

Reçu le: 16/07/2025 Accepté le : 25/07/2025 Publié le : 30/09/2025



Soi-même au miroir de l'autre : Trajectoire d'une identité métamorphosée

Oneself in the Mirror of the Other: Trajectory of a Metamorphosed Identity

✉ SARI MOHAMMED Latifa
Latifa.sarimohammed@univ-tlemcen.dz
Université Abou Bekr Belkaid-Tlemcen / Algérie
Laboratoire LLC

ABSTRACT:

Among Assia Djebar's aims is to invent a fictional identity in order to express herself. Her novels constitute the first step on the path of dissimulation. Through writing, the author adopts a metamorphosed figure that hides behind that of the narrator. Under the mask of invented characters, she attempts to reshape her personality by transposing it into a representation of herself. In this double game of concealment and unveiling, the author reveals herself by projecting and diffracting her real identity into her fictional creatures. In a corpus consisting of several short stories, *Oran, Langue morte* (1997), we will attempt to articulate our reflection around an "I" deprived of self who goes in search of her identity. The writing in this work delivers a narrative strewn with pitfalls and fluctuations in order to trace the meanders of a metamorphosed identity.

Keywords : Identity, self/other, polyphony, explosion, metamorphosis.

RÉSUMÉ

Parmi les visées d'Assia Djebar, c'est d'inventer une identité fictive pour pouvoir se dire. Ses romans constituent le premier pas dans la voie de la dissimulation. À travers l'écriture, l'auteure emprunte une figure métamorphosée qui se cache derrière celle de la narratrice. Sous le masque des personnages inventés, elle tente de remodeler sa personnalité en la transposant dans une représentation de soi. Dans ce double jeu d'occultation et de dévoilement, l'auteure se dévoile en se projetant et en diffractant son identité réelle dans ses créatures fictives. Dans un corpus constitué de plusieurs nouvelles *Oran, Langue morte* (1997), nous tenterons d'articuler notre réflexion autour d'un "je" privé de moi qui va à la recherche de son identité. L'écriture dans cette œuvre nous livre une narration semée d'embûches et de fluctuations en vue de tracer les méandres d'une identité métamorphosée.

Mots-clés : Identité, moi/l'autre, polyphonie, éclatement, métamorphose.

1. Introduction

L'une des principales stratégies d'écriture chez Assia Djébar, c'est d'inventer une identité fictive pour pouvoir se dire. Ses romans constituent le premier pas dans la voie de la dissimulation. À travers l'écriture, l'auteure emprunte une figure métamorphosée qui se cache derrière celle de la narratrice. Sous le masque des personnages inventés, elle tente de remodeler sa personnalité en la transposant dans une représentation de soi. Dans ce double jeu d'occultation et de dévoilement, l'auteure se dévoile en se projetant et en diffractant son identité réelle dans ses créatures fictives : « Moi, l'auteur, je ne suis pas le héros de l'histoire » (Mattiussi, 2002 : 11). Pour bien appuyer cette idée, Gérard Genette explique dans son ouvrage *Fiction et diction* : « Ce héros qui n'est ni tout à fait lui-même ni tout à fait un autre [...] C'est moi et ce n'est pas moi » (Genette, 1991 : 87). Le lecteur est invité ainsi à reconnaître cette identité métamorphosée, fragmentée et masquée de l'auteur(e) à travers la fiction.

Dans cet article, notre réflexion s'articulera autour d'une identité qui vacille entre la découverte du sujet et sa perte. Nous avons choisi comme corpus d'étude un recueil de nouvelles *Oran, langue morte*¹ (Djébar, 1997). Les récits dans ce recueil ont, en effet, en commun de construire le sujet plus que l'intrigue. Les courts récits qui constituent ce recueil écartent tout procédé traditionnel qui maintient cette harmonie entre narration, description et voix rapportée. Par contre, ils accordent une importance particulière au discours parlé ou pensé. Ce que cette œuvre manifeste est ce "je" privé de moi qui va à la recherche de son identité à travers le parcours des personnages. L'écriture dans cette œuvre se présente comme un espace fécond qui livre au lecteur une narration semée d'embûches et de fluctuations en vue de tracer les méandres d'une identité métamorphosée.

Ces nouvelles plongent le lecteur dans un champ fertile où les antériorités de l'histoire collective, aussi bien que l'espace commun, transfusent constamment le présent et le réel : un inventaire auquel l'auteure finira par ajouter à l'antériorité personnelle, une dimension identitaire. En fait, ce recueil de nouvelles constitue un espace d'écriture où se juxtaposent, et assez souvent se mêlent le fictif et le factuel : régime mixte qui s'apparente plutôt à la pratique littéraire qu'aux stratégies caractéristiques de l'autofiction. La discontinuité narrative de ces textes courts (nouvelles) autorise qu'on les désigne comme des fragments reflétant l'identité masquée de l'auteure. En fait, s'il existe une évolution chronologique dans ce livre, cela s'explique moins par une remise en ordre de souvenirs discontinus que par un contraste global entre des blocs de fragments séparés en fait par une faille. Un fil chronologique se dessine donc, sans pour autant s'imposer comme élément essentiel du texte. Le fil qui compte c'est celui de l'écriture-même. L'auteure affirme ici une dialectique du temps et de l'espace qui abandonne tout appel à la chronologie. En dehors du linéaire, l'espace qui s'étend et le temps qui s'ouvre, épousent un double mouvement d'expansion. Les fragments dans ce livre ne composent pas une quête identitaire, une histoire d'enfance ou un récit de vie. C'est un passé qui revient par bribes de souvenirs, par fragments d'une vie écoulée et suspend le temps présent.

Ainsi, face à l'éloignement et à l'exil qui perturbent la narratrice et provoquent une certaine forme de nostalgie quand elle évoque son pays natal, nous constatons dans ce recueil une mise en valeur d'un principe de discontinuité à travers le temps. La persistance des souvenirs s'ajoute à l'existence d'un lieu pour restituer, ou tisser la certitude qu'on est bien soi. Renonçant à l'idée

¹ Djébar Assia, *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, 1997.

d'une immutabilité du moi, le sujet retrouve son identité à travers une configuration spatio-temporelle bien particulière qu'on pourrait appeler le chronotope décalé de "l'ici-autrefois" : « L'autrefois, c'est la dimension disparate des souvenirs infimes, des fragments qui tapissent l'ici, dimension spatiale dont les parois sont à la fois ceux de la maison, ceux de la conscience et enfin de compte, ceux du livre » (Ricœur, 1990 : 13).

