

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
UNIVERSITÉ ABDERRAHMANE MIRA DE BÉJAÏA  
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES  
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



## *Mémoire de Master*

Sciences des textes littéraires français et d'expression française

*Intitulé :*

**L'errance :**  
**écriture et représentation symbolique**

dans

*Histoire de ma vie*

de

**Fadhma Aïth Mansour Amrouche**

Présenté par  
**MEDJEDOUB  
Kamal**

Sous la direction de  
**Docteur OURTIRANE  
RAMDANE Souhila**

Année universitaire 2014-2015

# Dédicaces

**À mon père, à ma mère.**

Pour vous, je réserve cette page pour y inscrire vos prénoms  
avec délicatesse, amour, soins et précaution  
au milieu de ce blanc comme on poserait jalousement  
deux précieux bijoux sur le doux coton d'un écrin.  
Pour rendre hommage à vos sacrifices, ce mémoire vous est dédié,  
très modeste, je ne le sais que trop. Je vous promets plus.  
Fasse Dieu que je puisse le faire de votre vivant.

*Boudjemâa et Khoukha*

Je dédie aussi ce travail

A la mémoire de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, mère de deux enfants prodiges,  
grands écrivains algériens de langue française : Jean-El Mouhouv et Marguerite-  
Taos Amrouche

A la mémoire de *Chihab*, mon frère

À Safo, pour avoir partagé mes angoisses et mes ambitions et supporté mon  
penchant pour les études

À mon tandem d'amour : Gaya-Chihab

À mes frères, à mes sœurs et à toute ma famille

À mes amis.

# Remerciements

Je remercie

Mon encadreur, Docteur OURTIRANE RAMDANE Souhila, dont je témoigne ici de sa pleine disponibilité et de son infaillible engagement à mes côtés pour pouvoir arriver à présenter ce travail de recherche. Qu'elle trouve ici ma reconnaissance, sincère, parfaite et entière.

Mes enseignants, qui ont éclairé, d'une façon ou d'une autre, la lanterne de l'apprenant que je ne cesserai d'être.

Chacun des membres du jury qui ont accepté d'évaluer ce modeste travail.

À toute personne qui a aidé à l'élaboration de ce mémoire, par un geste ou par un mot.

# TABLE DES MATIERES

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUCTION</b> .....   | 08  |
| <b>CHAPITRE I : Au seuil du roman ou l'errance dans le paratexte</b> .....              | 30  |
| 1) Nom de l'auteur : onymat et entre-deux patronymique .....                            | 34  |
| 2) Un titre ambigu, homonyme et paragénérique .....                                     | 38  |
| 3) Manifestation iconique : sobriété et double résistance .....                         | 42  |
| 4) Premières de couverture : au gré des apparitions-disparitions .....                  | 43  |
| 5) La dédicace, éclatée et sans lieu fixe.....  | 48  |
| 6) Deux préfaces allographes, deux origines et un dialogue culturel .....               | 51  |
| <b>CHAPITRE II : Analyse du personnage embrayeur : Fadhma ou<br/>Marguerite ?</b> ..... | 64  |
| 1) Nom du personnage : quand Fadhma supplante Marguerite .....                          | 67  |
| 2) Étiquette sémantique et jeu d'opposition .....                                       | 71  |
| 3) La langue de l'Autre et d'une langue à l'autre .....                                 | 79  |
| 4) Fragments d'Islam dans une vie chrétienne .....                                      | 83  |
| 5) Personnage liminaire ou le piège de l'entre-deux.....                                | 87  |
| 6) Étrangère partout .....  | 90  |
| <b>CHAPITRE III : Les dits, les redits et les non-dits de la mémoire</b> .....          | 97  |
| 1) Discordances temporelles et va-et-vient narratifs.....                               | 99  |
| 2) Récit et « <i>effets de rythme</i> ».....  | 108 |
| 3) Les oublis, signes de l'errance ? .....  | 116 |
| 4) Un récit éclaté : à la recherche du fil d'Ariane .....                               | 121 |
| 5) Les béances de la narration.....   | 123 |
| <b>CHAPITRE IV : L'espace : itinéraires, ruptures et attachement</b> .....              | 132 |
| 1) De Tizi-Hibel à Paris : sur les traces de Fadhma.....                                | 137 |
| 2) Exils et va-et-vient : entre « <i>l'ici</i> » et « <i>là-bas</i> ».....              | 141 |
| 3) Espaces clos : la « dysphorie » de l'enfermement .....                               | 145 |
| 4) Espaces ouverts : l'euphorie du dehors .....   | 149 |
| 5) Un récit sous le signe de l'eau .....  | 154 |
| 6) L'ambivalence dans un espace coupé en deux .....                                     | 159 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>CHAPITRE V : Au bout de l'errance, l'affirmation de soi</b> ..... | 167 |
| 1) Référents culturels et lien ombilical.....                        | 170 |
| 2) Le culinaire au service de l'identitaire .....                    | 175 |
| 3) Ighil-Ali pour se dire .....                                      | 177 |
| 4) « <i>La Kabyle</i> », ou la résistante culturelle .....           | 181 |
| 5) L'épilogue, un message-testament au bout de l'errance .....       | 185 |
| <br>   |     |
| <b>CONCLUSION</b> .....  | 191 |
| <br>   |     |
| <b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....   | 199 |
| <br>   |     |
| <b>ANNEXES</b> .....   | 205 |
| <br>   |     |
| <b>MOTS-CLES</b> .....   | 210 |
| <br>   |     |
| <b>RESUMÉ EN FRANÇAIS</b> .....                                      | 211 |
| <br>   |     |
| <b>RESUMÉ EN ANGLAIS</b> .....                                       | 212 |
| <br>   |     |
| <b>RESUMÉ EN ARABE</b> .....   | 213 |

# **INTRODUCTION**

*« Nous voulons la patrie de nos pères  
La langue de nos pères  
La mélodie de nos chants  
Sur nos berceaux et sur nos tombes  
Nous ne voulons plus errer en exil  
Dans le présent sans mémoire et sans avenir »*  
**Jean Amrouche**  
*(Le Combat algérien).*



Le contact de cultures est un long processus dans lequel s'affrontent, se bousculent ou se côtoient des pratiques, des idées et des croyances de bords culturels distincts. De ce processus naissent, selon de nombreuses études, des situations multiples qui ne sont pas faites toujours d'acceptation mutuelle, de syncrétisme culturel ou d'assimilation.

Elles peuvent, au contraire, être porteuses de scénarios de rejets. « *L'interculturalité est un fait mais il faut reconnaître qu'il est parfois mal vécu et provoque des réactions de rejet* »<sup>1</sup>. Les raisons de ce rejet sont diverses. L'une d'elles

*« est l'attachement, très légitime, de chaque groupe humain à sa culture originelle, en tout cas ancienne et assurément plus ancienne que l'interculturalité qui apparaît comme un phénomène contemporain menaçant les cultures anciennes »*<sup>2</sup>.

Ce sont autant de conséquences qui se reflètent dans les identités individuelles ou collectives. Celles-ci subissent, selon les mêmes études, les contrecoups de ces jeux d'influences culturelles qui se déroulent dans des contextes différents, dont celui de la colonisation.

Bien des chercheurs ont mis en évidence que les conditions de dominations, notamment culturelles, que génère le contexte de colonisation favorisent l'acculturation. Volontairement ou involontairement, à une échelle individuelle ou collective, des formes de résistance culturelle peuvent se mettre en place pour se prémunir de l'assimilation rampante.

Dans le rapport inégal entre dominant et dominé, une sorte d'écartèlement culturel s'installe chez celui qui se trouve au cœur des politiques coloniales assimilationnistes, et qui est le dominé. Celui-ci, tout en se cherchant un modèle de référence selon les codes occidentaux, s'attache profondément à sa culture d'origine, à son essence. Cette quête prendrait dès lors la forme d'une errance entre la culture du Même et celle de l'Autre.

---

<sup>1</sup> BRAHIMI, Denise. *Les conditions d'une interculturalité équitable*. In Actes du colloque international *Interculturalité : Enjeux pour les pays du sud*, novembre 2008, université de Béjaïa, Béjaïa, 2009, p.35.

<sup>2</sup> *Ibid.*

## De *Ahmed ben Mustapha, goumier à Histoire de ma vie*

L'errance entre la culture du Même et celle de l'Autre, à travers elle l'assimilation, est un cas de figure que Charles Bonn et Naget Khadda expliquent en évoquant le contexte qui a précédé la naissance des textes algériens d'expression française du début du vingtième siècle :

*« La lutte anti-coloniale, une fois écrasée la dernière grande révolte armée, va alors se déplacer du terrain militaire au terrain politique avec une diversification des moyens, dont l'un, adopté par toute une frange d'intellectuels, consistait à accepter la gageure de l'assimilation »<sup>3</sup>.*

La dernière révolte armée vaincue par les forces françaises dans l'Algérie du XIXème siècle a été celle d'El Mokrani, menée en 1871. La frange d'intellectuels algériens dont il est question ci-dessus aurait donc accepté « *la gageure de l'assimilation* », comme moyen de « *lutte anti-coloniale* », à partir de la fin du XIXème siècle. De cette affirmation nous déduisons que cette « *stratégie* » a fini par donner naissance à la littérature algérienne de langue française aux alentours des années 20 et 30, comme le souligne la majorité des chercheurs :

*« La littérature maghrébine de langue française est née en Algérie d'abord aux alentours de 1930, année de célébration du centenaire de la colonisation »<sup>4</sup>.*

Mais, comme le relève Ch. Bonn :

*« la question de l'origine est sans nul doute une des raisons de la passion qui anime au Maghreb tout débat sur la littérature nationale de*

<sup>3</sup> BONN, Charles, KHADDA, Naget. *Introduction* [en ligne]. In BONN, Charles, KHADDA, Naget, et MDARHRI-ALAOUI, Abdellah (dir.), *La littérature maghrébine de langue française*, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996, coll. Histoire littéraire de la Francophonie. (Document numérisé, non paginé). Disponible sur : <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/lmlf.htm>. (Consulté le 07 décembre 2014).

<sup>4</sup> *Ibid.*

*langue française. Car cette question soulève celle de la légitimité, tant sur le plan de la langue que sur celui des contenus politiques et identitaires »<sup>5</sup>.*

Certains travaux de recherche qui ont tenté de remonter à la source de la littérature algérienne de langue française se sont souvent arrêtés au seuil des années 50 considérant que c'est avec la publication du *Fils du Pauvre* de Mouloud Feraoun (1950)<sup>6</sup> que cette littérature est véritablement née. Mais cette périodisation est « *discutable* » pour de nombreux critiques littéraires. Ces derniers considèrent qu'il y a dans cette périodisation

*« une lecture française qui ne voit encore le Maghreb qu'au prisme de la Guerre d'Algérie, écran finalement bien commode pour camoufler tant un passé colonial »<sup>7</sup>.*

Que ce soit dans les années 20 ou au lendemain du centenaire de la colonisation, il va sans dire que cette littérature algérienne a fait ses premiers pas pendant l'entre-deux guerres. Ses balbutiements ont coïncidé avec cette période qui a été aussi celle de l'épanouissement du roman colonial, comme s'accordent à le rappeler les historiens de la littérature.

On imagine facilement donc que le roman colonial a pu dépeindre sur le roman algérien.

*« D'une façon générale, les romans des années 20 et 30 constituent, selon les chercheurs presque unanimes, la période d'assimilation, d'acculturation ou de mimétisme dans l'histoire de la littérature algérienne »<sup>8</sup>.*

On vient à considérer que, pendant cette période-là, « *les écrivains décrivent la vie quotidienne, recourent souvent au folklore et s'adressent*

---

<sup>5</sup> BONN, Charles. *Le roman maghrébin* [en ligne]. In Charles Bonn et Xavier Garnier (dir.) *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman*. Ouvrage collectif. Paris, Hatier, 1997. (Document numérisé). Disponible sur : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ManHatier/IntroRomanMaghr.htm>. (Consulté le 08 décembre 2014).

<sup>6</sup> BONN, KHADDA, *loc., cit.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> SILINE, Vladimir. *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française* [en ligne]. Thèse de doctorat : études littéraires francophones et comparées, sous la direction de Charles Bonn, Paris, Université Paris 13, 1999, p.6. Disponible sur : <http://www.limag.refer.org/>. (Consulté le 07 décembre 2014).

*toujours au lecteur français* »<sup>9</sup>. Jean Déjeux<sup>10</sup> a compté une douzaine de romans algériens publiés pendant les vingt cinq années entre 1920 et 1945. Pour nombre de critiques littéraires, cette littérature algérienne naissante a été assimilationniste dans ces conditions de « *colonisation linguistique* », où le système scolaire français a été d'un grand apport.

Des noms reviennent parmi les auteurs algériens de cette période de l'ère coloniale :

« *Mohammed Benchérif, Abdelkader Hadj Hamou, Chukri Khodja, Mohammed Ould Cheikh, Rabah Zénati, Bamer Slimane Ben Brahim entre autres* »<sup>11</sup>.

Un noyau d'écrivains dont le roman « *semble plutôt faire allégeance au pouvoir colonial qui lui consent un espace - si limité soit-il - dans ses institutions éditoriales* »<sup>12</sup> et constituant des « *échantillons [...] exhibés comme justification de la politique d'assimilation* »<sup>13</sup>. Et ce malgré une « *discrète mise en garde* » aux relents timidement contestataires que les chercheurs relèvent pourtant en filigrane de certains pans de cette littérature.

Le premier roman de ces écrivains a été celui du caïd et capitaine Mohammed Benchérif, *Ahmed ben Mustapha, goumier*. Un roman « *en partie autobiographique [...] inscrivant la fiction algérienne dans le procès d'acculturation* »<sup>14</sup>.

La majorité des chercheurs s'accordent à dire que la littérature algérienne de langue française a évolué autrement que sur la voie de l'assimilation après la seconde guerre mondiale. C'est pendant cette période

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.05.

<sup>10</sup> DEJEUX, Jean, *La littérature algérienne contemporaine* [en ligne], in Coll. Que sais-je? 2<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 1979, p.59. Cité par SILINE, V., *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, *Ibid.*

<sup>11</sup> BONN, KHADDA, *loc., cit.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> BONN, Ch. *Le roman maghrébin. Op., cit.*

« que s'élabore, "dans la gueule du loup", pour reprendre [...] une expression de Kateb, un langage littéraire original qui va progressivement se dégager de la sphère matricielle, s'individualiser et s'autonomiser »<sup>15</sup>.

La littérature algérienne de langue française a pris un nouveau cap qui s'affirmera avec le processus de décolonisation déclenché aux débuts des années 50.

« C'est au courant de ces années 1950-1954 [...], qu'on commença à prendre conscience d'une littérature qui existait, on le sait, bien avant. Cette littérature a surtout été connue et diffusée ensuite à la lumière de la guerre d'Algérie »<sup>16</sup>.

Une nouvelle génération d'auteurs algériens s'affirme dans les années 50 dont Mouloud Feraoun avec *Le fils du pauvre* (1950) et *Les Chemins qui montent* (1957), et Mouloud Mammeri avec *La Colline oubliée* (1952) et *Le Sommeil du Juste* (1955). Cette nouvelle littérature, qui a opéré une rupture avec celle qui l'a précédée, n'a pas échappé pour autant à la stigmatisation. La critique y a vu des romans « ethnographiques », « régionalistes » et « exotiques ».

Certains critiques littéraires ont même considéré « les années 50 comme prolongement de la période d'assimilation »<sup>17</sup>. La critique positive coloniale qui a encensé les romans algériens d'alors a alimenté l'argumentaire de la critique émanant des « nationalistes », pour qui, selon les historiens, la décolonisation n'était pas envisageable dans le moule de l'assimilation. Mais pour d'autres critiques,

« il est vrai que les écrivains dits "de l'acculturation", dans les années cinquante et soixante, sont promus par d'autres "mouvances" dans le milieu

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> BONN, Charles. *Le champ littéraire maghrébin francophone, du «postcolonial» au «post-moderne» : Quelle «scénographie interne» ?* [en ligne]. (Document numérisé). Disponible sur : [www.limag.refer.org/Cours/C2Francoph/PostColPostMod2ScenInterne.htm](http://www.limag.refer.org/Cours/C2Francoph/PostColPostMod2ScenInterne.htm) (Consulté le 08 décembre).

<sup>17</sup> MERAD, Ghani. *La littérature algérienne d'expression française* [en ligne], Paris, Oswald, 1976, p.40, cité par SILINE, V., *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française. Op., cit.,* p.07.

*intellectuel français de l'époque, seul à même en contexte colonial de faire connaître des écrivains "colonisés" »<sup>18</sup>.*

L'aventure littéraire de ces années semble s'être engagée sur la voie de la quête de soi.

*« En fait, il arrive, quand la vie devient trop difficile à vivre, que l'on songe à l'écrire pour comprendre ce qui est arrivé. Et c'est bien dans cet espace littéraire que les auteurs de cette génération apprennent à lire dans l'Histoire mutante de leur temps »<sup>19</sup>.*

Un autre regard est ainsi porté sur ces romans des années 50 qui « s'avèrent fort peu "exotiques" et même fort peu descriptifs »<sup>20</sup>. Ch. Bonn et N. Khadda, qui élargissent leur perspective sur l'espace maghrébin, sont convaincus que

*« dès lors ces écrivains peuvent être davantage rapprochés qu'on ne l'a fait jusqu'ici de ceux qu'on a considérés ensuite comme les chantres de cet écartèlement entre deux cultures dans les années 50-60, Driss Chraïbi, Albert Memmi, Malek Haddad ou Assia Djebar, que de la description naïve qu'on leur prête à tort et qui serait plutôt le fait, dans les années 70, d'écrivains mineurs publiés au Maghreb même »<sup>21</sup>.*

## **Fadhma : un contexte, une femme et l'histoire d'une vie**

Fadhma Aïth Mansour Amrouche a été contemporaine de ces romanciers algériens de l'entre-deux guerres. Elle a partagé avec eux le contexte colonial où ceux-ci, comme nous l'avons déjà souligné, se sont inscrits dans la tendance littéraire assimilationniste de l'époque.

C'est au mois d'août 1946 que Fadhma Aïth Mansour Amrouche a écrit l'essentiel de son histoire<sup>22</sup>, comme elle l'explique dans l'épilogue de son

<sup>18</sup> BONN, KHADDA, *loc. cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> AITH MANSOUR AMROUCHE, Fadhma. *Histoire de ma vie*, Maspero, Paris, 1968, 199 p. Les autres références à cette œuvre figurent entre parenthèses dans le texte.

œuvre, mais qui ne sera publiée qu'à titre posthume, bien après l'indépendance de l'Algérie.

Est-ce que, du fait de cette coïncidence contextuelle coloniale marquée aussi par la domination du roman colonial, l'écriture de Fadhma Aïth Mansour Amrouche est pour autant assimilationniste ?

Fadhma Aïth Mansour Amrouche est une femme algérienne kabyle née musulmane en 1883<sup>23</sup> et baptisée chrétienne à l'âge de seize ans. Elle est la mère des célèbres auteurs d'expression française Jean-El Mouhouv et Marie-Louise Taos, connue sous le nom de Marguerite-Taos Amrouche. Son récit édité est son premier et dernier roman.

