ALTRALANG Journal
e-ISSN: 2710-8619 p-ISSN: 2710-7922
Volume 8 Issue 1 / June 2026 pp. 72-79

Lecture sémiotique du sujet coupable à travers le récit de vie « *Nulle part dans la maison de mon père* » d'Assia Djebar

Soumia Chentouf*
University of Mascara Mustapha Stambouli, Algeria
soumia.chentouf@univ-mascara.dz

Received: 05/12/2025, **Accepted:** 22/05/2026, **Published:** 05/06/2026

A Semiotic Analysis of the Guilty Subject in *Nulle part dans la maison de mon père* by Assia Djebar

ABSTRACT: *Novels of Assia Djebar are considered as a universe characterized strongly by generic confusion. Indeed, both conditions of the existence of a semiotic space of passion in the literature as a specific kind of discourse, as well as the novel "Nulle part dans la maison de mon père", (2007) of Assia Djebar are joined under two forms of semblance, which allow to consider the being of the soul as an emotional form of tension, represented by the passion of guilt. Thus, it justifies the fundamental of epistemic modality "to believe to be" in the transformation and manipulation of signification, and the reversal of narrative path according to the subject "desiring" according to his believes. This study of the passion of guilt also demonstrates that semiotic approach of passions turns out particularly advantageous since it offers a contrastive analysis of historical and cultural figures of the same passion configuration by modalities of action.*

KEYWORDS: Guilt, passion, epistemic modality, passion path, emotional tension

RÉSUMÉ : *L'univers créé par l'œuvre de Djebar est marqué par une confusion manifeste de genre. Effectivement, les deux prérequis pour l'existence d'un espace sémiotique des passions dans le discours littéraire de « Nulle part dans la maison de mon père (2007) » d'Assia Djebar se rencontrent sous deux modalités de simulacres. Cela permet ainsi d'imaginer l'existence de l'être spirituel comme une « tensivité phorique», illustrée à travers l'intensité du sentiment de culpabilité. Cette dernière souligne l'importance cruciale de la modalité épistémique (croire être) dans la transformation et la manipulation du sens, ainsi que dans le retournement des trajectoires narratives du sujet 'désireux' en fonction de son « croire ». Cette représentation de la culpabilité montre aussi quela sémiotique des passions est particulièrement bénéfique, car elle permet une analyse comparative entre les différentes incarnations historiques et culturelles d'une même configuration passionnelle à travers les variations de l'action.*

MOTS-CLÉS : Culpabilité, passion, modalité épistémique, parcours passionnel, tensivité phorique

* Corresponding author
ALTRALANG Journal / © 2026 The Author(s). Published by the University of Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, Algeria.
This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Introduction

Le récit de vie, récit intime qui vacille entre les frontières du genre est distingué par une particularité discursive pertinente : la figurativisation des grandeurs sémiotiques ne peut s'actualiser qu'à travers les pathèmes. Dans « Nulle part dans la maison de mon père » (2007) d'Assia Djebar, l'actant principal qui n'est autre que la narratrice, est en relation disjonctive avec les valeurs axiologiques du monde extérieur, exclusivement masculin. Cet actant principal est à l'origine de la configuration de programmes narratifs discontinus. En outre, cet actant féminin se transforme en « être sensible » ayant pris conscience de son erreur. Il deviendra un actant modalisé compétent et orienté selon le vecteur des passions. A travers cette étude, nous proposons d'observer de près le fonctionnement de la passion de la « culpabilité », qui caractérise largement le roman autobiographique d'Assia Djebar, et d'analyser son fonctionnement intérieur qui va de pair avec le monde de l'agir du récit. C'est ainsi que cet article se pose le questionnement suivant : Comment peut-on caractériser la passion et quel rôle jouerait-elle dans la composition du récit personnel, et plus précisément celui d'Assia Djebar comme un roman qui se positionne à la lisière de plusieurs sous-genres narratifs, à savoir l'autofiction et l'autobiographie. Il sera donc question d'examiner un parcours de construction d'une identité féminine, objet de plusieurs manifestations passionnelles.

