

**Du destin ou de la tragédie: De la jouissance dans l'écriture à la condamnation par le mal dans «L'Attentat»
d'Assia Djébar ; Analyse sémiotique**

Aini Betouche
Université, Tizi-Ouzou

Les années 90 annoncent une ère « nouvelle » dans le champ littéraire algérien. Comme tout intellectuel, Assia Djébar s'engage sur les sillons de la dénonciation. Elle dira dans *Le Blanc de l'Algérie* : « *Je me suis pourtant mue que par cette exigence-là d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et son urgence* ». (Djébar, 1995 : 272). Elle affirmera encore : « *mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame* »¹. Écriture d'urgence, parole devant l'imminence du désastre, ... autant d'expressions employées pour parler de cette littérature. Les événements qui ensanglantent l'Algérie depuis presque deux décennies (le cauchemar continue même de nos jours en redoublant de férocité avec des attentats suicides perpétrés par des « Islamikazes ») alimentent la fiction. Ils ont une incidence certaine sur le développement thématique et discursif par la mise en place de nouveaux actants sujets : actants actifs et responsables du désastre et actants témoins de ce désastre.

Les œuvres d'Assia Djébar de cette période en question sont dominées donc par la mort. L'idée du maléfique y est exprimée. Elle appelle la mort vécue sous le mode du vouloir fatal. L'être et son corps deviennent une proie ou des ennemis à abattre et à combattre. L'œuvre de l'auteur est à son tour un espace et un support de la mort. Son expression est aussi une raison de la vie de l'œuvre et de son existence, existence que lui confère un fond mémoriel, les traces d'un mythe. Médée est revisitée dans ce contexte de drame et de tragédie, de la barbarie et de la démesure. La fille du roi soleil qui a tout trahi, sa patrie, son père, ... en est représentée par des actants jeunes qui, comme elle, sèment la mort sur leur passage, allant jusqu'à dépecer leur frère. Or, pourquoi recourir au mythe pour traiter de la mort à outrance si ce n'est que l'auteur de « L'Attentat », quatrième nouvelle de *Oran Langue morte* voit que celui-ci permet à l'Homme de penser les définitions de l'humain et de l'inhumain ?

Nous tenterons de montrer donc, dans ce présent travail, que le mythe est au centre du texte djébarien. Nous verrons que comme

Médée, certains actants djebariens revendiquent les désordres et s'en servent pour leur accomplissement personnel. Ils prennent la responsabilité de prolonger les désordres du monde en s'opposant à d'autres actants qui meurent en fin de compte accentuant ainsi la dimension tragique du texte, dimension qui met l'accent sur l'inhumanité des uns et l'humanité des autres. Pour ce faire, nous tenterons de lui appliquer la méthodologie sémiotique subjectale telle qu'elle est développée par Jean-Claude Coquet dans *La Quête du sens* afin de mettre l'accent sur le devenir du statut actantiel des sujets.

Nous verrons alors que contrairement au mythe convoqué où Médée, figure du mal qui s'exile pour suivre un héros grec, Jason venu dans le territoire de son père à la recherche de la Toison d'or, dans le texte djebarien, un sujet² journaliste qui incarne les valeurs « nobles » revient de l'exil pour mettre sa plume au service de la dénonciation des maux de sa société. La dénonciation se fera à visage découvert puisqu'il refuse de prendre un pseudonyme. Il sera alors confronté à la figure du mal et sera assassiné par un jeune, presque un enfant, acte qui éloignera le texte du mythe mais qui le rapprochera en même temps dans la mesure où le « scelus nefas », l'acte innommable sera accompli.

Ainsi, « *Le mythe est un récit, un récit fondateur, un récit instaurateur.* ». (De Grève, 2000 : 320). Il se définit également comme une croyance collective de caractère dynamique et symbolique. Il est guide dans la reconnaissance des choses essentielles de la vie. Toutefois, il faut admettre que la vérité du mythe est symbolique puisqu'elle propose un sens qu'elle ne peut démontrer ni imposer.