*« Il faut que tu rédiges tes souvenirs, sans choisir, au gré de ton humeur, et de l'inspiration. [...] Je t'en supplie, petite maman, prends en considération ma requête »*

lui a écrit son fils, Jean-El Mouhouv, dans une lettre datée du 16 avril 1945, insérée après les préfaces de *Histoire de ma vie* (p.17). « *L'histoire, une fois écrite, sera cachetée et remise entre les mains de ton père qui te la remettra après ma mort* » a répondu la mère dans une autre lettre datée du 1<sup>er</sup> août 1946, et insérée également dans la même œuvre (p.19).

La narratrice a accepté d'écrire son histoire en émettant la condition que « *tous les noms propres (si jamais [Jean] songe à en faire quelque chose) soient supprimés* » (p.19). Le manuscrit a été confié à Jean-El Mouhouv Amrouche puis, à la mort de celui-ci, à Marguerite-Taos Amrouche. Finalement, « *il a été décidé avant la mort de Jean que le document serait respecté dans son intégrité* » (note, page 19).

Fadhma Aïth Mansour Amrouche est décédée le 9 juillet en 1967, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, à l'hôpital de Saint-Brice-en-Coglès, en Bretagne

---

<sup>23</sup> Date mentionnée sur la quatrième de couverture mais une note au bas de la page 25 de son autobiographie fait mention de l'année 1882. Par contre, en page 83, la narratrice dit s'être mariée en 1899 à l'âge de seize ans, ce qui veut dire qu'elle est née en 1883. Un intéressant article de presse a révélé, pour la première fois, que Fadhma « *est officiellement présumée née en 1887* » : GHEZLAOUI, Samir. *Sur les traces de Fadhma Ath Mansour Amrouche* [en ligne]. *El Watan*, 13 janvier 2013, p.6. Disponible sur [www.elwatan.com/culture/sur-les-traces-de-fadhma-ath-mansour-amrouche-13-01-2013-199293\\_113.php](http://www.elwatan.com/culture/sur-les-traces-de-fadhma-ath-mansour-amrouche-13-01-2013-199293_113.php) (Consulté le 05 décembre 2014).

(France). « *Quelques temps avant sa fin, elle a su que ses Mémoires seraient édités* » (note, page 15). Elle a laissé à la postérité son unique œuvre littéraire.

Dans *Histoire de ma vie*, la narratrice raconte sa propre vie. L'auteure est donc elle-même la narratrice. Elle y raconte l'histoire de sa vie qui s'inscrit dès sa naissance dans le drame et le déchirement. Sa mère, Aïni, musulmane pratiquante, a baigné dans la culture de sa Kabylie natale. Veuve, elle a refusé de réintégrer la maison paternelle comme le lui ordonne son grand frère. Elle est aussitôt reniée.

Dans l'entourage de son défunt mari, elle s'est liée secrètement avec un homme. De cette relation illégitime est née la narratrice que le père a refusée de reconnaître. La mère subit alors l'hostilité de son entourage et la petite Fadhma est, quant à elle, persécutée par une société kabyle impitoyable à l'égard de l'« *enfant de la faute* » (p.26).

Pour la protéger des persécutions, sa mère l'a confiée aux Sœurs Blanches à Taddert-Ou-Fella après avoir vécu une courte et malheureuse expérience à l'orphelinat des Ouadhias. Elle passera dix ans à l'école laïque de Taddert-Ou-Fella. Instruite, elle est embauchée par l'hôpital chrétien des Aïth Maneguelleth où elle a reçu son baptême après s'être mariée avec un kabyle d'Ighil Ali converti au christianisme, Belkacem-ou-Amrouche.

Sa pratique religieuse bute sur des obstacles à Ighil Ali où la famille Amrouche finit par sombrer dans la décadence après la mort de l'aïeul. Belkacem a dû aller travailler à Tunis où elle le rejoindra avec ses enfants.

À Tunis, les déménagements se suivent d'une demeure à une autre. Les maladies et la guerre déciment la famille de la narratrice qui perd la majorité de ses enfants l'un après l'autre. Pour supporter l'exil et la douleur des séparations, elle se réfugie dans les chants d'exil berbères.

Le foyer se vide et on finit par vendre la maison de Radès à Tunis pour repartir à Ighil Ali où la narratrice a fait construire une maison. Les retours répétés au pays natal cesseront après l'éclatement de la guerre de libération. La communauté chrétienne se sentant menacée, la narratrice et son époux fuient pour Paris. Rassurés plus tard, ils regagneront Ighil Ali où la mort frappera de nouveau pour emporter Belkacem, vieux et épuisé.



Veuve, la narratrice ferme définitivement la maison d'Ighil Ali et s'en va en France chez les deux derniers de ses enfants restés en vie. Son fils, Jean, décède à son tour et la narratrice termine sa vie aux côtés de son unique fille Taos.

### **Autobiographie, récit de vie ou journal intime ?**

Nous avons volontairement évité, jusque-là, de désigner *Histoire de ma vie* comme une autobiographie. Nous adopterons la classification qui y siéra au terme de cette tentative de répondre à la question suivante : Quelle catégorie de la littérature intime pourrait correspondre pour désigner l'unique œuvre de Fadhma Aïth Mansour Amrouche ?

Pour tenter d'y répondre, nous ne plongerons pas ici dans le monde vaste et profond de l'analyse autobiographique au risque de nous y noyer. Ce n'est pas ici notre propos. Cette analyse pourra toutefois faire objet d'une autre étude à mener.

Nous voulons tenter de classer notre corpus génériquement pour seulement pouvoir clarifier le statut de la narratrice. Nous estimons nécessaire de le faire parce que celle-ci est l'élément central de notre problématique.

Pour Ph. Lejeune, « *écrire son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi* »<sup>24</sup>. C'est ce qui apparaît clairement dans notre corpus où l'on retrouve toutes les caractéristiques d'une autobiographie, comme définie par Ph. Lejeune, à savoir une identité commune

*« auteur-narrateur-personnage, un récit rétrospectif en prose, une propre existence, une vie individuelle, une histoire de la personnalité »*<sup>25</sup>.

Le récit autobiographique se décline par le truchement du « je » autobiographique et ses variantes toniques (ma, mon, mes ...). « *Contrairement*

---

<sup>24</sup> LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin, 1971, cité par Zaïdi Ali, *Fadhma et Taos Amrouche : telle mère telle fille ? Synergies Algérie*, n°7, 2009, p.18.

<sup>25</sup> LEJEUNE, Ph. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975, p.14.

*au journal intime (morcelé et de forme discontinue), le récit de vie tend à la synthèse »<sup>26</sup>.*

Dans l'étude qui nous intéresse, cette synthèse est faite en partant d'un point pour arriver à un autre. C'est-à-dire que la narratrice remonte jusqu'à sa petite enfance, et même avant, pour finir au crépuscule de sa vie soit « *au moment de l'événement [qui] rejoint le temps de la narration où l'auteur peut formuler une phrase du type »<sup>27</sup> de celle employée dans l'épilogue de *Histoire de ma vie* : «...ma vue baisse de plus en plus, et mes mains tremblent, et il me faut faire des efforts pour écrire de façon lisible » (p.199).*

La narratrice donne à lire, en effet, un récit rétrospectif de sa propre vie. Mais faut-il dire, et cela nous le constaterons plus loin, lorsque nous traiterons de l'éclatement du récit au troisième chapitre à consacrer au temps, que son récit est discontinu par moments. Ce qui tend à le rapprocher du journal intime.

Devrions-nous dire alors, et à la suite de Jean Starobinski, que « *le journal intime vient alors contaminer l'autobiographie »<sup>28</sup> ?*

Le récit autobiographique semble ainsi avoir des frontières étanches, perméables aux autres catégories littéraires.

*Histoire de ma vie* se trouve être aussi « *contaminée* » par des événements qui ne sont pas ceux de l'auteure-narratrice mais dont elle a été plutôt témoin, notamment au sein de sa belle-famille à Ighil-Ali. La « *contamination* » est aussi le fait de l'insertion de faits relevant de la chronique historique. C'est le cas par exemple avec l'évocation de l'épisode historique de la révolte de 1871 et de la déportation qui s'en est suivie : « *j'ai su depuis que Boumezrag, le frère du Bach-Agha qui s'était insurgé en 1871, avait fini sa peine. Il revenait de déportation... »* (p.105).

<sup>26</sup> ZAIDI, A. *Fadhma et Taos Amrouche : telle mère telle fille ? Op. cit.*, p.18.

<sup>27</sup> BALA, Sadek. *Essai d'application de la sémiotique subjectale à la traduction d'une «écriture sur soi» du français au berbère (cas de l'œuvre de Fadhma Aith Mansour Amrouche, Histoire de ma vie)*. Mémoire de magistère en langue amazighe, option : littérature, sous la direction de Pr. Salem Chaker et Dahbia Abrous, 2000/2001. p.13.

<sup>28</sup> STAROBINSKI, Jean. *Le style de l'autobiographie*. L'œil vivant II, Gallimard, Paris, 1970, cité par Bala S. *Ibid.*

Bien que « *contaminée* » ou subissant ces multiples « *interférences* », *Histoire de ma vie* demeure une autobiographie, comme l'a désignée Jean Déjeux<sup>29</sup>, ou « *récit autobiographique* »<sup>30</sup> selon Christiane Achour. Nous nous en tiendrons à cette classification générique et à ses déclinaisons, dont récit de vie, pour désigner notre corpus tout au long de notre étude.

C'est donc à l'autobiographie qu'est *Histoire de ma vie* que nous nous intéressons dans ce modeste travail de recherche.

Trois raisons au moins président au choix de notre corpus :

- D'abord, *Histoire de ma vie*, à considérer qu'elle a été écrite essentiellement en 1946, est l'une des premières œuvres littéraires d'expression française d'une auteure algérienne pendant cette période d'occupation française, bien que publiée tardivement. Le seul roman féminin algérien mentionné parmi les vingt cinq œuvres publiées entre les années 20 et la fin de la deuxième guerre mondiale<sup>31</sup> est celui de Djamila Debbèche, *Leila, jeune fille d'Algérie*, publié en 1947.

Il faut dire que les avis divergent au sujet de la naissance de la littérature féminine algérienne d'expression française. Si pour Christiane Achour, il n'y a pas de doute que le premier roman féminin de langue française en Algérie est celui de Djamila Debbèche, pour Jean Déjeux, c'est plutôt *Jacinthe Noire* de Taos Amrouche, parce qu'étant écrit entre 1934 et 1939, publié en 1947. C'est ce que rapporte, entre autres écrits, un article de presse dans *Le Soir d'Algérie*<sup>32</sup>.

- Ensuite, *Histoire de ma vie* est l'une des rares autobiographies, annoncées comme telles, d'auteurs algériens de cette époque-là. Un genre romanesque duquel s'éloigne, par exemple, *Ahmed ben Mustapha, goumier de Mohammed Benchérif*, qui n'est qu'en partie autobiographique, comme souligné précédemment.

<sup>29</sup> DEJEUX, Jean. *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*. Paris, Karthala, 1984, cité par Bala S. *Ibid.*, p.32.

<sup>30</sup> ACHOUR, Christiane. *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*. Paris, l'Harmattan, 1990, citée par Bala S. *Ibid.*, p.175.

<sup>31</sup> DEJEUX, J. *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*. *Ibid.*

<sup>32</sup> BELLOULA, Nassira. *Premiers romans féminins : intimistes puis révoltés* [en ligne], *Le Soir d'Algérie*, 07 mars 2010, n°5870, p.12. Disponible sur : <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2010/03/07/article.php?sid=96678&cid=16>. (Consulté le 07 décembre 2014).

Pour certains chercheurs en tout cas, Fadhma Aïth Mansour Amrouche « encouragée par sa fille<sup>33</sup>, [...] se met donc à écrire ce qui va devenir la première autobiographie féminine algérienne »<sup>34</sup>.

- Aussi, cette autobiographie demeure l'une des rares œuvres d'une auteure algérienne de confession chrétienne.

Pour toutes ces raisons, et pour ce qu'elle révèle comme matière littéraire intéressante à explorer, *Histoire de ma vie* est, de notre point de vue, digne d'intérêt.

## Pourquoi l'errance

La lecture de *Histoire de ma vie* permet de prendre la mesure du contact de cultures qui s'y exprime sous diverses facettes et, comme nous l'avons déjà souligné, de découvrir dans son sillage l'expression de l'errance.

D'abord, qu'est-ce que l'errance ?

Selon Le Littré<sup>35</sup> errer veut dire « *Aller de côté et d'autre, à l'aventure* ». Il donne comme synonyme de *errer* le verbe *vaguer* : « *ERRER, VAGUER. Vaguer, c'est être vagabond, c'est-à-dire n'avoir pas de demeure fixe, ou sortir de l'ordre fixé* ». L'adjectif *errant* renvoie, selon le même dictionnaire, à celui « *qui erre, qui n'est pas fixé* », ou, dans un autre sens, à celui « *qui se trompe, qui erre dans la doctrine, dans la religion* ».

L'absence de fixation caractérise donc l'errance, et c'est ce qui nous semble être dans notre corpus.

Le résumé de *Histoire de ma vie* donne à voir une auteure-narratrice, sans « *demeure fixe* », qui a vécu une vie d'exil et d'errance dans un contexte interculturel complexe. Elle est engagée dans des allers-retours qui sont « *au sens propre la marque de l'interculturalité* »<sup>36</sup>. Sa vie a été celle d'une Kabyle

<sup>33</sup> Nous avons mentionné à la page 14 que c'est plutôt son fils Jean qui l'a incitée, le premier, à l'écriture de son histoire.

<sup>34</sup> MALTI, Nathalie. *Voix, Mémoire et écriture : Transmission de la mémoire et identité culturelle dans l'œuvre de Fadhma et Taos Amrouche* [en ligne]. Dissertation. Université Arizona, décembre 2006, p.13. Disponible sur <http://ecrivainsmaghrebins.blogspot.com> (consulté le 05 décembre 2014).

<sup>35</sup> Dictionnaire Le Littré 1.0.

<sup>36</sup> BRAHIMI, D. *Les conditions d'une interculturalité équitable. Op., cit.*, p.44.

chrétienne en quête d'une acceptation par la société musulmane. Mais, au-delà de son histoire, de son instabilité sociale et identitaire et du déchirement né de son éloignement de sa terre natale, nous estimons qu'il y a errance dans l'écriture même de l'œuvre.

Cette errance se présente aussi sous un aspect symbolique, au-delà des procédés d'écriture, à travers des images, des représentations symboliques qui pourraient avoir échappé à la sphère auctoriale. D'où la formulation de l'étude que nous nous proposons de faire autour des deux aspects de l'écriture et de la dimension symbolique de l'errance dans *Histoire de ma vie* de Fadhma Aïth Mansour Amrouche.

## **La problématique et l'hypothèse**

Tout en nous employant à mettre en avant cette écriture manifeste de l'errance, nous ne manquerons pas de nous interroger sur le ou les choix, si choix il y a, qui ont guidé l'auteure dans cette écriture même. Fadhma Aïth Mansour Amrouche a-t-elle fait le choix de cette écriture de l'errance ? Celle-ci serait-elle plutôt née d'un acte inconscient, sous l'influence de l'état d'âme d'une femme déracinée ? Qu'est ce qui pourrait avoir présidé à cette écriture de l'errance ?

Nous proposons de rassembler tous ces questionnements dans une seule interrogation qui tiendra lieu de notre problématique à laquelle nous tenterons de répondre à la fin de notre présent travail et que nous formulons de la sorte :

**L'écriture de l'errance dans *Histoire de ma vie* de Fadhma Aïth Mansour Amrouche relève-t-elle d'une stratégie d'écriture ou obéit-elle à une logique narrative particulière?**

Deux cultures sont en contact dans *Histoire de ma vie* : algérienne, à travers la culture kabyle, et occidentale, à travers la culture française. Ce sont deux cultures protagonistes dans le contexte de la colonisation. Chacune est dans un positionnement différent de celui de l'autre. La culture du colonisateur est dominante. Elle est en position de force de par, notamment, les moyens qui lui sont consacrés pour son déploiement et son épanouissement. Nous pensons

particulièrement à l'expansion de l'Église et au système éducatif reposant exclusivement sur la langue française.

Usant de sa domination, la culture du colonisateur s'impose avec ses propres référents dont les aspects religieux et linguistique, qui sont les plus en vue, ne sont pas des moindres. En face, la culture autochtone, kabyle précisément, est dominée. Le contexte de la colonisation, dans lequel elle se pratique, la confine dans la position d'une culture qui subit les coups de force de la politique coloniale.

Les influences, les changements, positifs ou négatifs, s'opèrent sur les identités culturelles dans leur complexité. Mais pour Amin Maalouf, qui se refuse à limiter l'identité à quelques appartenances prédéterminées, « *là où les gens se sentent menacés dans leur foi, c'est l'appartenance religieuse qui semble résumer leur identité entière* »<sup>37</sup>, ajoutant que « *la langue a vocation à demeurer le pivot de l'identité culturelle, et la diversité linguistique le pivot de toute diversité* »<sup>38</sup>.

C'est essentiellement ces deux éléments, entre autres composantes de la culture, qui ont travaillé l'identité de Fadhma Aïth Mansour Amrouche. Elle a vécu dans les conditions d'un contact interreligieux qui a connu ses premiers couacs au sein d'une société kabyle conservatrice avant qu'elle ne se retrouve égarée dans le monde arabo-musulman en Tunisie. Sa pratique religieuse et ses tentatives d'adaptation avec ses différences n'ont pas été sans réactions de rejet face à une double hostilité, de la part de l'Autre mais aussi du Même.

La narratrice a vécu ses premières années d'enfance en contact permanent avec la religion musulmane, à travers les pratiques et croyances religieuses de sa mère. Une fois baptisée chrétienne, elle signe son appartenance, symbolique et partielle, à la culture de l'Autre, en épousant sa religion. Sur ce plan, elle franchit, pour ainsi dire, la ligne sans rompre vraiment son attache avec la société kabyle, qui est restée majoritairement de confession musulmane.

De ce fait, les frontières entre le Même et l'Autre se brouillent. Par conséquent, c'est toute son identité qui s'en trouvera « *brouillée* ». Une

<sup>37</sup> MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. Éditions Grasset et Fasquelle, 1988, p.p.19-20.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.154.

situation confuse qui rendra pénible son acceptation et la poussera sur le chemin de l'errance.

Nous tenterons de suivre la narratrice sur ce chemin de l'errance en quête de réponses à la problématique que nous avons posée. Pour ce faire, nous formulons l'hypothèse suivante :

**L'écriture de l'errance dans *Histoire de ma vie* de Fadhma Aïth Mansour Amrouche serait travaillée par une logique narrative dont l'origine serait le déchirement de l'auteure-narratrice entre deux cultures, kabyle et française.**

## État de la question

Des universitaires, chercheurs et nombreux autres auteurs nous ont, bien entendu, devancé dans l'étude de la thématique de l'écriture de l'errance. Nos recherches nous ont permis de découvrir de nombreuses études menées autour de cette thématique qui est finalement double puisqu'elle appelle souvent celle de l'exil.

