

**La blessure, un animus générateur chez AssiaDjebar:  
la récurrence lexicale comme phénomène  
scriptural révélateur**



**The Injury, an Animus Generator to AssiaDjebar:  
Lexical Recurrence as a Revealing Scriptural Phenomenon  
BELFATNACI Fethi**

Université Tissemsilt (Algérie), fethi14magister@live.fr

**Résumé:**

Nombreuses sont les recherches ayant pris la blessure, ses effets postérieurs et son pouvoir sur le devenir de l'individu pour objet principal d'étude. La psychologie a démontré que le traumatisme revient inéluctablement hanter le sujet. En effet, l'écriture a bien souvent représenté une issue thérapeutique possible pour ceux ayant vécu des événements tragiques. De là provient l'importance de la symbolisation du traumatisme, que ce soit par le biais de paroles effectivement prononcées ou par le truchement de l'écriture. L'autobiographie s'avère être un espace propice pour révéler des scènes de trauma, de honte, de culpabilité et de châtement. Cet article explore la configuration textuelle du trauma d'enfance dans le chapitre intitulé « *La bicyclette* » (première partie, chapitre cinq) du roman « *Nulle part dans la maison de mon père* » de Assia Djebar. Nous nous proposons tout d'abord de montrer comment la blessure devient un « animus » générateur d'une écriture porteuse de crise psycho-relationnelle marquant l'alliance « fille/père », puis nous passerons en revue la représentation du trauma d'enfance à partir du phénomène de la récurrence lexicale déployée dans ledit chapitre.

**Mots clés:** blessure; animus générateur; récurrence lexicale; obsession; souvenir.

**Summary:**

Much research has taken injury, its subsequent effects and its power over the individual's future as the main object of study. Psychology has shown that trauma inevitably comes back to haunt the subject. Indeed, writing has often

represented a possible therapeutic outcome for those who have experienced tragic events. Hence the importance of symbolizing trauma, whether through words actually spoken or through writing. The autobiography proves to be a suitable space to reveal scenes of trauma, shame, guilt and retribution. This article explores the textual configuration of childhood trauma in the chapter titled "The Bicycle" (Part One, Chapter Five) of the novel "Nowhere in My Father's House" by Assia Djebar. We first propose to show how the wound becomes an "animus" generating a writing carrying a psycho-relational crisis marking the "daughter / father" alliance, then we will review the representation of childhood trauma. from the phenomenon of lexical recurrence deployed in the said chapter.

**Keywords:** Injury; generator animus; lexical recurrence; obsession; memory.

### 1. INTRODUCTION

Étant au cœur des préoccupations littéraires, le thème de la blessure serait associé à la nébuleuse des souvenirs enfantins. La blessure ou le trauma d'enfance affecte à des degrés divers le parcours existentiel le l'individu. Or, toute tentative de concrétiser la douleur s'avère une promiscuité qui dérange l'exercice rétrospectif de la mémoire.

Partant du principe que toute autobiographie est une répétition d'un vécu, l'écriture ne peut que reproduire soi, le renouveler, le faire renaître : « *ce qui était est repris* ». On vise alors à retrouver les soubassements du passé, sous une forme différente. Se réunissent ainsi, dans les interstices de l'écriture, le passé et le présent, le souvenir et le devenir. Cependant, la problématique de la répétition, entendue au sens d'une « récursivité » scénographique dedans le texte, s'intègre dans une dynamique discursive par laquelle les écrivains ajustent de l'intersubjectif à leurs pratiques scripturales. Cela dit, les écrits autobiographiques sont des espaces privilégiés pour étudier les différents traits de la blessure que porte l'être dans les interstices les plus profonds de son moi enfantin. Un certain nombre d'œuvres témoignent de variations esthétisées sur ledit thème. Les écrivains se font grand clerc dans ce genre d'écriture, ils y trouvent une matière qui, désormais, leur procure défi esthétique et valeur symbolique. « *Nulle part dans la maison de mon père* » offre un terrain propice à une réflexion sur les liens unissant les reprises intra-phrastiques à l'écriture de la blessure, les premières étant un mouvement « circulaire » de purgation d'un mal ambiant. L'identification de tels traits psychoaffectifs dans la scène de « La bicyclette », chapitre cinq du roman précité, s'assimilerait donc à une fréquence lexicale particulièrement remarquable, du point de vue des valeurs discursives. La récurrence lexicale devient donc un phénomène scriptural révélateur de ce qui obsède.