A partir de ces définitions, tout porte à croire que la fonction du mythe se limite uniquement à la création du monde et qu'il demeure de ce fait un récit fondateur alors que la littérature qui garantit sa survie, continue de le propager et de le répéter. D'ailleurs, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel reconnaît que « *la littérature est le véritable conservatoire des mythes* ». (Brunel, 1988 : 10). Il montre par conséquent comment la littérature peut maintenir et expérimenter le mythe. Il affirme à ce propos, que le « *mythe nous parvient tout enrobé de littérature, [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non littéraire. Toute analyse littéraire rencontre inévitablement à un moment donné ou à un autre le mythe* ». (Brunel, 1988 : 11). Dans cette optique, nous pourrions parler de mythe littéraire ou de littérature mythique pour mettre en évidence les liens dialectiques existant entre le mythe et son exploitation littéraire.

La mort, structure mythique, est exploitée en littérature pour rendre compte d'un contexte socio-politique de l'Algérie de la décennie noire. En effet, la nouvelle « L'Attentat » traite de la mort. L'intégriste qui en est à l'origine de l'assassinat du journaliste est le symbole de la mort et du mal. Il incarne l'image de Médée dans l'antiquité. Ce récit exploitant la structure mythique est dépouillé de son aspect originel. Il « *dissout [...] sa propre origine dans la démultiplication de ses versions* ». (Samoyault, 2001 : 88). La mort, peut être considérée comme une version de la mort mythique. Cependant, cette transposition du mythe n'est pas une simple imitation. Paradoxalement, elle est une véritable source de création dans la mesure où la structure est porteuse de significations autres, déterminées par le contexte de réception. Ainsi, la réécriture du mythe de Médée, se veut radicale compte tenu du fait qu'Assia Djebar a complètement changé le sens du mythe antique tout en préservant sa structure de base. (Cf. in supra).

Le texte d'Assia Djebar fait état de la mort de Mourad, journaliste, et de la persécution que connaissent les médias en Algérie. Pour rendre compte de ce phénomène, l'instance d'origine projette une autre, narratrice qui s'assigne pour programme de raconter la période avant et après la mort de son mari, journaliste. L'instance narratrice qui dit « je » est appelée Naima. Celle-ci projette une autre instance figurativisée en l'image de son époux avec qui elle converse. Le mode de la conversation est une technique utilisée pour faire vrai et rendre la réalité racontée réelle. Mais jusqu'à quel point le texte transcrit-il le réel en créant des simulacres ?

La nouvelle débute par le programme du retour du mari de l'exil après s'être caché plus d'un an. Il croyait fuir ainsi la mort. Or, celle-ci était à ses trousses car après ce programme, un autre s'enclenche jusqu'à aboutir à la capture qui se solde par la mort. En effet, lors de son retour chez lui, poussé par la pratique professionnelle, il écrit un article dénonciateur des dépassements des intégristes. Il le lit à sa femme qui lui demande de prendre un pseudonyme. Ce dernier, selon l'instance sujet (Naima est sujet puisqu'elle juge l'article de son mari et la situation qui en résulterait) est conçu comme un moyen de se cacher du tiers-actant menaçant, un moyen de dire sans être reconnu. Cependant l'actant projeté refuse de le faire. Il manifeste son *méta-vouloir* : signer son article par son nom patronymique.

1.- Le Pseudonyme refusé,...

Un pseudonyme est un nom d'emprunt. Il est différent du nom patronymique dont un sujet se sert pour publier ses articles ou ses œuvres. Il est un nom de plume, un nom qui laisse planer l'incertitude sur la personne qui se cache derrière. Il demeure toutefois un nom d'auteur, un nom pas tout à fait faux. Philippe Lejeune le définit comme suite : « *Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou une 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 pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité.* (Lejeune, 1975 : 24).

