans L'Amour la fantasia.....	186
a- « Je » double des voix :.....	186
b- Romancière double d'historienne :.....	194
3. Le double fantasmatique dans Jacinthe noire.....	200
a- Marie-Thérèse double de Reine :.....	200
b- Reine et Marie-thérèse doubles de Taos :.....	212
4. Le double « démiurge » dans Le Fils du pauvre.....	214
a- Narrateur double puissant de Fouroulou :.....	214
b- Fouroulou Menrad double de Mouloud Feraoun :.....	219
Chapitre III. Discours sur soi et reconsidération de la réception du roman autobiographique.....	224
1. Les altérités du Moi.....	224
a- Double comme institution du Moi :.....	224
d- Illusion d'une unité du Moi :.....	227
b- Altérité comme mesure du Moi :.....	231
2. Théories des différentes réceptions du roman autobiographique.....	234

a- Les amalgames :.....	234
b- Pistes de réceptions :.....	240
c- Troisième pacte de lecture ? :.....	242
d- Fiction comme réalité :.....	248
CONCLUSION :.....	251
BIBLIOGRAPHIE.....	255
ANNEXE :.....	267
Index des noms :.....	275
Table des matières.....	278

Résumé :

Dans ce travail, nous avons traité du genre « roman autobiographique » illustré par trois œuvres algériennes d'expression française: *Jacinthe noire* de Taos Amrouche, *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun et de *L'amour la fantasia* de Assia Djebar.

Nouvellement défini par la poésie moderne, le roman autobiographique se démarque avant tout avec sa stratégie d'ambiguïté générique. Nous avons repéré cela systématiquement dans nos œuvres, notamment du point de vue structurel, il s'agit des éléments textuels qui fonctionnent comme des opérateurs génériques, tels que le paratexte, l'intertexte, mais aussi les mécanismes d'énonciations sur les axes référentiel et fictionnel.

Partant du point de vue du contexte, ce sont d'autres ambiguïtés qui viennent alimenter la nature du genre que nous avons souhaité traiter sous le concept de dualité que le contexte social et individuelle fait apparaître. Ce concept nous l'avons par la suite décliné en concept du double qui affecte essentiellement la figure de l'auteur ainsi que ses personnages.

Dépassées cette figure du double, c'est l'unité du Moi et de l'identité personnelle qui se trouvent remises en question. Avant de statuer sur différentes théories qui avaient tentées de mettre en œuvre des pistes de réception qui puissent valider herméneutiquement le genre dans ses divergentes acceptations.

Mots clés : Roman autobiographique, fiction, réalité, ambiguïté, dualité, double, identité du Moi, amalgame, réception.

Abstract :

In this piece of work, we have considered the 'autobiographical novel' as a literary genre exemplified in three Algerian works written in French – namely, Taos Amrouche's *Jacinthe noire*, Mouloud Feraoun's *Le Fils du pauvre* and Assia Djebar's *L'amour la fantasia*.

First and foremost, the autobiographical novel – recently defined by modern poetic – differentiates itself from other genres with its strategy of generic ambiguity. This has been systematically noted in these works, especially from a structural point of view where text components play the part of generic operators such as paratext, intertext, but also enunciating mechanisms on fictional and referential axes.

Starting from the contextual standpoint, other ambiguities nourish the nature of the genre we have wished to tackle through the concept of duality that is unveiled by the social and the individual context. This very concept has subsequently been developed into the concept of the double, and mostly affects the figure of the author as well as their characters.

Moving beyond the figure of the double amounts to questioning the very unity of the Self and of personal identity. This enables a final verdict on various theories that had attempted to implement receptions which may hermeneutically validate the genre in all its diverging acceptations.

Keywords: autobiographical novel, fiction, reality, ambiguity, duality, double, self identity, amalgam, reception.