Toutefois, peut-on véritablement qualifier la répétition comme figure lexico-sémantique structurelle en se limitant à la simple tâche d'identifier le retour d'un même vocable sans la transposer dans un arrière-plan interprétatif. Certes, sur le

plan morphologique, la répétition se mesure, selon François Rastier, à la reconnaissance de l'« itération d'une unité linguistique quelconque »<sup>1</sup>, mais, située au sein d'un texte littéraire où les structures signifient au même titre que le font les signes, la répétition, supposons-nous être en droit de l'avancer, rend d'autres valeurs que celles purement structurelles, celles où l'on pourrait entrevoir la résurgence d'une « tension » ou d'une « pulsion ». C'est ainsi que nous en sommes arrivés à nous faire nôtre cette entreprise interprétative, et ce, en nous y engageant à partir de la problématique suivante :

Comment le phénomène de la récurrence lexicale devient-il révélateur d'une blessure profonde chez Assia Djébar et jusqu'à quelles proportions le trauma d'enfance surdétermine-t-il, sur le plan affectif, visionnel et mémoriel, le devenir du personnage ?

### **1. La répétition, un procédé scriptural révélateur**

La répétition fut longtemps considérée comme une anomalie du langage. La rhétorique du XIX<sup>e</sup> siècle assigne aux reprises sémantico-lexicales une attitude réductrice voire négative. La conception « archaïque » qualifiait la répétition comme pléonasme ou paraphrase quand elle fait entendre, au sein du langage, un lexème ou un sens redondant. Cependant, depuis ces dernières années, l'approche énonciative et pragmatique des répétitions s'inscrit particulièrement dans le sillage des travaux de Alain Rabatel. Celui-ci propose une analyse qui s'écarte radicalement de la conception tautologique et refuse de réduire ce procédé au pléonasme. « Reprendre » nous invite donc à interpréter. Partant de ce principe, Clinquart libère la répétition du joug de l'inutilité énonciative qui l'a si souvent discréditée au regard de la rhétorique.

*« La reformulation (ou la reprise) est le phénomène par lequel une séquence discursive antérieure est reprise au cours d'une même interaction, inférant ainsi un changement de perspective énonciative »<sup>2</sup>.*

Toutefois Alain Rabatel distingue deux types de répétition verbale : la reprise morphosyntaxique et la reprise sémantique. La première procède à redire littéralement la même chose ; on parle donc de la reformulation miroir<sup>3</sup> ; la deuxième procède à redire autrement le même contenu sémantique. Répéter n'est pas reformuler : Si la reformulation est une pratique de la communication qui consiste à éclaircir les dits antérieurs, la répétition peut se voir comme une

---

1 François RASTIER, (1972), « Pour une systématique des isotopies ». In AJ Greimas (ed), Essais de sémiotique poétique, Paris : Larousse, p. 80.

2 Clinquart Anne-Marie, "Fonctions rhétoriques de la reformulation ou quand la reformulation est le témoin de la maîtrise discursive et communicative du locuteur", Cahiers du français contemporain 3, CREDIF, Didier Erudition, 1996, p.153.

3 La *reformulation miroir* consiste à reprendre un discours antérieur avec les mêmes mots envisagés précédemment.

démarche particulière de la reformulation exploitant toujours la nuance des pensées.

*Ces deux opérations [reformulation/ répétition] relèvent effectivement d'un même mouvement énonciatif, dans la mesure où le segment repris par la répétition ne peut jamais coïncider exactement avec la séquence-source. L'acte et la situation d'énonciation n'étant jamais duplicable, la répétition à l'identique est impossible. La répétition est alors à la reformulation ce que l'écriture blanche était pour Barthes : son impossible 'degré zéro'*<sup>1</sup>

On reconnaît que dans les deux opérations, le « semblable » diminue la différence et brouille l'orientation vers l'amont du discours. Le co-énonciateur a du mal à s'adapter à l'identique. Tandis que la reformulation concerne le lien au semblable, la répétition à l'identique est confrontée à un « *stade du miroir indéfiniment prolongé* »<sup>2</sup>. La nuance discursive dans la reformulation est beaucoup plus éclaircie que celle qui se trouve dans le répétitif. Les outils d'interprétation dans la reformulation sont offerts dans la panoplie de choix d'éléments linguistiques qui séparent le dit-source des éclaircissements envisagés ultérieurement. Les variations lexico-sémantiques, identifiables, deviennent, dès lors, interprétables.

L'écriture de soi, de par les codes qui la régissent, les finalités qu'elle poursuit et plus largement les portées psychologiques, culturelles et symboliques qui lui sont attachées, présente l'intérêt d'être un « *espace de la répétition* »<sup>3</sup> comme le souligne Françoise Asso, c'est-à-dire le lieu d'une construction, d'une destruction et d'une re-construction dont rien ne se livre à l'état brut : tout est affaire de devenir autre.

