

Numéro 3

revue semestrielle

1er semestre 2009

Résolang

Littérature, linguistique & didactique

ISSN 1112-8550

La revue *Résolang* entend promouvoir, en littérature, linguistique et didactique françaises et francophones, une recherche fondée sur le dialogue entre les disciplines et le réseau des chercheurs et équipes de recherche qui s’y consacrent, au sein des universités algériennes et avec leurs partenaires internationaux.

Attachée à refléter une recherche vivante et actuelle, elle s’ouvre aussi bien aux études des jeunes chercheurs et doctorants qu’à des programmes thématiques sollicitant des spécialistes d’origine géographique et de champs disciplinaires les plus divers.

Résolang ne publie que des articles inédits. Les contributions présentées dans chaque numéro sont soumises à l’aval du conseil scientifique et d’un comité de lecture international anonyme.

Comité d’édition

Présidente: Rahmouna Mehadji Zarior, *Université d’Oran*

Fewzia Sari Mostefa Kara, *Université d’Oran*

Anne-Marie Mortier, *Université Lyon 2*

Conseil scientifique

Président: Bruno Gelas, *Université Lyon 2*

Boumediène Benmousset, *Université de Tlemcen*

Jacqueline Billiez, *Université Grenoble 3*

Hadj Miliani, *Université de Mostaganem*

Fewzia Sari Kara Mostefa, *Université d’Oran*

Djamel Zenati, *Université Montpellier 3*

Secrétariat de rédaction

resolang@gmail.com

Université d’Oran – Faculté des lettres, des langues et des arts

B.P. 1524, El M’naouer, Oran 31000

Directeur de la publication

Monsieur le Recteur de l’Université d’Oran

Les conditions de soumission des articles, les recommandations aux auteurs, la charte typographique *Résolang* et les mentions légales sont consultables sur les sites :

www.univ-oran.dz – rubrique « revues »

sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php



L'autobiographie dans *Vaste est la prison* d'Assia Djébar

Fragments de "striptease" intellectuel
insérés dans un non-roman

À travers l'exemple de *Vaste est la prison*, cet article se donne pour objectif de montrer que l'écriture autobiographique n'ose se réaliser, chez Assia Djébar, que de manière assez singulière. Bon nombre de travaux ont pris pour cible « l'impossible » autobiographie chez cet écrivain, en l'expliquant souvent par une forme de décence culturelle. Nous pensons qu'il y a là une part de vérité puisque le contexte culturel exige une forme de retenue. Mais, à notre avis, la raison de ce non accomplissement du discours autobiographique tient aussi au mélange générique qui caractérise l'œuvre. L'autobiographie se présente en fragments dans une œuvre qui est présentée comme « roman » par l'éditeur. Nous sommes donc conduits à dépasser les frontières de ces deux genres : autobiographie ou roman. Car il s'agit d'une œuvre éclatée où les cloisonnements sont tombés, de l'aveu même de l'écrivaine :

« Il n'y a en moi nul désir de fiction, nulle poussée d'une arabesque inépuisable déployant un récit amoureux » (*VEP*, p. 49-50).

« En quelle année de la guerre mondiale situer cette nuit que je veux évoquer – non pour commencer mes souvenirs de la toute première enfance, non » (*VEP*, p. 253).

L'autobiographie : pratique du dévoilement à la "maturité" ?

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

« J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur de l'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance dans les premières œuvres. » (*JA*, p. 62).

La rupture dans sa production littéraire, entre *Les Alouettes naïves* (1967) et le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger* (1980), est généralement expliquée en partie par un rejet de l'écriture autobiographique, qui explique alors son penchant vers une autre forme d'expression artistique, la production cinématographique, où s'exprime son désir d'explorer par sons et images ses thématiques préférées. Elle déclare à propos de son roman *Les Alouettes naïves* :

« Pour la première fois, j'ai eu à la fois la sensation réelle de parler de moi et le refus de ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme. Quand j'ai senti que le cœur

de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement jusqu'à *Femmes d'Alger dans leur appartement*.» (JA 84).