C'est ce qui ressort, par exemple, d'une thèse de doctorat qui a porté sur l'écriture de l'exil dans la littérature des Petites Antilles. Cette étude comparée menée sur plusieurs textes est « *l'analyse d'un itinéraire qui, partant de la notion d'exil, aboutit à celle d'errance* »<sup>39</sup>. Cette thèse s'est attardée sur les deux notions d'exil et d'errance « *à l'intérieur d'une problématique de l'appartenance qui s'exprime dans et par l'écriture* », mais aussi sur « *la manière dont les auteurs écrivent l'histoire des exils de leur peuple et l'histoire de leur propre exil* »<sup>40</sup>.

L'approche comparative semble être le moyen le plus indiqué pour de nombreux chercheurs afin d'analyser des itinéraires d'exil et d'errance. Nous la

<sup>39</sup> BONNET, Véronique. *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones* [en ligne]. Thèse de doctorat : *Littérature française, mention littérature d'expression française*, Paris, université Paris XIII, 1997, sous la direction de Charles Bonn et Jean-Louis Joubert, p.09. Disponible sur [www.limag.refer.org/Theses/Bonnet.PDF](http://www.limag.refer.org/Theses/Bonnet.PDF) (Consulté le 07 décembre 2014).

<sup>40</sup> *Ibid.*

retrouvons, par exemple, dans un article scientifique qui s'inscrit dans un autre contexte, à savoir celui des romanciers caribéens installés au Québec (Canada). Il présente trois façons « *d'envisager l'expérience du déplacement : l'exil, la migration et l'errance* »<sup>41</sup>. L'article met en évidence qu'

« *en juxtaposant plusieurs espaces en un même lieu, la poésie de l'errance explore les interstices entre le pays réel et le pays rêvé, l'ici et l'ailleurs, le passé et le devenir* »<sup>42</sup>.

De ce fait, l'errance se situe dans un entre-deux, parce qu'elle « *refuse ainsi l'alternative entre l'assimilation à l'autre et l'enfermement dans une identité-racine* »<sup>43</sup>

La même approche comparative a servi dans des études menées sur l'œuvre amrouchienne, notamment celles de Fadhma Aïth Mansour et de sa fille Taos, autour de la double thématique de l'errance et de l'exil. Les études affichées comme résultats de nos recherches, notamment sur la Toile, sont pour la plupart des comparaisons entre les textes de la mère et de la fille ou même entre les trois auteurs amrouchiens, en incluant l'œuvre littéraire de Jean-El Mouhoub Amrouche.

Certaines de ces études ont adopté une approche « *féministe* » pour traiter, par exemple, de la question de « *la mémoire et des identités multiculturelles* » à travers les deux écritures de la mère et de la fille. Et où l'on a conclu que

« *ces deux auteures expriment une mémoire des souffrances et des désirs des femmes berbères, dans une société qui étouffe leur voix et les confine au domaine de l'oralité* »<sup>44</sup>.

Avant d'évoquer quelques autres études, il convient de noter, à la suite de N. Malti, qui observait cela il y a près d'une quinzaine d'années, que

---

<sup>41</sup> SAUVAIRE, Marion. *De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants, le cas des romanciers caribéens au Québec* [en ligne]. Mai 2011. (Document numérisé). Disponible sur <http://amerika.revues.org/2511> (Consulté le 09 décembre 2014).

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> MALTI, N. *Voix, Mémoire et écriture. Op., cit.*, p.16.



« comme c'est souvent le cas pour les écrits de femmes, ce n'est vraiment que depuis peu que la critique a commencé à s'intéresser à l'œuvre de Fadhma et Taos Amrouche »<sup>45</sup>

et que « très peu d'études approfondies leur ont été consacrées »<sup>46</sup>.

Depuis la fin des années 1990, des chercheurs anglophones se sont penchés sur l'analyse du texte de Fadhma Aïth Mansour Amrouche à l'exemple de Carolyn Duffey, qui

« souligne comment Fadhma construit son texte à partir de structures narratives, tirées à la fois de la culture kabyle et de la culture française, rendant d'autant plus problématique une catégorisation facile de son texte en tant que simple récit de vie »<sup>47</sup>.

Dans une approche biographique, Charlotte Bruner<sup>48</sup> compare les textes de Fadhma Aïth Mansour et de Taos Amrouche et met en valeur la tradition kabyle dans son expression orale.

Parmi les études de chercheurs algériens citons l'ouvrage collectif, *Jean, Taos et Fadhma Amrouche, relais de la voix, chaîne de l'écriture*, dirigé par Beïda Chikhi, qui relève, entre autres éléments, l'« expression cosmologique kabyle » dans l'écriture de *Histoire de ma vie*.

« Fadhma Aïth Mansour Amrouche relate comment son aventure, "expression répétitive", a donné forme progressivement à une sorte de "demeure de vie" »<sup>49</sup>.

Dans un autre article, l'intérêt est porté sur les deux discours autobiographiques de Fadhma Aïth Mansour et Taos Amrouche, à savoir *Histoire de ma vie* et *Rue des Tambourins*. S'est posé alors la question de

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> DUFFEY, Caroline. *Berber Dreams, Colonialism, and Couscous: the Competing Autobiographical Narrative of Fadhma Amrouche's Histoire de ma vie*. *Pacific Coast Philology*, 1995, p.68-81, citée par Malti, N. *Op., cit.*, p.16.

<sup>48</sup> BRUNER, Charlotte. *Fadhma and Marguerite Amrouche of the Kabyle Mountains*. *Pacific Quaterly Moana*, 1984, p. 31-38, citée par Malti, N. *Op., cit.*, p.15.

<sup>49</sup> CHIKHI, Beïda. *Introduction*. In Beïda Chikhi (dir.) *Jean, Taos et Fadhma Amrouche, relais de la voix, chaîne de l'écriture*. Études littéraires maghrébines n°12, L'Harmattan, université Paris-13, Centre d'Études Littéraires Francophones et Comparées, 1998, p.08.

savoir si ces deux autobiographies seraient le reflet de faits réels ou est-ce « *un discours intéressé, fantaisiste ou philosophique, sur le sens et la substance d'une vie ?* »<sup>50</sup>. Dans cet article aussi, la lecture est comparative. En s'intéressant à la narration de l'intime, l'auteur, Ali Zaïdi, pose l'hypothèse que les rapports au monde et même les sensibilités des deux auteures sont distincts d'où la conception du

« *projet de façons assez différentes pour renseigner sur les conditions, en amont, et les desseins, en aval, de leur entrée dans l'univers littéraire en tant que productrices de discours autobiographiques* »<sup>51</sup>.

Cette présentation de quelques études menées autour de l'écriture de l'errance et de l'œuvre amrouchienne permet de situer notre présente étude dans cet ensemble de recherches. Elle montre, comme nous l'avons déjà mentionné, une prédominance de l'approche comparative.

Nous ne nous inscrivons pas dans la même démarche. Nous voudrions tenter une autre approche, narratologique en l'occurrence, à laquelle l'on semble avoir peu recouru, concernant *Histoire de ma vie*. Nous inscrivons notre démarche essentiellement dans la discipline de la narratologie. Elle n'est pas exclusivement narratologique parce que nous ferons appel à d'autres disciplines, à l'exemple de la sémiologie et l'ethnocritique, ce qui ne manquera pas de rendre cette étude pluridisciplinaire. Notre souci premier sera celui de faire l'effort de ne pas manquer aux exigences méthodologiques afin de permettre, autant que possible, la cohérence de notre étude.

Pour cela, notre étude sera scindée en cinq chapitres dont trois prennent en charge les trois catégories du récit que sont le personnage, le temps et l'espace.

Pour analyser le texte, nous ne voudrions pas emprunter une « *porte dérobée* ». Parce qu'« *il n'est de seuil qu'à franchir* »<sup>52</sup>, nous franchirons donc son « *seuil* », qui n'est autre que son paratexte. « *Au seuil du roman* » sera le premier chapitre réservé à la manifestation scripturaire de la notion de l'errance

<sup>50</sup> ZAIDI, A. *Fadhma et Taos Amrouche : telle mère telle fille ? Op., cit.*, p.13.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> GENETTE, Gérard. *Seuils*. Seuil, Paris, 1987, p.413.

dans le paratexte. Nous présenterons l'œuvre par certains de ses éléments paratextuels, dont sa double préface.

Nous n'omettrons pas de souligner la multiplicité de ses éditions dont nous donnerons à voir, en annexes, les illustrations de la première de couverture qui distinguent quelques-unes d'elles. Notre ouvrage de référence pour ce premier chapitre sera *Seuils* de Gérard Genette<sup>53</sup>.

Nous ferons appel aux théories de Genette à travers aussi *Figure III*<sup>54</sup> et ce pour les besoins du deuxième chapitre que nous intitulerons « *Analyse du personnage embrayeur : Fadhma ou Marguerite ?* ». Ce chapitre nous le consacrons à l'analyse du personnage embrayeur comme défini par Philippe Hamon<sup>55</sup>. Il sera question de l'étiquette et de l'ambivalence du personnage qui se déclinera sous trois aspects : son nom, sa langue et sa religion. Nous observerons des haltes analytiques au niveau du double nom de la narratrice, de son bilinguisme, et de sa religion chrétienne que traversent des fragments d'Islam. Nous verrons aussi si se manifesterà dans le sillage de cette analyse le personnage « *liminaire* » suivant les caractéristiques qu'en donne Philippe Hamon.

Notre troisième chapitre, « *les dits, les redits et les non-dits de la mémoire* », nous le réservons au temps. En investissant le terrain du récit, il s'agit d'explorer ce volet temporel à travers les discordances temporelles, l'éclatement du récit, ses « *effets de rythme* » et les oublis qui font place à des béances. Il y a dans l'aspect temporel matière pour des applications narratologiques plus à même de traduire l'écriture de l'errance.

L'analyse de l'espace, quant à elle, sera l'objet exclusif du quatrième chapitre sous l'intitulé de « *L'espace : itinéraires, ruptures et attachement* ». Celui-ci se rapportera aux itinéraires de la narratrice ainsi qu'à l'expression de ses déplacements et des ruptures qui se répètent. Nous verrons ce rapport avec l'espace à travers la mémoire et les souvenirs qu'elle livre. Nous le verrons

<sup>53</sup> *Idem*, 426 p.

<sup>54</sup> GENETTE, Gérard. *Figure III*. Seuil, Paris, 1972, 286 p.

<sup>55</sup> HAMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. In *Poétique du récit*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil, pp.115-180.

aussi à travers le procédé de la description, qui est récurrent et expressif de l'état d'âme et de l'ambivalence de la narratrice.

Nous avons choisi de réserver le cinquième et dernier chapitre à la déclinaison du parcours de l'errance qui s'affiche dans le récit même, sous l'intitulé : « *Au bout de l'errance, l'affirmation de soi* ». Ce sera l'espace où se traduira un retour symbolique aux sources après un long parcours d'errance. Nous tenterons d'analyser les résistances culturelles qui se manifestent le long du parcours de la narratrice comme une forme du rejet de son statut de personnage « *liminaire* ». Au bout de cette partie de l'analyse, il est question de devoir arriver à répondre à la question de savoir si la narratrice a réussi à se délivrer ou non du piège de l'entre-deux identitaire ?

Nous tâcherons, bien entendu, de rester à chacun de ces niveaux d'analyse dans la proximité immédiate de notre sujet de recherche.

Ainsi structuré, notre travail aura donc un axe principal essentiellement narratologique. Nous pensons qu'il nous permettra de mieux cerner la complexité de l'écriture de l'errance derrière laquelle se profilerait un déchirement identitaire de l'auteure-narratrice, comme nous le suggérons dans notre hypothèse.

Ce qui, nous l'espérons, contribuera aussi à comprendre la logique narrative qui pourrait avoir travaillé l'écriture de l'errance de Fadhma Aïth Mansour Amrouche.

# **CHAPITRE I**

## **Au seuil du roman ou l'errance dans le paratexte**

*« Il s'agit ici d'un seuil, ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin »*

**G. Genette**  
*(Figure III)*

- 1) Nom de l'auteure : onymat et entre-deux patronymique
- 2) Un titre ambigu, homonyme et paragénérique
- 3) Manifestation iconique : sobriété et double résistance
- 4) Premières de couverture : au gré des apparitions-disparitions
- 5) La dédicace, éclatée et sans lieu fixe
- 6) Deux préfaces allographes, deux origines et un dialogue culturel

Nous nous apprêtons à analyser l'appareil paratextuel à la lumière d'un ouvrage-référence qui traite du « *seuil* » du texte. *Seuils* de Gérard Genette fait la lumière sur l'ensemble des « *productions* » que renferme « *le paratexte de l'œuvre* »<sup>56</sup> qui accompagne le texte littéraire.

Genette considère que « *l'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte [...]. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu* »<sup>57</sup>. Le paratexte n'est pas présenté comme étant un espace clos aux frontières imperméables, mais, « *plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil* »<sup>58</sup>.

Le paratexte intéresse notre étude non pas pour ce qu'il pourrait être comme invite au lecteur pour « *entrer* » dans le texte, « *ou de rebrousser chemin* »<sup>59</sup>. Mais nous voudrions le présenter surtout comme une sorte de devanture qui donne un avant-goût de ce qui est exposé au « *dedans* » du texte. Il y a donc un effet d'accroche, non forcément commercial, sur le lecteur parce que cette « *frange du texte imprimé* »<sup>60</sup> n'est pas sans fonction. Elle est

*« toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus au moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente »*<sup>61</sup>.

Parce qu'il s'agit là d'un « *lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie* », le paratexte ne pourrait être sans significations. Nous y avons décelé les prémices d'une errance dont sont porteurs quelques éléments paratextuels. Ce sont ces éléments que nous privilégions à l'étude.

L'exploration se fera exclusivement « *autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface* »<sup>62</sup>, soit donc dans le « *péritexte* ».

---

<sup>56</sup> GENETTE, Gérard. *Seuils*. Seuil, Paris, 1987, p.7.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975, p.45.

<sup>61</sup> GENETTE, G. *Seuils. Op., cit.* p.8.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.11.



*Histoire de ma vie* est doublement préfacée : par l'auteur français Vincent Monteil, et l'auteur algérien Kateb Yacine, une double préface qui ne peut être sans sens. Nous verrons quelles prémices de l'errance se présentent à ce niveau du paratexte.

La deuxième catégorie spatiale, selon G. Genette, est « *l'épitéxte* », et qui désigne ce qui se trouve

« *autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre* »<sup>63</sup>.

Ce qui distingue l'épitéxte du périexpte est « *en principe purement spatial* »<sup>64</sup>. Il s'agit ici particulièrement d'interviews de presse, de journaux intimes ou autres échanges épistolaires.

Nous n'aborderons pas l'épitéxte pour au moins deux raisons.

La première est relative à la période de publication de l'œuvre : *Histoire de ma vie* est une œuvre posthume. L'auteure n'a pu être interviewée sur son œuvre.

La deuxième raison est que l'on ne connaît de Fadhma Aïth Mansour Amrouche aucun journal intime si ce n'est son histoire de vie publiée, ni une quelconque correspondance si ce n'est celle adressée à son fils, Jean, et insérée dans son œuvre, comme nous l'avons précédemment relevé.

Il est vrai que le destinataire de l'épitéxte « *peut être également l'éditeur [...], ou quelque tiers autorisé* »<sup>65</sup>. Mais de ce côté aussi, nos recherches ont été infructueuses.

Avant d'entamer notre analyse, présentons d'abord les éléments du périexpte.

La première de couverture de notre corpus porte les indications de trois éléments périexptuels que sont : le titre de l'autobiographie (*Histoire de ma vie*), en blanc, au dessus duquel sont mentionnés le prénom et le nom de l'auteure *Fadhma Aïth Mansour Amrouche*, et tout en bas figure, en noir sur fond blanc,

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.346.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.347.

le nom de l'éditeur (Éditions Mehdi), coiffé de son logo (EM). Une photo de l'auteure occupe toute la première de couverture.

Les trois indications sont reportées, en inscription horizontale, sur le dos de la couverture dont l'exigüité pourrait expliquer que l'on ait mentionné le nom de « *jeune fille* » de l'auteure que par ses initiales : *Fadhma A. M. Amrouche*.

Sur le verso de la première « *page de garde* », qui est blanche et qui devance la page du « *faux titre* », sont mentionnées, dans l'ordre chronologique, les différentes éditions de l'ouvrage : depuis la toute première chez Librairie François Maspero, Paris, 1968 jusqu'à la dernière des éditions Mehdi, Algérie, 2009, en passant par les éditions La Découverte, Paris, 1991, et les éditions La Découverte & Syros, Paris, 2000.

Le verso de la page réservée exclusivement au titre porte le numéro du dépôt légal et celui ISBN. Les éléments de la première de couverture sont repris en totalité dans la page de titre qui précède celle des préfaces, avec l'ajout de l'indication des auteurs de ces préfaces (Vincent Monteil et Kateb Yacine) et, en bas, des coordonnées de l'éditeur.

Au verso, et tout en haut, est placée une note de l'éditeur qui indique la collaboration de Jacqueline Arnaud dans l'établissement du texte et des notes. Cette note éditoriale ajoute que la toute première édition chez Maspero l'a été dans la collection « *Domaine maghrébin [...] dirigée par Albert Memmi* ».

Suivent ensuite sur neuf pages les deux préfaces dont celle de Vincent Monteil est datée d'octobre 1967. Tandis que la préface de Kateb Yacine porte, elle, un titre (« *Jeune fille de ma tribu* ») et des intertitres (« *Les chemins de l'orphelinat* », et « *La muse matriarcale* »).

Sur les pages 17 à 19 sont publiées la lettre qu'a adressée Jean Amrouche à sa mère Fadhma lui demandant d'écrire ses « *souvenirs* », et la réponse de la mère léguant à son fils, le 1<sup>er</sup> août 1946, « *cette histoire qui est celle de [sa] vie* ».

Quelques passages des deux préfaces sont repris pour compléter le mot de l'éditeur et une brève biographie qui forment la postface figurant sur la quatrième de couverture. Cette postface reprend le titre de l'œuvre, les noms des auteurs des préfaces, les coordonnées de l'éditeur et le numéro ISBN.

Le péritexte est constitué aussi des titres des trois grandes parties (« *Le chemin de l'école* », « *Entrée dans la famille Amrouche* », « *L'exil de Tunis* ») et des douze chapitres qui les constituent ainsi que de nombreuses notes de bas de page (nous en avons compté quarante trois).

Sur les huit pages centrales sont insérées des photos, toutes légendées, de l'auteure et de sa famille ainsi que deux manuscrits des lettres publiées après les préfaces.

Le péritexte est complété par sept poèmes de l'auteure publiés en annexes, soit après l'épilogue.

« *Ce sont ces sept poèmes que sa fille Taos recueillit de ses lèvres, traduisit en français durant son séjour en Espagne, et publia vint-cinq ans plus tard, en appendice, dans "Le Grain Magique" » (p.211).*

Ils sont introduits par un texte de l'éditeur à qui il « *a paru naturel de joindre ces poèmes à ses Mémoires* » (p.211).