*L'autobiographie suppose un moi qui se construit, se détruit, se reconstruit dans l'acte même d'écrire qui fixe de moment en moment des « instantanés », des métamorphoses qui « étrangent » et altèrent le sujet en devenir, un clivage interne qui fait du sujet l'autre d'un autre*<sup>4</sup>.

En ce sens, l'autobiographie n'est-elle pas en soi répétition d'un vécu déjà révolu, si ce n'est une répétition du même ? Frédéric Nietzsche l'a conçue sous l'aspect existentiel de *l'éternel retour* : ce qui arrive n'est jamais que le retour, la reproduction du même :

1 Prak-Derrington, E. « *Récit, répétition, variation* ». *Cahiers d'études germaniques*, 2005, p. 49.

2 Jean Lacan, « *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* » (1949), in *Ecrits*, Paris, Le seuil, 1966, p. 93.

3 Asso, François, « *L'espace de la répétition* », dans Gleize, J., et Léoni, A., (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle, actes du Colloque international, janvier 1996, Aix-en-Provence, Université de l'Université de Provence*, 2000. pp. 25-35.

4 Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, coll. « Écriture », 1996, p. 197.

*Que serait-ce si, de jour ou de nuit, un démon te suivait une fois dans la plus solitaire de tes solitudes et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire! Il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre [...]. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière !<sup>1</sup>.*

L'écriture de soi se veut un cadre d'analyse fructueux du phénomène de la répétition et toute tentative de dissociation du dit et du re-dit est vouée à l'échec. Alain Rabatel avance dans sa conception que les deux types de la répétition, morphosyntaxique et sémantique, peuvent occasionnellement se superposer dans un même discours. Cela dit, les deux procédés anaphoriques fonctionnent conjointement et s'imprègnent mutuellement d'une façon si forte que toute approche voulant y instaurer des dissociations définitives condamnerait d'emblée ses résultats au réductionnisme.

Nous verrons dans ce qui suivra la manifestation de ce rapport entre formes expressives récurrentes et substrat mémoriel obsessionnel, ce dernier étant l'origine de la circularité énonciative.

## 2. La scène de la « bicyclette », un traumatisme d'enfance

Notre analyse est centrée, à la fois, sur le rapport existant entre le mode répétitif et l'écriture du trauma. Par souci de rigueur, nous circonscrivons notre analyse au temps diégétique, tel qu'il se déroule dans le chapitre intitulé « *La bicyclette* ». Pour ce faire, nous avons établi un tableau qui montre l'évènement sous ses différentes scénographies :

**Tableau 1 : Les occurrences dans la scène de la bicyclette**

Déroulement de la scène de « <i>La bicyclette</i> »	Les reprises de la scène de « <i>La bicyclette</i> »
« Aidée du <b>fil</b> de l'institutrice, une <b>veuve</b> , j'ai ce jour-là enfourché une <b>bicyclette</b> » (N.P.p.54)	« Il faudrait ajouter que c'est Maurice, le <b>fil</b> de l'institutrice <b>veuve</b> [...] c'était justement lui qui, tenant le guidon du <b>vélo</b> , s'était proposé pour être mon mentor » (N.P.p.63)
« Sur ce, <b>mon père</b> apparaît [...] il a fait comme s'il ne me regardait pas [...] il a marché d'un <b>pas vif</b> jusqu'à l'escalier [...] De là, il <b>m'a appelée</b> par mon prénom » (N.P.p.54)	« C'était alors que <b>mon père</b> entre dans la cour voit la scène en un éclair, ne s'arrête pas, puis, son <b>piéd posé sur l'escalier</b> , dos tourné aux enfants qui jouent, <b>me hèle</b> , moi ! » (N.P.p.63)

1 Friedrich Nietzsche, « *Le Gai Savoir* » (La Gaya Scienza) [1882], traduit par Henri Albert en 1887, Édition électronique (ePub) v.: 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011, p. 341.

« <b>Je me vois monter en silence l'escalier derrière mon père</b> » (N.P.p. 55)	« <b>J'ai rejoint mon père, lui, dos tourné, moi le suivant sans comprendre</b> » (N.P.p.64)
« <b>Lui, entre dans l'appartement [...] puis s'exclame : «Je ne veux pas, non, je ne veux pas -répète-il très haut à ma mère, accourue et silencieuse- je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette !</b> » Puis, sans attendre, il rejoint leur chambre ». (N.P.p.55)	Il entre dans l'appartement et je réinscris sa phrase d'aveugle qu'il lance dans le corridor à ma mère silencieuse : « <b>Je ne veux pas (il crie) ! Je ne veux pas que ma fille montre ses jambes devant les autres au village !</b> » Puis il va s'enfermer dans leur chambre. (N.P.p.64)
« <b>Ma mère, elle non plus, ne m'expliquait rien</b> » (N.P.p.58)	« <b>Ma mère n'eut tout simplement pas l'idée, ni le loisir de tenter de m'expliquer</b> » (N.P.p.65)