En écoutant dans le silence de soi les voix qui habitent son corps, la narratrice s'aventure aussi dans les dédales de la mémoire tentant de constituer son identité, plutôt une identité masquée et fracturée. En effet, Assia Djébar a toujours préconisé cet espace intime qu'est la mémoire, elle écrit à l'intérieur d'elle-même, tout en préconisant dans son discours le mythe de la "mère" qui incarne à la fois sa terre natale et sa langue d'enfance comme elle l'explicite dans le corpus d'étude : « trouver refuge dans un passé enfoui dans cette mémoire, dans la langue-mère. Cet espace muet, c'est l'espace du silence et de l'enfermement » (Sari, 2008 : 87). En usant de la langue française, Djébar espérait se libérer des barreaux de la langue maternelle, mais cette langue l'a enfermée et l'a condamnée à l'exil. L'expatriation et la fuite vécues par l'auteure à travers son écriture semblent être une manière de rompre avec une identité voilée. L'acte d'écrire, dans ce contexte, devient un moyen de se libérer et de s'affirmer en tant qu'étrangère. D'un pays à l'autre, (Algérie/France), de la langue maternelle à la langue de l'autre : « c'est dans la langue dite "étrangère" que je deviens de plus en plus transfuge » (Clerc, 1997 : 30).

2. L'écriture entre un sujet éclaté et une identité flottante

Dans la nouvelle écriture, le "je" textuel, tout en brisant la singularité référentielle, est disséminé partout dans le texte pour effectuer une mise en question du sujet uni, bien défini, lié à une vérité univoque : « Aujourd'hui, le sujet se prend ailleurs, et la subjectivité peut revenir à une autre place de la spirale déconstruite, déstabilisée, déportée, sans ancrage : pourquoi ne parlerais-je pas de "moi" puisque "moi" n'est plus "soi" » (Barthes, 1975 : 47).

Dans notre corpus, nous tenterons d'examiner les processus par lesquels le "je" entrave tout effort de la part du lecteur pour lui attribuer un référent fixe. Retenant le statut virtuel et glissant dans une vacuité, le "je" vide de son moi donnera naissance à une série d'identités flottantes et fissurées.

Un seul et même déictique est susceptible de désigner un nombre infini de personnes ou d'objets. C'est en fait cette mobilité ou cette flexibilité élastique du déictique "je" qui s'avère le point de départ de la construction d'un sujet glissant et pluriel (identité fluctueuse) ou plutôt ce qu'on appelle une identité instable. Dans cette écriture, les "je" sont multiples et oscillants, ils provoquent l'instauration d'un référent équivoque. Les nouvelles dans ce recueil ne sont pas simplement des textes distincts ayant des rapports intertextuels entre eux, mais elles sont constituées d'un mélange hétérogène de textes différents ; elles contiennent par exemple la description d'événements censés être vrais, des passages reflétant la vie de l'auteure, d'autres renvoyant à l'Histoire, de même que des histoires de quelques personnages complètement fictifs, historiques qui sont mêlées à la narration fragmentaire et non-chronologique.

Étant donné que le "je" dans ces nouvelles est le centre de la narration, l'auteure use de nombreuses stratégies énonciatives pour atteindre sa dissémination, son décentrement et sa pluralité. Le sujet énonciateur ne se limite alors pas à un simple cloisonnement linguistique et temporel entre le "je", sujet de l'énonciation et le "je", sujet de l'énoncé, mais il est scindé par d'autres existences également éphémères comme le souligne Robbe-Grillet : « Je me sens traversé sans cesse, dans mon existence réelle par d'autres existences toutes aussi réelles sans doute, dont les instants éclatés,

denses, présents, incontestables, soudain se mêlent aux miens, au point d'ouvrir de nouveaux abîmes » (Robbe-Grillet, 1987 : 69-70).

Par son exploitation constante du vide référentiel du signe "je", l'auteure multiplie ses reflets textuels comme l'emploi de citations provenant de sources anonymes. De temps à autre, elle se substitue à d'autres sujets d'énonciation. Parmi les nombreux "je" dans notre corpus, il y a ce "je" narrateur qui s'adresse à un allocutaire absent, dans la première nouvelle, la narratrice, l'orpheline, raconte l'histoire dans une lettre en s'adressant directement à son amie *Olivia*, un personnage absent, qui passe ses vacances en Sardaigne, elle lui dit :

Olivia, je ne viens pas en vacances, je rentre à Oran, je te l'écris, je n'ose pas te le dire à vive voix. Je t'en parle à présent, *Olivia* à Oran. Chère *Olivia*, je devrais un jour t'apprendre l'arabe. Je cherche ici comme à Paris, je quête leurs traces (les parents de la narratrice), leurs ombres". (Djebar, 1997 :11-31)

Ce "je" qui affiche son existence purement textuelle, établit sa propre temporalité, elle aussi exclusivement textuelle. C'est un "je" qui ne réfère à personne, on sait à la lecture de cette nouvelle que le "je" qui parle n'a pas de nom, il parle de ses parents (Abbès et Habiba), mais sans se donner un nom précis qui le désigne. C'est un "je" énonciateur entièrement anonyme. La confusion référentielle s'intensifie aussi grâce à d'autres jeux pronominaux, comme par exemple des glissements du "je" au "il" et l'emploi d'un "nous" ambigu, dont tous visent à décentrer le "je". Toujours dans la première nouvelle *Oran, langue morte*, au début, c'est la narratrice (l'orpheline) qui commence l'histoire en s'adressant à son amie *Olivia*, puis elle cède la parole à sa mère adoptive (sa tante maternelle) en utilisant toujours "je" qui réfère tantôt à l'orpheline, tantôt à la tante, dès fois ce "je" devient "elle" ou "nous" (l'orpheline et sa tante). Même Madame *Darmon* (l'amie de ses parents) relate un fragment de l'histoire toujours avec un "je" sans référent. Grâce à ces diverses manifestations du "je", les récits se confondent et reflètent plusieurs instances d'énonciation, celle de la narration du drame relaté par l'orpheline, par la tante maternelle et par Madame *Darmon*.

Si le "je" pluriel du texte constitue le cœur d'un brouillage référentiel, le personnage narrateur cherche à effacer toute frontière entre la réalité et la fiction. Nous le trouvons aussi dans la troisième nouvelle avec la narratrice *Isma*, ce nom qui est le fantôme d'autres œuvres antérieures d'Assia Djebar, on la trouve dans *Ombre Sultane* et dans *L'amour la fantasia* : « *Isma*, cette parleuse aux rêves consternés par le souvenir, est-elle vraiment moi, ou quelle ombre de moi qui se glisse... » (Clerc, 1997 : 74) ; « *Isma* est le nom de toutes celles qui agissent, elles défendent leur liberté, elles prennent l'initiative dans la vie... » disait Assia Djebar (Redouane, 1995 : 146). C'est un nom qui réfère à toutes les femmes et à personne.