Toutefois, cette interruption et son expérience cinématographique ont certainement changé son rapport à l'écriture. La seconde phase de sa production littéraire manifeste une certaine « conscience de soi » et un profond changement dans son rapport à l'écriture. Son penchant pour l'écriture autobiographique est surtout visible dans cette deuxième partie de sa production, qui relève de sa « maturité », mais aussi de sa volonté d'effectuer un « come back » sur sa vie de femme ancrée dans un espace qui est à la fois celui de son enfance et celui auquel elle appartient socialement et historiquement :

« Au début mes romans étaient des œuvres de pure fiction, où j'utilisais ma connaissance de la société, l'architecture des maisons, le style de vie des gens, l'opposition entre les personnages traditionnels et les jeunes qui cherchaient à bousculer les traditions. Il y a une période de silence pendant laquelle j'ai travaillé à mes films.

[...]

Il fallait à chaque fois prendre la vérité à partir de ces mondes clos. Je voulais exprimer une sorte de fidélité, et en même temps je n'ai pu écrire de textes autobiographiques qu'après l'âge de quarante ans. Dans la culture musulmane on ne parle jamais de soi. Quand j'ai terminé le livre *L'Amour, la fantasia*, j'ai été malade pendant six mois. J'ai eu une tendinite, et personne ne pouvait comprendre pourquoi. » (EP 97, p. 232).

La réticence vis-à-vis de l'écriture du dévoilement n'est pas une spécificité de la seule Assia Djébar. Bon nombre d'écrivains maghrébins se disent non attirés par cette écriture qui leur apparaît non conforme au devoir de réserve et de retenue qu'exige le contexte social, et cela d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une femme. Néanmoins, le Quatuor « Algérie », dont *Vaste est la prison* constitue le troisième volet, est considéré par l'auteur, dans son ensemble, comme une œuvre autobiographique :

« C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'œil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme si c'était celle d'une autre. Donc, je me suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité. » (Djébar 1993).

Il apparaît donc qu'à partir de quarante ans, l'autobiographie cesse d'être pour Assia Djébar un genre qui constitue un frein. Toutefois, ce qui en relève est d'avantage le fait du *sens* global de l'œuvre que d'une structure canonique. Il ne s'agit pas pour elle de rendre un compte rendu fidèle d'événements factuels – comme nous pouvons le vérifier à travers deux éléments non négligeables dans toute étude de l'autobiographie : l'identité et la composition chronologique.

Première entorse à l'autobiographie : ambiguïté et fluctuation de l'identité du « je »

Pour qu'on puisse parler d'un texte proprement autobiographique tel qu'il est défini par Philippe Lejeune, c'est-à-dire conforme à la structure formelle d'une autobiographie, il faut de prime abord, s'intéresser à l'expression du « pacte autobiographique », dans lequel la question de l'identité tient une place primordiale. Il faut que le lecteur fasse d'emblée le lien entre le nom de l'énonciateur et le nom d'auteur imprimé sur la page de garde. Dans ce cas, c'est la triade auteur-narrateur-personnage qui permet d'établir la relation entre le texte et le hors-texte : le narrateur-personnage y est doté d'une existence, une vie réelle, qui donne à lire par là même le texte comme la vraie histoire de l'auteur : d'où la mise en place du « pacte référentiel ».

Selon Philippe Lejeune, cette identité peut se réaliser textuellement de deux manières :

1. *de manière implicite*

- a. l'énoncé du titre, ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (histoire de ma vie, autobiographie *etc.*)
- b. la section initiale du texte, où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur (donc aucun doute sur l'identité du « je », ce qui renvoie forcément au nom porté sur la couverture même si le nom n'est pas répété dans le texte).

2. *de manière patente* : au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit et qui renvoie au même nom que celui qui se trouve sur la couverture.

Avant toute référence à la structure formelle qui codifie une autobiographie au sens classique, il faut souligner une première entorse tenant au nom de l'auteur : Assia Djebar est un pseudonyme, le nom d'état civil de l'écrivaine étant Fatima-Zohra Imalhayène. Il s'agit donc d'un nom emprunté. Selon Philippe Lejeune, cela ne constitue pas vraiment une entrave à l'authenticité de l'identité de l'auteur :

« Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume un second nom [...] le second nom est aussi authentique que le premier. » (Lejeune 1975, p. 24).