La scène de « *la bicyclette* » nous fait penser à la notion de « l'agression ». En effet, la narratrice, vers l'âge de six ans, subit une agression qui perturbera sa sérénité et marquera, à jamais, sa naïveté en tant qu'enfant. L'ombre de ce souvenir accablant accompagnera l'individu au fil du temps : « *Une scène [...] me reste toutefois comme une brûlure, un accroc dans l'image idéale du père* » (N.P,p.53). Cette agression, infligée par le père, accable jusqu'à présent la narratrice. Elle recherche des réponses à des interrogations qui demeurent jusque-là en suspens, celles liées aux attitudes de son père à son endroit.

À partir de l'image des « *jambes* » d'une petite fille « retranchées » du reste de son corps, une idée irrationnelle se dégage, celle de l'effacement du corps féminin dans les sociétés maghrébines. Cette conception rétrograde, présentant la fille comme une « tare de la société », se construit et se développe dans un imaginaire collectif « sub-logique »<sup>1</sup>. À cela, succède « *le silence complice de la part de la mère* » (N.P,p.59), lequel vient assombrir davantage l'abjecte scène. Cette mère se réduit au mutisme par crainte de l'homme qui la prive de parole. L'effacement du corps implique inéluctablement l'effacement de la parole. Dès lors, elle est présentée comme un être « muselé » : « *des années plus tard [dit la narratrice], il lui [la mère] arriva de me rappeler l'austérité de mon père, sa rigueur de censeur appliquée à elle* » (N.P,p.65). En effet, la mère devient textuellement un signe de rapetissement, de négation et de réification de ce corps qui ne vivait que dans l'ombre de l'homme. La reprise, presque littérale, de l'évènement gravite autour d'un thème récurrent dans les sociétés maghrébines, celui de « l'interdit ». Les deux colonnes du tableau des fréquences sémantico-lexicales dressé ci-dessus mettent en relation la fille, son corps, son père et le social en tant qu'il représente une valeur coercitive<sup>2</sup>.

1 *Sub-logique* : nous entendons par-là tout ce qui est arbitraire décidé, ce qui n'est pas régi par une rationalité (des habitudes en- deçà de la logique).

2 Nous faisons ici le lien avec la sociologie durkheimienne (DURKHEIM, 1895) qui établit que le « fait social » renvoie à « *toute manière de faire, fixée ou non, susceptible d'exercer sur l'individu une contrainte extérieure ; ou bien encore, qui est générale dans l'étendue d'une société donnée tout en ayant une existence propre, indépendante de*

L'« opprobre » dont est élaboussée la petite fille est connotativement fort présente dans le sens où « *le mot "jambes" faisait tache* » (N.P, p.59), partie du corps féminin vue péjorativement dans les sociétés phalocrates :

*« Il y avait surtout ce mot arabe pour "jambes" dans la phrase, et j'étais froissée de sentir qu'il avait délimité ma personne, retranché de moi quelque chose qui n'était pas à lui ; or ; c'était moi ! Mes jambes, et alors ? Il faut bien que je marche avec : chaque enfant a des jambes ! C'était vraiment injuste de sa part ! Les avoir ainsi séparées de ma personne. C'était, je me rendais compte, insultant, mais pourquoi ? »* (N.P, p.58)

La culture, dans laquelle la narratrice évolue, porte un regard péjoratif sur les stades de l'évolution physiologique de la femme. Ce regard dépréciatif porté sur le corps féminin change en fonction de ses mues. Le corps féminin devient une « *image sociale* » perceptive et discursive complexe. A titre d'exemple, « *La main du père* », qui accompagnait systématiquement la narratrice à l'école à un âge précoce, symbolise parfaitement cette relation complexe ambivalente qu'entretient la narratrice avec son père. La main du père, allusion au « guide protecteur » faite souvent par Assia Djébar dans ses œuvres, trouve sa pleine signification dans son roman antérieur « *L'Amour, La fantasia* » (1985) où l'incipit esquisse une certaine complicité psychoaffective entre la fille et son père : « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père* ». Or, ce lien père/ fille se détache progressivement dans son ultime roman. La relation devient plus complexe et empreinte de soubresauts. En effet, la narratrice reproche à ce « *guide* » de l'avoir délaissée elle en pleine crise pubertaire : « *il me laisse marcher toute seule, il ne me prend pas la main comme les deux premières années, quand j'étais plus petite* » (N.P, p. 98). Ce petit corps enfantin fut accompagné et protégé préalablement par le père, puis abandonné ultérieurement aux ravages de l'adolescence. Cette représentation socio-culturelle du corps féminin est donc à la base de l'organisation structurelle de la société maghrébine qui censure le devenir-femme : « *C'est à cause de ce public d'homme de sa communauté (journaliers, artisans, chômeurs) qu'il ne me tend plus la main* » (N.P, p.100). Cependant, la figure du père incarnait, chez la narratrice, l'idéal auquel elle aspirait. Mais elle finit par imputer le chapeau de son échec à la figure masculine. « *La scène de la bicyclette* » éclaire les soubassements de la culture ancestrale d'un père austère, prisonnier des carcans de l'imaginaire collectif d'une communauté rétrograde « *il aurait en fait fallu invoquer deux responsables de l'échec : le père, victime de son ignorance rigoriste et des préjugés de son groupe* » (N.P, p.437). En effet, La trajectoire individuelle de la narratrice ne peut être comprise qu'à travers le clivage social de l'époque