La dernière page, d'avant la quatrième de couverture, comporte le colophon, « *c'est-à-dire la marque d'achèvement du travail d'imprimerie* »<sup>66</sup>.

## 1) Nom de l'auteure : onymat et entre-deux patronymique

Toute œuvre littéraire est identifiable au nom de son auteur (e). Élément essentiel de l'identité de l'œuvre, le nom de l'auteur (e) revêt une importance certaine et particulière dans une autobiographie. Important parce que le narrateur, ou la narratrice, n'est pas un être de papier mais un être qui a un prolongement dans la réalité. Il est le personnage de son histoire et est impliqué dans celle-ci.

Selon G. Genette « *le degré maximal de cette implication est évidemment l'autobiographie* »<sup>67</sup> parce que le récit de vie est un « *écrit référentiel* ». L'importance du nom de l'auteur est définie en ces termes :

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.45.

« [II] remplit une fonction contractuelle d'importance très variable selon les genres : faible ou nulle en fiction, beaucoup plus forte dans toutes les sortes d'écrits référentiels, où la crédibilité du témoignage, ou de sa transmission, s'appuie largement sur l'identité du témoin ou du rapporteur »<sup>68</sup>.

Son apparition dans le paratexte n'est, cependant, pas toujours acquise. Il existe des œuvres anonymes et d'autres qui portent les noms d'auteurs préférant parfois prendre des pseudonymes. Mais il y a

« fort peu de pseudonymes ou d'anonymes parmi les œuvres de type historique ou documentaire, à plus forte raison lorsque le témoin est lui-même impliqué dans son récit »<sup>69</sup>.

Entre « pseudonymat et anonymat », G. Genette appelle « onymat » la situation où l'œuvre est signée par le vrai nom de l'auteur. Ainsi, cette situation est extirpée de sa « banalité trompeuse » car il y a des raisons et un sens dans le choix de l'onymat, et que « garder son nom n'est pas toujours un geste innocent »<sup>70</sup>. « L'onymat tient parfois à une raison plus forte ou moins neutre que l'absence de désir, par exemple, de se donner un pseudonyme »<sup>71</sup>. Ce n'est donc pas toujours un geste anodin, irréfléchi ou naïf que de choisir de signer sa propre œuvre de son vrai nom, c'est-à-dire celui de l'état civil. Pour illustrer ce que pourrait être cette « raison plus forte ou moins neutre », Genette donne l'exemple de quelqu'un dont la célébrité profitera à l'ouvrage qu'il éditera plus tard sous son vrai nom, déjà connu.

« Le nom n'est plus alors une simple déclinaison d'identité [...], c'est le moyen de mettre au service du livre une identité, ou plutôt une " personnalité " »<sup>72</sup>.

Devrons-nous chercher une raison à l'onymat de *Fadhma Aïth Mansour Amrouche* ? L'auteure a bien voulu que l'on prenne des précautions au préalable si son récit venait à être publié. Elle a exigé que l'on supprime tous les

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>72</sup> *Ibid.*

noms propres : « *je voudrais que tous les noms propres [...] soient supprimés* » (p.19). Cette prudence exprimée n'exigerait-elle pas de choisir plutôt un pseudonyme ?

Au-delà de la beauté de son style littéraire, parfois métaphorique, et de son écriture limpide, sur lesquels les critiques n'ont pas émis de doute, *Histoire de ma vie* de Fadhma Aïth Mansour Amrouche a une « *personnalité* » que lui a conférée le nom *Amrouche*.

À sa publication, les noms de ses enfants, Jean et Taos Amrouche, brillaient déjà dans le firmament de la littérature algérienne d'expression française et même ailleurs.

En 1968, Jean Amrouche s'est déjà fait connaître par *Cendres* (1934), *Étoile secrète* (1937), *Chants berbères de Kabylie* (1939), *L'Éternel Jugurtha* (1946), *Tunisie de la grâce* (1960),....

Taos, en tant que cantatrice aussi, s'est également fait un nom grâce à *Jacinthe noire* (1947), *Le Grain magique* (1966), *Chants berbères de Kabylie* (1967, Grand prix du disque),....<sup>73</sup>.

Le nom Amrouche, investi ainsi d'une aura, est assurément un élément identitaire valorisant dans le paratexte. Nous le classons parmi les types de manifestations « *purement factuelles* » à se fier à la définition que fait Genette du paratexte factuel :

« *Je qualifie de factuel le paratexte qui consiste, non en un message explicite (verbal ou autre), mais en un fait dont la seule existence, si elle est connue du public, apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception* »<sup>74</sup>.

Fadhma Aïth Mansour Amrouche est la mère de Jean et Taos Amrouche. Et la célébrité des Amrouche, qui est un fait en 1968, ne pouvait pas ne pas avoir pesé sur la réception de *Histoire de ma vie*.

Parce qu'il ne s'agit pas là d'une œuvre anthume, il est certain que le choix du nom n'a pas été celui de l'auteure mais exclusivement de l'éditeur. Nous remarquons d'ailleurs, à ce niveau, que les abréviations faites sur le nom de l'auteure, sur certaines éditions de l'autobiographie que nous verrons plus loin,

<sup>73</sup> <http://fr.wikipedia.org>.

<sup>74</sup> GENETTE, G. *Seuils. Op., cit.*, p.13.

s'appliquent au seul nom de jeune fille Aïth Mansour (réduit à ses initiales A. M.), et jamais au nom Amrouche.

Trois façons de signer l'ouvrage sont possibles : Fadhma Aïth Mansour, du nom de « jeune fille », Fadhma Amrouche, du nom de son époux, ou Fadhma Aïth Mansour Amrouche, du double nom :

*« Les deux premiers choix sont en principe opaques au lecteur, qui ne pourra donc en inférer un état civil, mais non le troisième ; et bien des carrières de femmes de lettres sont ponctuées de ces variations onymiques révélatrices de variations civiles, existentielles ou idéologiques »<sup>75</sup>.*

Le nom de Fadhma Aïth Mansour Amrouche est révélateur, en effet, d'au moins deux choses : d'une variation civile du fait du passage de l'auteure au statut de femme mariée et, vraisemblablement, d'une attache originelle existentielle qui, à défaut d'être du nom du père, emprunte, par défaut, le nom d'une communauté (arch ou tribu), celle des Aïth Mansour. Nous ne pensons pas qu'il puisse être celui de Aïni, sa mère, qui est issue de la famille des Aïth Lârbi-ou-Saïd, au village de Taourirt-Moussa-Amar, comme l'indique la narratrice (p.23).

Le nom est double : nom d'une femme mariée et nom qui, ne pouvant être celui du père, qui lui a refusé sa paternité, semble vouloir s'identifier à une communauté. Une communauté que nous ne saurons, pour le moment, confirmer la localisation géographique si ce n'est pour dire que des régions de Kabylie portent effectivement le nom d'Ath Mansour. Une d'entre elles est située d'ailleurs à quelques encablures d'Ighil-Ali, région d'origine de Belkacem Amrouche, l'époux de Fadhma Aïth Mansour.

Ce double nom est synonyme d'un entre-deux patronymique, autant qu'il traduit une sorte d'errance qui ne se limite pas à cet espace réduit du paratexte. Du nom au titre, il n'y a qu'un...« pas ».

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.44.

## 2) Un titre ambigu, homonyme et paragénérique

Le paratexte est un ensemble d'éléments qui n'ont pas tous la même destination.

*« Certains éléments de paratexte s'adressent effectivement (ce qui ne signifie pas qu'ils l'atteignent) au public en général, c'est-à-dire à tout un chacun : c'est le cas [...] du titre »<sup>76</sup>.*

Le titre de notre corpus paraît être une promesse, faite pour le « *public en général* », de dire la vérité, de raconter une histoire véridique, des faits authentiques, soit l'histoire d'une vie. Cette promesse de vérité, Fadhma Aïth Mansour Amrouche la confirme dans son récit. Elle a soutenu que son

*« histoire est vraie, pas un épisode n'en a été inventé, tout ce qui est arrivé avant [sa] naissance [lui] a été raconté par [sa] mère, quand [elle a] été d'âge à le comprendre » (p.19).*

Il faut dire cependant que l'engagement à dire la vérité impose une contrainte, puisque, de ce fait, la narratrice se met devant l'obligation de tenir parole. C'est en cela que

*« certaines indications génériques (autobiographie, histoire, mémoires) ont, on le sait, une valeur de contrat plus contraignante (« je m'engage à dire la vérité ») »<sup>77</sup>.*

Il n'y a pas ici l'indication générique d'une autobiographie mais le titre, nous le verrons ci-après, la suggère.

*Histoire de ma vie* est un titre ambigu en ce sens que le terme *Histoire* peut désigner et le contenu du livre et son objet. Il est de ces titres qui indiquent « *le thème ou l'objet central de l'œuvre* »<sup>78</sup>.

Nous pouvons considérer qu'il porte sur le « *contenu* » du texte. Et le contenu de l'œuvre de Fadhma Aïth Mansour Amrouche est l'histoire de sa vie.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.86.

Le titre est dans ce cas thématique. Qu'est-ce que raconte ce livre ? Il raconte l'histoire de la vie de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, qui est, en soi, le thème. Ce qui nous permet de le classer aussi titre subjectal littéral parce qu'il désigne « *sans détour* » le thème du texte, sans métonymie, ni métaphore, ni ironie, ni aucune autre figure de style.

Mais ce titre tient son ambiguïté du fait de la double lecture que l'on pourrait faire de sa fonction « *d'identification de l'ouvrage* »<sup>79</sup>. La raison en est que l'on peut considérer qu'il désigne, en plus du contenu, le discours lui-même, c'est-à-dire l'objet du texte, ou encore son genre. *Histoire* indique dans ce deuxième cas une classe précise de récit. Cette œuvre est une histoire, comme elle aurait pu être d'un autre genre et prendre comme titre, par exemple, « *Confessions d'une femme kabyle* » ou encore « *Mémoires de Fadhma Aïth Mansour Amrouche* ». Dans ce cas, *Histoire de ma vie* est un titre rhématique, selon l'acception de G. Genette<sup>80</sup>.

C'est donc le terme *Histoire* qui crée l'ambiguïté du titre.

« *Certains termes, en effet, désignent à la fois l'objet d'un discours et ce discours lui-même. D'où l'équivoque de titres comme Histoire de..., Vie de...* »<sup>81</sup>.

Ainsi, nous sommes devant une double classe pour un seul titre. Mais, ce n'est pas là l'unique source d'ambiguïté.

« *Si peu exigeante semble-t-elle, la première fonction [d'identification] n'est pas toujours rigoureusement remplie, car bien des livres partagent le même titre homonyme, qui ne suffit donc pas mieux à désigner l'un d'eux que certains noms de personne ou de lieu qui, hors d'un contexte spécifiant, restent largement ambigus* »<sup>82</sup>.

Bien des auteurs ont écrit l'histoire de leur vie. Les moteurs de recherches sur Internet sont prolifiques lorsqu'il leur est demandé de chercher « *Histoire de ma vie* ». Google l'a fait pour nous.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.80.



Sur quarante pages trouvées, d'une dizaine de liens chacune, les résultats les plus pertinents fournissent une bonne vingtaine d'œuvres littéraires toutes titrées « *Histoire de ma vie* » ou « *L'histoire de ma vie* ».

De la plus lointaine *Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova, œuvre posthume écrite au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>83</sup>, et de l'œuvre connue de George Sand au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>84</sup>, jusqu'aux plus récents romans du même titre de Jacques Lonchamp<sup>85</sup> ou de Marie Reine de Roumanie<sup>86</sup> publiés en 2014, bien des « *Histoire de ma vie* » coexistent.

Certaines sont des œuvres de noms connus, comme celle, traduite de l'anglais, du célèbre Charlie Chaplin<sup>87</sup>, d'autres sont moins connus (Stephen Hawking, Louise Michel, Jean-Marie Déguignet, Jacques Lopez, ...) dont des traductions (Darger Henry, Salomon Maimon, ...).

*Histoire de ma vie* et aussi le titre d'œuvres extra littéraires comme les arts plastiques<sup>88</sup>.

Le titre de notre corpus est donc homonyme, et c'est ce qui crée son autre source d'ambiguïté qui affaiblit sa fonction d'identification de l'œuvre.

Il est aussi orphelin de son annexe, qu'est l'indication générique, bien que celle-ci soit « *plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques ou les genres* »<sup>89</sup>. L'absence du genre investit le titre d'une nouvelle fonction, celle d'un titre « *paragénérique* » qui suggère indirectement l'indication générique comme l'explique G. Genette :

« *Les autres genres [autres que le théâtre et la poésie], et particulièrement le roman, évitaient d'exhiber un statut inconnu au bataillon d'Aristote, et s'arrangeaient pour le suggérer d'une manière plus indirecte, par voie de titres paragénériques où les mots histoire, vie, mémoires, aventures, voyages, et quelques autres, tenaient généralement leur partie* »<sup>90</sup>.

<sup>83</sup> [www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-de-ma-vie](http://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-de-ma-vie).

<sup>84</sup> [www.georgesand.culture.fr/fr/ec/ec15.htm](http://www.georgesand.culture.fr/fr/ec/ec15.htm).

<sup>85</sup> [www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=44247](http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=44247).

<sup>86</sup> [www.noblesseetroyautes.com/2014/11/marie-de-roumanie-histoire-de-ma-vie-1875-1918-presentation-a-lambassade-de-roumanie-a-paris](http://www.noblesseetroyautes.com/2014/11/marie-de-roumanie-histoire-de-ma-vie-1875-1918-presentation-a-lambassade-de-roumanie-a-paris).

<sup>87</sup> [www.amazon.fr/Histoire-ma-vie-Charlie-Chaplin/dp/2221098196](http://www.amazon.fr/Histoire-ma-vie-Charlie-Chaplin/dp/2221098196).

<sup>88</sup> [vincent.inuitfinearts.com/fr/paintings/products.aspx?ProductId=907&CatId=15](http://vincent.inuitfinearts.com/fr/paintings/products.aspx?ProductId=907&CatId=15).

<sup>89</sup> GENETTE, G. *Seuils. Op., cit.*, p.98.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.99.

Aucune indication générique n'accompagne le titre de notre corpus. Le mot *Histoire* et le pronom possessif *ma*, en tant que variante tonique du « je », suggèrent le genre autobiographique.

Tout comme le font aussi certains des quinze intertitres de notre corpus, tous thématiques et qui « *sont des titres, et comme tels ils appellent le même genre de remarques* »<sup>91</sup>. C'est le cas de « *Ma mère* » et « *Mon village tel que je l'ai connu* », dans la première partie, et « *Mon mariage* » dans la seconde partie. Lorsque, dans les récits homodiégétiques, les intertitres sont propositionnels et

*« sont rédigés à la troisième personne [...], ce choix, contrastant avec celui du texte narratif lui-même, attribue évidemment leur énonciation à l'auteur »*<sup>92</sup>.

Ces deux cas de figure confirment que

*« dans certains états de relation entre texte et paratexte, le choix d'un régime grammatical pour la rédaction des intertitres peut contribuer à déterminer (ou à indéterminer) le statut générique d'une œuvre »*<sup>93</sup>.

Après que l'auteure se soit manifestée par le nom, et que le titre et les intertitres aient porté son empreinte, il devient maintenant possible de mettre un visage sur un nom.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.297.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.304.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.306.

### 3) Manifestation iconique : sobriété et double résistance

La première de couverture de *Histoire de ma vie* est illustrée, au premier plan, par la photo-portrait en noir et blanc de l'auteure qui occupe la pleine page (Éditions Mehdi, que nous donnons à voir en annexe). Nous tenterons d'examiner de près cette illustration en prenant en compte que

*« il faut au moins garder à l'esprit la valeur paratextuelle qui peut investir d'autres types de manifestations : iconiques (les illustrations), matérielles [...], ou purement factuelles »<sup>94</sup>.*

Prise de face et sur un fond noir, à Paris, en 1965, la photo en gros plan est du photographe Nicolas Treatt. C'est ce que nous apprend la légende de cette photo que l'éditeur a puisée parmi les dix autres insérées au milieu de l'œuvre.

On y voit une vieille femme, (la narratrice à l'âge de 82 ou 83 ans), le visage raviné, le regard profond et triste, tout en blanc vêtue, emmitouflée dans un châle et un foulard noué au cou et couvrant une tête aux cheveux blanchis par l'âge.

La tristesse du regard de la vieille femme est accentuée par la sobriété du noir et blanc qui règne sur l'intégralité de la première de couverture. Le regard se confond avec le noir et le blanc pour véhiculer une image communiquant avec la tristesse de l'histoire de l'auteure-personnage. Ces deux éléments conjugués, c'est-à-dire la tristesse et l'absence de couleur vive, donnent un avant-goût du destin hostile qui caractérise l'histoire d'une vie qui, le moins que l'on puisse dire, n'est pas heureuse. Le lecteur sait à quoi s'attendre.

Sur le plan culturel, l'illustration de la première de couverture donne à voir une femme dont on pourrait identifier l'époque à la façon particulière de s'habiller.

La photo montre une femme (l'auteure) avec un foulard couvrant la moitié de sa tête et un fichu en laine couvrant ses épaules. À travers cette façon de s'habiller se décline un aspect culturel singulier dont on peut comprendre qu'il

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.13.

est sciemment mis en valeur pour distinguer, plus ou moins clairement, une femme non occidentale, ou non occidentalisée.

Nous supposons à ce niveau l'expression d'une double résistance : résistance face à l'acharnement du sort, que l'on peut deviner à travers le regard triste et les traits fatigués du visage, et une résistance culturelle par le fait d'une hybridité culturelle qui est vestimentaire dans ce cas précis.

Nous pensons que cette hybridité vestimentaire est visible au traditionnel châle cher aux vieilles kabyles accompagné d'un foulard, non kabyle, blanc et noué au cou. Celui-ci prend la place du traditionnel foulard kabyle qui, quant à lui, est plus connu par ses couleurs, où prédomine notamment le jaune, et ceinturant traditionnellement la tête de celle qui le porte.

Cette lecture paratextuelle ne peut être faite sur d'autres éditions, nombreuses, du même ouvrage, tant les éléments du paratexte, dont l'illustration de la première de couverture, ne se stabilisent pas.

#### **4) Premières de couverture : au gré des apparitions-disparitions**

Les éléments paratextuels ne sont pas voués à une stabilité, rien ne leur garantit une place fixe.

*« Si un élément de paratexte peut [...] apparaître à tout moment, il peut également disparaître, définitivement ou non, par décision de l'auteur ou sur intervention étrangère, ou en vertu de l'usure de temps »<sup>95</sup>.*

Les apparitions-disparitions s'appliquent aux éléments paratextuels de *Histoire de ma vie*.

Nous aurions aimé disposer des différentes éditions pour pouvoir rendre compte plus amplement des différences paratextuelles et porter la comparaison, par exemple, aux préfaces, notes, intertitres, postfaces et aux autres éléments qui ne sont pas visibles sur la première de couverture. Nous avons pu, cependant, réunir une dizaine de premières de couverture d'éditions différentes, dont des versions traduites, que nous joignons en annexes.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.12.