De telles manifestations de cette énigme textuelle, ayant déjà établi la nature fugace de ce personnage narrateur, reviennent hanter les récits du livre. Il existe donc certains traits du signe déictique "je" qui se répètent à la mise en texte du sujet pluriel et oscillent dans la nouvelle écriture. En premier lieu, le "je" se révèle le centre déictique, la source du discours, mais la possibilité même de l'instauration d'un nouveau centre déictique. On trouve un autre espace, un autre temps, un autre énonciateur qui se manifeste par "je", c'est-à-dire un autre narrateur par rapport au premier narrateur et qui raconte un autre énoncé. Chaque nouvel acte de l'énonciation permet la prolifération de centres, dont tous sont d'origine purement discursive. Par conséquent, nous assistons à une véritable fragmentation du "je" univoque, ce qui engendre une pluralité de positions du sujet énonciateur.

Grâce à la mobilité des déictiques, à leur désignation sans limites de "personnes" différentes, l'écriture d'une série de référents mobiles s'instaure.

Enfin, comme les déictiques indiquent sans caractériser leurs référents, les diverses descriptions du "je" donnent lieu à des prédications différentes, c'est à dire que les différentes instances du "je" sont susceptibles de désigner des référents ayant des traits dissemblables : « La voix qui énonce est présente, mais le personnage qui narre s'efface, le récit devient impersonnel et le texte se prend pour sa propre référence, il devient producteur d'une fiction dont il est lui-même le personnage » (Larue & Zekri, 1993 : 37). Ces caractéristiques des signes déictiques qui se trouvent ici mêlées à une histoire vraie et à des incidents purement fictifs, rejettent toute dépendance fidèle au réel.

3. La polyphonie énonciative et le moi fragmenté

La polyphonie a été élaborée par Mikhaïl Bakhtine en analysant les romans de l'écrivain russe Dostoïevski, il affirme : « Le roman de Dostoïevski est à styles multiples ou sans style, ainsi qu'à accents multiples de valeur contradictoire » (Bakhtine, 1985 : 34).

Nous retrouvons ici un des éléments de notre analyse, à savoir l'oralité ou la langue parlée très présente dans la narration des différentes femmes, (entre autres la narratrice principale), ce qui offre une diversité de voix en créant un contraste fertile entre elles. La polyphonie énonciative telle qu'elle est définie par Bakhtine pourrait-elle être l'un des fondements du discours fictionnel ?

En d'autres termes : « Le texte narratif produit par l'instance créatrice et réceptrice, peut être considéré comme un énoncé fondé sur des codes et des "voix", comme un discours polyphonique, où, non seulement le narrateur décide du sens, mais encore le narrataire et le personnage » (Heuvel, 1985 : 120).

La polyphonie qui repose sur la pluralité des voix des narrateurs contribue à l'agencement du récit en créant une sorte de symphonie vocale où plusieurs voix s'enchevêtrent. C'est dans cette effroyable panoplie de "je" et de "moi" que va s'élaborer l'idée principale de cette analyse et qui se concentrera sur les rapports de l'auteure avec les narrateurs personnages de ces nouvelles.

Il est admis que "je" dans tout texte écrit peut désigner plusieurs locuteurs. Dans la nouvelle *La fièvre dans les yeux d'enfant*, nous rencontrons plusieurs instances narratives où les voix se multiplient. La voix narrative de la narratrice première qui dit : « En ce temps-là, chaque jour m'apportait sa nouvelle de mort... Une mort en somme si proche qui giclait en un éclair, ses hideux détails, sa violence invraisemblable... En ce temps-là... Pourquoi l'évoquer et pourquoi prendre la plume ? » (Djebar, 1997 : 72).

Dans un deuxième extrait de la même nouvelle, une autre voix s'adressant à *Nawal* dans le silence et dit :

Nawal, si je vais droit au but, ce que je veux décrire d'abord, pour toi qui me liras, ou m'écouteras, le plus important, ce sera de te faire participer à mon état sous influence. Nous avons le temps : regarde la ville devant nous, au-delà de ces nuages : elle paraîtrait enlaidie, citée obscurcie... d'où nous la contemplons ensemble, d'où nous planons, voyeuses parallèles, elle nous renvoie l'illusion de sa beauté d'autrefois (Djebar, 1997 : 84).

Dans le dernier extrait de la même nouvelle, une autre instance narrative, *Ali*, le mari d'*Isma* qui dit : « En arrivant le premier là-bas, je verrai le premier son visage dans le cercueil ouvert. Comme hier, j'espère. Visage calme, presque de jeune fille. Hier, ses cheveux comme autrefois, coulaient le long de son cou... comme hier, j'espère. Je la verrai... je la garderai ! » (Djebar, 1997 : 137-138). Dans ces extraits tirés de la même nouvelle, nous constatons que l'alternance

variée entre les voix va ainsi avec le sens d'une instantanéité recherchée de cette voix narrative. "Je" est "je" dès qu'il émet des propos, il est sujet/locuteur de l'instance discursive qui repose sur une présence linguistique "je". Dans toute fiction "je" peut désigner des narrateurs comme il peut désigner différents personnages de cette fiction. Il se réfère donc à l'instance énonciative comme dans le premier extrait, ce "je" unique qui annonce le récit est supplanté par d'autres voix de femmes ou d'hommes qui prennent en charge le défilement de la narration. L'instance narrative qui était d'abord unique, s'éclate en plusieurs instances comme le souligne l'auteure : « Dans ce vide où je me retrouve, d'autres voix, familières ou inconnues, peuvent approcher. » (Djebar, 1998 : 115).

L'œuvre est peuplée des voix et des cris de femmes racontant leurs histoires à elles. Et chacune de ces femmes assume la transmission et la relation de la narration à sa manière, que ce soit avec l'orpheline ou avec *Isma*, *Tounsia*, *Naïma* ou avec *Annie*, toutes racontent à leur manière leurs histoires : Une polyphonie énonciative s'inscrit dans chacune de ces nouvelles, mettant en relief plusieurs "je", plusieurs subjectivités, plusieurs identités aussi nombreuses que variées. Comme si l'auteure se cache derrière chaque narratrice qui, par leur différence même, semblent incarner différentes facettes de l'identité et de la personnalité de celle-ci où son langage qui n'est jamais autant lui-même que dans les grands morceaux de ces personnages (narratrices), car chacun d'eux fait d'elle un "moi" différent. Ainsi, ce n'était pas -*Isma*- seule qui n'était qu'une succession de moments mais c'était aussi un fragment de l'identité de l'auteure, qui est un véritable personnage-foule, personnage-cellulaire dont la vie est un incessant renouvellement d'atomes : « En effet, dans une foule, les éléments un par un, être remplacés par d'autres, notre "moi" est fait de la superposition de nos états successifs et ambigus » (Fraisie, 1988 : 178). Le "moi" de l'auteure se fragmente en plusieurs "moi" successifs pour que chacun revive infrangible et c'est ainsi que l'identité de l'auteure s'éclate et se disperse dans différents personnages.