Or, l'actant ne le conçoit pas de la sorte puisqu'il refuse le pseudonyme dans le contexte présent. Philippe Lejeune voit que le pseudonyme ne change rien à l'identité de la personne qui écrit. Contrairement à l'actant qui pense qu'en adoptant un nom d'emprunt, il perdrait son identité. La perte de l'identité équivaut à la perte de son statut de sujet, le seul qui lui permettrait de juger et de critiquer la situation actuelle de l'Algérie.

Ainsi, l'instance narratrice (Naima) a proposé le pseudonyme pour préserver son époux de l'exécution d'un contrat que le destinataire présupposé au début de la nouvelle avait promis d'accomplir « *le pseudonyme peut représenter l'écran, protecteur parce que factice, d'un masque.* » (Houssin & Marsault-Loi, 1986 : 8-9). Mais, elle sait pertinemment que son époux figure sur la liste des hommes à abattre même s'il prend un pseudonyme. Elle veut toutefois se reconforter en se cachant derrière cette idée et qu'elle veut aussi préserver sa famille pour éviter d'éventuelles représailles. D'ailleurs, ce qui est craint a failli être accompli : Naima, a échappé de justesse à la mort.

En choisissant de signer ses écrits par son propre nom, il affirme son identité de sujet qui entreprend une quête dans la dimension du savoir, du vouloir et du devoir. Il affirme : « *Mais il faut bien que quelqu'un dise les choses bien haut, clairement, très fort ! ... Cette fois, c'est moi, Naima, ne m'en veut pas, ce sera ensuite un autre, et un autre !...* » *L'Attentat*, p. 146.

Le *devoir* dire passe par le *vouloir* imprimer son nom à la fin de son article, donc le *vouloir* s'énoncer, le *vouloir* dire sans masque, le *vouloir* être

identifié comme étant sujet de l'article, le *vouloir* être responsable de son énonciation, ... En refusant le masque³, c'est refuser d'être une figurine, un actant d'une pièce de théâtre qui se joue sans acteur réel. En d'autres termes, c'est *vouloir* dire sans lâcheté. Ce sujet est alors *hétéronome* ; il se définit par la suite modale *vps-d*.⁴ Philippe Lejeune, étudiant les œuvres autobiographiques, évoque la responsabilité de l'écrivain en affirmant que : « *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 en-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.* ». (1975 : 22-23).

Le journaliste est porté par sa profession à écrire. Il est écrivain. Il est comme tout auteur qui place son nom sur la couverture d'un ouvrage, sauf que celui-ci signe à la fin de son article. L'instance narratrice s'assigne pour programme de raconter un épisode de la biographie de ce journaliste. Ce programme consiste à rendre compte d'actes d'actants considérés comme mémorables. Il consiste à fonder le caractère exemplaire de l'individu appelé à s'immortaliser dans le récit de sa vie. Or, immortaliser une séquence de sa vie passe par divulguer le nom propre.

Le nom donc permet l'identification de l'auteur de l'article. Pour Roland Barthes, le nom propre véhicule des connotations qui, dans notre cas, sont synonymes de tout un processus dénonciateur. « *Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques.* » (Barthes, 1974 : 34). Interroger le nom propre par le destinataire, c'est comprendre le danger que celui-ci représente pour lui car le nom véhicule la dénonciation, la critique, l'exposition d'un point de vue, ... En signant son article donc, l'instance signe sa propre mort, la mort de tout ce que son nom véhicule comme valeur. Par sa mort, le destinataire lui refuse alors le statut de sujet.

Ainsi, contrairement aux analyses théoriques qui ont pour champ d'investigation essentiellement les œuvres romanesques -notre cas est différent- le pseudonyme, dans l'écriture d'un article de presse, est considéré par l'actant comme une perte d'identité. En d'autres termes, prendre un pseudonyme équivaut, pour l'actant, à ne pas dire

« Je ». Dire « je » engage logiquement le corps propre de celui qui dit « je » ; le pseudonyme renvoie normalement au même corps. Mais le sujet pense se trahir.