Le choix d'un pseudonyme peut être justifié par un désir d'anonymat : préserver son nom de femme arabe, qui ne doit pas être dévoilé, et par là-même celui de sa famille. Ce faisant, elle « protège une identité légale que l'on ne veut pas mêler à l'acte de création. La femme écrivain se scinde en deux, joue le double je (u) de la double nomination » (Achour & Rezzoug 1986, p. 35). Pierre-Louis Rey confirme de son côté, dans un chapitre qu'il intitule « Le romancier et ses masques » : « l'usage du pseudonyme permet aujourd'hui à certains écrivains de mettre une distance entre leur activité artistique et leur vie privée » (Rey 1992, p. 39).

Cependant c'est la correspondance entre ce « nom de plume » et le nom de l'énonciateur qui pose problème à l'autobiographie en tant que genre :

« C'est [...] par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. » (Lejeune 1975, p. 22-23).

Dans *Vaste est la prison*, l'expression de l'identité telle qu'elle est exigée par le pacte autobiographique est absente. Elle n'est présente ni de manière implicite – puisque le titre ne donne aucun élément qui laisse penser qu'il s'agit d'une autobiographie, et l'ouverture ne contient aucun engagement de l'auteur à retracer sa vie – ni de manière patente : le « je » en tant qu'instance énonciative reste une voix anonyme jusqu'à la page 228, où elle se révèle sous le nom d'*Isma* :

« Encore, maintenant, trois quarts de siècle après, je ne sais pas, moi, Isma, la narratrice, moi la descendante – par la dernière des filles –, si Lla Fatima (« mamané ») a aimé ses

deux maris successifs ensuite, ou l'un plutôt que l'autre, ou l'un plus que l'autre... je suis bien certes la seule à m'interroger ainsi sur les morts!» (VEP, p.228).

S'il est vrai que «le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité renvoyant au dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture» (Lejeune 1975, p.26), il est ici transgressé. Le nom de la narratrice, Isma, est le même que celui qui apparaît dans les deux autres volets du Quatuor, *Ombre sultane* (1987) et *Le Blanc de l'Algérie* (1996), tandis que dans *L'Amour, la fantasia* (1985) la narratrice reste anonyme du début à la fin. Les trois derniers volets du Quatuor apparaissent donc étroitement liés par le retour de ce même nom *Isma*. Sa récurrence peut donc donner à l'ensemble un caractère de vraisemblance, mais pour une autobiographie de style «classique», elle constitue une entorse. La narratrice elle-même intervient dans le récit pour rendre ambiguë cette appellation :

«Appellerai-je à nouveau la narratrice Isma? "Isma": "le nom". Dans le cours si mêlé de cette évocation, par superstition ou par crainte des augures païens, je voudrais tant, à partir de son exaltation d'autrefois, après les émois qui la secouèrent, bourrasque attardée à l'approche de la quarantaine, je voudrais tant la conduire aux parages de la sérénité! Celle-ci qu'on appelle en arabe la sakina» (VEP, p.331).

À la fin de la troisième partie, l'énonciation change de modalité. La narratrice n'est plus *Isma*, mais une voix qui prend le relais pour parler d'elle à la troisième personne. Dans ce cas de figure, le glissement du «discours» au «récit» (Maingueneau 1986, p.44) est apparent, et il a pour conséquence de souligner la polyphonie de voix. On glisse constamment d'un plan d'énonciation à un autre. Ce «je» s'interprète en effet de deux façons: tantôt comme personnage du «récit», tantôt comme élément du «discours» du narrateur.