1. RECENSIONS THEORIQUES : A PROPOS DE LA SEMIOTIQUE DU PATIR

L'objectif de l'analyse sémiotique des passions est d'identifier et d'étudier les rôles actanciels ainsi que leurs modalisations, voire même d'explorer l'aspect émotionnel du sujet en transcendant la sémiotique nar rative initiale.
Effectivement, l'émergence de cette sémiotique constitue un moment clé dans les considérations théorique s de l'École de Paris.
Greimas (1983), en considérant simultanément les « modalités de l'être » et du « faire », révèle une nouvelle facette liée au sujet actant : la dimension pathémique. Il convient toutefois de noter que cette direction était incohérente et inconcevable.
D'après la définition initiale du Dictionnaire des passions littéraires, la passion serait une émotion répétée, exprimée physiquement par les actes de l'individu :

> *« Lorsque le caprice, le goût ou l'intérêt exclusif ou l'enthousiasme pour une cause devient tellement fort que le sujet semble basculer, alors on peut parler de passion, qui se rapproche d'un état de folie* ». (Rallo-Ditche, Fontanille & Lombardo, 2005 : I)

Cette définition succincte laisse place à plusieurs interprétations de la passion. Tout d'abord, elle se distingue de la « raison », car cette dernière a davantage de maîtrise sur le sujet lorsqu'il est en « proie » à la passion qui le consume. Par la suite, son aspect négatif est nettement ressenti car la passion se positionne en contraste avec le « Devoir être ». L'importance de la sémiotique des passions met en lumière le rôle crucial de la modalité épistémique (croire être) dans la modification et le contrôle du sens. Dès que le sujet passionné arrête de « croire », l'ensemble du cheminement se trouve bouleversé.

2. CONFRONTATIONS TERMINOLOGIQUES

Le dictionnaire Le Robert offre deux définitions pour le terme « culpabilité » :
(i) La condition d'un individu qui est reconnu coupable. (jugement externe).
(ii) Le sentiment de culpabilité ressenti (évaluation interne).
On peut citer comme synonymes de la culpabilité « faute », « imputabilité » et même « responsabilité ».
Effectivement, les trois lexies concernent la modalisation de l'affirmation de l'état (l'existence de l'existence) réalisée soit par l'acteur individuel ressentant ce sentiment (car à ce stade, nous ne nommons pas encore

cela une « passion »), soit par l'acteur collectif social, émetteur de valeurs modales. Dans les deux situations, la punition est intrinsèquement liée à la culpabilité, ou autrement dit, toute conduite blâmable mérite une peine plutôt qu'une indulgence.

En somme, l'analyse que nous vous proposons d'effectuer met en lumière plusieurs éléments thymiques, dont la plus apparente est le sentiment de « culpabilité » ressenti par le personnage principal féminin. Fiancée à Ali, se jette devant les voies d'un tramway après avoir été constamment envahie par un sentiment de culpabilité pour avoir désobéi aux ordres de son père. « Si mon père le sait, je me tue ! » (2007 : 354).

La culpabilité peut s'exprimer à travers la structure syntaxique suivante :

$$(S1 \cup O) \text{ implique } (S1 \cap O)$$

(S1) représente l'actant-sujet et (O) correspond à l'objet portant la valeur « culpabilité ». C'est un passage d'un état disjoint à un état joint où la culpabilité est présente. Ainsi, la culpabilité ne serait pas seulement un élément thymique virtuel, mais une véritable passion qui convertit le sujet opérateur en sujet modalisé, animé et contrôlé par cette passion.