---

*ses manifestations individuelles. », Émile Durkheim, Les Règles de la méthode sociologique, p. 14.*

dans lequel évolue Assia Djébar. Celle-ci supporte mal d'être prise dans le corset des traditions. Cela dit, la libération de la femme implique une libération de la parole. Assia Djébar aura vécu dans sa chair l'évolution de la condition féminine au sein d'une société où les carcans traditionnels ont le poids du destin : son premier roman « La soif » (1957) témoigne de cette anticipation prégnante d'un corps qui se fait femme. Assia Djébar se permet de dire ce que jusqu'alors ne se disait pas, qu'il s'agisse de l'altérité sexuelle dans (Les Nuits de Strasbourg) (1997), de la falsification historique dans (Loin de Médine) (1991) ou de propos réprobateurs du père dans (Nulle part dans la maison de mon père) (2007). À vrai dire, la narratrice garde une rancune tenace à l'égard de la figure masculine et remet en cause les jugements-stéréotypes relatifs à la figure féminine. De là, l'écriture devient un moyen transmissif d'émancipation de la gent féminine : « Celle qui écrit aujourd'hui n'a cessé de faire durant ce demi-siècle: pour l'essentiel, des histoires de femmes, de jeunes filles, toutes tentées de se libérer peu à peu ou brusquement. » (N.P, p.447).

La scène de la bicyclette nous propose une plongée dans le souvenir traumatique de la narratrice qui régit l'écriture de l'anamnèse<sup>1</sup> «lorsque le souvenir apparaît comme un système de représentation»<sup>2</sup>. Au-dessous de ce système, s'étend la blessure qui prend la forme d'un socle soutenant et maintenant l'exercice scriptural où la mémoire émotionnelle essaie également de surmonter cette emprise traumatique.

En somme, la « crise » discursive est inhérente à une vision que la narratrice ne peut expliquer qu'à travers la répétition du même-dit. Cette dynamique du « répété » provoque un retournement réflexif du sujet sur ce qu'il avait antérieurement subi. Ainsi, la narratrice tente d'approcher la substance de cette « blessure ineffable ». Elle est dans un besoin prégnant d'apaiser cette l'usure émotionnelle au moyen du matériau linguistique. Or, le cadre se dérobe une fois qu'elle veut matérialiser ce trauma d'enfance. L'acte énonciatif se trouve, par la suite, en pleine crise scripturale.

### **3. La blessure, un animus générateur de l'acte scriptural**

Le dispositif psychique de l'individu se manifeste principalement dans des structures syntaxico-sémantiques. Lacan souligne que « l'inconscient est structuré comme un langage »<sup>3</sup>. C'est-à-dire que l'inconscient se situe au carrefour de la

---

1Anamnèse : en psychologie, le terme désigne l'évocation volontaire du passé que fait le patient à l'aide de ses souvenirs.

2 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972, p.109.

3 Jacques Lacan a repensé à nouveau les frontières entre l'inconscient et le langage. Ses travaux sur la relation entre l'inconscient et la langue s'inscrivent dans la conception structuraliste saussurienne. En effet, c'est la découverte par Lacan de la linguistique

pulsion et du sens, à l'intersection du sémiotique et du symbolique. Julia Kristeva affirme nettement le basculement du texte écrit à son envers pulsionnel, et ce, lorsqu'elle s'en tient d'exhiber la parenté entre la structuration du texte et celle des images obsessionnelles: le *phéno-texte*<sup>1</sup>, comme production scripturale achevée, n'est en fait que la manifestation sous-jacente du *géno-texte*<sup>2</sup>. Il est à rappeler que le *géno-texte* est un dispositif générateur transformationnel à l'image de la *grammaire générative transformationnelle*<sup>3</sup> (la G.G.T s'applique à des énoncés qui traversent une série de transformations profondes pour apparaître superficiellement à l'état d'énoncés réalisés).