Tenant compte de ces éléments, nous constatons que le nom propre n'est qu'une «convention» (Den Toonder 1999, p.146) pour Assia Djébar: non seulement elle le choisit librement, mais elle peut le remplacer par un autre en fonction des impératifs du texte. En ce sens le nom constitue une «étiquette» que l'auteur manie à sa guise, ce qui constitue une entrave à l'autobiographie comme genre. Cet état de fait peut symboliser «la multitude des moi» (Den Toonder 1999, p.147), une forme de polyphonie. La même remarque peut être faite à propos des pronoms personnels qui représentent le nom propre, car tantôt c'est le "JE" tantôt c'est le "ELLE" qui prend la relève. Cette pluralité de pronoms envahit le moi individuel et contribue à la diffraction du sujet «qui n'arrive jamais à fixer une image totale et stable de soi» (Den Toonder 1999, p.146). Il n'y a pas que le moi indivisible mais il y a des rôles que le moi joue et observe en même temps.

Cette pluralité de voix souligne également l'ambiguïté du statut de l'énonciateur et constitue une entorse au pacte générique d'une autobiographie, car comme l'affirme Philippe Lejeune (1975, p.26): «l'autobiographie n'est pas un jeu de devinette».

D'autre part, alors que le lecteur cherche la déclaration par laquelle l'auteur engagerait un pacte autobiographique, tout au contraire, Assia Djébar donne l'impression de jouer sur deux registres génériques. D'une part elle souligne son désir de ne pas laisser s'enfuir un souvenir d'une part de sa vie; d'autre part, elle joue sur l'énonciation en nous présentant les deux protagonistes de l'histoire comme «deux personnages»: «Malgré mon effort de réminiscence, se brouille l'exact premier jour de la première rencontre, anodine ou importante, pour ces deux personnages que j'esquisse» (VEP, p.49-50).

Seconde entorse à l'autobiographie : le discours en alternance

L'autobiographie se présente comme un discours qui reproduit le récit d'une vie, celle de l'auteur, d'où le pacte de "fidélité" dont parle Philippe Lejeune. Georges Gusdorf rappelle qu'il s'agit toujours d'« une existence singulière [qui] tente de se ressaisir en son ensemble pour mieux se connaître elle-même et se présenter aux autres » (Gusdorf 1975, p.958). C'est donc un « tracé d'une vie » qui restitue la formation de l'« histoire » de la personnalité de l'auteur. L'idée d'« histoire » suppose la nécessité de suivre un ordre chronologique, puisque « l'autobiographie proprement dite se donne pour programme de reconstituer l'unité d'une vie à travers le temps » (Lejeune 1971, p.226). En ce sens, la structure de l'autobiographie se présente d'abord comme un ensemble qui ouvre le plus souvent sur des souvenirs d'enfance et comprend, ensuite, les souvenirs de l'âge adulte qui ont marqué l'auteur. C'est le cas des *Confessions* de Rousseau, ouvrage présenté par Philippe Lejeune comme une autobiographie au sens classique du terme car « le livre commence [...] par l'histoire de la famille et la naissance du héros, et se termine sur un événement qui a changé son cadre de vie et sa destinée » (Lejeune 1975, p.90).

À regarder de près, la structure de *Vaste est la prison* ne semble pas répondre à cette configuration. L'ouverture du texte donne à voir la problématique de l'écriture propre à Assia Djébar : une écriture qui n'apparaît pas comme moyen de reconstituer la vie de la narratrice mais comme fin en soi, comme *montage* de séquences et de scènes qui l'ont marquée ; la progression n'est pas chronologique mais thématique à partir des strates de l'histoire individuelle et collective. L'acte d'écrire est comparé même à une longue agonie :

« Longtemps j'ai cru qu'écrire c'était mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant... » (VEP, p.11).