La toute première couverture, en 1968, de *Histoire de ma vie* est celle des Éditions François Maspero, à Paris. De couleur verte, elle est illustrée par des formes géométriques identiques alignées en une suite de quatre cercles et demi, chacun renfermant un ensemble de motifs constitués en formes rectangulaires. Point de photo de l'auteure sur cette toute première édition.

Le prénom et le nom de jeune fille de l'auteure sont mis tout en haut vers la droite, suivis, au dessous, du nom *amrouche*, qui est transcrit en caractères gras et en lettres minuscules. Comme l'onymat est « *une banalité trompeuse* », cette mise en gras du nom Amrouche ne l'est pas moins. Elle semble bien répondre à une stratégie mise en œuvre par l'éditeur pour mieux accrocher les potentiels lecteurs, le nom Amrouche, comme nous l'avons relevé précédemment, étant déjà notoire.

Le titre (*histoire de ma vie*) est mis au centre de la couverture, parallèle à la suite de motifs au dessous desquels sont données les indications relatives au domaine et à la collection (*domaine maghrébin / collection dirigée par a. memmi*).

Tous ces éléments péritextuels sont inscrits en lettres minuscules sauf le nom de l'éditeur, François Maspero, séparé du reste par une ligne, qui se décline en entier et en majuscules au bas de la couverture. Les indications du domaine (*maghrébin*) et de la collection (*dirigée par A. Memmi*) disparaîtront dans les éditions qui suivront.

Nous avons découvert la même couverture, avec quelques menus détails, avec les mêmes motifs et couleur, que Maspero a réservée pour une autre œuvre<sup>96</sup> dans la même collection, *domaine maghrébin*, dirigée par A. Memmi. Cette ressemblance plaide pour l'hypothèse selon laquelle il s'agit ici d'une couverture commune réservée pour une collection précise, vraisemblablement celle des œuvres littéraires maghrébines.

Ainsi, à sa première publication, *Histoire de ma vie* n'a pas eu droit à une couverture distinctive.

---

<sup>96</sup> Voir en annexes la première de couverture de Nefissa Zerdoumi, *enfants d'hier, l'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien*.

Maspero réédite l'autobiographie en 1972, avec la même première de couverture à laquelle manque un menu détail dans l'illustration, qui se présente cette fois-ci en trois cercles aux mêmes formes géométriques.

En 1976, François Maspero la réédite en optant, pour la première fois, pour une photo de l'auteure pour illustrer la première de couverture. Le choix s'est porté sur une vieille photo, de format moyen, et qui s'étale sur toute la largeur du bandeau de la couverture. Elle fait partie des photos insérées entre les pages 114 et 115 de l'autobiographie et porte une légende indiquant qu'elle a été prise à l'hôpital des Aïth Manegueleth en 1898.

Cette photo montre la narratrice, à l'âge de seize ans donc, le regard vif, et déterminé, fixant l'objectif, assise devant une machine à coudre au pied de laquelle sont installées quatre jeunes filles, les regards baissés, en train de coudre à la main. La narratrice, comme ses quatre camarades, est coiffée d'un foulard et vêtue à la manière kabyle de l'époque.

L'éditeur n'a pas gardé cette fois-ci la couleur verte (qui a prédominé sur la toute première édition) pour le fond de la première de couverture, mais tout juste pour le nom des Éditions et celui de l'auteure. Mais le nom de jeune fille de celle-ci se décline, cette fois-ci, par ses seules initiales (*a. m.*) contrairement au nom *amrouche* qui, quant à lui, n'est pas abrégé. Le titre est transcrit sur deux lignes et en minuscules.

*La découverte* reprend, dans les années 70, presque cette même couverture avec quelques légères nuances sur la couleur.

Les Éditions algériennes Bouchene ont choisi de garder, en 1990, la même photo de l'hôpital des Aïth Maneguelleth, qu'elles ont juste remonté au centre de la couverture, en la gardant dans son noir et blanc d'origine. En haut de la page est centré le nom complet de l'auteure, suivi, au dessous, du titre imprimé sur une ligne et en lettres minuscules, mais cette fois-ci transcrits en rouge, une couleur vive qui accroche le regard.

Un nouvel élément apparaît au bas de la photo indiquant l'existence de *préfaces de Vincent Monteil et Kateb Yacine*. Au pied de la couverture est noté, tout en majuscules, le nom de l'éditeur.

Une tout autre première de couverture apparaît en mars 2000, avec une nouvelle réédition par les Éditions *La découverte*. Nouvelle photo de l'auteure, puisée toujours dans le même album intégré à l'autobiographie, un fond totalement marron, puis noir en 2005. Plus aucune couleur vive n'y figure.

C'est presque cette première de couverture qui semble être adoptée pour la majorité des éditions qui suivront et qui resteront plus ou moins sobres dont celle des éditions Mehdi<sup>97</sup> en 2009 sur laquelle a disparu l'indication des deux préfaces.

Par contre la sobriété n'est pas la caractéristique des traductions. Des choix totalement différents président à la présentation des premières de couverture. Pour illustration, nous en donnons quatre exemples.

*The story of my life*<sup>98</sup>, dans sa toute première version anglaise, traduite par Dorothy Blair, publié par Women's presse en 1988, à Londres, est tout en bleu. L'on a carrément supprimé le nom de jeune fille de l'auteure, préférant ne garder que le nom de *Fadhma Amrouche*.

L'illustration est faite par le moyen d'une des photos de l'album précédemment cité, à savoir celle montrant la narratrice, « *en Kabylie, à 18 ans, avec Paul Mohand Saïd, son fils aîné* », comme légendé dans l'album même. La photo, en noir et blanc à l'origine, a pris des couleurs vives, du jaune, du rose et du grenat, contrastant grandement avec la sobriété de la majorité des précédentes illustrations.

En 1989, une autre première de couverture<sup>99</sup> est éditée avec la mention « *translated and with an introduction by Dorothy S. Blair* » (*Traduite et avec une introduction de Doroty S. Blair*). Elle ne manque pas aussi de gaieté avec la prédominance de la couleur orange. Elle reprend la même photo, non colorée, le même nom d'auteure, sans le nom de jeune fille, et avec un titre allongé pour l'effet exotique, *My life story, the autobiography of a berber women, (Histoire de ma vie, l'autobiographie d'une femme berbère)*.

<sup>97</sup> C'est la couverture de notre corpus.

<sup>98</sup> [www.abebbooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=7128851758&searchurl=tn%3Dmy+life+story%26sortby%3D20%26an%3Damrouche](http://www.abebbooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=7128851758&searchurl=tn%3Dmy+life+story%26sortby%3D20%26an%3Damrouche).

<sup>99</sup> [www.goodreads.com/book/show/3008100-my-life-story](http://www.goodreads.com/book/show/3008100-my-life-story).

Une autre version anglaise de l'autobiographie de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, *The story of my life*, traduite par l'auteure britannique Caroline Stone<sup>100</sup>, a été publiée en septembre 2009.

Plus récemment, en avril 2013, une version italienne, *Storia della mia vita (Histoire de ma vie)*<sup>101</sup>, est éditée chez Aracne<sup>102</sup>. Traduite et préfacée par un chercheur en sociologie du droit à l'université de Naples, Clelia Castellano, cette édition est illustrée, en sa première de couverture, par un dessin reproduisant un visage d'une femme partiellement caché par les branches d'un arbre qui pourrait être un olivier.

L'instabilité est aussi à un autre niveau, celui de la classification. L'ouvrage de Fadhma Aïth Mansour Amrouche est passé par plusieurs rayons : *Littérature française* (La Découverte, 2000, 2005), *Livres divers* (Mehdi, 2009), *Livre religion (autre)* (Maspero, 1972). *Livres divers, Livres religion autres* (Maspero, 1968), *Livres en langue étrangère* (Hardings simpole ltd, 1998), *Littérature française, littérature francophone* (Maspero, 1976), *littérature étrangère, littérature berbère* (Mehdi)<sup>103</sup>.

Le choix des éléments péritextuels, de leur emplacement, de leur présence ou absence, des couleurs, et des illustrations sur les premières de couverture sont des éléments qui mériteraient une étude comparative approfondie.

« Un simple choix de couleur pour le papier de couverture peut à lui seul indiquer, et très puissamment, un type de livres »<sup>104</sup>. En effet, la symbolique des couleurs peut, à elle seule, faire l'objet d'une étude plus ou moins poussée par le moyen, entre autres, de la chromatographie. Elle restera un travail à faire.

Les éléments paratextuels que nous venons de voir ont « erré » dans les différentes éditions avant que certains ne tendent à trouver une certaine stabilité. Ce n'est pas le cas, toutefois, de tous les éléments, comme la dédicace. Elle est sans lieu fixe.

<sup>100</sup> [www.goodreads.com/book/show/8639233-the-story-of-my-life](http://www.goodreads.com/book/show/8639233-the-story-of-my-life).

<sup>101</sup> Les trois traductions de l'anglais au français sont de nous.

<sup>102</sup> [www.aracneeditrice.it/aracneweb/index.php/pubblicazione.html?item=978885485962](http://www.aracneeditrice.it/aracneweb/index.php/pubblicazione.html?item=978885485962).

<sup>103</sup> [www.priceminister.com/s/amrouche+fadhma?nav=Livres](http://www.priceminister.com/s/amrouche+fadhma?nav=Livres).

<sup>104</sup> GENETTE, G. *Seuils. Op., cit.*, p.29.



## 5) La dédicace, éclatée et sans lieu fixe

La « *dédicace d'œuvre* », que nous ne confondons pas, à la suite de G. Genette, avec la « *dédicace d'exemplaire* », ne se place pas d'une façon bien distinguée dans *Histoire de ma vie*. Elle n'est pas un énoncé à part que l'on pourrait compter comme un élément distinct dans l'ensemble péritextuel.

Selon G. Genette, la dédicace, en tant que « *énoncé autonome* » se présente sous trois formes, « *brève d'une simple mention du dédicataire* » ou, « *plus développée d'un discours adressé à celui-ci, et généralement baptisé épître dédicatoire* » ou « *encore les deux à la fois, dont la première en page de titre* »<sup>105</sup>.

Plusieurs personnes pourraient être les dédicataires exclusifs de l'œuvre de Fadhma Aïth Mansour Amrouche : sa mère, ses enfants, son époux, Mme Malaval,....

La brève mention du nom du dédicataire aurait pu, par exemple, prendre la forme suivante : *À ma mère, Aïni*. C'est là une formule qui se distinguerait du texte pour faire office d'une dédicace autonome comme aurait pu l'être une « *épître dédicatoire* », tout aussi autonome, à dédier à un ensemble de dédicataires. Une épître dédicatoire que l'on ne trouve pas, non plus, dans le paratexte de notre corpus. Et ce n'est pas faute de dédicataires. Si l'« *existence de la dédicace est donc d'ordre plus factuel que textuel* », il n'est pas dit qu'il n'existe pas d'exceptions qui pourraient autoriser d'inverser cet ordre. Le nom du dédicataire peut être « *mentionné dans le texte même, et plus précisément dans ces préambules, ...* »<sup>106</sup>.

Prenant au mot G. Genette, nous avons alors cherché dans le texte et aussi à sa lisière immédiate. Fadhma Aïth Mansour Amrouche a bel est bien « *signé* » des dédicaces dans *Histoire de ma vie*. Nous disons « *signé* » parce que ce « *verbe [...] est ici beaucoup mieux approprié qu'à propos du nom d'auteur sur page de titre* »<sup>107</sup>. Nous localisons la dédicace dans au moins deux endroits différents, éloignés l'un de l'autre.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.187.

Le premier est dans la correspondance insérée après les préfaces où l'auteure répond à la supplication de son fils, Jean, d'écrire ses « *souvenirs* ». Voilà comment la mère conclut sa lettre : « *J'ai écrit cette histoire en souvenir de ma mère tendrement aimée et de Mme Malaval qui, elle, m'a donné ma vie spirituelle* » (p.19). Cet hommage est une forme de dédicace implicite. Il ne se situe pas dans le texte, il n'est pas tout à fait à l'extérieur du texte, mais il est dans l'entre-deux.

Cette correspondance de l'auteure aurait bien pu être ailleurs que dans le péri-texte. Elle aurait pu être, si elle n'avait pas été publiée dans cette autobiographie, dans l'épi-texte qui est « *anywhere out of the book, n'importe où hors du livre - sans préjudice bien sûr d'une inscription ultérieure au péri-texte* »<sup>108</sup>.

De l'épi-texte au péri-texte, cette correspondance a traversé l'espace paratextuel pour se retrouver, en fin de parcours, avec la fonction dédicatoire. La table des matières la compte, d'ailleurs, comme « *dédicace à Jean Amrouche* ».

Faute d'avoir les moyens de le certifier, nous ignorons si elle apparaît dans la toute première édition, celle de 1968 chez Maspero. Nous supposons que oui, à se fier aux propos de G. Genette qui estime que :

« *le moment canonique d'apparition de la dédicace est évidemment l'édition originale [...] car la convention de la dédicace veut que l'œuvre ait été écrite pour son dédicataire, ou tout au moins que l'hommage s'en soit imposé dès la fin de la rédaction* »<sup>109</sup>.

L'autre endroit où s'est nichée la dédicace de *Histoire de ma vie* se trouve, justement, à la « *fin de la rédaction* », c'est-à-dire dans l'épilogue du récit :

« *Je dédiai ce récit à mon fils Jean, auquel je le confiaï [...]. Cette suite je la dédie à ma fille Taos, Marie-Louise Amrouche, en souvenirs des ancêtres, de la vieille maison abandonnée, en souvenir du pays kabyle que nous ne*

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.130.

*reverrons sans doute pas. En souvenir de son père et de ses frères morts, je lui lègue tout ce dont j'ai pu me souvenir »<sup>110</sup>.*

La formule *en souvenir de*, qui accompagne la dédicace au fils et à la fille, exprime un hommage que rend l'auteure aux siens et à son pays natal, auxquels elle semble aussi dédier son œuvre.

En prenant place dans le texte, la dédicace, qui est ainsi publique, est faite en « *présence* » du lecteur auquel elle n'est pas destinée. Ou, pour être plus exacte, disons qu'il n'en est pas du moins le « *dédicataire officiel* ». Ne serait-ce que parce qu'il fait partie du « *pays kabyle* » auquel il est rendu hommage, ne peut-il pas être « *officieusement* » dédicataire ?

La dédicace d'œuvre, contrairement à la dédicace d'exemplaire, génère de l'ambiguïté en tant qu'élément du paratexte. Encore plus lorsqu'elle fait corps avec le texte. « *Il y a toujours une ambiguïté dans [sa] destination* » parce qu'elle

*« vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin »<sup>111</sup>.*

Deux endroits distincts, une destination ambiguë pour des dédicataires « *officiels* » et « *officieux* », la dédicace de *Histoire de ma vie* est une sorte de dédicace éclatée, sans lieu fixe, qui s'éloigne de la forme canonique. Elle semble, cependant, s'adresser, en premier lieu, au fils et à la fille.

Ce n'est pas le cas des autres éléments du paratexte.

*« D'autres éléments s'adressent (même réserve) plus spécifiquement, et plus restrictivement, aux seuls lecteurs du texte : c'est typiquement le cas de la préface »<sup>112</sup>.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.199.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.15.

## 6) Deux préfaces allographes, deux origines et un dialogue culturel

*Histoire de ma vie* est présentée au public, sur neuf pages, par un texte liminaire qui la distingue de la majorité des textes littéraires et pour cause. L'œuvre est préfacée par un discours écrit, séparément, par deux préfaciers : l'auteur français Vincent Monteil et l'auteur algérien Kateb Yacine.

L'éditeur, bien qu'il soit « *plus difficile de déranger deux personnes qu'une seule* »<sup>113</sup>, a sollicité les services de deux préfaciers d'horizons différents. Cela a donné lieu à une double préface, image expressive d'une d'hésitation, d'un entre-deux qui met l'œuvre dans une sorte de quête de soi. En tout cas,

*« un élément de paratexte [...] peut faire connaître une intention, ou une interprétation auctoriale et/ou éditoriale : c'est la fonction cardinale de la plupart des préfaces »*<sup>114</sup>.

La double préface adopte « *le statut formel (et modal) le plus fréquent [qui] est, de toute évidence, celui d'un discours en prose* »<sup>115</sup>. Elle est attribuée à deux personnes réelles dont les noms figurent au bas de chacune des deux préfaces. Aucun autre élément n'infirme cette attribution. Ce qui confirme qu'il s'agit d'une préface « *authentique* »<sup>116</sup>, précisément une préface « *allographe authentique* ». Il n'y a pas de doute que Vincent Monteil<sup>117</sup> et Kateb Yacine sont deux écrivains. La préface allographe authentique est, justement, celle

*« par laquelle un écrivain présente au public l'œuvre d'un autre écrivain [qui] n'offre ici aucun mystère, puisque son attribution officielle est toujours explicite, que son occasion soit originale, ultérieure ou tardive, voire posthume »*<sup>118</sup>.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.267.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.173-174.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.182.

<sup>117</sup> Vincent Monteil (1913-2005), orientaliste français, est aussi linguiste et ethnologue. In [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.191.

Une préface allographe est en soi une exception, qu'il faudra ajouter au caractère double de la préface, parce qu'il est vrai qu'il y a « *beaucoup plus de préfaces auctoriales que d'allographes* »<sup>119</sup>. Il y a donc là une double exception.

Toute œuvre littéraire peut être préfacée par son auteur lui-même et l'appel que l'on pourrait faire pour tout autre préfacier n'est pas sans raisons. La plus évidente est, bien entendu, celle de l'impossibilité d'une préface auctoriale pour cause de décès de l'auteur.

Les préfaces allographes seraient donc celles d'œuvres posthumes, comme c'est le cas pour *Histoire de ma vie*. Lorsque Kateb Yacine rédigeait sa préface, Fadhma Aïth Mansour Amrouche était alitée à l'hôpital<sup>120</sup>. Une note de bas de page nous apprend que

« *quelques temps avant sa fin, elle a su que ses Mémoires seraient édités, et cet hommage de Kateb Yacine, écrit pour l'essentiel avant sa mort, et dont elle a prit connaissance, lui est allé au cœur* » (p. 15).

C'est après le décès de Fadhma Aïth Mansour Amrouche que Kateb Yacine a terminé sa préface comme le prouve la fin de celle-ci : « *Je te salue, Fadhma, jeune fille de ma tribu, pour nous tu n'es pas morte !* » (p.15).

La préface de Vincent Monteil est de production entièrement posthume, elle est datée d'« *octobre 1967* », elle est donc écrite trois mois après la mort de l'auteure, survenue, pour rappel, le 9 juillet en 1967.

Une préface allographe, de production partiellement ou entièrement posthume, signifie aussi « *à sa manière une séparation : séparation entre le destinataire du texte (l'auteur) et celui de la préface (le préfacier)* »<sup>121</sup>. Cette séparation entre les deux n'est pas ici synonyme de désaccord mais d'autonomie accordée au deuxième par rapport au premier. C'est une façon de donner au préfacier le pouvoir de « *critiquer* » objectivement une œuvre. Quitte à ce qu'il soit en rupture « *idéologique* » avec le texte qu'il préface et avoir des

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.267.

