

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Hélène Barthelmebs-Raguin

ETHOS ET VOIX NARRATIVES.

ENGAGEMENT ET HISTOIRE DES FEMMES ALGÉRIENNES

DANS LES ÉCRITS ET LES FILMS D'ASSIA DJEBAR

RÉSUMÉ. Mêlant adroitement voix narratives et focalisations dans son œuvre, Assia Djébar se place, selon ses propres termes, à mi-chemin entre «scripteuse» (Djébar, 1995: 180) et «diseuse» (Djébar, 1985: 161). Le paradoxe repose sur ce *Je*, à la fois auctorial et éminemment pluriel, qui prend en charge le récit, et cette voix qui «ne s'exprime ni en français, ni en arabe, ni en berbère, [mais en] une langue de l'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi» (Djébar, 1995: 103). L'*ethos* de l'écrivaine participe ainsi d'une scénographie tout à fait particulière, qui relève à la fois de la littérature féminine et de la littérature postcoloniale telle que Jean-Marc Moura l'a mise en relation avec la notion de scénographie. Assia Djébar bâtit littéralement dans son écriture des fresques romanesques qui inscrivent une énonciation collective, phénomène que l'on retrouve également dans ses deux longs-métrages qui participent d'une même visée esthétique.

MOTS-CLÉS: Assia Djébar, Voix, Langage, Littérature postcoloniale, Écriture féminine.

S'agissant de l'étude de l'*ethos* du conteur et des voix narratives dans la littérature et les arts contemporains, l'œuvre littéraire et cinématographique de feu l'Académicienne Assia Djébar¹ présente un intérêt majeur. Mêlant

¹ A. Djébar (1930-2015). De son vrai nom, Fatima Zohra Imalayenne. Née en 1930 à Cherchell, Assia Djébar écrit son premier roman, *La Soif* (1957), après son cursus à l'ENS de Sèvres. D'abord professeure d'histoire moderne en Algérie, elle enseignera par la suite les études francophones à l'Université d'Alger jusqu'en 1980, date à laquelle elle s'installera en France, pour y enseigner et poursuivre ses travaux d'auteure et de cinéaste. Depuis 1995, elle vivait aux États-Unis. Son œuvre, riche et vaste, a été traduite en vingt-trois langues et fait l'objet de nombreuses études. Elle fut la première auteure algérienne de langue française à rejoindre l'Académie française en 2005. Assia Djébar est décédée le 6 février 2015 à Paris.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

adroitement diverses voix narratives et focalisations dans son œuvre, elle se place, selon ses propres termes, à mi-chemin entre «scripteuse»² et «diseuse»³. Elle donne ainsi, littéralement, à entendre une voix qui entremêle des récits autres, de différentes natures, qui tous contribuent à tisser son œuvre. Elle s'attache non seulement à peindre son propre portrait et à saisir des identités historiques, mais aussi à réfléchir sur le processus de création artistique qui fut le sien. Cette voix est avant tout celle de l'oralité; jouant des niveaux de diégèse, le commentaire devient *in fine* une *voix-in* qui conduit l'histoire.

Le paradoxe de cette écriture romanesque comme filmique repose sur l'usage de ce *Je*, à la fois auctorial et éminemment pluriel, qui prend en charge le récit et cette voix qui «ne s'exprime ni en français, ni en arabe, ni en berbère, [mais en] une langue de l'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi»⁴. Assia Djébar s'inscrit dans une lignée, dans une lignée de femmes, dont elle partage une partie de l'identité. L'*ethos* de l'écrivaine participe ainsi d'une mise en scène tout à fait particulière, qui relève à la fois de la littérature féminine et de la littérature postcoloniale telle que Jean-Marc Moura l'a mise en

² A. Djébar, *Vaste est la prison*, Livre de poche, Paris 1995, p. 180.

³ A. Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Livre de poche, Paris 1985, p. 161.

⁴ A. Djébar, *Vaste est la prison*, cit., p. 103.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

relation avec la notion de scénographie⁵. Assia Djébar bâtit des fresques romanesques qui inscrivent une énonciation collective, phénomène que l'on retrouve également dans ses deux longs-métrages qui participent d'une même visée esthétique. Le projet, qui sous-tend aussi bien son écriture autobiographique que ses œuvres fictionnelles, vise à œuvrer pour la reconnaissance des littératures mineures auxquelles appartient sa production artistique. Dès lors, l'enjeu pour elle est d'inscrire au cœur même de ses textes une volonté de retrouver une Histoire et, par là, les identités des femmes.

Réflexions liminaires: conte et francophonies

Assia Djébar, auteure aussi bien d'œuvres romanesques que filmiques et d'essais réflexifs touchant à son rapport – intime – à la langue d'expression, est une écrivaine ayant œuvré pour la reconnaissance des spécificités des auteur(e)s francophones. Que l'on lise son *Discours de réception à l'Académie française* (2005) ou *Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie* (1999) ou encore ses œuvres littéraires⁶, le lecteur ne peut être que profondément frappé

⁵ À ce sujet, on consultera notamment J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Champion, Paris 2007.

⁶ Notamment le *Quatuor algérien* qui s'appuie sur un projet autobiographique.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

par le travail stylistique de la langue d'expression. Nous appuyant sur les travaux de Dominique Maingueneau qui distingue *ethos* discursif et *ethos* prédiscursif⁷, cela nous amène à une première constatation: la notoriété d'Assia Djébar génère de fait chez les lecteurs et les spectateurs de son œuvre des représentations prédiscursives, c'est-à-dire antérieures à toute énonciation de l'auteure. Elle est simultanément: écrivaine engagée, féministe convaincue, première Académicienne d'origine étrangère et femme au caractère bien trempé de l'avis de celles et ceux qui ont eu la chance de la rencontrer. Si cette dimension de l'*ethos* échappe à la volonté de l'auteure, il est néanmoins nécessaire de le prendre en compte dès lors que l'on souhaite traiter de la construction d'un *Soi-auteure* par l'écrivaine, qui est aussi une intellectuelle engagée dont la construction éthique se prolonge dans l'espace public.