Même constat, lorsqu'on compare le début et la fin du texte : le sentiment que l'écriture dit et réinvente les morts s'exprime parfaitement dans les derniers vers qui clôturent l'œuvre :

« Le cercle ouvert à chaque pas se referme
La mort devant, antilope cernée
L'Algérie chasserresse, en moi avalée. » (VEP, p.348)

L'ordre temporel de *Vaste est la prison*, nous fait donc voir un texte où la transgression chronologique est une véritable technique d'écriture. Les multiples anachronismes empêchent toute progression linéaire. Ce n'est plus l'enchaînement narratif qui conditionne le déroulement de l'histoire mais plutôt l'enchaînement discursif. Se libérant de l'ordre chronologique, Assia Djébar réorganise ses souvenirs en les traitant comme de véritables « matériaux » (Touzain 1993, p.38) pour donner au texte sa structure originale. Le jeu avec le temps est constant, de sorte que la rétrospection va du souvenir le plus lointain dans l'enfance jusqu'au présent de la narration, et peut remonter encore dans le passé par une sorte d'oscillation entre temps ancien et temps présent. À priori cette alternance reste conforme aux normes, puisque « dans l'autobiographie le récit rétrospectif permet de jouer avec le temps, de reconstruire le passé sous l'éclairage des temps postérieurs » (Touzain 1993, p.49). Toutefois ce qui pose problème en termes de discours autobiographique, ce sont les diverses incursions d'un second discours – le discours historique – qui empêchent le premier de s'épanouir sans entrave. Le désir d'explorer une vie dans sa

totalité se heurte le plus souvent, chez Assia Djebar, à un mécanisme de mémoire sélective, qui fragmente le récit puisqu'elle ne puise pas uniquement dans les souvenirs qui se rattachent à l'histoire de sa vie.

Selon Philippe Lejeune, la rétrospection doit être le mode dominant dans un récit autobiographique. Dans *Vaste est la prison*, les souvenirs se superposent et ne sont pas tous rétrospectifs. Au seuil du texte, on trouve, vécu comme une écorchure, un souvenir qui date de quinze ans : le moment où la narratrice accompagnait sa belle-mère au hammam. Mais cet épisode fonctionne beaucoup plus comme symbole d'une prise de conscience de sa vie de femme et de sa place dans le couple, que comme un événement auquel se rattacheraient les épisodes suivants. En effet, il est suivi, tout au long de la première partie, par le compte rendu d'une passion amoureuse que la narratrice a vécue étant mariée, ce qui montre que la progression textuelle n'est pas déterminée par l'enchaînement temporel mais par les "caprices" de la mémoire, dans la perspective d'une logique discursive au moment de l'écriture. La cohérence thématique est assurée par une combinaison de souvenirs qui participe à la construction d'une signification.

Dans cette première partie, qui décrit comment la passion amoureuse a conduit à une rupture conjugale, il est significatif, par exemple, que la scène de la sieste reste thématiquement un moment clef, sans qu'aucune précision ne nous soit donnée sur le moment précis où elle se déroule :

«La sieste déroule sa dentelle suspecte, sa trame incertaine, sa durée d'organza [...]. La chimie de cet effacement, dois-je l'éclairer à rebours, risquer de faire réapparaître, de la mémoire pas encore putréfiée, quelque toile d'araignée friable, un enchevêtrement de soie ou de poussière, à effet mélancolique» (*VEP*, p.25).

On sait que, dans l'autobiographie, l'ordre chronologique s'impose à l'ordre thématique, en ce sens que la thématique de l'enfance doit figurer au début et que le texte finit sur le thème de l'âge adulte. Le récit d'enfance constitue, en ce sens, la pierre angulaire de l'autobiographie :

«Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est [...] de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative, ou d'une manière générale, si le récit met l'accent sur la genèse de la personnalité» (Lejeune 1971, p. 19).

Or, dans *Vaste est la prison*, ce qui peut s'apparenter à la genèse de la personnalité de la narratrice est révélé seulement dans la troisième partie – qui est également la plus autobiographique puisqu'elle contient les indices discursifs qui renvoient à l'espace de l'enfance :

«La ville de ma famille, ex-Césarée, fut repeuplée de Morisques, par centaines, de ceux qui, contemporains de Cervantès, sont expulsés en masse, définitive et profonde saignée que s'inflige l'Espagne au début du XVII^e siècle. Ils trouvèrent refuge dans les cités du Nord maghrébin, parmi lesquels ma petite ville si ancienne, l'ex-capitale romanisée.» (*VEP*, p. 169).