Il serait pertinent de présenter quelques fragments du moi de l'auteure qui incarne chaque personnage dans les nouvelles de ce recueil. Dans la première nouvelle, à titre d'exemple, l'orpheline qui dit : « j'ai embarqué enfin, et pour la France... Pour mes études. » (Djebar, 1997 : 13). Dans la deuxième nouvelle : La narratrice qui répète les paroles de l'auteure : « Tout quitter, partir sans que le retour ne s'imagine... Ailleurs, je serai rendue à moi-même, loin ailleurs, enfin étrangère..., étrangère jusqu'à mes souvenirs ou même à l'avenir ; vacante, naissante, partir ! » (Djebar, 1997 : 51). Dans la troisième nouvelle : *Isma* qui parle à la place de l'auteure : « La nouvelle de mort qui giclait en un éclair ses hideux détails, sa violence invraisemblable... Pourquoi l'évoquer et pourquoi prendre la plume ? Désespoir de survivre, dégoût de parler ou de dire ? Mais d'écrire ? » (Djebar, 1997 : 72). Dans la dernière nouvelle : *Le corps de Félicie* où *Ouardia/Louise* (la fille de *Félicie*) qui pense à sa situation en disant : « ils ont eu besoin de voir leurs rejets chacun de son côté, chacun dans sa langue, comme s'ils avaient placé leurs fils et leurs filles sur une frontière, une crête, un no man's land : "Vous nous aviez fait ensemble, et c'est comme si, une fois nés, vous nous disiez : voilà, tu as deux faces, deux visages, deux..." » (Djebar, 1997 : 301).

Ce phénomène de démultiplication et d'éclatement du personnage dont chaque débris forme un tableau brisé. Le "moi" profond nous fait saisir ses états internes comme des êtres vivant dans chaque personnage, sans cesse en voie de formation. Ces états réfractaires se pénètrent les uns les autres, tout en donnant un nom différent à chacun des "moi" qui s'incarnent dans ces personnages. La narratrice, s'appuyant sur quelques fragments de la vraie vie de l'auteure, découpera dans toute personne présentée dans l'œuvre un fragment analogique de la même personne autrefois. Quelques fragments de la vie de l'auteure dans sa jeunesse comme l'orpheline d'Oran. Une parcelle de la

personnalité de l'auteure est le fragment d'*Isma* d'aujourd'hui qui existe dans cette nouvelle et d'*Isma* totale dans une œuvre antérieure comme dans *Ombre Sultane* où l'auteure dit : « *Isma...*, cette parleuse aux rêves consumés par le souvenir, est-elle vraiment "moi", ou quelle ombre de "moi" qui se glisse, la bouche bâillonnée ? » (Clerc, 1997 : 74).

C'est l'effritement des visages qui est synonyme de plusieurs portraits comme gage du pouvoir analogique. L'éclatement du moi au niveau du personnage se manifeste du tout en partie remplaçant la perception globale par de multiples rapports analogiques. Comme si le monde de l'auteure est cassé en morceaux, il est divisé en côtés et constitué d'images séparées et d'aspects multiples. Le lecteur comme l'auteur, verront tout à travers l'âme du personnage.

L'auteure met en scène des morceaux d'elle-même et derrière l'image toujours fragmentaire de la narratrice ou du personnage, on reconnaît le portrait et l'identité brisés d'A. Djébar elle-même. Tandis qu'elle se fragmente en autant d'incarnations successives de son personnage, elle fait en même temps proliférer son univers romanesque en autant de fragments de texte. Comme une machinerie dont le sens dépend uniquement du fonctionnement, et le fonctionnement dépend de ces pièces détachées. Ce qu'on appelle une composition par fragments : rédiger par morceaux, c'est un travail de montage.

Cet enchevêtrement du "je" de l'auteure avec celui du narrateur/personnage instaure une sorte d'ambiguïté et brouille l'identité de celui qui raconte. Jean Thibaudeau dit à ce propos : « Le "je" textuel récuse quoi que ce soit qui se présente au "moi de l'auteur" comme principe éventuel de totalisation du texte, n'importe quoi qui corrigeait en somme automatiquement sa fragmentation incessante, il récuse toute grille, c'est à dire toute référence fixe » (Thibaudeau, 1968 : 175).

Dans notre analyse, nous avons souvent estimé que la polyphonie énonciative joue un rôle fondamental dans la trame narrative. Dans cette perspective, nous avons démontré que la diversité des voix qui évoluent au sein de la narration déstabilisent la source de l'énonciation en passant d'un "je" unique et réel à des "je" fictifs. D'autant plus, le même "je" peut incarner plusieurs identités qui les rendent multiple et polyphonique. Tout en sachant que l'écriture fictionnelle emploie un jeu polyphonique au sein même de ce "je" prétendu unique (celui de l'auteure), ce "je" n'est assumé existentiellement par personne. C'est un "je" sans référent, qui ne renvoie qu'à une image inventée.

4. Le Moi au miroir de l'autre ou la parole ensevelie

Dans ces moments privilégiés, Assia Djébar entend les voix de ceux et celles qui parlent en même temps qu'elle lit leurs écrits. En lisant le récit, la narratrice première entend le cri qui traverse les pages du livre, et à travers ceci, beaucoup d'autres, y compris les siens, dont la résonance est ressuscitée par le lecteur. Au nom de toutes les femmes de sa tribu, l'auteure tente de dévoiler et de libérer tout ce qui était enfermé dans le silence et voué à l'oubli : « Écrire m'a ramené aux cris des femmes sourdement révoltées, à ma seule origine » (Djébar, 1985 : 285). Le sujet énonciateur dans ce recueil, dont le "je" s'était mis soudain à remplacer d'autres "je" féminins et même parfois masculins, l'écriture devient pour elle une nécessité impérieuse : « Écrire, c'est vivre doublement. » (Chikhi, 1993 : 13).