De culture et de langue berbère, et ayant ensuite appris l'arabe⁸, l'écriture d'Assia Djébar se définit par un espace de *l'entre-deux*, se faisant *pont* entre les

⁷ À ce sujet, on pourra se référer à D. Maingueneau, *Ethos, scénographie, incorporation*, «Image de soi dans le discours (La construction de l'ethos)», Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne, Paris 1999, pp. 75-100.

⁸ Le lien d'Assia Djébar à la langue arabe classique est très nettement teinté de regret et de nostalgie. Ne maîtrisant pas, selon ses propres déclarations, suffisamment l'arabe classique pour avoir accès à la littérature, elle a vécu cette situation comme une amputation linguistique et culturelle. À ce sujet, on pourra lire G. Milò, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Peter Lang, Bruxelles 2007.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

cultures, les époques, les genres littéraires. L'oralité est partie constituante de son esthétique, marquant ainsi sa culture d'origine, son exil, dans ses productions artistiques. Il s'agit là d'une volonté de restituer son identité en ce qu'elle a de complexe et de composite: au texte et à la pellicule s'ajoute l'oralité, et au-delà de ce premier élément, on entend la voix de l'auteure qui elle-même contient «le bruissement alanguiné des voix féminines perdues»⁹. Ainsi, on le voit, l'œuvre d'Assia Djébar apparaît comme profondément plurielle, et cela se fonde notamment sur les procédés narratifs visant à faire émerger une voix singulière. Car, si l'oralité renvoie à «la volonté de rendre compte, dans le texte littéraire, de la diversité des parlures et des sociolectes attestés», la voix apparaît comme «la revendication d'un idiome écrit qui retrouve l'expressivité et la vigueur de la parole prononcée»¹⁰. C'est celle de l'auteure, omniprésente et rythmant ses récits, qui nous amène à envisager Assia Djébar en tant que conteuse, en cela qu'elle inscrit l'oralité et la voix au cœur même de l'écrit, qui y deviennent des caractéristiques formelles.

⁹ A. Djébar, *Regard interdit, son coupé*, in *Femmes d'Alger dans leur appartement, Des femmes*, Albin Michel, Paris 1980, p. 185.

¹⁰ Cfr. G. Philippe, J. Piat, sous la direction de, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, Paris 2009, p. 57.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Choisissons une définition très générale du conte. Le dictionnaire *Le Petit Robert* précise que «le conte est un récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire. Fiction»¹¹. Plusieurs exemples sont donnés, tels les «contes populaires, contes et légendes germaniques. Contes en vers (ex. La Fontaine), en prose. Les contes de Perrault, de Grimm, d'Anderson»¹². De plus, le conte est présent sur tous les continents. Appartenant donc au patrimoine culturel oral, il est un genre littéraire éminemment interculturel, dont la morphologie, c'est-à-dire «l'étude des formes et l'établissement des lois qui (en) régissent la structure»¹³, a été théorisée par Vladimir Propp. Le *Trésor de la langue française informatisé* précise qu'il s'agit d'un «récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant»¹⁴. La dimension d'édification nous semble à retenir, car elle s'applique à l'écriture d'Assia Djébar. Par extension, le conte désigne des «propos invraisemblables auxquels il n'est pas raisonnable de croire»¹⁵.

¹¹ *Conte*, in *Le Petit Robert de la langue française*, Le Robert, Paris 1967.

¹² *Ibidem*.

¹³ V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris 1970 [1928], p. 6.

¹⁴ *Conte*, in *Trésor de la langue française informatisé*, disponible sur <http://www.cnrtl.fr/definition/conte>, consulté le 13 juillet 2016.

¹⁵ *Ibidem*.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

La question de la fiction est donc prégnante, car si l'auteure organise les péripéties de ses œuvres générant un *mythos* complexe – en termes aristotéliens –, elle s'appuie avant tout sur un matériau historique, qu'il soit personnel ou collectif, en faisant appel à l'Histoire algérienne à travers des témoignages oraux et des documents d'époque. En effet, Assia Djébar nourrit le premier *opus* du *Quatuor algérien* – son projet autobiographique¹⁶ – de comptes rendus militaires de la prise d'Alger au XIX^e siècle, et elle a dans ce même contexte soin de préciser la crédibilité de ses propos en soulignant que «trente-sept témoins, peut-être davantage, vont relater, soit à chaud, soit peu après, le déroulement de ce mois de juillet 1830»¹⁷. Ce sont ces voix autres qui viennent paradoxalement construire le récit autobiographique d'Assia Djébar, l'amenant à plonger vers ses racines nationales:

Près d'un siècle et demi après Pélissier et Saint Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français – rapports, narration, témoignages du passé. Serait-elle, à l'encontre de la démarche «scientifique» d'E. F. Gauthier, engluée d'une partialité tardive?¹⁸

¹⁶ Ce projet autobiographique, initialement destiné à devenir une tétralogie, se compose de *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1994). Le *Quatuor algérien* demeurera inachevé.

¹⁷ A. Djébar, *L'Amour, la fantasia*, cit., p. 66.

¹⁸ *Ibidem*, p. 113.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

À cela s'ajoutent des témoignages de femmes, qu'Assia Djébar a elle-même filmées lors du tournage de son premier long-métrage, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978). Elle avait initialement collecté plus de vingt-cinq heures de pellicule lors des entretiens que lui avaient accordés les femmes du Mont Chenoua; seules six séquences de 3mn environ, correspondant à leurs six témoignages, seront intégrées dans *La Nouba*, mais ces témoignages oraux, au discours direct, nourriront eux aussi le projet autobiographique d'Assia Djébar. De fait, elle insère ces voix autres dans son récit, les faisant figurer telles qu'elles ont été prononcées par les femmes de Chenoua. Contrairement au reste de *L'Amour, la fantasia*, où se déploie l'écriture littéraire de l'auteure, ces passages se définissent par un style direct, spontané et oralisé. Conteuse et auteure constituent donc une double posture que l'auteure met en scène.