Tout de suite après l'évocation de la ville de Césarée, berceau familial, la narratrice se lance dans l'évocation du personnage de Bahia, sa mère :

«Trois siècles après ces allers sans retour, juste avant les années vingt de notre siècle, ma mère naissait là, au milieu de ces familles qui arboraient encore, avec une vanité naïve, leurs clefs des maisons perdues à Cordoue et à Grenade» (*VEP*, p. 170).

Les deux personnages de la mère et de la narratrice sont introduits à la suite d'un «récit meuble» (*VEP*, p. 169) qui évoque Zoraidé, premier personnage algérien figurant dans le premier roman moderne, *Don Quichotte* de Cervantès. C'est l'histoire d'une fille unique, aimée par son père très riche,

mais enfermée. Elle abandonne ce milieu pour un espace qui lui offre l'espoir de vivre en toute liberté son histoire d'amour avec un esclave: elle trahit le père en aidant l'esclave à se libérer, puis elle s'enfuit avec ce dernier. Destin symbolique de femme fugitive qui abandonne son père, et qui semble se reproduire des siècles: «L'histoire de Zoraidé [...] est bien la métaphore des algériennes qui écrivent aujourd'hui, parmi lesquelles je me compte» (*VEP*, p.169).

Dans cette troisième partie, ce qui peut être considéré comme son premier souvenir d'enfance est relaté dans le chapitre «Quatrième mouvement», où l'environnement spatial est clairement précisé: il s'agit de l'appartement du Sahel où travaille le père comme instituteur, pendant la seconde guerre mondiale. Ce souvenir se rattache au moment du bombardement de l'aviation allemande, au début des années quarante. Ce n'est pourtant pas ce bombardement qui retient l'attention de la narratrice, mais la solidarité qu'il a fait naître entre les «autres» (les Français) et «nous» (la famille de la narratrice). L'intrusion d'une dame française et de son fils chez les parents de la narratrice pour fuir les bruits et les risques des bombardements la nuit, est vécue comme une violation de l'intimité de la chambre parentale. Cette image inaccoutumée suscite une forme d'étonnement chez la narratrice; mai c'est surtout la proximité de ce petit garçon, avec qui elle joue dans le jardin, qui l'intrigue le plus:

«Encore que la proximité de ce garçon de douze ans, qui me semblait, dans le jardin ou je jouais avec lui quelques fois l'après midi, un jeune homme, cette familiarité inattendue, je peux en analyser aisément l'ambiguïté et son plaisir acéré.» (*VEP*, p.263).

Elle éprouve le même étonnement lorsqu'elle découvre sa mère s'essayant à la langue des «autres», se glissant «par effraction dans le discours des autres» (*VEP*, p.256) lors des conversations avec les femmes d'instituteurs français.

Assia Djébar analyse ainsi ses tout premiers souvenirs, et interroge la manière dont elle se représente son enfance dans un milieu social et historique marqué par la colonisation. L'adolescence est évoquée dans le chapitre «Cinquième mouvement», avec une fête au sein de la famille maternelle, dans la vieille ville de Césarée, pendant les vacances d'été. La narratrice se rappelle les femmes du village, toutes vêtues de manière traditionnelle. Elle s'en détache par ses habits à l'occidentale qui suscitent le déplaisir des matrones étonnées par "l'audace" de cette jeune fille en robe d'été, et qui ne se privent pas de murmurer à son sujet:

«Elle sort, elle lit, elle va ainsi dans les villes, nue, son père, étrange, lui permet... Elle marche ainsi chez les autres là-bas, dans le monde ennemi, enfin le monde libre mais loin, si loin! Elle navigue là-bas, pauvres ses parents quand ils verront qu'elle n'en reviendra jamais!" [...] "Elle n'a pas encore compris: elle ne comprendra jamais car elle ne sera jamais de nos prisons, elle sera épargnée de la claustration"» (*VEP*, p.278-279).