<sup>120</sup> Hôpital de Saint-Brice-en-Coglès, en Bretagne.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.266.

positions qui ne sont pas forcément celles de l'auteur. Mieux, cette séparation permet au préfacier de

*« déborder quelque peu l'objet prétendu de son discours au profit d'une cause plus vaste, ou éventuellement toute différente. L'œuvre préfacée devient alors simple prétexte à un manifeste, à une confidence, ... »<sup>122</sup>.*

Vincent Monteil a replongé dans son *« petit carnet noir sur lequel, il y a trente ans, [il] écrivai[t] [ses] premières notes en kabyle, prises avec [ses] tirailleurs en Dordogne »<sup>123</sup>*. Comme il replonge aussi dans ses souvenirs pour se rappeler, par exemple, une conversation avec Jean Amrouche. Sa préface est l'occasion aussi de rendre hommage aux auteurs algériens Mouloud Feraoun et Bélaïd Aït-Ali.

C'est surtout l'occasion d'émettre son avis sur des questions essentielles en rapport avec la période coloniale dont celle concernant l'école. Il dit, à ce propos, *« déplorer que l'administration française soit restée, jusqu'au bout, selon le mot de Louis Massignon, "orthodoxe et obscurantiste" »<sup>124</sup>*. Ce que n'écrit pas Fadhma Aïth Mansour Amrouche.

*« Il arrive aussi que le préfacier, fort de la position dominante que lui confère généralement sa notoriété, et toujours le fait de répondre à une demande, et donc certain de pouvoir à peu près « tout se permettre », profite des circonstances... »<sup>125</sup>.*

Cela fait partie des fonctions, nombreuses, des préfaces. Ces fonctions *« diffèrent selon les types de préface »* et

*« ces types fonctionnels [...] semblent pour l'essentiel déterminés à la fois par des considérations de lieu, de moment, et de nature du destinataire »<sup>126</sup>.*

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.274.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.274.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.199.

Certaines de ces fonctions sont caractéristiques des préfaces posthumes comme les fonctions « *informatives* », c'est-à-dire celles qui donnent « *la genèse de l'œuvre [ou] d'ordre proprement biographique* »<sup>127</sup>.

La « *valorisation du texte* » est une autre fonction qui n'est pas, quant à elle, sans risques parce qu'il faudra bien se garder de valoriser aussi l'auteur. Pour éviter de faire ce pas, dans la préface, « *d'une façon plus générale, le mot talent est tabou. Le mot génie aussi, bien sûr* »<sup>128</sup>. Le texte peut être valorisé en mettant en valeur l'« *importance du sujet* »<sup>129</sup>. Mais si l'auteur s'attribuerait un mérite ce serait donc par un « *seul* » moyen qui « *sans doute parce qu'il relève de la conscience plutôt que du talent* » serait « *celui de véridicité, ou à tout le moins de sincérité, c'est-à-dire d'effort vers la véridicité* »<sup>130</sup>.

Pour contourner cette « *impudence* » à se valoriser, la préface allographe se présente comme le détour inespéré dans le cas des œuvres anthumes. L'auteur qui

« *tient à mettre en valeur son mérite, talent ou génie, [...] préfère généralement, non sans raison, confier cette tâche à un autre, par voie de préface allographe, parfois bien suspecte* »<sup>131</sup>.

Les deux préfaces allographes de *Histoire de ma vie* ne donnent pas la genèse de l'œuvre. Nous y avons cherché vainement les mots *talent* et *génie* si ce n'est ce « *génie méconnu* » dont parle Kateb mais qu'il élargit à l'échelle de la tribu. Pourtant, les deux termes sont valorisants du texte et de son auteure.

Vincent Monteil valorise le texte, entre les pages 7 et 10, par ces mots : « *le livre de Fadhma est plein de témoignages ...* », « *quand je lis ces lignes, avec toute l'émotion que l'on devine...* », « *elle décrit sans complaisance...* ». À propos de l'auteure, il rend hommage à « *Fadhma [qui] a une énergie*

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.201.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.210.

*indomptable... »* et aussi « *à cette étonnante lignée des Amrouche... »* à laquelle, « *en renfermant L'histoire de ma vie*<sup>132</sup>, [il] *pense avec affection »*.

Les mots de Kateb Yacine, entre les pages 11 et 15 de sa préface, sont encore plus valorisants. D'abord à l'endroit du « *livre de Fadhma [qui] porte l'appel de la tribu... »*.

*« Pour ma part, écrit Kateb, en signant cette introduction, j'ai tenu à être présent au grand événement que constitue pour nous la parution d'un tel livre »*.

Ensuite à l'égard de l'auteure :

*« Je te salue, Fadhma, jeune fille de ma tribu, pour nous tu n'es pas morte ! On te lira dans les douars, on te lira dans les lycées, nous ferons tout pour qu'on te lise ! »*.

Mais aussi à l'égard des enfants de l'auteure : « *Jean, Taos, Fadhma : le fils, la fille, la mère, tous les trois sont poètes ! N'est-ce pas merveilleux ? »*.

Ces deux préfaces sont celles d'une œuvre autobiographique où l'identité de la narratrice se confond avec celle du personnage et qui est l'auteure elle-même. La valorisation dont il est question plus haut est celle de la narratrice-personnage-auteure.

À ces fonctions de valorisation s'ajoutent « *des fonctions d'information et de guidage de la lecture* »<sup>133</sup>. La préface peut informer « *sur l'origine de l'œuvre, sur les circonstances de sa rédaction, sur les étapes de sa genèse* »<sup>134</sup>.

G. Genette a recensé plusieurs autres types d'informations contenues dans les préfaces comme « *le commentaire du titre* »<sup>135</sup>, et « *avertir le lecteur, comme par explicitation de la table des matières, [sur] l'ordre adopté dans le livre* »<sup>136</sup>. Mais pour les préfaces allographes originales une fonction se présente

<sup>132</sup> Le titre est mentionné avec ce déterminant (L') qui ne se trouve pas dans le titre actuel de l'autobiographie. Serait-ce la version originale ?

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.213.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.216.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.221.



« *de très loin [comme] la plus importante [...] : c'est la fonction de recommandation* »<sup>137</sup>.

Si l'on respecte l'ordre d'apparition de la préface dans l'ensemble paratextuel, qui devance donc le texte, celle de *Histoire de ma vie* est informative et guide la lecture, mais dans le désordre.

La préface de Vincent Monteil est structurée en sept paragraphes. Le préfacier commence par la fin, c'est-à-dire par la mort de l'auteure avant d'avoir une pensée pour le « *pauvre* » Mouloud Feraoun et « *l'étonnant* » Belaïd Aït-Ali et d'établir aussitôt le lien avec Fadhma Aïth Mansour Amrouche.

Le troisième paragraphe est une synthèse de la vie de la narratrice ponctuée d'une information sur l'année (1873) des « *premières écoles françaises en Kabylie* ». Un commentaire est fait sur le système scolaire colonial.

La question de la religion et « *le douloureux problème des Kabyles chrétiens* » occupent pleinement le quatrième paragraphe avant que le préfacier ne nous fasse « *écouter* », dans le suivant, « *la voix de Fadhma Amrouche* ». Deux longs extraits-témoignage, de « *la Kabyle* » et de « *l'éternelle exilée* » qu'elle fut, et de son « *adieu* » sont repris.

Il évoque ensuite le souvenir du « *cher Jean Amrouche* » qui tient de sa mère « *l'essence de tous ces poèmes et de tous ces chants* ». La préface se termine par un vibrant hommage à « *l'étonnante lignée des Amrouche* ».

Nous constatons que la première préface ne fait pas sienne l'ordre adopté dans le texte et qu'elle ne recommande pas celui-ci par une formule explicite du genre « *lisez cette œuvre* ».

Kateb Yacine fait autrement dans une préface titrée (« *Jeune fille de ma tribu* ») et s'étalant sur dix-sept paragraphes (pp. 11-15). Pour lui, l'auteure « *ne saurait être mieux présentée que par son propre fils, Jean Amrouche* ».

Le premier paragraphe est une suite de deux longs témoignages de Jean qui « *parlait de sa mère, comme il parlait de l'Algérie* ». Sous l'intertitre « *Les chemins de l'orphelinat* », Kateb voit en « *les chants de Jean et Fadhma [...] avant tout les cris du déracinement du sol natal* ». Et de considérer que « *ce n'est plus un pays, c'est un orphelinat* ».

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.270.

Il rappelle, par des extraits de l'autobiographie, les premières séparations de la narratrice avec sa mère et son village, sa maltraitance et son destin qui l'a contrainte à « *partir ! Partir encore ! Partir toujours !* ». « *Et de nouveau la voix du fils* » qui rend hommage à sa mère qui « *sur les ailes du chant [...], dans sa solitude, elle lance ses messages aux morts et aux vivants* ».

Pour Kateb Yacine, « *c'est la tribu qui chante* », et le poète est un « *fruit déconcertant* » de « *l'arbre de la tribu* ». *Histoire de ma vie* « *porte, écrit-il, l'appel de la tribu [...] une tribu plurielle [...] : la tribu de Rimbaud et de Si Mohand ou M'hand* ». Puis, le préfacier invite à examiner le « *bourgeon terminale* » de l'arbre de la tribu qui a donné trois poètes : « *Jean, Taos, Fadhma : le fils, la fille, la mère* ».

Le livre de la mère est « *un implacable réquisitoire* », selon Kateb, contre le

« *trop de parâtres exclusifs qui ont écumé notre patrie [et] trop d'envahisseurs de tout acabit [qui] se sont donné comme mission de dénaturer notre peuple* ».

Kateb fait ici sa propre diatribe.

S'il a accepté de signer cette préface, c'est parce qu'il ne voulait pas rater le rendez-vous de la publication d'un livre qu'il considère comme un « *défi aux bouches cousues* ». Un défi parce que « *c'est la première fois qu'une femme d'Algérie ose écrire ce qu'elle a vécu, sans fausse pudeur, et sans détour* ».

Avant de finir, Kateb Yacine fait ce vœu : « *puisse l'Algérie libre ne plus prêter l'oreille aux diviseurs hypocrites [...] et qu'on ne vienne pas me dire : Fadhma était chrétienne !* ».

Comme pour soutenir qu'un poète est immortel, Kateb s'adresse en ces termes à l'auteure : « *Je te salue, Fadhma, jeune fille de ma tribu, pour nous tu n'es pas morte !* ». Il lui fait un serment, « *On te lira dans les douars, on te lira dans les lycées, nous ferons tout pour qu'on te lise !* », qui traduit la fonction de recommandation d'une préface allographe.

Kateb recommande aux lecteurs *Histoire de ma vie*, d'une façon moins explicite que Vincent Monteil.

La préface de Monteil regorge de mots et d'expressions kabyles qui proviennent sûrement du « *petit carnet noir* » dans lequel il a rassemblé ses « *premières notes de kabyle* » :

« *tekhla taddart (et le village est vide), zigh (et voilà que je m'aperçois que), ulash, am yemma-k lehqiq (rien ne vaut l'amour maternel), ml-iyi d-ashu telsid, a-k-emlegh d-ashu tettshid (montre-moi comment tu t'habilles, et je te dirai comment tu te nourris !), agujil, ur-t-ettwessi ara gheff imettawen (inutile de dire à l'orphelin qu'il doit pleurer !)* ».

Kateb Yacine, en plus d'écrire en langue française, en usant d'un « *butin de guerre* », évoque « *la tribu de Rimbaud et de Si Mohand ou M'hand, d'Hannibal, d'Ibn Khaldoun et de Saint Augustin* ».

À la lumière de cette identification, il apparaît que les deux préfaces se rejoignent, non seulement dans l'encensement du texte et l'hommage à la lignée Amrouche, mais aussi dans une sorte de dialogue interculturel. Il nous est permis de constater également qu'elles diffèrent sur certains points. D'abord sur l'origine distincte des deux préfaciers, ensuite sur certains points formels, dont le nombre de paragraphes et l'ordre adopté.

D'une façon globale, les deux préfaces présentent et commentent le texte, comme des préfaces originales « *que les notes prolongent et modulent* »<sup>138</sup>. Et comme le paratexte qui « *est une frange souvent indécise entre texte et hors texte* », cet autre élément paratextuel que sont les notes, « *qui, selon ses états, relève de l'un ou de l'autre ou de l'entre-deux, illustre à merveille cette indécision et cette labilité* »<sup>139</sup>.

Les notes de *Histoire de ma vie* ont été rendues possibles grâce à « *la collaboration de Jacqueline Arnaud* », comme l'affirme la toute première note du texte mise au dos de la page du titre. Aucun indice grammatical ne permet de les considérer comme autoriales, si ce n'est ce doute que nourrissent certains détails précis comme celui qui informe le lecteur que

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.330.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.345.

« *Ahmed-ou-Amrouche épousa quatre femmes : Djohra, la mère de Belkacem, Douda, Tajlilith (de son vrai prénom Smina) et Zahra* » (p.90).

Des informations qui, à l'origine, ne pourraient être que celles de l'auteure, ou tout au moins celles de ses enfants.

Ces doutes mis à part, les notes de bas de page de notre corpus sont dans leur majorité allographes comme le montre par exemple, dans la note qui suit, cette incertitude que porte l'adverbe « *probablement* », et qui ne saurait être celle de l'auteure-narratrice : « *il s'agit probablement d'une mission méthodiste comme la Kabylie en a connu* » (p.42). Ou mieux, comme le confirme des distances prises, comme celle qui est en rapport avec la mère de la narratrice, et que traduit ci-contre le pronom démonstratif « *cette* » : « *en plus du jeûne du Ramadhan, cette femme s'imposait des jeûnes supplémentaires* » (p.75).

« *La note allographe est presque inévitablement une note éditoriale* »<sup>140</sup>. Dans *Histoire de ma vie*, les notes éditoriales apportent des précisions linguistiques et historiques, des informations biographiques et bibliographiques et autres éclaircissements, expliquent des coutumes, et font un renvoi.

Ce sont là, des notes « *qui n'engage[nt] nullement la responsabilité de l'auteur* »<sup>141</sup>. C'est le cas d'ailleurs de toutes les notes allographes qui ne sont donc pas exclusivement éditoriales puisque Taos est signataire de quelques notes de bas de page. Elle est identifiable parfois par son nom Marguerite Taos Amrouche ou par ses initiales (M.-T. A). Elle est intervenue pour apporter des témoignages sur des membres de la famille (p.92), sur son frère Jean (p.180), sur son père (p.p.191, 203), et sur une correspondance familiale (p.207).

Aux termes de cette analyse de « *l'avant scène* » de notre corpus, nous constatons que les éléments paratextuels de *Histoire de ma vie*, en nous limitant cependant au péri-texte, sont marqués d'une certaine instabilité qui rend certains insaisissables ou équivoques et place d'autres dans un entre-deux.

C'est le cas, d'abord, du nom de l'auteure, Fadhma Aïth Mansour Amrouche. Premier élément d'identification de l'auteure, le nom est ici double :

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.339.

<sup>141</sup> *Ibid.*

il assemble, à première vue, le nom de jeune fille et celui de l'époux. Mais, pour les raisons que nous avons évoquées, Aïth Mansour ne saurait être le nom de son père. Il n'est pas aussi celui de sa mère. Les deux noms sont, toutefois, jumelés pour former une seule identité dans laquelle l'un bouscule l'autre. Au moment où Amrouche donne une « *personnalité* » au titre, *Aïth Mansour* est souvent réduit à ses seules initiales. Cet entre-deux patronymique traduit une sorte d'errance symbolique qui se reflète aussi dans le titre de l'œuvre.

*Histoire de ma vie* est un titre aux prises à deux sources d'ambiguïté, ce qui le rend de fait doublement ambigu. La première lui est imposée par son premier terme : *Histoire*. Selon que celui-ci désigne le contenu ou l'objet de l'œuvre, ce titre passe d'une classe à une autre, c'est-à-dire du thématique au rhématique. La deuxième source d'ambiguïté est dans son homonymie. En effet, *Histoire de ma vie* est un titre homonyme qui est sur la couverture d'une multitude d'autres ouvrages. Il devient alors difficile d'identifier l'œuvre par son seul titre. Se trouvant avec une fonction affaiblie, le titre doit jouer, en revanche, une autre fonction, celle de l'indication générique, en l'absence de celle-ci sur la couverture. Il devient alors paragénérique en désignant, indirectement, le genre autobiographique.

Ambigu, homonyme, paragénérique, le titre « *s'égaré* » pour rejoindre l'errance symbolique de l'entre-deux patronymique. L'illustration de la première de couverture constitue le « théâtre » de cette symbolique. Dans l'errance, elle exprime une double résistance.

La tristesse de l'auteure-personnage sur la photo, et la sobriété de la couverture d'une façon générale, annoncent l'histoire d'une vie hostile. En même temps, une hybridité culturelle se dessine sur la photo pour suggérer une double résistance. Mais, à sa naissance, en 1968, *Histoire de ma vie* n'a pas été illustrée par une quelconque photo de l'auteure. Sa première de couverture ne la distingue pas particulièrement. Elle a été « *l'habit* » commun d'un autre ouvrage au moins. L'œuvre a été rééditée, et traduite de nombreuses fois, ce qui prouve son succès.

Dans les couvertures changeantes, les éléments paratextuels ont été livrés au gré d'une instabilité paratextuelle qui les fait disparaître et réapparaître.

Le nom de jeune fille semble avoir été le plus malmené du fait de ses abréviations. L'indication des préfaces de Vincent Monteil et Kateb Yacine n'est pas née avec la première édition. Les photos de l'auteure se « *relient* » et se déplacent sur tout l'espace de la première de couverture. Les couleurs vives viennent parfois réduire la sobriété du noir et blanc lorsqu'elles ne la chassent tout simplement pas, comme c'est le cas des éditions traduites.

Cette instabilité paratextuelle n'est pas étrangère à la dédicace d'œuvre, éclatée et sans lieu fixe. Elle est située dans deux endroits distincts, dans une lettre et à l'intérieur du texte. La lettre, qu'on a déplacée de l'épître, est dotée d'une fonction dédicatoire, comme le titre de la fonction « paragénérique ». Cette forme d'éclatement prend dans la double préface le sens d'une quête de soi et, encore une fois, d'un entre-deux.

Une préface allographe, deux préfaciers, et deux nationalités différentes, sont autant de particularités paratextuelles de *Histoire de ma vie*. Les deux préfaces, en plus de s'entendre sur l'encensement du texte et l'hommage à la lignée Amrouche, nous relevons surtout qu'elles communiquent inter-culturellement à travers leurs contenus. Ce qui sous-entend l'établissement d'une passerelle entre deux communautés qui s'opposent dans *Histoire de ma vie*.

Cette image ne s'offre pas limpide à la lecture dans l'indécision du paratexte où les notes de bas de page sont classables entre trois catégories (auctoriale, allographe et éditoriale) puisque Taos Amrouche, la fille de la narratrice, est aussi l'auteure de certaines notes.