Assia Djébar a donc la particularité de réunir l'*ethos* dit et l'*ethos* montré, ce dernier étant particulièrement présent dans ses œuvres. Comme le souligne Dominique Maingueneau dans un récent article¹⁹, «quand l'*ethos* montré est saillant, bien identifiable, c'est lui qui s'impose», c'est la raison pour laquelle

¹⁹ D. Maingueneau, *Le Recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire*, "Fabula / Les colloques", Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité, disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>, consulté le 8 août 2016.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

nous nous intéressons ici aux déclarations stylistiques dont Assia Djébar, en tant qu'auteure, émaille son texte. L'œuvre d'Assia Djébar – et plus particulièrement son autobiographie – fait entrer en résonance différentes voix, reproduisant une plurivocalité propre aux genres littéraires oraux. Telle une cheffe d'orchestre, elle agence les différentes voix, les fait se succéder, se répondre, s'entremêler jusqu'à obtenir des œuvres composites propres à dire – ou plutôt, à faire entendre – les identités complexes qu'elle peint. De même, dans *La Nouba* comme dans *L'Amour, la fantasia*, les vieilles femmes racontent, chacune selon sa propre expérience et son propre point de vue, l'histoire de la région, allant des contes traditionnels à la prise du maquis par les femmes et les hommes résistants aux colons français. Dès lors, quelle forme prend la narration orale d'Assia Djébar?

Mélange des genres et intertextualité

Assia Djébar fut Professeure des Universités, en France et aux États-Unis, et à ce titre, elle a mené de nombreuses réflexions critiques, dont sa thèse de Doctorat constitue un point important. Ses travaux se retrouvent dans ses œuvres artistiques, l'*ethos* de l'écrivaine participant d'une scénographie tout à fait particulière, qui relève à la fois de la littérature postcoloniale et de la littérature

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

féminine. Jean-Marc Moura avait relié la notion d'*ethos* à celle d'origine et notamment celle de *voix*. Cette dernière représente pour elle une préoccupation récurrente et constante, que l'on retrouve même dans son *Discours de réception à l'Académie française*; elle y déclarera à propos de George Vedel – son prédécesseur:

Jusqu'à sa voix [celle de Georges Vedel] que je pourrais entendre, moi qui ne l'ai jamais approché, moi qui me suis demandé si cette voix avait un accent, je veux dire, un accent de son Sud-Ouest natal! Le concret, en somme, de la tradition: son oralité.²⁰

Tradition, oralité, concrétude, la voix comme *lien aux origines* se constitue donc comme un biais identitaire fort. Cela est d'autant plus vrai dans l'œuvre djebarienne que celle-ci apparaît comme intimement liée aux femmes: «Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues»²¹. Il ne saurait donc y avoir d'identités féminines hors d'une historisation du champ collectif. En inscrivant l'Histoire, et plus encore une Histoire au féminin, au cœur de ses réflexions et de ses œuvres, Assia Djébar définit d'emblée la pluralité comme élément prégnant et constitutif du genre féminin, qui se voit placé à la croisée de l'Histoire, collective, et des histoires,

²⁰ A. Djébar, *Discours de réception à l'Académie française*, 2006, disponible sur <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>, consulté le 10 janvier 2012.

²¹ A. Djébar, *Vaste est la prison*, cit., p. 229.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

individuelles. Il y a donc revendication d'un passé, souvent méconnu par les femmes elles-mêmes, dans le but sous-jacent de bâtir des identités francophones.

Un élément essentiel des récits, littéraires ou filmiques, djebariens est qu'ils ne répondent pas à un schéma narratif quinaire; or, cette structure, de même que la présence d'un schéma actanciel, apparaît comme caractéristique du genre littéraire du conte. Pourtant, elle bâtit bien ses œuvres en construisant un *ethos* particulier, celui de conteuse. Il s'agit de convoquer:

[T]out ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique.²²

Ainsi, l'*ethos* de l'auteur se développe dès le titre qui va être donné à l'œuvre, car il définit l'horizon d'attente dans lequel s'inscrit le texte. Charles Grivel en dit dans *Production de l'intérêt romanesque* (1973) que: «[c]e signe par lequel le livre s'ouvre: la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise»²³.

²² G. Declercq, *L'art d'argumenter – Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions Universitaires, Paris 1992, p. 48.

²³ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris 1973, p. 173.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Dans *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982), le second long-métrage de l'auteure, le titre fait référence à la tradition algérienne: la *zerda* désigne une cérémonie d'hommage à un saint local. Ce film se compose exclusivement d'images qui «cachaient le passé, en proposaient une sorte d'écran déformateur, illusoire»²⁴, le matériau filmique étant composé de scènes d'archives du cinéma européen, tournées entre 1912 et 1942. Le film de *La Zerda* est rythmé par une voix-off en arabe, qui souligne la prise de conscience nationale. C'est, comme dans *La Nouba*, la voix féminine qui parlera en français, se partageant cette langue avec les témoins oraux des colonisés et des colonisateurs. Cette polyphonie, augmentée par une bande-son très présente, révèle une structure narrative fragmentée qui aspire à un langage poétique. Un tel arrangement musical et oral tend à créer une véritable harmonie, dont les accords sont parfois dissonants. Si, contrairement à *La Nouba* ou à *L'Amour, la fantasia*, le lecteur / spectateur n'entendra pas ici la voix de l'auteure, c'est bien en conteuse qu'Assia Djébar agit: elle donne à voir *sa* vérité, car «le conte est l'élaboration de l'événement par le jugement du conteur, en substance communicable et