Donc, seules l'écriture à « *visage découvert* » *L'Attentat*, p. 142. et la signature par le nom propre revêtent une importance capitale et engagent un système de valeurs ancrée dans la réalité algérienne. La réécriture par Assia Djebar pour le mythe se veut radicale à ce niveau. A travers une transfocalisation⁵ et une transdiégétisation, elle adopte un autre point de vue par le recours à un autre cadre historique et géographique ainsi qu'à un nouveau statut des personnages. Par ailleurs, le personnage en question revient de l'exil pour voir son être s'accomplir dans l'écriture dénonciatrice alors que le personnage mythique s'exile pour suivre un héros avec qui son être s'accomplira. Le mythe antique reste néanmoins une « œuvre ouverte »⁶.

Par ailleurs, cette mise en scène de la mort du journaliste est représentée dans le texte à travers des actants qui ne sont ni des témoins oculaires ni des témoins auditifs du monde. Pour cette raison, nous ferons appel à la notion de *digne de confiance*. P. Ricœur, reprenant la conception de Wayne Booth, la conçoit comme suite : « *j'ai appelé digne de confiance (reliable) un narrateur qui parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre* ». (Ricœur, 1991 : 293). La projection d'une instance narratrice digne de confiance est une stratégie qui permet la persuasion. Les instances identifiables ne se soustraient pas à l'attente suscitée chez le lecteur d'autant plus que sur la période en question planent des interrogations qui le laissent assoiffer de savoir. Selon Ricœur,

« la notion connexe de narrateur digne de confiance (reliable) ou non digne de confiance (unreliable), [...] introduit dans le pacte de lecture une note qui corrige la violence dissimulée en toute stratégie de persuasion. La question de « reliability » est au récit de fiction ce que la preuve documentaire est à l'historiographie. C'est précisément parce que le romancier n'a pas de preuve matérielle à fournir qu'il demande au lecteur de lui accorder, non seulement le droit de savoir ce qu'il raconte ou montre, mais de suggérer une appréciation, une estimation, une évaluation de ses personnages principaux ». (Ricœur, 1991 : 293).

En revanche, pour reprendre la notion de « *preuve matérielle* » nous pensons que le lecteur a suffisamment de preuves qu'une simple enquête pourrait être menée pour vérifier certains faits. La seule chose peut-être que nous ne pourrions pas reconnaître, ce sont les actants

projetés. Ils demeureront une représentation des actants du monde. Tenter de reconnaître qui se cache derrière ces actants serait une entreprise obsolète. Nous nous contenterons par ailleurs de citer un seul exemple parmi tant d'autres qui se lisent dans la nouvelle et qui pourrait, même s'il y a fictionnalisation au niveau des autres événements, s'identifier aux actants du monde :

« [...] le président est démis, l'armée intervient dans le champ politique et persuade un héros d'hier –homme intègre mais inconnu de la jeunesse des quartiers chauds- de diriger l'exécutif. Six mois après, un "fou" abat le nouveau président quasiment en direct, devant la télévision. Depuis la machine folle s'est emballée : jour après jour, la violence, les meurtres, la répression, cycle fatal ! » (*L'Attentat*, pp. 143-144).

Dans cet extrait, quel lecteur ne reconnaîtrait pas l'arrêt du processus électoral et l'arrivée de la figure de Boudiaf, tué en direct à la télévision, acte dont le monde entier est témoin ? Rappelons que cet événement historique est raconté par l'instance narratrice, chose qui ferait d'elle une instance digne de confiance, dans le sens où l'entend Ricœur :

« A la différence du narrateur digne de confiance, qui assure son lecteur qu'il n'entreprend pas le voyage de la lecture avec de vains espoirs et de fausses craintes concernant non seulement les faits rapportés, mais les évaluations explicites ou implicites des personnages, le narrateur indigne de confiance dérègle ses attentes, en laissant le lecteur dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir ». (Ricœur, 1991 : 295).