*Le phéno-texte est une structure (qu'on peut générer au sens de la grammaire générative), obéit à des règles de la communication, suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire. Le géno-texte est un procès [qui] traverse les zones à limitation relative et transitoire»<sup>4</sup>*

Le phénomène de la réécriture de la blessure correspond donc aux règles de réécriture des énoncés. Tout comme la grammaire générative transformationnelle, l'approche kristevienne cherche, elle aussi, à déceler et à comprendre l'organisation du système psychique dans la production scripturale du sujet narrant. Ce travail de transformation et de confrontation de divers systèmes signifiants s'opère dans la structure profonde de l'inconscient: les rêves, les souvenirs et les images obsessionnelles revêtent un caractère verbal pour donner une forme signifiante sur la surface textuelle. D'ailleurs, Jean Starobinski souligne que tout texte est commandé par un pré-texte qui l'induit. Nul « *ne peut produire son texte qu'après passage par un pré-texte* »<sup>5</sup>. La blessure sera donc ce *pré-texte* qui généra l'acte scriptural de la scène de « la bicyclette ».

---

structurale de Ferdinand de Saussure et Roman Jakobson qui lui permet de redonner à l'inconscient freudien toute sa portée.

1 Le *phéno-texte* c'est la symbolisation ou la matérialisation du *géno-texte* par le biais du langage (superposition des signes, syntaxe, linéarité discursive...). Cette mise en acte laisse entrevoir la manifestation des systèmes signifiants.

2 Le *géno-texte* c'est le procès d'engendrement des systèmes signifiants tels le réservoir pulsionnel, les expériences langagières, les vagues nostalgiques de l'enfance, la schizophrénie...

3 La *grammaire générative transformationnelle* se veut explicative dans le sens où elle doit chercher à comprendre l'organisation du système cognitif permettant au locuteur-auditeur de formuler un ensemble infini de phrases ; elle porte son observation non sur la production finale, c'est-à-dire le signe achevé en tant que tel, mais sur les mécanismes et les processus antérieurs permettant la construction de ces énoncés.

4 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX e siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, 1985, p.84.

5 Jean Starobinski, *LES MOTS SOUS LES MOTS. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, 1971, p. 152.

Dans toutes ses œuvres, Assia Djebar n'a cessé d'exploiter ces mouvements pulsionnels sous-jacents indescriptibles qui sont à l'origine de sa création artistique «*pour atteindre cette zone où s'assemblent les germes de ce qui signifiera dans la présence de la langue*»<sup>1</sup>. Il y a donc un véritable travail d'agencement de germes issus des allers-retours entre pulsion et langage. Selon Charles Mauron, toute création artistique est le symptôme d'obsessions inconscientes. Convaincu que le texte littéraire est le réservoir pulsionnel par excellence, Mauron recourt à la biographie de l'auteur afin de décrypter les réseaux métaphoriques récurrents dans le texte où s'éclairent mutuellement écriture et inconscient. La parole serait, aux dires de l'écrivaine, le champ privilégié pour cet *assemblage de germes* générateurs. Le langage, chez Assia Djebar, se veut donc comme garant de mettre à jour la transposition des modulations psychiques liée à un évènement traumatique antérieur. Cela dit, le *phéno-texte* se veut comme la trace indélébile d'un stimulus émotionnel, sous-jacente à l'appareil psychique. Pour Julia Kristeva *la signifiance*<sup>2</sup> de cette fraction émotionnelle serait plutôt à lire dans l'espace qui ouvre un texte à ce qu'on pourrait appeler son « avant » et son « après ». L'exercice interprétatif consiste donc à l'interrogation de la *signifiance* c'est-à-dire le « *signifiant-se-produisant en texte* »<sup>3</sup> dans la matière même du texte, et ce, à travers les drames enfantins qui sillonnent la surface textuelle (une peur enfantine, un châtement, des écholalies, ...). En effet, Assia Djebar tente de revisiter, après un demi-siècle plus tard, ce qui fait éclore le germe pulsionnel, ce qui à quoi est assujettie l'écriture de la blessure. Voici donc comment la narratrice caractérise et évalue sa blessure dans la scène de « *La bicyclette*»:

« *Je me rappelle cette blessure qu'il m'infligea (peut-être la seule blessure que m'infligea jamais mon père), comme s'il m'en avait tatoué, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard !* » ( N.P, p.58)