3. L'ESPACE PASSIONNEL : LIMITES DE LOCALISATION

L'intégration de la dimension pathémique dans l'étude sémiotique des discours littéraires permettra d'établir une transition du discontinu vers le continu grâce aux émotions. Assurément, l'autobiographie d'Assia Djebar révèle une subjectivité prononcée. L'évaluation des actions se fait selon l'actant principal féminin (S1), contrairement au système de valeurs de l'actant collectif social (S2), comme résultant de la recherche de liberté d'action (O1) ou l'interdiction de réalisation de cette quête de liberté d'action (O2). La forme syntaxique nécessaire serait du genre :

$$\mathbf{(S1 \cup O1) \rightarrow (S1 \cap O1)}$$

En contraste avec l'anti PN : $\mathbf{(S2 \cap O2) \rightarrow (S2 \cup O2)}$

Cependant, le bien précieux de (S2) n'est rien d'autre que l'inverse négatif de (S1) avec (O1). Donc :

$$\mathbf{O2 = (S1 \cup O1)}$$

Voici comment les deux trajectoires sont corrélées :

$$\mathbf{S2 \cap (S1 \cup O1) \text{ se transforme en } S2 \cup (S1 \cap O1)}$$

Deux observations peuvent être tirées à ce stade :

Premièrement, la passion pour la culpabilité découle de la confrontation entre deux acteurs : celui du protagoniste principal (la narratrice) et celui de l'actant collectif. (le futur époux/le père/l'entreprise).

Par la suite, les faires opposés sont modalisés de manière endotaxique et exotaxique : (être obligé de faire vs. vouloir faire)

L'actrice principale féminine virtualise son action comme ceci :

(1) Aller à l'encontre de la promesse faite au fiancé, (destinataire de valeur personnelle : demander pardon à Mounira) : « Il prétend me donner un ordre que je ne comprends pas. » (2007 : 343).

(2) Ne pas obéir au père (source de valeurs familiales : ne pas rencontrer clandestinement le fiancé/ne pas se laisser intimider par son rival).

(3) Enfreindre les normes sociales (valeur sociale : ne pas choisir de mourir).

En opposant les deux scénarios virtualisés (désobéir au père contre désobéir au fiancé), il apparaît que le poids de la culpabilité ne découle ni du défi, ni de la révolte. À ce stade, une interrogation s'impose d'elle-même : pourquoi l'acteur principal ne ressentirait-il pas de culpabilité en révoquant l'ordre du fiancé, alors qu'il en éprouve fortement en abrogeant l'ordre du père ?

Effectivement, cela se rapporte au mode de présence de ces deux actants qui actualisent l'interdiction. La gestion de la présence se fait à travers une trichotomie de deixis (intégration/permanence/présence).

	Figures actancielles de l'interdiction	
Actant / **Deixis**	**Père**	**Fiancé**
Intégration	Familier	Proche
Expulsion	Lointain	Etranger
Permanence	Réminiscent	Récent
Précarité	oublié	évoqué
Présence actuelle	Non posé	Posé
Présence virtuelle	Posé	Non posé

Légende 1 : Modes de présence et deixis actancielle

4. PARCOURS ISOTOPIQUES DE LA CULPABILITE

a- La honte :

La honte est l'émotion ressentie par le protagoniste principal sanctionné, ou dont les actes sont répréhensibles aux yeux de la collectivité sociale. La honte est le premier signe d'une prise de conscience pathémique. La narratrice trahit sa foi, son identité et les préceptes de son père. La honte intensifie le « croire-être » de la narratrice : *« Dès la première minute de face à face, je sais, je sens en effet que je n'ai plus de lieu! » (2007 : 343)*. L'utilisation consécutive des deux verbes « sais » et « sens » témoigne de la foi profonde de la narratrice : cette foi se métamorphose en certitude.

D'après le modèle de croyance de la narratrice, il est plus probable que la punition prévaut sur le pardon. La punition infligée par le père (exclusion et rejet) est déterminée par cette perception de soi qui, une fois solidifiée (par exemple, si S1 est persuadé qu'il n'a pas fauté, c'est-à-dire l'adoption d'un nouveau système de valeurs différent de celui du S2) ou inversée (S1 espère recevoir de la clémence de la part du S2) ; il en découlerait que tout le trajet narratif et émotionnel de (S1) serait profondément modifié.

b- Le remord :

« Comment ai-je pu ensuite continuer à vivre[…] à la part féminine,? » (2007 : 342).