Cette partie de notre analyse sera consacrée au morcellement, à la dispersion et à l'anéantissement du sujet parlant où ce dernier se transforme en d'autres "moi". Des moi se substituant à "l'Autre", parce que la narratrice, habitée par les voix des femmes de sa tribu, s'assigne cette responsabilité d'être leur porte-parole. Elle veut écrire leur silence et leurs blessures, elle se glisse au plus près de leurs corps, de leur cœur, elle se remémore en elles. Dans une certaine mesure, elle veut les revivre. Dans cette étude, il est question d'une parole ensevelie émanant de

femmes inconnues dont la narratrice veut réveiller le souvenir. Comme en témoigne l'orpheline d'Oran dans la première nouvelle : « C'est moi donc qui rallume la scène. C'est moi qui l'écris. » (Djebar, 1997 : 44-46). Ainsi la chaîne des paroles se déroule ininterrompue, sanglante, humiliante pour qu'elle puisse enfin l'annihiler. *Yacouth* aussi, dans la nouvelle *Retours non-retour*, qui parle le berbère demandant à sa fille *Tounsia* de traduire à la narratrice ses malheurs :

Un silence, *Yacouth* assise face à nous deux. La mère, tout le temps du récit, en français avec sa fille, fixe le visage, les lèvres ou les mains de la parleuse (sa fille *Tounsia*) [...] Quand *Tounsia* s'arrête, *Yacouth* prend le relais, une longue phrase déroulée en méandres, essoufflée vers la fin, caracolant et plus-basse : "traduis-moi son berbère ! Demandais-je. "Pourquoi elle réveille tout ça ?" murmura, réticente sa fille. *Tounsia* se tait. La face de *Yacouth* ravinée de rides, s'immobilise devant la pénombre, elle se tait, *Tounsia*. Comme si la demande de la vieille s'était mise à la piquer dans sa chair, à entamer sa force [...] elle l'arracha à ses pensées..." Bien sûr, elle voudrait que je raconte nos malheurs !" (Djebar, 1997 : 58).

Yacouth qui s'était tue dans son silence, veut que sa fille *Tounsia* révèle à la narratrice ce qu'elles ont vécu en Algérie avant de la quitter, il y a trente ans. Elle veut affronter le silence qui l'habite pour se libérer de son fardeau. Également avec *Karim /Armand* dans la nouvelle *Le corps de Félicie*, en voyant sa mère rendre l'âme, il n'a pu se retenir : « [...] C'est moi désormais le fantôme, le fantôme vivant, mais fantôme. "C'est fini ! Ai-je crié, c'est fini, *Félicie* ! Comment éviter de m'égosiller. C'est fini, dans le Paris de mon exil ! Non, ce n'était pas fini pour toi, *Félicie* cela commençait !" » (Djebar, 1997 : 276-290).

Les cris (des narrateurs et narratrices) qui rejoignent dans l'espoir les cris des autres voix ensevelies et le "je", d'abord unique, se multiplient pour aboutir à la figure d'autres personnes. Un "je" qui est destitué au "elle" (la tante maternelle) ou au "il" de l'oncle Salem ou au "tu" de *Nawal* ou *Félicie* ou au "nous", celui de l'orpheline et sa tante, ou *Isma*, personnage omniprésent. Ainsi, « le chant démarre amer afin de faire éclater ce cri étouffé, cri de douleur et de souffrance d'une Algérie bouleversée et engloutie dans la terreur et le tourment. En se rapprochant de ces femmes, la narratrice s'aventure dans les labyrinthes d'un univers magique hanté par les voix des femmes ensevelies, que ce soit l'orpheline perdue ou *Yacouth* abandonnant son pays pour toujours ou *Atyka* et sa mort tragique ou *Isma* et son déguisement pour être à l'abri des terroristes ou *Félicie* coincée dans un lit d'hôpital. (Sari, 2002 : 107). Tout ce que veut la narratrice c'est écrire et transmettre la voix de ces femmes. Elle veut que leur timbre monte et se plaque dans l'azur. Elle s'engage dans cette voie en vue d'interpréter les récits écrits en imaginant la souffrance et le martyr des siens. Elle se met donc à l'écoute de ces voix et transcrit leurs récits dans le vertige de l'écartèlement, entre la langue de l'autre et celle de l'oralité » (Sari, 2002 : 108).

L'usage de la langue française a aidé la narratrice à donner forme au silence pour lui faire dire cette ombre si longtemps anéantie par les mots. C'est aller à la recherche d'une vérité engloutie, d'une zone opaque et ambiguë qui constituent peut-être la véritable identité du sujet énonciateur. Ainsi, le "je" parlant s'enchevêtre avec la collectivité féminine affrontant la souffrance de l'arrachement et du souvenir. Les mots se transforment en plainte et l'écriture devient par conséquent une langue morte.

Ces voix qui parcourent le texte tentent de surmonter l'angoisse et la déchirure, elles s'éclatent en un cri intense qui se transforme en un hurlement aigu. Derrière ces lamentations et ces plaintes, retentit la voix d'un peuple endeuillé, la voix d'une terre meurtrie, ils sont la voix de cette "mère" muette, condamnée au silence et à l'amnésie. C'est une voix presque absente, fragile et

douloureuse, vouée à l'anéantissement. Comme *Yacouth* qui : « [...] revit son départ trente années plus tard. Elle croise ses mains tatouées sur ses genoux, sa robe kabyle est presque semblable à celle du départ, *Yacouth*, dans le silence du soir, entonne une complainte aigrette, tremblée vers la fin et qui me donne froid » (Djebar, 1997 : 57). Ainsi, la narratrice se voit entraîner par de telles ombres, par aussi ses voix muettes, chevauche une langue silencieuse qui s'infiltré et s'invente tout le long de ces nouvelles :

Je ne sais plus si ce sont les autres en moi (les mères, les sœurs, les aïeules) qui nous emportent ou si c'est la langue d'écriture, simplement habitée qui nous emmène, nous entraîne, moi et les autres femmes, toutes celles bien sûr de ma mémoire populeuse et ce, par des voix qui tâtonnaient à se vouloir pluriel (Djebar, 1998 : 150).

Dans sa trajectoire mémorielle, la narratrice interpelle son passé pour réhabiliter le présent, mais dans ce parcours analeptique et dans le défilement des événements qui tissent la trame de sa vie, elle se voit à travers les autres femmes de sa tribu. Cette perspective qui s'étend sur toutes les nouvelles, procède progressivement à l'éclatement du "je", préconisant ainsi les voix des femmes qui ont fait l'Algérie. Il y a le récit de la tante maternelle dans la première nouvelle ou plus précisément la mère adoptive de la narratrice, elle raconte la mort tragique de sa sœur en 1962 (la mère de la narratrice) en évoquant à la fois l'histoire de la révolution algérienne. En tant que détentrice d'un passé enseveli, la tante de la narratrice (ou la mère adoptive), gardienne de la mémoire féminine, ressuscite, dans la langue-mère (l'oralité), des souvenirs douloureux.