S'enchaîne le souvenir de son premier départ au lycée de Blida, «ville des roses», à l'âge de dix ans, pour devenir interne dans l'établissement où elle se lie d'amitié avec une italienne: elles vont passer ensemble cette première année, où elles découvrent la lecture des grands auteurs. De retour à la maison pendant l'été, elle décide de tenir un journal pour raconter sa vie jusqu'à trente ans. Désillusion, car ce cahier est vite abandonné... Tous les autres souvenirs concernant son jeune âge apparaissent par bribes dans l'évocation

de sa mère Bahia, de sa grand-mère Fatima, ou de ses tantes maternelle et paternelle. Les deux derniers chapitres de la troisième partie sont consacrés aux personnes qui l'ont marquée dans sa vie.

Ainsi présenté, il nous semble que le tracé chronologique d'une vie, qui constitue le sujet de toute autobiographie, n'est pas la voie qui a assuré la production du texte. On ne peut parler donc de continuité chronologique dans le récit mais de ruptures qui confèrent au texte un aspect disloqué. De plus, le discours oscille entre fragments autobiographiques, biographiques et historiques, en dehors de toute progression linéaire. C'est là, la seconde entorse au genre autobiographie

Conclusion

Il est clair que le contexte social auquel appartient Assia Djébar contribue à fausser l'autobiographie en tant que : « genre littéraire surtout fréquent dans la littérature occidentale [...] [qui] se développe avec l'expansion de l'introspection liée au christianisme dans la pratique de l'examen de conscience » (Gardes & Hubert 1996). Mais il est presque évident, du point de vue formel, que le seul fait culturel (donc extra-textuel) ne saurait suffire à expliquer l'ambiguïté générique de *Vaste est la prison*. Ce n'est pas une autobiographie au sens classique, et ce n'est pas non plus un roman tel que nous avons l'habitude d'en lire dans la littérature algérienne. La thématique est éparpillée, la structure est circulaire et non linéaire. L'unité de l'œuvre n'est manifeste qu'à travers les multiples quête du « je ». Le discours autobiographique s'entrelace avec un discours historique, présent notamment dans la seconde partie. Le « je » sert à la fois d'entité qui relie et fait adhérer entre elles les parties d'un ensemble allant bien au-delà du cloisonnement qu'exige une autobiographie. Le moteur narratif est tenu par le fil de la mémoire. L'identité du « je » ne trouve ainsi son accomplissement que comme partie intégrante d'un ensemble enraciné dans ces « mondes clos » : à travers l'histoire de la vie des femmes de sa généalogie, elle tente de comprendre son destin de femme ; à travers une quête qui réinvente le passé de l'Algérie, elle tente de donner un sens à l'horreur du présent (contexte d'écriture du livre marqué par la violence de la décennie noire). Nous pouvons en ce sens parler d'un « roman » en tant qu'œuvre qui fait siennes les procédés du « mélange », du métissage et de l'intertextualité. Une œuvre où la vie de la narratrice est présente à travers ce que Philippe Lejeune appelle : l'espace autobiographique.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

[VEP] DJEBAR, Assia. 1995. *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.

Interviews d'Assia Djébar

[JA 62] « Assia Djébar ». Interview de Gabrielle Rolin. 1962. Dans *Jeune Afrique*. 4 juin 1962, n° 87.

[JA 84] « Assia Djébar ». Entretien. 1984. Dans *Jeune Afrique*. 27 juin 1984, n° 1225.

[EP 97] « Assia Djébar ». Entretien avec Nadine Dormoy et Albert Russo. 1997. Dans *Europe plurilingue*. Mars 1997, n° spécial hors série.

Essais et articles

ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone. 1986. «Écrire, disent-elles». Dans *Parcours maghrébins*. Octobre 1986, n° 1. Alger. Pages 33-37.

DEN TOONDER, Jeanette M. L. 1999. «*Qui est-je ?*» : *l'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*. Bern: Peter Lang. (Coll. Publications Universitaires Européennes, série 23: Langue et littérature françaises, vol. 244).

DJEBAR, Assia. 1993. «Pourquoi j'écris». Dans RUHE, Ernestpeter (dir.). *Europas islamische Nachbarn: studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb. (Les Voisins musulmans de l'Europe: études de littérature et d'Histoire du Maghreb)*. Vol. 1. Pages 9-24.