Le passé composé, lorsqu'il est utilisé sur la voix interrogative et négative, illustre le lien dialectique entre la compétence (l'existence du faire) et la performance (la réalisation du faire). À l'instar de Phèdre, la narratrice s'affaiblit, aspire à fuir, refuse de reconnaître sa faute. Elle perçoit la mort comme une échappatoire, car c'est elle qui se chargera de punir son acte, en se précipitant sur les voies du tramway. La seconde étape du parcours pathémique commence à se dessiner avec ce sentiment de remords, qui représente une tentative de modification d'un acte passé (avoir obéi aux ordres du fiancé) sur le plan virtuel, accompagné d'un désir effréné de vouloir changer les actions réalisées, les altérer ou même les supprimer

complètement : *« J'ai éclaté d'un rire de malade, saisie de honte pour lui, mais surtout d'un remords incommensurable contre moi- même! »* (2007 : 352).

c- Folie et suicide :

La narratrice, qui a agi en contradiction avec son but initial de parvenir à la liberté, « courir jusqu'à la mer », devient presque folle en prenant conscience de sa culpabilité. Cet acte insensé et déraisonnable (se jeter sur les voies d'un tramway) est une sorte de culpabilité qui n'offre aucune chance de rédemption. L'acteur principal approfondit davantage son erreur, par conséquent, ses actions sont punies contrairement à ce qu'il croyait : « atteindre la mer ». Avec cette action, le protagoniste pensait bien agir pour accomplir sa quête initiale (la liberté). C'est à la fois une « Héautontimorouméros[1] », et une approche pragmatique pour accomplir la quête principale.

Ainsi, l'acteur principal qui détient un rôle fixe (sujet de quête) se distingue par sa volatilité : c'est un être instable et tumultueux. Cette agitation découle de son interaction directe avec l'action :

(i) L'acte réalisé (l'exécution/l'existence)
(ii) La tâche à réaliser (souhaiter faire/ devoir être)

Dans cet échange entre la jeune narratrice et le fiancé, l'espace passionnel se profile comme une connexion entre le sujet et la jonction, ou plus précisément comme une modulation, une fluctuation constante autour de cette jonction. *« Que suis-je censé faire ! ».* Effectivement, la charge modale oscille entre le « devoir » et le « vouloir », et est structurée de manière hiérarchique et évolutive pour façonner la relation entre le sujet et son objet.
Ainsi, cette relation conjonctive représente « l'état » du sujet en ce qui concerne l'action potentielle. La culpabilité peut être exprimée de manière sémiotique dans son aspect itératif du sujet conjoint qui virtualise, par le biais de l'intensité, sa séparation d'avec son acte accompli, irréversible. La narratrice « pense qu'elle n'a pas le droit » de ce qu'elle a fait, en se soumettant aux menaces de son fiancé qui lui « commande » d'aller demander pardon à Mounira ; la dynamique chargée de culpabilité amplifie l'espace, et interrompt le cours du programme d'action. Ainsi, l'espace passionnel est composé de tensions et d'aspectualisations dont la nature demeure indéfinie.

5- ESQUISSE D'UN PARCOURS PATHEMIQUE DU SUJET « COUPABLE »

La narratrice est à la fois un sujet de parole et un sujet de perception. Le mode de présence de la narratrice comme sujet de praxis énonciative et de praxis sensible est en relation avec la matérialité sensible de l'action de la narration. Si l'action est assumée la passion n'est pas assumée : la narratrice devient comme un sujet dédoublé. La culpabilité de la passion est corrélée au jugement ultérieur au moment de l'expérience de la passion. L'analyse narrative révèle assez nettement que le verdict de la raison sur la passion ne peut intervenir qu'après l'émotion. La narratrice, associée à la passion du remords, est un non-sujet dont la nature est plus ou moins ambivalente. Effectivement, la narratrice est décrite sous trois perspectives différentes :

1- Le manque de jugement
2- L'absence de l'historique
3- Le nombre restreint de procès où elle agit en tant qu'agent

[1]Le mot est emprunté au grec " celui qui se châtie lui-même ". C'est l'intitulé de la pièce LXXXIII de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Spleen), PP.109-110.