La langue de ces femmes avec lesquelles l'auteure s'identifie, représente une phase importante pour pouvoir s'exprimer et se dire. L'ambiguïté se situe alors au moment où il s'avère impossible de se dire complètement dans la langue de l'Autre. L'écriture s'oriente vers un retour sur soi (la mémoire) par la place donnée à l'oralité. Autrement dit, la voix qui réveille le passé par le biais de la mémoire, n'est autre que le "je" de la narratrice première, un "je" omniscient qui change de position en se destituant par "elle", celui de la tante maternelle ou celui de *Yacouth* ou l'oncle *Salem*. Le travail intertextuel et les stratégies narratives et énonciatives réalisent le passage du "je" au "elle" ou du "je" au "il" ou du "je" au "tu", ce qui transforme le récit en cette impersonnalité ou un brouillage de l'identité énonciatrice et donne un aspect esthétique au discours. Quelques exemples du texte *Oran, langue morte*, illustrent l'emploi des ces procédés énonciatifs :

Ma tante maternelle, elle ne pleurait pas : elle était toute raide, mais dans sa voix, quand elle prononçait les moindres mots, miroitaient comme des larmes noires, pas sur ses joues, ni dans ses yeux secs. Elle a la voix douce, ma mère, enfin ma tante maternelle. Longtemps après, elle a trouvé le courage de me raconter cette nuit du cimetière. (Djebar, 16-18-19).

Une hésitation entre ces différentes personnes (je, elle, tu, il, nous) filtre à travers les pages. Cette fluctuation des pronoms, perceptibles dans plusieurs nouvelles, trahit une incertitude du sujet sur lui-même. Ces déambulations, signes de la déchirure et de la blessure qui accentuent le mal de la narratrice première est visible dans chaque récit. Ainsi, le "je" ne se rapporte plus à une instance unique. Tantôt, c'est le "je" de la narratrice première, parfois "je" est *Isma* racontant son aventure amoureuse ; "je" est "tu" s'adressant à *Félicie*, "je" est donc "nous", les enfants de *Félicie*, le "je" se retrouve déjà "autre". La déviation du "je" vers d'autres pronoms personnels a pour conséquence la déstabilisation de l'identité du sujet énonciateur et le décentrement de la source discursive. Le texte est brouillé et c'est là où s'affirment les voix des autres, l'écriture s'élargit et se fond dans le collectif.

Entre les interstices de ces nouvelles, le lecteur entend cette voix silencieuse sortie des profondeurs de la narratrice introduisant une certaine fracture au sein du discours. Quelque chose hante et harcèle la narratrice, un sentiment d'anxiété, d'hésitation et de dégoût qui accapare son âme. On peut lire cette préoccupation morale et cette mauvaise humeur dans les fragments de souvenirs qu'elle évoque, des phrases courtes qu'elle se murmure dans son intérieur marquées d'interrogations, d'exclamations et de points de suspension (Sari, 2002). Il s'agit d'un discours en "miettes" où le personnage est indécis, perdu. En s'exilant dans le silence, il laisse parler son âme, s'adressant avec cette voix intérieure à un personnage présent/absent, comme l'orpheline, dans la première nouvelle qui s'adresse à son amie *Olivia* par le biais d'une lettre. Elle est présente dans la lettre mais absente par son corps. Ou en s'adressant à un fantôme ou une ombre toujours présente avec le locuteur, comme la narratrice *Isma* qui parle à son amie *Nawal* (déjà morte), et pourquoi pas avec sa mémoire, en parlant à *Nawal*, c'est plutôt à sa mémoire qu'elle s'adresse. Comme si la conscience de soi est entièrement dialogisée, elle s'adresse à elle-même, à l'autre. Sans cette orientation vivante vers soi et les autres, elle n'existe pas, non plus pour elle-même.

Dans cette perspective, nous pourrions parler de la narration auto-diégétique. Ainsi la narratrice revêt les deux faces du "je", elle s'identifie aux autres personnages. En d'autres termes, "je" est bien "moi" comme il peut être "autre". Philippe Lejeune déclare : « Dans une narration auto-diégétique toute distinction de temps et de personne deviennent impossible. On se trouve devant un discours rapporté en style direct libre. Et si ce discours se développe sur quelque longueur, la tentation sera grande de parler d'un monologue intérieur » (Lejeune, 1984 : 328).

Pourquoi ne pas interpréter les fragments de textes dans la première nouvelle, la troisième et la dernière nouvelle comme un long monologue intérieur ? En empruntant cette stratégie d'écriture, l'auteure tente par l'usage des phrases de type interrogatif ou exclamatif, d'exprimer des sentiments intériorisés ou pensés par le personnage/narrateur. Ce trait s'achemine vers un discours intériorisé où le sujet exprime sa pensée la plus profonde. Le monologue intérieur détruit toutes les barrières qui séparent le temps de la narration et le temps de l'histoire. Des fois, le narrateur initial s'éclipse au profit du personnage/acteur qui semble exprimer la pensée du narrateur sans aucune instance intermédiaire, comme avec *Karim/Armand*, en parlant à sa mère (qui est dans le coma), il s'adressait plutôt à lui-même en disant : « Cette nuit-là, *Félicie*, tu resteras impassible, dressée au fond, je continue mon monologue, même si l'une des infirmières, en vérifiant ta tension..., nous a interrompus » (Djebar, 1997 : 251).

Entre un "moi" émetteur et un "moi" écouteur, le narrateur et le personnage ne sont donc que deux pôles du "moi" du narrateur. De plus, chaque locuteur est plus ou moins destinataire de son propre discours : « Parler à autrui, c'est toujours d'une certaine manière, se parler à soi-même » (Ricœur, 1990 : 13). Dans le monologue, la première personne se scinde en deux, elle est ainsi à la fois sujet et objet de l'énonciation, locuteur/allocutaire, je et moi / "moi/autre". Le changement que connaît le pronom "je" est très significatif, ce pronom devient double et multiple, c'est à dire je, moi, tu, nous, vous.

Ainsi, la narratrice *Isma* se démultiplie en plusieurs noms, elle est *Isma* comme narratrice, elle est *Isma*, "Moi" dans son intérieur, en parlant à sa mémoire, elle est toute femme par elle-même, c'est à dire elle parle d'elle comme à une tierce personne. Ainsi, le personnage se démultiplie en plusieurs "je" au moyen de cette voix qui habite la narratrice et murmure sans fin, dans son errance, en longeant son passé, en s'accrochant pourtant au rivage du présent.

Dans le discours monologique s'entrecroisent différentes voix agencées par le même énonciateur qui s'attribue successivement plusieurs positions. Il est comme locuteur "je", délocuté "moi", comme allocutaire "tu", délocuté "toi". En d'autres termes, *Isma* se présente comme locuteur "je" sans "moi", elle peut être autre mais pas "moi". Allocutaire comme *Félicie* désignée par "tu", mais délocuté "toi". *Félicie* peut être autre mais pas forcément une femme, elle peut être "tu" comme personnage/acteur mais métaphoriquement c'est plutôt l'Algérie qu'elle incarne.

Les angoisses et les craintes qui se manifestent par la voix de la narratrice première, ou des personnages de ces nouvelles, ne sont donc que les retentissements de ce que vit l'auteure dans son intérieur. Il convient aussi d'insister sur la nature monologique qui traverse les récits de ce recueil. La multitude des voix qui jalonnent ces nouvelles, se présentent comme un chœur et se rejoignent dans une seule voix, celle de la narratrice : l'unique sujet/énonciateur, et « ce qui paraît être un dialogue est enfin de compte un monologue extériorisé ou hurlé comme un monologue de théâtre. » (Bakhtine, 1970 : 333).