²⁴ A. Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris 1999, p. 47.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

directement assimilable au jugement d'autrui»²⁵. Le matériel brut, retravaillé au montage, est avant tout création: en appuyant son œuvre sur ces extraits du cinéma muet et «parlant» de l'époque coloniale, l'auteure donne à voir, et à entendre, sa propre voix – insufflant une portée dramatique et émotive à ces images *étrangères*. Elle le précise à la suite de son introduction: «Surtout, derrière le voile de cette réalité exposée se sont réveillées des voix anonymes, recueillies ou ré-imaginées, l'âme d'un MAGHREB unifié et de notre passé»²⁶. Cette intermédialité souvent relevée amène à envisager le dialogue entre *La Zerda et les chants de l'oubli* et *L'Amour, la fantasia*: distant d'à peine trois ans, le roman fait suite à cette deuxième expérience cinématographique, il permet ainsi de considérer l'influence du roman sur le film, et réciproquement.

D'autre part, Assia Djébar s'appuie sur l'histoire culturelle et littéraire de l'Algérie, ainsi que sur le patrimoine oral arabo-musulman. C'est dans *Ombre sultane* (1987) que le lien aux contes orientaux se fait particulièrement manifeste: le récit fait référence à la conteuse mythique des *Mille et une nuits*,

²⁵ A. Vial, *Maupassant et l'art du roman*, Nizet, Paris 1954, p. 466. Il s'agit d'une source de seconde main, citée dans J. Demers, L. Gauvin, *Autour de la notion de conte écrit: quelques définitions*, "Études françaises", vol. 12, n° 1-2, 1976, pp. 157-177.

²⁶ *La Zerda et les chants de l'oubli*, production de la Télévision algérienne, 1982, 1 mn 04 s. Ce long-métrage reçut le prix du «meilleur film historique» en janvier 1983, lors du Festival de Berlin. En majuscules dans le texte.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Schéhérazade. Dans le texte djebarien, on ne trouve nulle mention à un temps ou un espace précis qui permettrait de situer la narration, la rendant ainsi intemporelle. Composé de trois parties distinctes²⁷, le récit met en scène les deux épouses successives d'un même homme (qui demeurera sans nom): Isma, la première co-épouse, qui a pris son indépendance et a quitté le domicile conjugal, et Hajila, qui subit un mariage désastreux.

Cette œuvre procède d'un récit à deux voix atypique. Si de prime abord les deux femmes semblent se répartir la narration dans le premier chapitre de l'œuvre, cet équilibre apparent n'est qu'un leurre: seule Isma a en fait la parole. Elle use du *Je* pour se dire, Hajila n'apparaît que dans l'interjection «Hajila, tu... etc.»²⁸. Ainsi, le *Je* ne répond pas au *Tu* dans un semblant de dialogue, au contraire le *Je* inscrit et traduit le *Tu* dans la narration, s'y substituant. Néanmoins, le *Tu-narré* d'Hajila narré par Isma n'en amoindrit pas la portée. Isma, unique narratrice, ira jusqu'à prêter un *Je-fictif* à Hajila et à tenter de s'immiscer dans sa pensée, ce faisant, elle lui rend une individualité et une identité qui accède au *Je*. En présence d'un pseudo-dialogue, dans lequel

²⁷ Ces trois parties s'intitulent réciproquement: *Toute femme s'appelle blessure*, *Le Saccage de l'aube*, et *La Sultane regarde*.

²⁸ Voir les débuts de chapitres consacrés à Hajila (un chapitre sur deux).

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

l'intertextualité avec les *Mille et une nuits* donne les clefs de lecture – nous sommes bien dans une relecture du conte –, le lectorat devra attendre la deuxième partie pour avoir accès à la référence explicite:

En tout cas, Dinarzade, la sœur [de Schéhérazade], va veiller tout près [...]. Assurée de cette complicité et de cette insomnie, Schéhérazade a pu s'abandonner à la jubilation sensuelle, puis céder au sommeil. Réveillée une heure avant le jour, comme si elle n'avait pas dormi, comme si elle n'avait pas connu d'homme, elle libérera son imagination vierge.

Éclairer Dinarzade de la nuit! Sa voix sous le lit aiguillonne, pour que là-haut l'intarissable conteuse puisse chasser les cauchemars de l'aube.

Et notre peur à toutes aujourd'hui se dissipe, puisque la sultane est double.²⁹

Isma, la voix qui dit le texte, est celle dont le nom se construit justement sur le mot arabe *ism*, *nom*, suivi du suffixe *-a* marquant le féminin. Ainsi, la narratrice d'*Ombre sultane* n'est qu'un nom, presque un masque, qui ne fait sens que si l'on considère l'œuvre djebarienne dans son ensemble.

Ainsi, derrière la narratrice, qui est ici littéralement *prête-voix*, se trouve l'auteur-conteuse qui dévide son histoire. Les voix autres, au-delà d'une volonté d'inscrire l'oralité dans le texte, en viennent à se démultiplier comme autant de prismes identitaires se complétant, se faisant écho, mais aussi se répondant. C'est sur ce procédé que repose donc *Ombre sultane*: dans la deuxième partie

²⁹ *Ibidem*, pp. 139-140.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Saccage de l'aube, qui renvoie à la mort sans cesse différée de la conteuse Schéhérazade, des voix anonymes reviennent sur le récit fait par Isma dans la première partie. Ainsi, l'unité de ce roman repose paradoxalement sur la dualité, celle des deux sœurs mythiques, Schéhérazade et Dinarzade, et celle des deux co-épouses, Isma et Hajila. L'écriture permet de ce fait à l'auteure d'explorer sa propre histoire, hors des limites d'un vécu singulier.