Toutefois, nous ne pouvons dire que l'instance dérouté le lecteur. Des indications lui sont données pour suivre le cours des événements depuis la mort de l'actant jusqu'au retour à la « normale ». Cette dernière situation se réalise par la conjonction avec un autre espace, loin du lieu du drame : l'Algérie. Le retour à la « normale » présuppose la vie qui s'oppose à la mort. La vie se manifeste à plusieurs niveaux dans le texte : la publication de l'article après la mort de l'actant est un signe prémonitoire de la vie qui renaît des décombres de la mort.

Quoiqu'il en soit, que nous ayons affaire à une instance narratrice digne de confiance ou non, la perception de la lecture des textes djebariens de la décennie noire est un acte, une expérience qui *affecte* le lecteur. L'affliction est générée par les images de la mort. Toutefois, la

mort donne naissance à la vie ; deux images antonymiques qui se côtoient pour mieux se repousser.

Pour nous résumer, nous emprunterons le carré sémiotique développé par Anne Hénault. L'avantage du carré sémiotique est qu'il « *pouvait être appliqué à l'analyse macroscopique des textes ayant la dimension de plusieurs pages ou même de plusieurs volumes [...] dès lors qu'il manifeste une unité de signification à deux pôles antinomiques.* » (Hénault, 1979 : 139).

Notre texte est une nouvelle et les deux unités antinomiques dont il est question sont « *la mort* » et « *la vie* ». En effet, dans notre texte, la mort est omniprésente. La vie l'est aussi. Et c'est la relation de l'instance narratrice à ces deux unités qui fait d'elle une instance digne de confiance.

*/Don de vie/
mort/*

/don de

(proposition
(revolver,tire, cris

d'un

pseudonyme

Ou départ pour ailleurs ;
de tomber »

« Mourad entrain

« Prenait des prête-noms) »
tué » ;...)

« ils l'ont

*/refus de mort/
(Article remis à la publication
pseudonyme
Partir ailleurs)*

*/refus de vie/
(refus
et de partir*

ailleurs :
chez moi,

« je mourrai ici,
dans ce pays »

Comprendre ce carré sémiotique demande le développement de la manière par laquelle l'actant a été tué.

2.- ...La mort récoltée : L'instance narratrice pense que son époux a été tué parce qu'il n'a pas pris de pseudonyme pour signer ses articles. Elle lui avait pourtant suggéré de partir ailleurs (conjonction à un autre espace) pour dénoncer à son aise sans encourir de danger. Même cette proposition a été refusée.

« - *Et si tu partais ? Juste un moment ? Comme pour des vacances !... En écrivant à partir d'ailleurs, en voyant la situation d'une façon peut-être plus sereine ?...Si tu partais un mois ou deux : nous, ici, nous serions plus rassurés !*

- *Laisse donc ! N'as-tu pas compris : je vivrai, je mourrai ici, chez moi, dans le pays !* » (*L'Attentat*, pp. 142-143).

Son vouloir mourir chez lui est exaucé. Seulement, sa mort n'est pas naturelle. Il a été assassiné. L'instance narratrice a failli l'être aussi. Elle insiste sur les actants qui sont venus exécuter le programme ; ce sont des enfants « *quinze, seize ans tout au plus* ». Ce sont eux qui incarnent Médée mais aussi les enfants de Médée sacrifiés pour que le tiers-actant qui les a mandatés puisse satisfaire un caprice. Ils sont, semble-il, recrutés dans les couches les plus vulnérables de la société. Ainsi, écrire à visage découvert a coûté la vie à l'actant. Il change donc de statut pour être non-sujet : il est réduit à un corps mort.