5. Le moi fragmenté : une identité métamorphosée

Nous aurons à constater que le "je" de l'écrivain perd son entité en s'infiltrant dans la collectivité féminine. En d'autres termes, le "je" énonciateur s'éclate en d'autres fragments de l'identité de l'auteure. Dans certaines nouvelles, le sujet locuteur n'a aucun référent, il ne désigne aucun nom. Cet anonymat entraîne un certain vide quant à l'identité du "je" énonciateur ce qui oblige le lecteur à lui attribuer inconsciemment le nom de l'auteure pour éliminer toute ambiguïté : « Quand écrire, c'est se livrer à l'interminable, l'écrivain qui accepte d'en soutenir l'essence, permet le pouvoir de dire "je". Il perd alors le pouvoir de faire dire "je" à d'autres que lui » (Blanchot, 1994 : 81).

Dans la première nouvelle, il s'agit d'une narratrice anonyme qui s'adresse à son amie *Olivia* dans une lettre en lui racontant les drames de son enfance et en évoquant des souvenirs qui vivent en elle : « Écrire des souvenirs d'enfance renvoie à un corps dépouillé de voix... C'est montrer plus que sa peau [...] Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres... » (Djebar, 1985 : 78). L'écriture, alors se transforme en une blessure ou une entaille qu'il faut suturer, l'encre en sang et la voix de la narratrice se livre à un silence opaque : « Ce répit me renvoya à une souffrance bien plus grande. À un désert » (Djebar, 1997 : 35). Souvent les expressions et les mots comme : « violence, souffrance, meurtre, sang, fusiller, enterrer, déchiqueté, souvenir, plainte, cri, blessure... », renvoient à une écriture qui n'est que silence, à l'écriture-blessure qui transforme l'encre en sang. Cette voix qui n'était que silence, se révolte et explose et donne naissance à un être nouveau : "J'ai lâché le voile rêche de Khalti. Alors, moi fillette à Oran, j'ai hurlé. J'ai couru et j'ai hurlé. Je hurle encore..." (Djebar, 1997 : 40). Cette voix de la révolte supplante la plume et se transforme en écriture-cri. La narratrice a décidé de faire éclater cette voix longtemps muette et bâillonnée. Toutes ces voix, tous ces cris renvoient au schéma de l'écriture semée de ruptures et de turbulences provoquée par cette révolte : phrases tressées, espace blanc, suspensions, trous, lacunes et exclamations.

Même dans le conte intitulé *La femme coupée en morceaux*, nous constatons cette plurivocité. Au début, il y a une première conteuse qui dénoue le fil du récit sans nous donner le moindre indice sur son identité. Puis une deuxième narratrice qui apparaît, pour reprendre la suite de la narration, c'est bien *Atyka* qui va relater fragment après fragment le conte, en le développant, en le commentant avec ses élèves. De temps en temps, une autre voix, celle de la conteuse première qui intervient. Mais à la fin c'est cette voix anonyme qui reprend le flambeau de la narration pour se

dresser à son tour en conteuse omniprésente. Dans les premières pages du conte, la narratrice initiale introduit le passage suivant :

Tandis que devant le palais du calife, les charpentiers, le troisième jour, commencent à clouer le bois pour les hautes potences à dresser, il est temps (c'est *Atyka*, aujourd'hui, dans une autre ville arabe, qui imagine tout en marchant dans la rue), oui, il est temps de revenir à la jeune femme, à l'inconnue vivante, vivante et heureuse (Djebar, 1997 : p. 167).

Ce passage montre la présence d'une autre narratrice mais seulement par la voix. L'italique employé dans cette nouvelle nous rend compte ainsi de cette voix intérieure habitant *Atyka*. Cette voix commence à s'extérioriser pour prendre forme afin de participer à la chaîne de transmission :

Omar entend dans le silence de la salle, figé, il regarde, il écoute. *Atyka*, tête coupée, nouvelle conteuse. Peu à peu, dans le silence qui forme flaque autour de la voix, les élèves se sont figés. Les mots étouffés par le sang, se noyaient eux-mêmes, *Omar*, d'un élan court jusqu'à la tête coupée, jusqu'à *Atyka* : "Entendre, je veux l'entendre jusqu'au bout !" Il dira plus tard que sa dernière phrase n'était plus celle de *Shéhérazade*, non, mais la sienne, elle *Atyka*, leur professeure aimée (Djebar, 1997 : 211).

Dans ce recueil, la narratrice anonyme se maintient comme entité omnipotente. Elle semble dominer la narration, s'approchant par-là de la figure de l'auteure, elle fait office de conteuse, à la manière de *Shéhérazade* dans *Les Mille et une Nuits*. Passant le fil de la narration à une autre narratrice, elle se pose comme lectrice-voyeuse.

C'est en fait surtout dans des passages en italique que la voix de la narratrice initiale se révèle. Dans une stratification vocale, la voix de la première narratrice s'enchevêtre avec les autres voix et perd sa substance, elle est en quelque sorte mimée. La voix énonciative initiale rapporte un discours qui est intégré à l'intérieur d'un autre en fusionnant les deux énonciations qui vont se superposer. Nous soulignons dans certaines nouvelles la présence de cette voix à l'intérieur d'une autre, permettant une union entre l'instance de l'énonciation et l'objet de la narration et dotant ce dernier qui est "non-personne" d'une subjectivité inattendue. Le rôle que joue le discours à l'intérieur d'un autre, c'est pour masquer l'identité de l'énonciateur et camoufler ainsi la source de l'énonciation.

Dans le prolongement des perspectives polyphoniques de Bakhtine, nous avons déduit que dans ce genre de discours, nous nous retrouvons face à une interaction dialogique où deux voix se superposent. Une première voix qui s'exprime dans un discours intérieur. Mais à qui attribuer le reste du discours, les autres phrases ? À la narratrice initiale, à l'auteure, aux autres personnages ? Il importe peu de répondre à la question puisque les voix s'étalent en écho, s'infiltrant à travers les pages du recueil, se chevauchant pour ne former qu'une seule voix. Comme s'il s'agit de personnes hétérogènes ou des personnes hybrides ou de synthèse, quand la voix s'éclate, elle se fragmente en plusieurs "moi" et ces "moi" sont la synthèse d'une seule voix. Cette seule voix qui est toujours présente avec un corps absent, ou plutôt, son seul corps c'est l'écriture. Ces voix se fusionnent dans une seule voix et l'unique sujet de l'énonciation qui se révèle comme entité absente.