La blessure induite par le père hante la narratrice et devient un animus générateur d'un fait littéraire intrinsèque au mémoriel. Ce trauma d'enfance est qualifié comme « *le reflux de l'éternel dans le présent* »<sup>4</sup>. Il se manifeste à travers l'extériorisation d'une névrose accablante jusqu'à présent. La narratrice « [se] rappelle », au moment présent, un évènement antérieur qu'elle estime être «*la*

1 Julia Kristeva, *Sēmeiōtikē : Recherche pour une sémanalyse*, Collection "Tel Que", Paris, Seuil, 1969, p.11.

2 « *Nous désignerons par signifiance ce travail de différenciation, stratification et confrontation qui se pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structurée* », Julia Kristeva, *Sēmeiōtikē : Recherche pour une sémanalyse*, Collection "Tel Que", Paris, Seuil, 1969, p.11.

3 *Ibid* p. 217.

4 *Ibid.*, p. 37.

seule blessure » tatouée sa mémoire. Ajoutons à cela, l'aspect inaccompli de cette blessure à l'emploi du plus-que-parfait, « *il m'en avait tatoué* »; rappelons ici que le plus-que-parfait exprime un passé dans un passé dont les limites temporelles de l'action prolongée sont indéterminées. Par ailleurs, le factuel présent est exprimé à travers l'emploi du présent de l'indicatif auquel est mis le verbe « se rappeler » : « *Je me rappelle cette blessure* ». De par ses propriétés sémantiques, le verbe « [se] rappelle » attribue à l'évènement traumatique un caractère tenace. Ainsi la blessure d'enfance s'inscrit-elle comme blessure d'une vie : « *comme s'il m'en avait tatoué, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard !* ». Il est désormais clair que cette image mnésique est la répétition fidèle de l'impression reçue jadis. Cette image mnésique ancrée dans le mémoriel acquiert la valeur d'un archétype émotionnel. « *Tout archétype porte en lui, à travers son symbole, une charge émotionnelle qui peut dépasser et submerger la conscience provoquant des délires visionnaires ou des psychoses* »<sup>1</sup>. En outre, le verbe « *infligea* » parvient à un autre effet traumatique, celui d'appliquer une peine morale à l'endroit d'une fillette de cinq ans. Intimement blessée dans sa chair et dans son corps, la narratrice est confrontée à ce qu'elle considère comme une défaillance majeure de son être-fille, elle a l'impression que tout son être n'est qu'une plaie ouverte. La réprimande du père à l'encontre de sa fille, quant au fait de montrer « *ses jambes* » dans la cour de l'immeuble en pédalant une bicyclette, n'est pas arbitraire. Cette attitude hostile du père, étroitement liée à l'esprit de l'époque, fut une « *cause de la fureur incontrôlée* » (N.P. p.62), elle se répercute négativement sur le devenir de la narratrice qui a décidé désormais de s'abstenir de monter à vélo : « *Les années suivantes, je n'ai même plus éprouvé le désir de m'approcher d'un vélo [...] j'avais désormais gravé en moi que je ne monterais jamais de ma vie à vélo* » (N.P, p. 60.).

En somme, l'aspect traumatique, selon la conception freudienne, du drame familial se manifeste à travers des images obsessionnelles, des métaphores obsédantes, des retours du refoulé, ...etc. Ces diverses *névroses* se combinent au niveau de la surface textuelle pour combler un manque ou pour s'adapter à des fractions émotionnelles refoulées qui ont à jamais marqué la mémoire. Le passage du pulsionnel au symbolique s'impose donc comme un processus tout à la fois psychique et scripturaire. C'est la raison pour laquelle Assia Djébar considère comme nécessaire la verbalisation de ce trauma d'enfance qui ne cesse de hanter son mémoriel: nommer avec justesse le mal-être personnel pourrait permettre à notre écrivaine de se reconnaître dans cette blessure ainsi mis en mots et de s'en délivrer.

#### 4. CONCLUSION

---

1 Carl Gustav Jung , *La Réalité de l'âme*, tome 2, Le Livre de poche, 2007, p. 1152.

Projeter un regard critique sur le passé pour en déduire le factuel est, nous semble-t-il, l'exercice littéraire le plus éprouvant de Assia Djébar. Ainsi, avons-nous tenté de saisir comment et pourquoi la blessure et les répercussions qui en procèdent convoquent une écriture qui se répète constamment. En effet, le phénomène de la récurrence lexicale chez Assia Djébar devient un procédé créatif. Il s'écarte de la simple redondance énonciative stérile pour devenir un exercice fécond constituant ainsi l'animus générateur d'une dynamique textuelle propre à elle.