Ce qui accentue la vision tragique dans le texte est le fait que l'instance narratrice, au moment de la mort de son époux, le lâche ; elle ne l'accompagne pas dans sa mort car en s'approchant de lui, il avait déjà rendu l'âme. En outre, celui-ci est accompagné dans sa mort autrement : grâce aux cris de sa femme, sorte de chants funèbres. Il est alors question du destin tragique marquant par-là la similitude avec le mythe de Médée. Cette similitude est signifiée par l'idée de chant contenue dans l'étymologie du mot « tragédie » (trag: bouc ; edire: chant ; chant du bouc). La vision tragique se lit aussi dans le fait que l'actant soit emprisonné dans la passion (écriture) sue comme étant destructrice, mais essaye de lutter en vain contre un destin inéluctable qui le mène à la mort. Le personnage est d'autant plus tragique qu'il a conscience de ses limites et de son impuissance.

L'instance d'origine⁷ semble s'effacer dans la nouvelle. Ce n'est qu'à la fin qu'elle se manifeste par un indicateur spatio-temporel « *Paris, octobre 1996.* », signe de la fin de son programme épistémique qui se

résume à la quête historique qui passe par la « *connaissance par trace* ». (Hénault, 1979 : 254)

Ce programme est, selon Coquet, « *fixé dans l'année* ». (Coquet, 1997 : 120) rendant compte de « *l'origine du devenir intellectuel* » mais aussi dans l'espace. Ces deux indicateurs sont d'une importance capitale. En effet, ils permettent de déceler une forme de distanciation de cette instance d'origine. Celle-ci, au moment de l'écriture, réside dans un autre espace.

Elle sera alors modalisée à la fois par le *vouloir* et le *savoir* qui lui permettront la confrontation des traces du passé pour aboutir à une connaissance sémiotique tendant vers l'objectivation. Celle-ci est renforcée par la démarche d'observation impartiale qui prévaut du fait que le « je » de l'instance d'origine présumé est mis à distance. Conséquemment, les objectifs de la recherche historique seront *probablement* atteints.

Ce qui semble être une constante dans notre analyse, c'est l'itérativité de l'isotopie relative à la mort. La mort, dans « L'Attentat », s'oppose à la mort développée dans d'autres textes djebariens où nous reconnaissons l'acception des religions monothéistes de celle-ci.

En effet, dans le discours de ces dernières, la mort est présentée comme une libération des biens illusoire du monde ; elle ne condamne pas le temps intermédiaire de la vie, mais le relativise, si bien que cette perception de la mort n'entraîne pas de conscience angoissée de la perte. Dans ce discours, la mort n'est pas considérée uniquement pour ce qu'elle inaugure -le temps du salut- mais aussi pour ce qu'elle invalide : toute la vie. La mort est un évènement individuel où l'on perd tout. Certes, on perd tout mais on gagne quelque chose puisque la mort renvoie à ce que nous appelons communément *mort naturelle*. Cette mort évoquée est une délivrance ; elle s'oppose à une autre mort qui est vécue sur le mode de la fatalité. Mourir de vieillesse ou d'une mort naturelle est une bénédiction dans un pays où la mort se trouve dans chaque coin de rue. Or, comment nommer cette mort qui est vécue sur le mode de l'arrachement, de la fatalité ?

Les actants dans les textes djebariens, font justement la différence entre la mort bénédiction et la grande faucheuse. « *Qu'on ne me dise plus rien. « Mma » -Khalti- s'est éteinte, paisible. Dans une rue, tout à*

côté, la mort, gueule ouverte, a découvert ses crocs. » (Djebar, 1997 : p.48).