La voix de la conteuse prend corps

Le *rôle* de conteur et de conteuse, car il s'agit bien ici d'une fonction, entraîne de fait un type de discours tout à fait particulier. Si l'on s'appuie sur la dimension catégorielle de l'*ethos* de Maingueneau, cela nous porte à nous intéresser à la manière d'écrire, et peut-être encore plus de styliser l'oralité, d'Assia Djébar. En cela, elle se conforme à ce que l'on attend d'une conteuse: inscription de l'oralité, atemporalité du récit, agencement subjectif des péripéties, des personnages, etc. Pourtant, et c'est cela qui nous frappe davantage, elle ne revendique pas ce statut. Son écriture se veut éminemment romanesque, bien que marquée par un détour par le cinéma dans les années 1980; une œuvre avant tout témoignage, révolte et quête:

Je voudrais me présenter devant vous comme simplement une femme-écrivaine, issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas encore tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée [...]. Je ne me sais qu'une règle [...]: ne pratiquer qu'une écriture de nécessité. Une écriture de creusement, de poussée dans le noir et l'obscur! Une écriture «contre»: le «contre» de l'opposition, de la révolte, quelquefois muette, qui vous ébranle et traverse tout votre corps.³⁰

C'est donc elle, auteure, qui, dans la langue de sa pensée, creuse en définitive une écriture du corps. La mise en scène du discours d'Assia Djébar repose donc sur un agencement de voix, orchestrée par celle de la conteuse qui, si elle reste parfois en retrait, n'en est pas moins celle que l'on entend dans ses œuvres. Se pose donc la question du statut de cette voix principale:

Alors que la rhétorique a étroitement lié l'*ethos* à l'oralité, au lieu de le réserver à l'éloquence judiciaire ou même à l'oralité, on peut poser que tout texte écrit, même s'il la dénie, possède une «vocalité» spécifique qui permet de le rapporter à une caractérisation du corps de l'énonciateur (et non, bien entendu, du corps du locuteur extradiscursif), à un «garant» qui à travers son «ton» atteste ce qui est dit; le terme de «ton» présente l'avantage de valoir aussi bien pour l'écrit que pour l'oral.³¹

Cette présence du corps de l'auteure, ici la conteuse Assia Djébar, dans les œuvres littéraires est une notion chère aux études féminines dans la lignée de

³⁰ A. Djébar, *Discours de réception du Prix des éditeurs allemands: «Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité»*, Allemagne, 2000, disponible sur <http://remue.net/spip.php?article681>, consulté le 10 septembre 2016.

³¹ D. Maingueneau, *Problèmes d'ethos*, "Pratiques", n° 113-114, 2002, pp. 55-67: 60.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Luce Irigaray et d'Hélène Cixous. Soulignons que l'œuvre d'Assia Djébar semble trouver sa place dans ce mouvement féministe de la seconde vague, né dans les années «soixante-dix»; elle fait d'ailleurs explicitement référence à leurs travaux dans *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie* (1999), rejoignant leurs revendications et leurs positions scientifiques. Elle explicitera notamment l'importance de la voix dans les écrits féminins en général, et dans les siens en particulier: «Tout cela m'amène à définir mon écriture, ou tout au moins son annonce, sa percée (“la venue à l'écriture”, dirait Hélène Cixous), dans un “hors-les-langues” sans doute, mais aussi comme le contraire – ou le différent – d'une “mise en écrit de la voix”»³².

Dans l'œuvre d'Assia Djébar, la place du corps en tant que producteur de la voix est mise en scène par l'auteure, qui reviendra à maintes reprises sur le fait qu'écrire – et lire – nécessite une inscription charnelle dans l'Être: «Cette langue que j'apprends nécessite un corps en posture, une mémoire qui y prend appui»³³.

Assia Djébar souligne à de nombreuses occasions dans son œuvre le lien

³² Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, cit., p. 26. Et concernant les travaux de la linguiste Luce Irigaray, elle la cite également: «“Des paroles qui parlent corporel”, nous dit Irigaray. Que conclure, pour ma part, dans une dernière allusion à mon roman *Vaste est la prison* que je questionne [...]» (*Ibidem*, p. 146.)

³³ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, cit., p. 260.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

corporel et charnel qui la lie à l'acte d'écrire et de lire. Corps de l'auteure et corps de l'œuvre se retrouvent liés dans un même ensemble:

Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescent en lettres arabes, de droite à gauche redévidées; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique [...]. Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne [...]. Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé? [...] Quel amour se cherche, quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts; et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-
aïeules.³⁴

L'écrivaine offre une grande importance au langage du corps, car le corps est aussi une langue (le langage verbal ou écrit n'est pas la seule expression possible). Le contexte douloureux du postcolonialisme reste celui où les tensions identitaires liées à l'usage de la langue est le plus prégnant. Sa langue d'expression littéraire est le français, pourtant, comme elle le souligne, elle le vit comme «assiégé»³⁵ par les deux autres langues, que sont l'arabe et le berbère. L'identité littéraire ne se réduit donc pas à la langue, même si, bien sûr, *die*

³⁴ A. Djébar, *L'Amour, la fantasia*, cit., p. 58.

³⁵ C'est le sens du titre qu'Assia Djébar donne à son œuvre *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie* (1999). Précisons à ce propos que, dans le contexte des études francophones actuelles, Assia Djébar se définirait du côté des écrivains de langue française – et non des auteurs francophones.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

*Sprache ist das Haus des Seins*³⁶. Le corps devient ainsi la pierre angulaire de l'écriture, l'espace dans lequel s'enracine l'expression de soi.

Cela porte à considérer la notion de posture, telle que la définit notamment Jérôme Meizoz: si l'*ethos* rhétorique (Dominique Maingueneau et Ruth Amossy) relève d'une construction interne au texte et de l'analyse du discours, la posture s'inscrit dans une prise en compte actionnelle, selon une approche sociologique. Il ne s'agit pas ici d'entrer dans le débat autour des notions d'*ethos*, de posture, d'image ou encore de style d'auteur(e) qui agite les Sciences humaines dans leur ensemble et les Sciences du langage, mais au contraire d'amener un nouvel éclairage quant à la construction d'un *Soi-auteure* par Assia Djebar. La notion de posture littéraire souligne la construction du discours comme étant à la croisée de l'individuel et du collectif. «Manière *singulière* d'occuper une "position" dans le champ littéraire»³⁷, la posture renvoie à la mise en discours individuelle d'un imaginaire collectif³⁸. Comme le

³⁶ M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, in *Wegmarken (1919-1958)*, F.-W. Von Herrmann, Seminar Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976 [1947], p. 313.