La narratrice est un personnage pathémique qui ne parvient pas à se libérer de son inhérence personnelle. Elle est ironiquement contrainte par les exigences délicates de son corps. On observe essentiellement une distinction entre la culpabilité considérée en tant que passion et celle envisagée comme évaluation d'une autre passion, destinée à moraliser l'interdit. À ce stade, la culpabilité pourrait être considérée comme la passion de la passion, ou en d'autres termes, une forme de « surpassion »

Cependant, la passion pour la culpabilité soulève une question méthodologique, car la passion ne relève pas toujours du « souhaitable » ou du « détestable ». En plus de la lexicalisation linguistique par ces suffixes « -ible » / « -able », le niveau superficiel ne permet pas d'identifier la passion liée à la culpabilité, ni de dépeindre la complexité du lien modale entre le sujet pathémique et son objet.

Dans NPMP, la culpabilité se transforme en un véritable phénomène passionnel qui marque le récit autobiographique par l'entrelacement complexe des modalités. Effectivement, c'est cette confusion des modes qui engendre la configuration passionnelle suivant le « parcours pathémique » du sujet sensible. *« Ce tournoiement en toi, quelle confusion! Ce tangage »* (2007 : 354).

Par conséquent, la passion de la culpabilité est associée à la catégorie thymique de la tensivité (intensif / détente), qui représente sa première forme d'aspectualisation. Cette option est définie en mode d'intensité par l'aspect inchoatif : « C'est à peine si je me souviens de mes paroles — d'autant qu'insidieusement je ne sais plus soudain ni me tenir ni me redresser, ni, à défaut, comment me volatiliser. La sensation abrupte de n'avoir désormais plus de lieu ni d'espace pour respirer... » (2007 : 344).

Les « prémisses » de la culpabilité sont généralement plus somatiques que psychologiques. Il est frappant de constater que le « vouloir faire » (vouloir parler, manifester, contrecarrer le fiancé) ne peut se développer que dans un espace d'action différée et virtualisé . La narratrice, blessée dans son orgueil par l'ordre du fiancé, réagit de deux façons distinctes :

« Ai-je alors hurlé ? N'ai-je pas plutôt éclaté d'un rire strident de forcenée, en proie à un début de folie» (2007 : 352)

(hurler, éclater : faires virtualisés, éclatants).

« Figée — le désenchantement commençant à opérer —, suis-je devenue de pierre, sans voix ni pleur ?». (2007 : 352)

(rire étouffé : faire actualisé, faible).

La particularité de l'état passionnel « coupable » ressenti par la narratrice serait dépendante d'un autre critère de classification : celui de la moralisation qui suit l'émotion. Effectivement, si la honte et le remords signalent une prise de conscience imminente, l'acte ou l'émotion qui la précède se manifeste par le biais du terme féminin « l'aïeule » et du terme masculin (le père). Avec l'émotion, comme étape finale du parcours pathémique de la narratrice, resurgit l'image féminine de la grand-mère, évoquant une puissance cachée.

L'image de la grand-mère, qui a eu l'audace de quitter son mari, transmet à la narratrice une dose de puissance qui évoluera par la suite vers une autre dimension dialectique de la culpabilité : c'est le défi. La narratrice, confrontée à un sentiment de désorientation et de perplexité face au comportement de son fiancé, qui est devenu un étranger pour elle: *« L'autre, en face, l'inconnu ou le trop connu »* (2007 : 349). Cette perturbation résulte de l'évolution du rôle joué par le fiancé : il a transité de la position d'assistant aidant la narratrice dans sa quête de liberté, à un véritable adversaire. Par conséquent, lors de la confrontation avec son fiancé, la narratrice traverse un véritable bouleversement émotionnel. En effet, plusieurs sentiments se heurtent pour créer une sorte de synesthésie sensorielle, conséquence du changement de statut du fiancé. La quatrième étape du chemin pathémique : la moralisation, débute avec la réaction physique de la narratrice. Effectivement, la moralisation se manifeste uniquement à travers l'image du père finalement ressuscité :

«Si mon père le sait, je me tue! » (2007 : 354).