Cette provocation/convocation de la mort chez les instances du discours djebariens n'est qu'un moyen d'accès au savoir lequel savoir se construit sur la base des périodes historiques : la colonisation, la décolonisation, l'enfermement de la femme par la tradition et qui réfère à une période précise, la guerre civile, ... Par l'image de la mort devenue actorielle à son tour, nous accédons à des similitudes historiques. La mort de petit gens, d'intellectuels, de femmes, ... aujourd'hui, est semblable à la mort provoquée par les agents de l'O. A. S. ou les colons. La stratégie adoptée est la même. Comment nommée en revanche la mort et les morts à travers l'histoire d'un pays morcelé par la tragédie?

« Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire!

Ecrire comment!

Non en quelle langue, ni en quel alphabet - celui, double, de Dougga ou celui des pierres de Césarée, celui des amulettes d'enfant ou celui de mes poètes français et allemands familiers?

Ni avec litanies pieuses ni avec chants patriotiques, ni même dans l'encerclement de vibratos du tzarlrît!

Sur quelle planche coranique, avec quel roseau qui renâcle à nager dans la couleur vermeille?

[...]

Je ne te nomme pas mère, Algérie amère. » (Djebar, 1995 : 346-347).

De ce fait, les instances narratrices, dans les textes djebariens sont des historiennes. Si leur poste d'écoute privilégiée est le tombeau avec ses différentes figures, il est important d'en saisir la cause qui va au-delà des obsessions de l'auteur.

C'est l'historicité même qui porte en elle comme une nécessité de recourir à la connaissance par la mort. Ce qui revient sans cesse dans les textes djebariens, c'est la figure du deuil quelle que soit la mort évoquée. Comment alors se donner à une interprétation des œuvres d'Assia Djebar sans faire appel à la psychanalyse puisque l'auteur jongle aisément avec le refoulé, décrit d'une parole indéfiniment déliée la lutte de l'Eros (Dieu grec de l'amour) et du Thanatos (Dieu grec de la mort)?

D'après Roland Barthes, l'historien doit s'approcher au plus près de la mort. Il doit vivre la mort, c'est-à-dire qu'il doit l'aimer. C'est à ce

prix seulement qu'étant entré dans une sorte de communion primitive, avec les morts, il pourra échanger avec eux les signes de la vie. Les instances sujets du discours se trouvent tirailler entre un passé et un avenir et les unités de significations relatives à la mort dominant.

Toutefois, dans la mort se trouve la figure du non-mort, la vie. Parler avec insistance de la mort c'est lui redonner une forme de vie via l'écriture. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, « ces chers disparus » parlent à l'instance d'origine, façon de les rendre vivants. Dans « L'Attentat », la vie est présente à travers le désir de l'instance d'origine qui, modalisé par le vouloir, se conjointra à un autre espace. De même, la vie se manifeste par la publication du dernier article du non-sujet (Mourad est non-sujet, il est réduit à un corps sans âme). Ne dit-on pas communément que l'écrivain, l'artiste ne meurent jamais puisqu'ils laissent derrière eux leurs productions, expression de leur *moi profond* au sens où l'entend Proust dans *Le Contre Sainte-Beuve* ?

Enfin, il est impératif de se demander sur le statut actantiel de la mort. Celle-ci est en effet, personnifiée, elle occupe le statut du *second actant*, l'objet convoité par les actants. Certains actants sont à l'origine du « don de mort ». D'autres veulent se disjoindre d'elle pour vivre « refus de mort ». (cf. supra). La mort est convoquée par les actants djebariens pour rendre compte d'une situation particulière. Cette présence permanente de la mort invite à proposer une autre interprétation. La mort est toujours là, proche, tentante. Tout porte à croire que le seul actant réel est bien la mort. Les actants quel que soit leur statut ne peuvent jamais en triompher, encore moins y échapper. Même lorsque certains actants figurativisés en enfants la font subir aux autres, quelles que soient les conditions (ignominieuses et atroces), ils s'imposent comme des êtres de la mort, comme des Médée, autrement dit, des êtres incarnant la mort et le mal, des êtres morts.