³⁷ J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Érudition, Genève 2007, p. 18. Nous soulignons.

³⁸ À ce sujet, on consultera avec profit l'article suivant: D. Saint-Amand, D. Vrydaghs, *Retours sur la posture*, "CONTEXTES", n° 8, 2011, disponible sur <http://contextes.revues.org/4712>, consulté le 13 juillet 2016.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

rappelle Jérôme Meizoz, «la notion de posture invite à penser relationnellement un agir linguistique (l'*ethos* discursif) et des conduites sociales (vêtements, etc.)»³⁹.

Bien entendu, le contexte de transculturation qu'a connu l'Algérie fait de cette aire géolinguistique la plus touchée par le phénomène de dialogisme idiomatique. La tension entre les deux langues dominantes, française et arabe, sous-tend la quête d'identité. Le choix de la langue d'écriture, et la réflexivité qui l'accompagne, étant déjà une inscription de Soi:

Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie?... Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers!... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie?⁴⁰

Si Assia Djebar n'hybride pas les langues française et arabe dans son œuvre, elle ne manque pas de transcrire l'oralité:

Le discours est par conséquent interactif: cette caractéristique du discours comme étant interactif est évidente sous sa forme orale (le dialogue entraîne une interaction) mais elle ne s'y réduit pas. Il y a

³⁹ J. Meizoz, «*Postures*» d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), "Vox Poetica", disponible sur <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>, consulté le 11 juillet 2016.

⁴⁰ A. Djebar, *L'Amour, la fantasia*, cit., p. 240.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

une interactivité fondamentale (ou dialogisme) dans tout texte car le discours qu'il met en place prend en considération un destinataire.⁴¹

Écrits en français, dans une langue française d'ailleurs soutenue, la structure narrative de ses œuvres s'attache à la culture orale arabe. La polyphonie des voix qui se relaient autour de l'histoire, expliquant et construisant les points de vue, se rattache à une forme de construction palimpsestique: les voix s'entremêlent sans chercher à se distinguer. La conteuse s'ingénie donc à retrouver sa propre voix. Elle parvient à surmonter son aphasie en donnant la parole aux témoins de son vécu et de son histoire, comme autant de locutrices construisant la voix de l'auteure au moment où elles accèdent à la parole.

L'exemple de la nouvelle *La Femme en morceaux (conte)*

Terminons cette réflexion sur l'*ethos* du conteur moderne par une analyse d'une des nouvelles de l'œuvre *Oran, langue morte* (1997). Cette nouvelle, dont le titre complet est *La Femme en morceaux (conte)*⁴², a la particularité de mettre en scène une intertextualité manifeste avec la conteuse Schéhérazade. Atyka,

⁴¹ Cfr. B. Didier, *Littérature et musique*, "Fabula / Les colloques", Littérature et musique, disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1228.php>, consulté le 11 mars 2016.

⁴² A. Djébar, *La Femme en morceaux*, in *Oran, langue morte*, Actes Sud, «Babel», Paris 1997, p. 163.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

une jeune enseignante de français, travaille avec une classe sur la réécriture d'un des contes des *Mille et une nuits*, celui de la femme coupée en morceaux. Son corps a été retrouvé dans le port de Bagdad, et une enquête est diligentée pour retrouver l'assassin et l'identité de la femme anonyme. La réécriture moderne sert donc de toile de fond à cette nouvelle, qui voit se développer les croisements des langues française et arabe, ainsi que la reprise du dispositif narratif du conte à l'aune des drames coloniaux et de leurs répercussions actuelles⁴³.

La spécification de la nature du récit, dans le titre même de la nouvelle, est faite par l'auteure elle-même. Pourtant, cette précision s'avère «erronée» ou, tout du moins incomplète. En effet, Assia Djébar y mène de front deux récits distincts. D'un côté, le conte qui débute par «Une nuit à Bagdad»⁴⁴. Elle y narre un conte oriental où un vizir a été chargé de découvrir et de punir l'assassin d'une femme, retrouvée coupée en morceaux dans un port. On peut noter que la précision du lieu, sans repère chronologique, renvoie directement aux contes des *Mille et une nuits* mettant en scène Haroûn Ar-Rachîd. Pourtant, cette nouvelle

⁴³ M. Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Maisonneuve, Paris 2001, p. 139.

⁴⁴ A. Djébar, *La Femme en morceaux (conte)*, in *Oran, langue morte*, cit., p. 163.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

ne débute pas sur un niveau métadiégétique: le récit n'est pas pris en charge par un personnage de fiction. La référence à Shéhérazade est d'ailleurs explicitée à maintes reprises dans le récit suivant Atyka. De plus, le vizir prendra lui-même la parole: «le récit de Djaffar [le vizir chargé de l'enquête], contrairement à celui de Shéhérazade, se déroule donc de jour: du matin au crépuscule»⁴⁵. D'un autre côté, le récit d'Atyka, écrit à la troisième personne du singulier, est introduit par la phrase nominative «1994, à Alger»⁴⁶. Ce dernier prend place dans un contexte de violence politique et de répression religieuse. Ces parties, enchâssées dans le conte, sont facilement identifiables par la typologie car elles apparaissent en italiques et s'attachent au personnage d'Atyka.