La scène de « *La bicyclette* », à l'analyse de laquelle nous nous sommes appliqué, est appréhendée comme un moteur générateur de création artistique et médium contribuant à l'articulation d'une critique sociale relativement liée aux représentations du statut existentiel voué à la femme, celui d'un être infériorisé comme par nature. Le sujet remet en cause les jugements ancestraux qui ont poussé le père, victime de dogmes irrationnels, à prohiber la dénudation des « *jambes* » d'une fillette qui essayait de monter à vélo et dont l'esprit n'est pas encore initié aux valeurs de l'interdit social dedans la sphère socioculturelle où elle évoluait. C'est dans de telles conditions que souvent, le thème de la blessure, sous ses diverses manifestations scripturales, s'installe dans l'imaginaire collectif et se cristallise dans les pratiques scripturales littéraires, notamment celles se donnant pour objectif de revoir soi, de se dire, de tenter de se dupliquer à travers l'écriture.

##### 5. Bibliographie :

- Mathieu-Castellani , . G. (1996). *La Scène judiciaire de l'autobiographie*. PUF, coll. « Écriture ».
- Starobinski , J. . (1971). *LES MOTS SOUS LES MOTS. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, . Gallimard.
- Lacan , J. . (1966). *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* » (1949), in *Ecrits*,. Paris: Le seuil.
- Jung , C. G. . (2007). *La Réalité de l'âme, tome 2*. Le Livre de poche.
- Kristeva , J. . . (1969). *Sēmeiōtikē : Recherche pour une sémanalyse, Collection "Tel Que"*,. Paris: Seuil.
- Clinquart, A.-M. (1996). *Fonctions rhétoriques de la reformulation*. Tunisie: Cahiers du français contemporain 3, CREDIF, Didier Erudition.
- Prak-Derrington , . E. . (2005). « *Récit, répétition, variation* ». Cahiers d'études germaniques.
- Barthes , R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivit de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil.
- Kristeva , J. . (1969). *Sēmeiōtikē : Recherche pour une sémanalyse, Collection "Tel Que"*,. Paris: Le seuil.

• Asso , F. . (2000). *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*. قُدْم فِي ل'espace de la répétition , Aix-en-Provence, Université de l'Université de Provence janvier 1996.

• Durkheim , Émile . (1895). *Les Règles de la méthode sociologique* , Collection,. Quadrige.

• RASTIER , F. . . (1972). « Pour une systématique des isotopies ». In AJ Greimas (ed), *Essais de sémiotique poétique*,. Paris: Larousse.

• Nietzsche , F. . (1882). *Le Gai Savoir (La Gaya Scienza)*, traduit par Henri Albert en 1887, (1 م). Édition électronique, Les Échos du Maquis.

• Kristeva , J. . (1985). *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX e siècle. Lautréamont et Mallarmé*,. Seuil.

1. Asso Françoise, (2000) « L'espace de la répétition », dans Gleize, J., et Léoni, A., (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle, actes du Colloque international, janvier 1996*, Aix-en-Provence, Université de l'Université de Provence.

2. Carl Gustav Jung (2007) , *La Réalité de l'âme*, tome 2, Le Livre de poche.

3. Clinquart Anne-Marie, (1996) "Fonctions rhétoriques de la reformulation ou quand la reformulation est le témoin de la maîtrise discursive et communicative du locuteur", *Cahiers du français contemporain* 3, CREDIF, Didier Erudition.

4. François RASTIER, (1972), « Pour une systématique des isotopies ». In AJ Greimas (ed), *Essais de sémiotique poétique*, Paris : Larousse.

5. Friedrich Nietzsche, (1882) « *Le Gai Savoir* » (La Gaya Scienza), traduit par Henri Albert en 1887, Édition électronique (ePub) v.: 1,0 : Les Échos du Maquis.

6. Gisèle Mathieu-Castellani, (1996), *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, coll. « Écriture ».

7. Jean Lacan, (1966), « *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* » (1949), in *Ecrits*, Paris, Le seuil.

8. Julia Kristeva, *Sēmeiōtikē : Recherche pour une sémanalyse*, (1969), Collection "Tel Que", Paris, Seuil.

9. Émile Durkheim, (1895), *Les Règles de la méthode sociologique* , Collection, Quadrige.

10. Prak-Derrington, E. (2005), « Récit, répétition, variation ». *Cahiers d'études germaniques*.

11. Roland Barthes, (1972), *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris.

12. Jean Starobinski, (1971), *LES MOTS SOUS LES MOTS. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard.

**13.** Julia Kristeva, (1985), *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Seuil.

**14.** Julia Kristeva, (1969), *Sēmeiōtikē : Recherche pour une sémanalyse*, Collection "Tel Que", Paris, Seuil.