L'ambiguïté, l'homonymie, l'instabilité, l'éclatement, l'entre-deux, la double résistance et la double préface traduisent une errance symbolique qui est, à ce premier niveau d'analyse, paratextuelle.

Franchisons maintenant le seuil de l'œuvre pour analyser l'écriture de l'errance à l'intérieur du texte. Passons donc à la narration.

## **CHAPITRE II**

**Analyse du personnage embrayeur :  
Fadhma ou Marguerite ?**

*« ...Et qu'on ne vienne pas me dire :  
Fadhma était chrétienne ! »*  
**Kateb Yacine**  
(Préface de  
*Histoire de ma vie*)



- 1) Nom du personnage : quand Fadhma supplante Marguerite
- 2) Étiquette sémantique et jeu d'opposition
- 3) La langue de l'Autre et d'une langue à l'autre
- 4) Fragments d'Islam dans une vie chrétienne
- 5) Personnage liminaire ou le piège de l'entre-deux
- 6) Étrangère partout

La présence du narrateur autodiégétique dans le récit autobiographique concentre le « je » autodiégétique et le « je » de l'auteure en un seul « je ». Celui de l'auteure-narratrice-personnage. C'est par ce « je » commun que le « *pacte autobiographique* » est établi dans notre corpus, comme nous avons eu à le montrer en amont. Fadhma Aïth Mansour Amrouche en est l'auteure, la narratrice et le personnage principal. L'analyse du personnage ne saurait se faire donc en dehors de ce « je » commun.

Selon Philippe Hamon, « *une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu* »<sup>142</sup>. Le théoricien considère le personnage comme un signe. Dans son analyse sémiologique, il distingue trois catégories de personnages selon la triple distinction du signe : « *référentiels* », « *embrayeurs* », et « *anaphores* ».

Par personnages-référentiels, il est entendu ceux qui « *serviront essentiellement « d'ancrage » référentiel* » au sein de l'énoncé, et « *assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un « effet de réel » et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros* »<sup>143</sup>. Dans cette catégorie se placent les personnages « *historiques, mythologiques, allégoriques, ou sociaux* »<sup>144</sup>.

Les personnages-embrayeurs « *sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués* »<sup>145</sup>. C'est-à-dire qu'ils portent les empreintes de l'auteur, du lecteur et de toute autre instance qui les représente dans l'énoncé. Il faudra cependant savoir les repérer lorsque leur présence souffre d'ambiguïté.

Les personnages-anaphores sont, quant à eux, des « *éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive* »<sup>146</sup>.

---

<sup>142</sup> HAMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. In *Poétique du récit*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil. p.116.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.

<sup>146</sup> *Ibid.* p 123.

« Ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. »<sup>147</sup>.

Il s'agit ici de « signes mnémotechniques » qui font appel aux jeux de la mémoire que l'on peut trouver chez ce type de personnages. Parmi, d'ailleurs, ses principales figures il y a

« le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confiance, la prédication, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme »<sup>148</sup>.

Le récit autobiographique de notre corpus n'est pas dépourvu de personnages-référentiels. Tout, ou presque, y est référentiel, mais ce qui intéressera notre analyse dans ce chapitre c'est le personnage-embrayeur, le personnage-auteure qu'est Fadhma Aïth Mansour Amrouche et qui laisse « les marques de [sa] présence en texte ».

À l'exemple du signe linguistique, le personnage est signifiant et signifié. Le premier appelle la notion de « l'étiquette », le second celle de « l'étiquette sémantique ».

Nous étudierons dans ce chapitre l'étiquette du personnage Fadhma à travers ses deux prénoms dont l'un supprime l'autre. Nous passerons ensuite à son « étiquette sémantique » pour appliquer le jeu d'opposition entre différents personnages pour en faire ressortir des classes distinctes. Le personnage sera analysé aussi du point de vue de son bilinguisme pour dire son passage vers la langue de l'Autre et le rôle de l'école coloniale dans le balancement d'une langue à une autre. Le poids de la question religieuse fera l'objet d'un intérêt particulier et nous terminerons par l'état d'une narratrice étrangère partout.

L'analyse nous amènera à observer les caractéristiques du personnage « liminaire » comme le définit Marie Scarpa dans son approche ethnocritique.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*

« *La lecture ethnocritique, selon M. Scarpa, s'attache à rendre compte de ce dialogisme culturel, et de sa dynamique, plus ou moins conflictuelle* »<sup>149</sup>.

C'est autant d'éléments et de facteurs qui alimentent donc « *l'étiquette* » dont le nom du personnage en est un support.

## 1) Nom du personnage : quand Fadhma supplante Marguerite

Héros, principaux ou secondaires, les personnages sont des « *supports de la narration* »<sup>150</sup>. Ils participent à tisser la toile narrative et à en véhiculer le sens. Outre le « *signifié* » qui entre en compte dans la définition de « *l'étiquette sémantique* », que nous ne tarderons pas à analyser, le personnage est d'abord un « *signifiant* ». Nous disons « *d'abord* », parce que le signifiant est ce que l'on discerne en premier. Il est la face apparente du signe. En un mot, il est son « *étiquette* ». Il est

« *un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son « étiquette » [dont] les caractéristiques générales [...] sont en grande partie déterminées par les choix esthétiques de l'auteur* »<sup>151</sup>.

La constitution de « *l'étiquette* » du personnage prend des formes différentes selon que le récit est mené à la première ou la troisième personne.

L'autobiographie, ce qui est le cas de notre corpus, « *peut se contenter d'une étiquette constituée d'un paradigme grammaticalement homogène et limité (je/me/moi par exemple)* »<sup>152</sup>. En tant que « *morphème doublement articulé* », le personnage de Fadhma Aïth Mansour Amrouche a un signifiant qui est son étiquette. Le « *je* », avec ses variantes, est le support de la narration dans *Histoire de ma vie*.

<sup>149</sup> SCARPA, Marie. *L'ethnocritique aujourd'hui. Actualité de la sociocritique*, sous la direction de Patrick Maurus, Paris, L'Harmattan, p. 237-250. [en ligne] [http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa\\_files/MScarpa.pdf](http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/MScarpa.pdf) (Consulté le 22 janvier 2015).

<sup>150</sup> HAMON, P. *Pour un statut sémiologique du personnage. Op. cit.*, p.161.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>152</sup> *Ibid.*

Le prénom de la narratrice, presque effacé du récit, revient dans de très rares séquences narratives. Il est suppléé donc par les marques de la narratrice « autodiégétique » dont les catégories grammaticales vont des pronoms personnels sujet de la première personne du singulier (*je, me*) ou du pluriel (*nous*), jusqu'aux adjectifs possessifs (*ma, mon, mes*), en passant par la forme tonique de la première personne du singulier (*moi*). Les *je, me, ma, mon, mes, moi, et nous* sont dispersés, abondamment mais inégalement, tout au long du récit.

La narratrice débute le récit par l'adjectif possessif « *ma* », comme variante du « *je* » qui introduit de prime à bord « l'étiquette » du personnage : « *Ma mère était originaire de Taourirth-Moussa-ou-Amar, à quelques kilomètres de Tizi-Hibel, mon village* » (p.23). L'analyse du « *je* » et ses variantes dans le premier chapitre, nous donne à voir un paradigme grammatical élargi, dans lequel le « *ma* » (42 occurrences) décline le « *je* » autodiégétique qui termine le récit de ce chapitre (34 occurrences). Le « *ma* » est associé à la mère dans l'écrasante majorité des situations de sa distribution, ce qui paraît logique dans un chapitre intitulé « *Ma mère* ».

Il apparaît clairement que cette prédominance traduit fidèlement l'attachement de la narratrice à sa mère, mais qu'elle ne nomme, paradoxalement, qu'une seule fois dans tout le récit et dans la bouche d'un autre personnage, à savoir celui de son frère : « *...je renie ma sœur Aïni* » (p.24).

En poussant l'analyse, nous constatons que le « *je* » reprend sa place prédominante dans le récit autobiographique et inaugure la narration dans la majorité des chapitres suivants.

Si l'on admet que l'autobiographie « *peut se contenter* » du « *je/me/moi* » comme paradigme d'une étiquette, rien ne devrait l'empêcher donc d'être « *exigeante* » et d'aller au-delà de ce « minimum » paradigmatique. C'est-à-dire d'élargir l'étiquette au nom propre par exemple. Pour Ph. Hamon, dans le cas d'

« un récit au passé et à la 3<sup>e</sup> personne, l'étiquette est en général centrée sur le nom propre, pourvu de sa marque typographique distinctive, la Majuscule »<sup>153</sup>.

Mais cela n'exclut pas, bien entendu, la présence du nom propre dans le genre autobiographique. Nous le disions, plus haut, *Histoire de ma vie* regorge de « je » et de ses variantes. Malgré cela, le nom de l'auteure-narratrice figure dans la narration. Il opère des apparitions furtives avec quelques formes d'instabilité.

La narration ne nous donne à lire le nom de la narratrice autodiégétique qu'à la fin du tout premier chapitre quand « à l'automne, le caïd fit venir [la] mère et lui dit : « Ta fille Fadhma te gêne. Mène-là à Fort-National » (p.30). Le prénom *Fadhma* réapparaîtra deux pages plus tard, au second chapitre, mais accompagné de son second prénom, chrétien, qui fait son apparition pour la première fois dans le récit :

« Nous étions quatre petites : Alice, Inès, Blanche, et moi, Marguerite. On nous avait donné des prénoms français, car il y avait trop de Fadhma, de Tassâdit, ou de Dahbia » (p.32).

Ce prénom chrétien nous le trouvons porté au bas du manuscrit original signé par l'auteure (inséré dans les pages centrales de l'œuvre) mais ne figure pas sur l'espace le plus en vue de l'œuvre, et qui est sa première de couverture. C'est encore une fois « *Fadhma* » qui reviendra dans le récit en réapparaissant en page 58, dans la bouche de la mère (« *Fadhma ma fille* »). La narration le reprend une quinzaine de pages plus loin mais, une nouvelle fois, aux côtés de son prénom chrétien :

« Quand on me demanda mon nom et que je dis : « Marguerite », il me fut répondu que, n'étant pas baptisée, je n'avais pas droit à un prénom chrétien, et je fus : "Fadhma de Tagmount" » (p.72).

Ainsi, entre « *Fadhma* » et « *Marguerite* » s'installe une forme d'instabilité qui veut que ces deux prénoms, culturellement opposés, s'excluent

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.143.

mutuellement dans des duels narratifs. C'est à chaque fois « *Fadhma* » qui survit à ces duels.

L'opposition est accentuée avec l'intrusion d'une autre variante patronymique qui sous-tend une troisième connotation culturelle. « *Fatma, me dit-elle, n'as-tu jamais été chez les Sœurs Blanches ?* » (p.82). Sœur Chantal prononce, dans cette interrogation, le prénom *Fadhma* dans une variante arabisée qui fait d'elle « *Fatma* ». Elle ne fait, dans ce cas, qu'accentuer l'errance symbolique du nom propre de la narratrice, dépossédé de sa prononciation kabyle, bien qu'il soit gardé dans sa sphère culturelle algérienne : « *Le nom « Fatma » est ainsi celui de toute femme algérienne* »<sup>154</sup>.

Ceci ne change rien à la prédominance du prénom *Fadhma* qui, en s'imposant dans le peu d'espace narratif qui lui est réservé, supplante le nom de Marguerite.

*Fadhma, Marguerite* ou *Fatma*, les trois désignent pourtant Fadhma Aïth Mansour Amrouche qui est, essentiellement, le personnage principal de son propre récit. Son récit porte les « *marques de la présence en texte de l'auteur[e]* » par le « *je* » et ses variantes qui ne souffrent d'aucune ambiguïté. Ce sont autant de déictiques qui « *renvoient à une instance d'énonciation* ». Son statut sémiologique la classe essentiellement dans la catégorie des « *personnages-embrayeurs* ». Mais « *il est bien entendu qu'un personnage peut faire partie, simultanément ou en alternance, de plusieurs de[s] trois catégories* »<sup>155</sup> déjà citées.

Dans *Histoire de ma vie* existe également les « *signes référentiels* » qui « *renvoient à une réalité du monde extérieur* ». D'abord à travers Fadhma Aïth Mansour Amrouche qui n'est pas un personnage de fiction, mais l'auteure de sa propre histoire, celle qui a l'identité de l'auteure-narratrice. Ceci devrait être le signe référentiel par excellence qui élimine de facto le besoin d'autres moyens pour approuver l'« *ancrage référentiel* ».

<sup>154</sup> OURTIRANE-RAMDANE, Souhila. *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : rapport écriture/peinture dans Une année dans le Sahel d'E. Fromentin et Femmes d'Alger dans leur appartement d'A. Djebar*. Thèse de doctorat, université de Béjaïa, 24 juin 2010, p.191.

<sup>155</sup> HAMON, Ph. *Pour un statut sémiologique du personnage*. *Op., cit.*, pp.123-124.

Mais, le récit de notre corpus fait place aussi à d'autres genres de personnages-référentiels, qui accentuent cet ancrage. Il s'agit de personnages historiques comme « *Boumezrag, le frère du Bach-Agha qui s'était insurgé en 1871* » (p.105) ou d'autres personnages encore : « *c'est ainsi que nous reçûmes certains membres du gouvernement [dont] Jules Ferry* » (p.36).

Ainsi, à travers le « *signifiant* », nous venons de nous intéresser ci-dessus à une des deux articulations du signe que représente le personnage littéraire, parce que tout comme le signe linguistique, celui-ci « *peut [...] se définir comme une sorte de morphème doublement articulé* ».

Il est donc aussi doté d'un « *signifié* » qui lui donne un sens. Ce sens motive « *l'étiquette sémantique* » qui diffère d'un personnage à un autre.

## 2) Étiquette sémantique et jeu d'opposition

« *L'étiquette sémantique* » du personnage est une « *unité de signification* » que construit la narration « *à la différence du morphème linguistique, qui est d'emblée reconnu par un locuteur* »<sup>156</sup>. Elle

« *n'est pas une « donnée » a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture* »<sup>157</sup>.

La progressivité dans la construction de « *l'étiquette sémantique* » est nécessaire autant que l'est « *la collaboration d'un effet de contexte [...] et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur* »<sup>158</sup>. Le lecteur participe donc à la construction progressive de cette étiquette.

Il ne saurait le faire sans qu'il ne convoque ses compétences culturelles indispensables pour saisir autant « *l'étiquette sémantique* » que le rapport de celle-ci avec le contexte d'apparition du personnage. Il est question ici surtout des personnages historiques ou mythiques dont il faut au moins connaître l'existence.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*



C'est le récit qui alimente en significations le nom propre d'un personnage littéraire, non historique, et cela se fait à la faveur de la lecture. Ce nom, à sa naissance dans le récit, « *introduit une sorte de « blanc » sémantique* », il est un « *signe vide* » et un

*« morphème « vide » à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a de référence que contextuelle), il ne deviendra « plein » qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations »<sup>159</sup>.*

À sa première apparition dans le récit, le nom propre de la narratrice est un « *blanc* » qui ne s'est pas encore chargé sémantiquement. Elle n'était pas encore engagée sur la voie de la religion chrétienne qui la distinguera plus tard des siens avec, entre autres éléments, son deuxième prénom Marguerite. Son histoire ne saurait être complète en dehors de l'aspect religieux qui fait du personnage « *Fadhma la chrétienne* ». Le nom propre fera le « *plein* » sémantique après moult expériences de vie que le lecteur découvre au fil de la lecture.

Ph. Hamon distingue plusieurs procédés de constitution du signifié du personnage,

*« répétition [...], accumulation et transformation [...], mais aussi par opposition, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé »<sup>160</sup>.*

Les personnages s'opposent sur le plan sémantique. Mais comment donc faire leur analyse et celle de leurs « *étiquettes sémantiques* » par le jeu de leur opposition, à travers leurs « *traits distinctifs* », et de leur ressemblance ? Il s'agit, selon Ph. Hamon,

*« de repérer, de trier, et de classer les axes sémantiques fondamentaux pertinents [...] qui permettent la structuration de l'étiquette sémantique de chaque personnage [...], comme celle de l'ensemble du système »<sup>161</sup>.*

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.129.

Le théoricien rend, cependant, compte de deux difficultés, que nous risquons de rencontrer dans notre analyse.

La première est celle « *de faire le tri entre [les] axes* » d'oppositions.

« *Si l'on repère une opposition récurrente entre un roi et une bergère [...], retiendra-t-on comme axe pertinent : le sexe [...], l'âge [...], l'idéologie [...], l'habitat ou d'autres axes encore ?* »<sup>162</sup>.

La deuxième difficulté qui peut surgir dans cette analyse est celle

« *d'établir une hiérarchie entre les axes retenus. [...] il faudra classer les axes sémantiques retenus selon qu'ils servent à différencier tous les personnages d'un roman ou simplement quelques-uns* »<sup>163</sup>.

Ces axes, plus ils se répètent dans le récit, plus ils se font visibles.

Ceci dit, « *les critères de fréquence ne sont pas forcément seuls pertinents* »<sup>164</sup>. Des personnages pourraient avoir une « *étiquette sémantique* » identique. Dans ce cas, ils sont des personnages « *synonymes* » qui ne sont distinguables que sur « *une échelle de modulation et de graduation (du type plus politisé-moins politisé)* »<sup>165</sup>.

L'analyse sémantique des personnages est appelée à jumeler entre deux types de critères : « *quantitatifs* » et « *qualitatifs* ». « *La fréquence d'un renseignement* » est un critère quantitatif, tandis que la façon avec laquelle est communiquée l'« *information sur l'être des personnages* », « *indirectement* » ou « *une information implicite que l'on peut réunir d'après le faire du personnage, ses actes* », est un critère qualitatif. Il faudra aussi ajouter aux critères qualitatifs les « *qualifications psychologiques floues* » ou claires des personnages.

« *On pourra établir ainsi des hiérarchies à l'intérieur d'un roman* » en suivant « *la totalité de la trajectoire des personnages* »<sup>166</sup>. Selon l'objectif que

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 135.

lui donne ph. Hamon, cette hiérarchie permet de distinguer entre personnages « *principaux* » et personnages « *secondaires* ».

Il est évident que *Histoire de ma vie* ne se déroule pas autour du seul personnage de Fadhma Aïth Mansour Amrouche. Une foule de personnages partage l'histoire de la vie de celle-ci. Nous tenterons ci-après d'appliquer l'analyse sémantique à certains des personnages de notre corpus. Nous le ferons pour un autre objectif, qui est celui de suivre la régulation de la focalisation.

L'analyse consiste à faire ressortir les « *traits distinctifs* » de ces personnages, d'arrêter puis de classer les axes sémantiques. Il n'est pas évident de faire le tri de ces axes mais nous avons du faire un choix en sélectionnant ceux qui nous paraissent fondamentaux et les plus indiqués pour pouvoir différencier entre les personnages. Sans négliger les critères « *quantitatifs* », il s'agit plus de critères « *qualitatifs* ». Il a fallu chercher ceux-ci dans les informations « *implicites* » à travers « *le faire* » des personnages ainsi que leurs « *qualifications psychologiques* » relevées dans la description.