Ces deux récits se succèdent, le «récit des nuits» inscrit en caractères romains qui reprend le conte oriental originel, et le «récit des jours» en italiques qui s'attache à la classe d'Atyka. Tous deux rédigés au présent de l'indicatif, ils reproduisent l'atmosphère du conte et surtout l'alternance jour/nuit, qui caractérisait les *Mille et une nuits*, «en le renouvelant puisque le jour Shérazade ne conte pas»⁴⁷. Le dispositif narratif lie étroitement époque moderne et conte

⁴⁵ *Ibidem*, p. 201.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 167.

⁴⁷ Nous remercions Claire Colin et Victoire Feuillebois pour cette remarque.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

traditionnel, renforçant narrativement la similarité de nature entre les deux récits. Le nom de la protagoniste principale, Atyka, renforce encore ce parallèle: ce nom est le substantif de *atyk*, signifiant *ancien* en arabe. Le passé surgit donc dans le présent, finissant par le rejoindre. L'atemporalité du conte est ici tout à fait intéressante, car si le corps de la femme anonyme est découvert «une nuit d'entre les nuits»⁴⁸ par Djaffar et Massrour, celui d'Atyka, assassinée par des intégristes, est retrouvé «aujourd'hui dans une autre ville arabe». Sa mort marque l'issue sanglante des discussions bienveillantes qu'elle avait amorcés avec ses élèves, quant à la langue d'expression, la culture, la littérature. Aux débats d'idées qui offrent la liberté de pensée se substitue la violence, passée et contemporaine:

Il [Omar, un élève d'Atyka] racontera plus tard qu'il eut l'illusion qu'ils se trouvaient tous sur la scène, devant le palais du calife, à Bagdad.

– Oui, répétera-t-il, des jours après, j'ai vraiment cru que le sultan Haroun el Rachid que je trouve si terrible, un vrai dictateur en somme, je l'ai senti en coulisses, nous menaçant et nous envoyant sa garde... pour nous punir de quoi?⁴⁹

Relevons qu'au moment où la violence surgit dans le présent d'Atyka, le récit abandonne les italiques pour rejoindre les caractères romains jusque-là

⁴⁸ A. Djébar, *La Femme en morceaux (conte)*, in *Oran, langue morte*, cit., p. 165.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 208-209.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

réservés au conte oriental. Ainsi, ces deux récits enchâssés finiront par se fondre l'un en l'autre: l'histoire racontée dans *Les Mille et une nuits* devient «réelle» dans la nouvelle. La narration en tiroirs, en cercles, permet à la fois de raconter l'histoire des *Milles et une nuits* et de discuter cet épisode. En effet, Atyka étudie cette nouvelle avec une classe arabophone qui va commenter la vision du Monde véhiculée. C'est par le biais d'Omar, un étudiant ayant assisté au cours et aux discussions qui en ont résulté, que le conte et l'histoire seront réunis.

Si nous regardons maintenant l'ouverture et la fermeture du récit, le parallélisme devient frappant, Atyka et l'inconnue se fondant en une seule et même personne. La nouvelle débute, sur le mode du conte oriental, par itérations et répétitions:

[...] un corps coupé en morceaux.

Les morceaux soigneusement enveloppés dans un voile. D'un voile blanc de citadine. Un voile de lin à peine entaché. À peine ensanglanté.

Le voile est plié dans un tapis. Un tapis du Kurdistan. Un tapis de soie et de fils d'or. Un tapis précieux.

Le tapis, à demi roulé, est mis à l'abri dans une couffe. Une large couffe faite de feuilles de palmier. Feuilles récemment coupées. Coupées cet automne même. La saison d'hiver n'est pas encore commencée.

La couffe de feuilles de palmier est cousue soigneusement de fil de laine. De laine rouge de bonne qualité. Cousue vigoureusement.

La couffe, enfin, est conservée à l'intérieur d'une caisse de bois d'olivier. Une caisse scellée. Une caisse lourde à serrure ouvragée. Achetée chez le meilleur artisan des souks de la ville.

La caisse gît au fond du Tigre. Au fond de son lit. Le courant l'a poussée insensiblement de quelques mètres. Peut-être davantage, entre

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

la ville en bas et le palais du calife surplombant le passage où la pente est la plus forte.

Peut-être la caisse a-t-elle été entraînée, malgré son poids, là où le Tigre entre dans la ville... Dans la caisse, dans la couffe de feuilles de palmier, à l'intérieur du tapis roulé, à l'intérieur du voile de lin blanc, le corps de l'inconnue dort.

Le corps de la femme coupée en morceaux.⁵⁰

Le conte, selon la terminologie de son auteure donc, s'achève sur un retour quasiment identique à cette description d'ouverture. Omar, un élève d'Atyka, prend le relais de la professeure assassinée:

Le corps d'Atyka, puis la tête d'Atyka enfin muette, ses yeux toujours ouverts («ouverts et posés sur moi!» se dira Omar); le corps et la tête d'Atyka dans deux voiles de lin à peine entaché. À peine ensanglanté. Voiles blancs.

Les deux voiles, avec leur contenu, mis à l'abri dans deux couffes faites de feuilles de palmier. Feuilles sans doute récemment coupées.

Les deux couffes sont emportées. Seront cousues de fil de laine. De laine rouge de bonne qualité.

Cousues vigoureusement.

Les deux couffes seront placées à l'intérieur d'une caisse de bois d'olivier. Une caisse scellée. Une caisse lourde à la serrure ouvragée. Achetée chez le meilleur artisan de la Casbah.

Dans une caisse, les deux couffes, enveloppés du voile de lin blanc, le corps et la tête d'Atyka dormiront.

Le corps de la femme coupée en morceaux.⁵¹

Assia Djebar compose un vaste tableau poétique dont le mouvement va de l'élément de la scène regardée le plus lointain – les deux voiles – pour rejoindre le corps morcelé qui est proche de la narratrice. Ces deux descriptions, jumelles,

⁵⁰ *Ibidem*, p. 163.