Le "je" ne s'incarne plus en lui-même, il se métamorphose et devient l'écho de sa parole. Le sujet se transforme en pure voix narrative : « je dis "je" en sachant que ce n'est pas moi », disait Beckett dans *L'innommable* (Beckett, 1953 : 63). Les récits successifs brouillent les pistes pour le lecteur, constamment à la recherche de l'identification du narrateur. Il y a, au début du récit, cette voix unique qui s'y fait d'abord entendre, celle d'une narratrice parfois anonyme comme l'orpheline d'Oran dans la première nouvelle, une narratrice anonyme qui relate les faits. Même dans la

nouvelle d'*Annie* et *Fatima*, on ne sait pas si c'est un homme ou une femme qui raconte l'histoire d'*Annie* et sa fille perdue, une voix présente qui raconte et qui ne réfère à personne.

Cette narratrice anonyme qui ne tarde pas à se transformer en narratrice initiale, puisqu'une seconde narratrice prendra en charge le fil de la narration. Et de là, l'identité de l'énonciateur n'est plus identifiable aux indicateurs linguistiques. Il devient de la sorte, difficile de déterminer qui parle. En effet, quelle est cette voix mystérieuse qui continue le récit à la place du narrateur qui l'a commencé ? Des fois, la voix commence au milieu d'une phrase avec un "je" qui se trouve dédoublé par lui-même, il se narre en quelque sorte. En se servant de lui-même pour mener son expérience, il se met en abyme. L'interruption du récit initial par un autre, entraîne celle du narrateur, celui qui dit "je", et celle d'une voix qu'on peut qualifier de neutre ou d'anonyme. Et pour cerner la voix émise par le texte, le narrateur commence à repérer les endroits récurrents de son émergence afin de construire une identité narrative métamorphosée. Or, cette identité ne cesse de se dérober aux critères qui voudraient l'enfermer et permettraient au lecteur de la retrouver à chaque fois, sans chercher à imaginer ce qu'elle peut contenir. Du coup, le "je" se trouve anéanti dans un espace où la règle d'identification grammaticale s'annule de sorte qu'il devienne possible d'admettre que le récit acquiert une a-temporalité déconcertante pour la suite de la lecture.

L'enracinement du discours n'est pas assuré d'une nouvelle à l'autre ou d'un chapitre à l'autre et l'enlisement du récit se fait de plus en plus profond jusqu'à perdre de vue ce narrateur ou cette narratrice censés prendre en charge l'énonciation. Le narrateur disparaît mais sa voix est présente ou peu importe la voix qui dit "je". Il a fondu dans sa voix, cette première voix identifiable au premier abord à celle de la narratrice (ou narrateur) est supplantée par une autre voix omniprésente, sans toutefois réussir à connaître sa source.

6. Conclusion

L'écriture éclatée dans ces nouvelles est un moyen de recomposer une identité diffractée. En rassemblant les éclats de souvenirs, en posant des mots sur le chaos intérieur, la narratrice tente, non pas de restaurer une unité perdue, mais de se forger une autre identité constituée de ses blessures, ses angoisses et ses effrois. À travers les récits qui jalonnent ce recueil, l'identité ne se construit pas dans la cohérence ou la continuité, mais dans la tension entre le souvenir et l'oubli, la parole et le silence, la perte et la réinvention. En ce sens, le roman s'inscrit dans une perspective profondément contemporaine du récit de soi où l'identité n'est plus donnée, mais en perpétuel devenir, toujours menacée, toujours à reconstruire.

Les nouvelles d'Assia Djebar ont pour visée la construction d'un sujet qui vacille entre son apparition et sa perte. L'histoire n'y est qu'un prétexte à l'exploration d'une identité masquée, à la découverte d'un moi brisé et défaillant. Dans l'espace textuel de ces nouvelles, le discours prend le dessus, il est dominant en interpellant plusieurs voix énonciatives. Dans ces récits, la problématique de l'énonciation comme nous l'avions démontré, n'échappe pas à la conception moderniste du sujet. Dès le départ le "je" affiche sa vacuité et son néant, ce qui peut paraître exemplaire de toute écriture de fiction. Le "je" initial est un outil d'énonciation vide, qui n'acquerra sa constance qu'au gré des énoncés qui vont le déterminer. C'est un "je" vide, factice qui ne signe aucune identité réelle, sociale ou personnelle. Ce "je" va tenter dans le parcours d'une écriture de réintégrer une identité éclatée, brisée et métamorphosée. Ce que ces nouvelles manifestent de façon exemplaire, c'est cette ambiguïté des faits qui conduit un "je" privé de "moi" à la nécessité de l'écriture pour constituer une identité à l'image de l'autre, la nécessité de l'imaginaire qui crée un monde à la ressemblance de son auteur en se réfugiant dans le monde des mots.

Références bibliographiques

- Bakhtine, M. (1985). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil.
- Blanchot, M. (1994). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- Calle-Gruber, M. (1993). *Renouveau de la parole identitaire*. Presses Universitaire de Montpellier.
- Chikhi, B. (1993). Les romans d'Assia Djébar, *Revue de l'ILE*, N°5, Université d'Alger.
- Clerc, J-M. (1997). *Assia Djébar, Écrire, Transgresser, Résister*. Paris, L'Harmattan.
- Djébar, A. (1998). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, A. (1997). *Oran, Langue morte*. Paris : Actes Sud.
- Djébar, A. (1985). *L'amour la Fantasia*. Paris : Albin Michel.
- Fraisse, L. (1988). *Le processus de la création*. Paris : José Corti.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris : Seuil.
- Larue, A. & Zekri, K. (1993). Nouveaux horizons littéraires. *Revue Itinéraires et contacts de cultures*, Volume 18-19, Paris : L'Harmattan.
- Lejeune, P. (1984). *Je est un autre*. Paris : Seuil.
- Mattiussi, L. (2002). *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*. Paris : Droz.
- Redouane, N. (1995). *Rupture tragique ou Rupture féconde*. Canada : La Source.
- Ricœur Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Robbe-Grillet, A. (1987). *Angélique ou l'enchantement*. Paris : Minuit.
- Sari, L. (2008). « Stratégies énonciatives ou les lieux intimes de l'écriture sensorielle ». Thèse de doctorat dirigée par Bruno Gelas et Fouzia Sari. Université d'Oran.
- Sari, L. (2010). « La parole occultée ou le voile du silence », M. Daoud & F. Bendjelid, *Écriture féminine*, Oran, CRASC. p. 127-137.
- Sari, L. (2002). *De l'éclatement à la fragmentation*, Mémoire de magistère dirigé par Sari Fouzia, Université d'Oran, 2002.
- Thibaudeau, J. (1968). *Le roman comme autobiographie*. Paris : Seuil.
- Van Den Heuvel, P. (1985). *Parole, mot, silence. Pour une Poétique de l'énonciation*, Paris : José Corti.