GARDES-TAMINE Joëlle, HUBERT Marie-Claude. [1996]. *Dictionnaire de critique littéraire*. Tunis: Cérès, 1998. (Coll. Lettres-Critica).

GUSDORF, Georges. 1975. «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire». Dans *Revue d'histoire littéraire de la France*. Novembre-décembre 1975, n° LXXV-6. Paris: PUF. Pages 957-994.

LEJEUNE, Philippe. 1971. *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.

LEJEUNE, Philippe. [1975]. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Seuil, 1996. (Coll. Points Essais).

MAINGUENEAU, Dominique. [1986]. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. 3^e éd. rev. et augm. Paris: Dunod, 1993. (Première parution chez Bordas).

REY, Pierre-Louis. 1992. *Le Roman*. Paris: Hachette. (Coll. Contours littéraires).

TOUZIN, Marie-Madeleine. 1993. *L'écriture autobiographique*. Paris: Bertrand Lacoste. (Coll. Parcours de lecture).

RÉSUMÉ

Cet article se donne pour objectif de déceler les fragments du discours autobiographique dans *Vaste est la prison*, et de relever par là-même les entraves qui nous empêchent de lire ce texte comme une autobiographie classique, telle qu'elle a été théorisée par Philippe Lejeune. On ne peut expliquer le non-accomplissement du discours autobiographique dans *Vaste est la prison* par le seul motif de l'indécence culturelle. Du point de vue formel et générique, l'œuvre est disloquée, fragmentaire: dans le sillage de la littérature contemporaine, elle ne peut être cloisonnée dans une forme canonique. Le « je » est, de ce fait, fédérateur entre une entité individuelle et une autre, collective, qui ne peut s'exprimer qu'à travers une œuvre multiple.

Résolang

Revue publiée par les Revues de l'Université d'Oran

Numéros parus

N° 1 - 1er semestre 2008

N° 2 - 2e semestre 2008

N° 3 - 1er semestre 2009

À paraître

N° 4 - 2e semestre 2009

N° 5 - 1er semestre 2010

Sommaires et appels à contributions disponibles sur :
sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php

Imprimé sur les Presses AGP
315, coopérative Nor, Bir el Djir. Oran, Algérie

Octobre 2009

IMPRIMÉ EN ALGÉRIE (*printed in Algeria*)

ISSN 1112-8550

VARIA

Nassima ABADLIA

Horizons d'attente du lecteur dans l'œuvre :
lecture du *Serment des barbares* de Boualem Sansal

Fattah ADRAR

L'autobiographie dans *Vaste est la prison* d'Assia Djebar :
Fragments de "striptease" intellectuel insérés dans un non-roman

Mohammed Zakaria ALI-BENCHERIF

La communication télégraphique entre les jeunes algériens bilingues :
Métissage, cryptage et créativité

Farida BOUALIT

Sens et non-sens de « l'être maghrébin » :
positions anthropologiques du discours littéraire maghrébin

Bruno GELAS

Là où la fiction défaille...

Fatima GRINE MEDJAD

Manifestations de la violence dans *Le Ravisseur* de Leila Marouane

Nabila HAMIDOU

L'altérité comme valeur sûre de l'enrichissement individuel

Saliha IGGUI

Contribution à l'étude du lexique kabyle des plantes

Fatima Zohra LALAOUI-CHIALI

La mise en abyme comme technique et figure de la narration à travers
l'analyse du discours relaté dans *Nedjma* de Kateb Yacine

Belkacem MEBARKI

Le texte algérien : permanences et mutations d'une écriture

Rahmouna MEHADJI

Dialectique de la ruse féminine à travers les contes populaires
algériens

Khédidja MOKADDEM

À propos du "chantier" de la réforme du système éducatif algérien

Fewzia SARI MOSTEFA KARA

Le texte dibien et ses miroirs

Nadia SOULIMANE

Malika Mokeddem : une écriture en quête de l'ailleurs absolu

ISSN 1112-8550