⁵¹ *Ibidem*, p. 214.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

reposent sur l'hypotypose (littéraire) ou encore sur le *travelling* (cinématographique): la description se fait animée, la scène étant mise sous les yeux des lecteurs, et les mouvements correspondent au regard du narrateur. L'«effet de réel»⁵² est ici saisissant, le démembrement de la femme se retrouvant dans la narration de la conteuse. La description est elle-même disloquée en de courts paragraphes, dont la syntaxe averbale donne à ressentir le démembrement. *Pathos* et *logos* se voient donc réunis dans une «peinture vive»⁵³, pour reprendre la formulation du linguiste Henri Morier.

Par ailleurs, plus que des formules introductive et conclusive, c'est ici la volonté de la conteuse de revenir au point originel du récit qui agence la narration: de même que le récit s'introduit et se clôt sur des descriptions similaires, les tableaux s'ouvrent et se ferment sur la vision annoncée par le titre, «le corps de la femme en morceaux». La boucle est donc bouclée, mais Atyka et l'inconnue anonyme ne font maintenant plus qu'une: la narration a réuni les deux personnages jusqu'à les confondre en une seule. Le temps du conte a fini par tisser un lien entre le sultanat d'Hâroûn Ar-Rachîd au VIII^e siècle et la salle

⁵² R. Barthes, *L'Effet de réel*, "Communications", n° 11, 1968, pp. 84-89, disponible sur 10.3406/comm.1968.1158, consulté le 13 juillet 2016.

⁵³ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, «Grands Dictionnaires», Paris 1998.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

de classe d'Atyka dans l'Algérie du XX^e siècle. La différence est que la voix d'Atyka survit à l'assassinat et continue à se faire entendre, «Atyka, tête coupée, nouvelle conteuse, Atyka parle de sa voix ferme»⁵⁴. Dès lors, les dénonciations politiques qui avaient *Les Mille et une nuits* en trame de fond se transfèrent à la société contemporaine et à la condition féminine actuelle.

L'écriture d'Assia Djébar se construit non seulement comme un palimpseste d'Histoire et d'histoires, mais aussi comme une aire de parole. Si l'*ethos* reste une notion débattue et encore à modéliser, il permet néanmoins de faire charnière entre le texte et la culture dont il participe. Ainsi, la construction de l'*ethos* d'Assia Djébar en tant que conteuse permet de mettre à jour l'implication de l'auteure dans ses propres œuvres. Elle y mêle adroitement quête d'identité (personnelle) et construction d'une unité (nationale), en s'appuyant sur des témoignages directs capables de finalement faire entendre sa propre voix. L'écriture n'est plus une, mais, au contraire, plurielle, métissant culture originelle et culture seconde, hybridant les possibilités de communication et d'expression; le système de pensée devient protéiforme. Dès lors, Assia Djébar tient lieu de conteuse, et ce faisant elle inscrit dans le texte en

⁵⁴ A. Djébar, *La Femme en morceaux (conte)*, in *Oran, langue morte*, cit., p. 211.

Quaderno n. 8 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 11 (ottobre-dicembre 2016)

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

langue française les traces de sa propre culture et l'oralité berbère. Cette rencontre féconde estompe les effets de la transculturation de longue durée, en faisant éclater une unité impossible à atteindre. À l'hybridité de l'identité auctoriale répond l'hybridité de l'écriture, faisant advenir une voix plurielle.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes R. (1968), *L'Effet de réel*, "Communications", n° 11, pp. 84-89, disponible sur 10.3406/comm.1968.1158.
- Calle-Gruber M. (2001), *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve.
- D. Maingueneau (1999), *Ethos, scénographie, incorporation*, «Image de soi dans le discours (La construction de l'ethos)», Lausanne Paris, Delachaux et Niestlé S.A., pp. 75-100.
- Declercq G. (1992), *L'art d'argumenter – Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires.
- Demers J., Gauvin L. (1976), *Autour de la notion de conte écrit: quelques définitions*, "Études françaises", vol. 12, n° 1-2, pp. 157-177.
- Diaz J.-L. (2007), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion.
- Didier B., *Littérature et musique*, "Fabula / Les colloques", Littérature et musique, disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1228.php>.
- Djébar A. (1980), *Regard interdit, son coupé*, in *Femmes d'Alger dans leur appartement, Des femmes*, Paris, Albin Michel.
- Djébar A. (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, Livre de poche.
- Djébar A. (1995), *Vaste est la prison*, Paris, Livre de poche.
- Djébar A. (1997), *La Femme en morceaux*, in *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud.
- Djébar A. (1999), *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel.
- Djébar A. (2000), *Discours de réception du Prix des éditeurs allemands: «Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité»*, disponible sur <http://remue.net/spip.php?article681>.
- Djébar A. (2006), *Discours de réception à l'Académie française*, disponible sur <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>.
- Grivel Ch. (1973), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Heidegger M. (1976), *Brief über den Humanismus*, in *Wegmarken (1919-1958)*, Frankfurt am Main, F.-W. Von Herrmann, Seminar Vittorio Klostermann.

Le Petit Robert de la langue française (1967), Paris, Le Robert.

Maingueneau D. (2002), *Problèmes d'ethos*, "Pratiques", n° 113-114, pp. 55-67.

Maingueneau D., *Le Recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire*, "Fabula / Les colloques", Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité, disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>.

Meizoz J. (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.

Meizoz J. (2016), «Postures» d'auteur et poétique (*Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq*), "Vox Poetica", disponible sur <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>.

Milò G. (2007), *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*, Bruxelles, Peter Lang.

Morier H. (1998), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.

Philippe G., Piat J. (2009) (ed.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard.

Propp V. (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

Saint-Amand D., Vrydaghs D. (2011), *Retours sur la posture*, "CONTEXTES", n° 8, disponible sur <http://contextes.revues.org/4712>.

Trésor de la langue française informatisé, disponible sur <http://www.cnrtl.fr/definition/conte>.

Vial A. (1954), *Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, Paris.