L'extrait suivant met en lumière le caractère du processus de moralisation de la culpabilité par une action pragmatique non réfléchie, déjà évoqué précédemment par la narratrice comme « l'acte fou ». Donc :

l'objectivation de la culpabilité par le sujet sensible qui la ressent se heurte à l'instrumentalisation « rationnelle » par l'émetteur collectif (symbolisé par l'acteur anonyme, conducteur du tramway). :
« Alors, je suis ressortie: …Devenir un point dans l'espace! Courir ! (…)
— Elle s'est jetée... c'est elle qui s'est jetée! Regardez : ma main en tremble encore! » (2007 : 358-359).
Cette étape ultime du parcours pathémique est la plus exigeante, car elle met en évidence cet état de désorientation qui découle de l'actualisation de la culpabilité.

Conclusions

À travers cette brève analyse du fonctionnement sémiotique de la culpabilité, plusieurs éléments peuvent être mis en évidence, dont le plus marquant semble être celui de la position énonciative du sujet passionné. Dans son autobiographie NPMP, Assia Djebar trace les contours de sa dimension pathémique en parallèle avec sa dimension actancielle. À travers le discours polyphonique, une association paradigmatique entre « croire » en la culpabilité et « agir » en étant coupable se dessine par la lexicalisation des pathèmes. Par conséquent, la culpabilité n'est qu'une expression passionnelle d'un faux semblant énonciatif.
D'un autre côté, l'analyse sémiotique passionnelle du roman d'Assia Djebar révèle un sujet féminin en tension constante entre le poids des déterminations culturelles et un désir farouche d'émancipation. Au cœur du récit, la maison paternelle n'est pas un simple décor, mais un véritable espace tensif où s'affrontent la passion de la honte et l'aspiration à la liberté. Le père, figure ambivalente d'instituteur moderne et de gardien des traditions, insuffle une double contrainte modale : le *savoir* par les études et le *devoir-taire* par la pudeur. Cette contradiction plonge la narratrice dans une dysthymie profonde, un sentiment d'exclusion résumé par le « nulle part » du titre, où le corps de la jeune fille devient le lieu géométrique de conflits passionnels intenses comme la peur du regard masculin et le remords de la transgression.
Le parcours passionnel se déploie alors comme une conversion identitaire progressive, passant de la souffrance de l'enfermement à l'euphorie de la libération par l'écriture. La géographie des émotions structure cette transformation à travers une dialectique rigoureuse des espaces : le dedans, synonyme de claustration patriarcale mais aussi de douceur maternelle, s'oppose au dehors, lieu de la modernité, du cinéma et de la langue française. En s'appropriant les mots de l'autre, la narratrice parvient à subvertir la censure sociale et à transformer la honte paralysante en un acte de création cathartique. L'écriture de l'intime s'impose ainsi comme l'unique mode de jonction possible avec l'objet de valeur qu'est l'autonomie, permettant à l'héroïne de dépasser le deuil et la culpabilité pour édifier sa propre subjectivité, libre et réconciliée.

Références :

A. Corpus

- Djebar, A. (2007). *Nulle part dans la maison de mon père*. Fayard.

B. Références théoriques

- Fontanille, J., & Greimas, A.-J. (1991). *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme*. Seuil.
- Greimas, A.-J. (1983). *Du sens II : Essais sémiotiques*. Seuil.
- Groupe d'Entrevernes. (1984). *Analyse sémiotique des textes : Introduction, théorie, pratique* (4e éd.). Presses universitaires de Lyon.
- Moeschler, J., & Reboul, A. (1994). *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*. Hachette.
- Rallo, E., Fontanille, J., & Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des passions littéraires*. Belin.

- Rastier, F. (2011). *La mesure et le grain : Sémantique du corpus*. Honoré Champion.
- Schmitt, A. (2010). *Je réel, je fictif : Au-delà d'une confusion postmoderne*. Presses universitaires du Mirail.
- Starobinski, J. (1970). Le style de l'autobiographie. *Poétique*, (3). (Repris dans *La relation critique*. Gallimard, 1971).