La mort symbolise ainsi métaphoriquement le visage hideux, agonisant d'une tendance qui ne peut affirmer son être au monde que par le don de mort. Vu de ce point de vue, la représentation de la mort dans « L'Attentat » fournit des données historiques et sociologiques, emblématiquement exprimées par le titre même de la nouvelle.

Bibliographie :

1. Barthes, R. 1974. « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe ». In : Sémiotique narrative et textuelle. Paris : Larousse.
2. Brunel, P. 1988. Dictionnaire des mythes littéraires. Paris : Editions du Rocher.
3. Coquet, J.-C. 1997. La Quête du sens. Paris : PUF.
4. De Grève, M. 2000. « Mythes et franc-maçonnerie ». In : Le mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel. Paris : PUF.
5. Djébar, A. 1997. Oran, Langue morte. Paris : Actes Sud.
6. Djébar, A. 1995. Vaste est la prison. Paris : Albin Michel.
7. Durand, G. 1992. Structure Anthropologique de l'imaginaire. Paris : Dunod.
8. Genette, G. 1987. Seuils. Paris : seuil.
9. Hénault, A. 1979. Les enjeux de la sémiotique. Paris : PUF.
10. Houssin, M., Marsault-Loi, E. 1986. Ecrits de femmes. Paris : Messidor.
11. Lejeune, P. 1975. Le Pacte autobiographique. Paris : Seuil.
12. Pont-Humbert, C. 1995. Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances. G Paris : Jean-Claude Lattès.
13. Ricœur, P. 1991. Temps et récit III. Le temps raconté. Paris : Seuil. Coll. « Points Essais ».
14. Samoyault, T. 2001. L'Intertextualité. Mémoire de la littérature. Paris : Nathan.
15. Sellier, Ph. Octobre 1984. « Qu'est- ce qu'un mythe littéraire ? », In : Littérature n°55.

Notes :

-
- 1- Propos parus In revue *Algérie Littérature/ Action*, n°1, mai 1996.
 - 2- La notion de sujet est définie par Coquet comme étant un acte susceptible de juger, capable d'affirmer son méta-vouloir.
 - 3- Le masque est considéré comme un accessoire de conversion de l'acteur en personnage de théâtre qui présuppose le jeu. Gérard Genette d'ailleurs le confirme lors de l'analyse du pseudonyme dans le cadre d'une œuvre littéraire. Il dit « *Je comptais rappeler aussi que son domaine d'exercice, parmi les arts, est essentiellement circonscrit à deux activités : la littérature et, loin derrière, le théâtre (les noms d'acteurs), élargi aujourd'hui au champ plus vaste du show business. [...]. Je comptais encore m'en étonner, et chercher les raisons de ce privilège: pourquoi si peu de musiciens, de peintres, d'architectes? Mais au point où nous en sommes, cet étonnement serait par trop factice: le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique.* », Seuil, éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 57. L'adoption d'un pseudonyme engage un jeu ou une fictionnalisation. Or, l'actant n'éprouve pas le vouloir jouer mais celui de dire vrai donc être témoin direct et fiable.
 - 4 -La combinaison modale vps-d, *vouloir, pouvoir, savoir et devoir*.

5 -La transfocalisation est à définir comme le changement de point de vue des écrivains à travers une œuvre. En d'autres termes, ce sont les transformations possibles apportées à une œuvre antérieure.

6 -Nous empruntons l'expression à Umberto Eco.

7- L'instance d'origine est pour J.-C. Coquet « *Ce «personnage», qui n'est pas la personne physique, est l'instance d'origine du discours, l'auteur, celui dont le nom est inscrit sur la jaquette d'un livre ou, dans un domaine connexe, qui signe une toile, une sculpture ou une partition... L'auteur **transcrit**, volontairement ou malgré lui, son **expérience du monde**.* », « La sémiotique des instances », conférences de Linguistique en Sorbonne - EA 4089, *Sens, Texte, Histoire* (dir. O.Soutet), Paris, 13 mars 2008.