Soit le tableau suivant inspiré du modèle de Ph. Hamon :

| Axes                     | Origine géographique et/ou familiale | Patronyme | Description physique | Dispositions psychologiques | Prise de parole | Détermination |
|--------------------------|--------------------------------------|-----------|----------------------|-----------------------------|-----------------|---------------|
| <b>Personnages</b>       |                                      |           |                      |                             |                 |               |
| La mère de la narratrice | +                                    | +         | +                    | +                           | +               | +             |
| L'oncle Kaci             | +                                    | +         | +                    | φ                           | +               | φ             |
| La narratrice            | +                                    | +         | +                    | φ                           | φ               | φ             |
| Premier mari de la mère  | φ                                    | φ         | +                    | +                           | +               | φ             |
| Le père de la narratrice | +                                    | φ         | φ                    | +                           | φ               | φ             |
| Mohand et Lâmara         | +                                    | +         | φ                    | φ                           | φ               | φ             |
| Deuxième mari de la mère | +                                    | φ         | φ                    | φ                           | φ               | φ             |
| La grand-mère            | φ                                    | φ         | φ                    | φ                           | φ               | φ             |

Comme première étape, nous avons réuni dans le tableau ci dessus huit personnages du premier chapitre (« *Ma mère* »), que nous avons analysés à travers six axes que nous jugeons comme étant les plus pertinents.

Nous sommes conscients que le choix de ces axes reste arbitraire et il n'est pas dit qu'il pourrait s'appliquer à tous les personnages du récit. Il nous semble, cependant, clair qu'ils répondent au besoin de cette partie d'analyse.

Ceci dit, nous remarquons que les personnages sont définis invariablement selon leurs « *qualifications* », ce qui livre des classes distinctes de personnages. Des plus « *informés* » aux moins « *informés* », voire aux non-informés.

Le personnage le plus « *informé* » dans cette partie du récit est la mère de la narratrice. Elle l'est par la totalité des six axes. La mère est de ce fait un personnage « *plus complexe* » que les autres, dans le sens que donne Ph. Hamon à la complexité, c'est-à-dire loin de « *l'approche psychologique traditionnelle, mais [qui] pourra rendre compte d'un certain nombre d'intuitions de lecture* »<sup>167</sup>.

Malgré qu'il s'agisse de son propre récit autobiographique où elle est supposée être le personnage principal, la narratrice, encore enfant, ne l'est pas dans ce premier chapitre. Elle se présente au même niveau de définition que le premier mari de sa mère, et moins informé que son oncle maternel Kaci<sup>168</sup>.

Tandis que nous ne connaissons du père de la narratrice que son origine (« *un jeune homme de la même famille que son vieux mari* ») (p.25) et quelques-unes de ses dispositions psychologiques (« *...il avait peur !* ») (p.26).

C'est par également deux axes sémantiques que se présentent les frères de la narratrice, Mohand et Lâmara, définis par leurs origines (enfants du premier mari) et leurs prénoms.

Par contre, ces axes sémantiques, s'ils ont permis de différencier entre les six personnages, ils ne s'appliquent cependant sur aucun des deux derniers

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>168</sup> Nous avons coché positivement la case des origines familiales de l'oncle Kaci bien qu'elles ne soient pas données directement dans le récit. La raison en est que le lecteur les tient de sa sœur Aïni.

personnages à qui, d'ailleurs, la narration ne réserve qu'un espace limité. Leurs étiquettes sont restées sémantiquement « *blanches* ».

La construction de « *l'étiquette sémantique* » est achevée au niveau de ce chapitre pour certains personnages, comme le premier époux de la mère de la narratrice qui ne reviendra plus dans le récit, son « *rôle* » s'arrêtant à la fin de ce premier chapitre. Pour les autres, elle se fera encore progressivement parce que leur « *trajectoire* » continue, réservant d'autres « *traits distinctifs* » qu'il faudra davantage découvrir au fil de la lecture.

D'autres axes sémantiques pourraient s'avérer pertinents pour les besoins de la suite de l'analyse. Celle-ci, appliquée au plan des « *fonctions, c'est-à-dire des différents types d'actions qu'ils assument tout au long du récit* »<sup>169</sup>, permettra d'hierarchiser davantage les personnages y compris à l'intérieur d'une même classe.

Ne pouvant, par contrainte du temps, l'allonger à la totalité du récit, l'analyse complète des personnages reste à faire pour rendre compte des variations des personnages « *complexes* » qui disputent l'espace à la narratrice, censée être le personnage principal de son récit. Ce qui n'est pas le cas dans le premier chapitre que nous venons d'analyser. Et c'est ce qui paraît aussi être le cas surtout dans toute la deuxième partie intitulée « *Entrée dans la famille Amrouche* » où la narratrice est souvent observatrice.

C'est ce statut d'observatrice qui jette une passerelle droit vers le concept de focalisation. Nous ne perdons pas de vue qu'il est question ici de l'analyse du personnage embrayeur, qui s'affirme par le fait justement de la focalisation. Il ne s'agit donc que de changement de point de vue de la narratrice qui ne cesse pas d'être personnage homodiégétique. Elle fait cependant des va-et-vient à l'intérieur du type homodiégétique.

À ce propos, faudra-t-il noter, à la suite de Gérard Genette, qu'il faut faire la distinction entre les « *deux variétés* » du type homodiégétique :

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.131.

« l'une où le narrateur est le héros de son récit [...], et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin »<sup>170</sup>.

Le changement de focalisation ne fait que déplacer la narratrice du statut de personnage « autodiégétique »<sup>171</sup> vers celui d'observatrice, de témoin ou même de rapporteuse de faits qui lui sont racontés. La focalisation est alors portée sur des personnages que l'analyse propulse au rang de personnage « complexe » et les mieux « informés ». C'est ce qui ressort de l'analyse précédente pour le cas notamment de Aïni, la mère de la narratrice, pour laquelle est dédié le premier chapitre.

Cela se confirme dans le deuxième chapitre (*Taddert-ou-Fella*) comme nous allons le découvrir ci-après, parce que nous poursuivons encore l'analyse jusqu'à ce second chapitre.

Observons ce deuxième tableau du jeu d'opposition entre les personnages :

| <b>Axes</b>        | Origine géographique et/ou familiale | Patronyme | Description physique | Dispositions psychologiques | Prise de parole | Détermination Dévouement | Action |
|--------------------|--------------------------------------|-----------|----------------------|-----------------------------|-----------------|--------------------------|--------|
| <b>Personnages</b> |                                      |           |                      |                             |                 |                          |        |
| Mme Malaval        | +                                    | +         | +                    | +                           | φ               | +                        | φ      |
| La narratrice      | +                                    | +         | φ                    | +                           | φ               | +                        | +      |
| Yamina-Germaine    | φ                                    | +         | +                    | φ                           | φ               | +                        | +      |
| Alice              | +                                    | +         | φ                    | φ                           | φ               | φ                        | +      |
| La mère            | φ                                    | φ         | φ                    | +                           | φ               | φ                        | +      |
| M. Sabatier        | φ                                    | +         | φ                    | φ                           | φ               | +                        | φ      |
| M. Masselot        | φ                                    | +         | φ                    | φ                           | +               | φ                        | φ      |

Pour les besoins de cette suite de l'analyse, nous avons tenté, autant que possible, de garder les mêmes axes sémantiques, en ajoutant, cependant, un septième (action) qui nous paraît pertinent pour souligner les « traits distinctifs » des personnages. La case *Action* est réservée pour les personnages plus ou moins actifs.

<sup>170</sup> GENETTE, G. *Figures III*. Seuil, Paris, 1972, p.253.

<sup>171</sup> *Ibid.*

L'analyse s'applique ici à sept personnages, sans ceux dont le récit ne mentionne presque que les noms (M. Demonque, Melle Soulé, Mohand Akli, Fatima-Hamou, Ali-ou-Yidhir,...). L'analyse ne concerne pas, non plus, les personnages qui n'existent qu'en groupe indivisible dans le récit (Alice, Inès et Blanche,...).

Des observations s'imposent à la lecture du tableau ci-dessus :

**Première observation :** la mère, personnage le plus « *informé* » du premier chapitre, laisse sa place à un autre personnage « *complexe* » qui est celui de Mme Malaval.

**Deuxième observation :** La focalisation ne se fait pas pleinement sur la narratrice mais partagée avec un autre personnage, Mme Malaval en l'occurrence.

**Troisième observation :** La mère partage avec deux autres personnages (M. Sabatier, et M. Masselot) la même étiquette sémantique. Ce qui fait que les trois sont des personnages « *synonymes* » qu'il sera possible de distinguer peut-être sur « *une échelle de modulation et de graduation* ».

**Quatrième observation :** un seul personnage a pris parole dans ce chapitre (M. Masselot). Nous avons compté la « *prise de parole* » comme axe sémantique pertinent pour deux raisons : parce que d'abord elle permet au personnage de s'affirmer dans la narration et ensuite elle peut traduire la pensée du locuteur, laquelle, à son tour, contribue à construire l'étiquette sémantique.

L'analyse peut être encore poursuivie mais, nous estimons qu'à ce stade elle a suffisamment permis d'établir une hiérarchie entre les personnages. Nous considérons cette hiérarchie comme le résultat de changement de focalisation qui se porte sur différents personnages, en dehors de la narratrice. Celle-ci, en tant que personnage embrayeur, se limite donc à la fonction d'orientation du point de vue.

Malgré cette sorte de va-et-vient dans la régulation de la focalisation, la narratrice n'est pas moins un personnage qui continue à construire les différentes composantes de son identité. Elle contribue, par la même occasion, à construire aussi son étiquette dont la langue est l'une des composantes.

### 3) La langue de l'Autre et d'une langue à l'autre

Vecteur de l'identité, la langue occupe la place centrale, au côté de la religion, dans *Histoire de ma vie*. Elle est déterminante dans l'appartenance du personnage au Même ou à l'Autre. Née Kabyle, Fadhma Aïth Mansour Amrouche a baigné exclusivement dans sa langue maternelle, partagée dans l'aire culturelle du Même.

La narration insère dans le récit xénismes et discours rapporté en langue kabyle. Ils y prennent place copieusement et sont dispersés comme des repères parlants de la langue maternelle : « *tabouqalt* » (p.26), « *dhada !* » (p.27), « *mekfoul* » (p.46), « *akhoufi* » (p.48), « *abissar* » (p.48), « *ihehcoulén* » (p.107), « *aéggoun, l'idiot* » (p.116)....

Certains de ces mots sont convoqués dans une espèce de forme hybride, avec une forme minimale de mise en langue par l'introduction de deux marques :

- le déterminant « *l'* » comme dans les mots suivants désignant des variétés de figuiers : « "*l'Aboussecour* " (*au col de perdrix*), "*l'Abouremán*" (*comme une grennade*), "*l'Ajendjer*" » (p.59),
- et le « *s* » du pluriel dans « *ikhoufanés* » (p.58), « *échouaris* » (p.60), et « *kabkabs* » (p.67).

Ces mots ne sont pas, pour autant, des emprunts lexicaux puisque n'ayant aucune entrée dans les dictionnaires de langue française.

L'auteure rapporte fidèlement aussi des phrases prononcées dans sa langue d'origine. Des plus courtes : « "*Ma ne der !*" (*Si nous vivons !*) » (p.24), « *Ldi titim, ouvre ton œil !* » (p.66), « *Aâsslama a dhada Hacène !* »<sup>172</sup> (p.104), « *Efkas ats'sguerouah ! Donne-lui, qu'elle fasse du bruit !* » (p.105), « *khouléf loumour i bhabhim. Abandonne-toi à la volonté de ton maître* » (p.61), aux plus longues :

<sup>172</sup> « Bienvenu dhada Hacène ! ». Cette traduction est de nous.



« *Roh a khaled ammi, ak yefk Rebbi i yibherdan idheyqen d'chbhabhat iremqen ! [...] Fasse Dieu, Khaled mon fils, que tu passes par des chemins étroits et que tu te trouves en face d'ennemis adroits !* » (p.110),

en passant par de moins longues : « *"Tichert-iou khir t'mira guergazen !", "Le tatouage que j'ai au menton vaut mieux que les barbes des hommes !"* » (p.29).

Hachette<sup>173</sup> définit le xénisme comme une « *unité lexicale constituée par un mot étranger dénotant une réalité culturelle spécifique* ». « *Mot étranger* » est, dans notre corpus, en rapport à la langue française, la langue de l'Autre.

En recourant aux xénismes, l'auteure-personnage exprime de la sorte un attachement à sa langue maternelle. Et puisque la langue véhicule la culture, elle introduit en même temps des référents culturels pour conforter ce lien ombilical avec la culture d'origine et communiquer des spécificités anthropologiques et « *une réalité culturelle spécifique* ».

De ce fait, on trouve dans le récit plusieurs proverbes kabyles à l'exemple de celui-ci : « *C'est maintenant l'oisillon qui donne la béquie à son père ?* » (p.100), ou de cet autre : « *quand dans une fressure il manque le cœur et le foie, à quoi peut servir le poumon !* » (p.69). On y trouve aussi des légendes, dont celle de « *Amerdhil t'arat* » (p.65), le prêt de la chèvre, sur laquelle la narration s'est attardée.

Certains xénismes, transcrits en italique, sont traduits en français dans le texte. L'auteure-narratrice, en passant d'une langue à une autre, passe du Même à l'Autre, de l'Autre au Même. Elle use de deux langues qui se distinguent par leurs « *niveaux socioculturels différents* », l'une nord-africaine, l'autre occidentale. L'une maternelle, l'autre étrangère. Cette double-langue, kabyle et française, installe le personnage dans la « *diglossie* ».

À l'intérieur de cette « *diglossie* » s'exprime certes une double appartenance, mais aussi une forte attache à la langue maternelle. Ainsi, la narratrice est comme entraînée dans une situation de déchirement où se fait sentir le besoin de dire son appartenance d'origine (nous reviendrons en détails sur ce point dans le dernier chapitre).

<sup>173</sup> Hachette encyclopédique. Paris, 1999, 2066 p.

Dans ce va-et-vient linguistique, la langue maternelle de la narratrice s'invite aussi dans l'espace culturel de l'Autre, particulièrement dans la pratique de la religion chrétienne lorsque, raconte la narratrice : « *le soir de l'Assomption, nous étions à genoux devant nos lits. Je récitais les prières en kabyle* » (p.83), ou encore, ajoute-t-elle : « *Mon mari aidait le Père Justrob à traduire les cantiques en kabyle* » (p.96).

C'est l'institution scolaire coloniale qui a établi cette passerelle linguistique et ouvert le passage d'une langue à une autre. On a compté sur les caïds, les cavaliers, et les gardes champêtres pour « *parcourir les douars à la recherche de petites filles qu'ils rassembleraient* » (p.31) afin de les scolariser.

La scolarisation de la narratrice dans la Kabylie du début du XXe siècle tranchait avec la coutume locale qui ne destinait pas la femme kabyle à l'instruction :

« *L'inspecteur d'Académie qui avait dit « Elles ne sont pas laides, elles se marieront », ignorait que le Kabyle se méfie instinctivement de la femme instruite* » (p.52).

La narratrice a fréquenté l'école coloniale et a été instruite au moyen de la langue française. Et la langue du colonisateur a, inévitablement, véhiculé la culture et l'Histoire françaises.

Élève de l'école chrétienne de Taddert-ou-Fella, elle a été : « *première en histoire de France* » (p.38). Ce patrimoine français transparait dans son texte à travers, entre autres éléments, les chansons. Elle en cite des titres à plusieurs reprises :

« *Il y avait aussi les rondes effrénées, pour nous réchauffer, en chantant : Auprès de ma blonde, ou C'était Anne de Bretagne avec ses sabots* » (p.33).

Elle s'en rappelle parfois des extraits :

« *Une fois usés, ils n'étaient jamais réparés et nous les jetions en chantant : " Mes souliers laissent passer l'eau ; c'est la faute à M'sieur Charau " »* (p.38).

Autant de chansons qu'elle semble bien apprécier :

« *Auparavant, j'étais dans la classe de Mlle Soulé qui nous avait appris de si jolies chansons telles que Le Bengali et La Dame tartine* » (p.32).

Parmi les supports de l'instruction coloniale, l'on s'est appuyé sur des textes littéraires d'auteurs français comme « *les romans d'Alexandre Dumas Père* » (p.165) et d'autres :

« *Nous avons lu d'Alphonse Daudet, Les Lettres de mon moulin et la Belle Nivernaise, des poèmes de François Coppée, le Pêcheur d'Islande de Loti et, de Victor Hugo, 93 et Bug-Jargal. Nous avons étudié Molière, Racine, La Fontaine* » (p.42),

Les enfants Amrouche ne sont pas en reste : « *Paul était comme moi [...] il se classait toujours le premier en littérature française* » (p.166).

« *L'action coloniale de la France s'est toujours appuyée sur une politique linguistique visant à laminer les langues régionales et à établir, comme seule langue de culture, la langue française* »<sup>174</sup>.

La narratrice a subi « *la politique de monolinguisme* » pour laquelle l'institution scolaire (française) a été l'instrument. Il nous semble que son attachement à sa culture d'origine a été d'un secours dans l'atténuation des effets de cette politique coloniale. D'où le maintien du personnage aux frontières du bilinguisme, voire du « *biculturalisme* ».

En tout cas, dans le récit de *Histoire de ma vie*, il y a comme une errance religieuse que l'on ne devrait pas ignorer dans la construction de « *l'étiquette du personnage* ».

---

<sup>174</sup> BONNET, V. *De l'exil à l'errance. Op., cit.*, p.214.

#### 4) Fragments d'Islam dans une vie chrétienne

Si l'enseignement dispensé est laïc, il ne demeure pas moins que l'environnement immédiat n'a pas été sans rapport avec la religion :

*« Aux belles soirées de mai, nous allions au Mois de Marie entendre les fidèles chanter des cantiques et apprendre nous-mêmes à chanter » (p.44).*

C'est d'ailleurs dans cette école « laïque » que les élèves ont eu des noms chrétiens, comme nous avons eu à le relever (en page 69) pour le nom de la narratrice : *« Nous étions quatre petites : Alice, Inès, Blanche, et Marguerite. On nous avait donné des prénoms français » (p.32).*

La narratrice est née d'une mère musulmane. Elle a pratiqué sa religion chrétienne dans un voisinage musulman, pas toujours tolérant, et aussi dans le giron kabyle indissociable de ses us et coutumes. Cette pratique se prolongera au-delà des frontières d'Ighil-Ali, et même de l'Algérie, pour se poursuivre dans l'exil, en Tunisie, où prévalait un autre contexte socioculturel.

Cette errance religieuse du personnage s'est déroulée en trois étapes : l'hésitation des premiers contacts, le défaut de conviction des premières messes, et l'absorption par le baptême.

Fadhma Aïth Mansour Amrouche a été éloignée de son village par contrainte. Sa mère l'a mise entre les mains des Sœurs Blanches aux Ouadhias pour la protéger de l'hostilité de la société kabyle. C'est comme cela que fut établi le premier contact, qui a duré une année, avec les religieuses. Mais un contact forcé pour l'enfant qui découvre un environnement nouveau :

*« De toute cette époque de ma vie, je n'ai retenu que l'air de l'Ave Maris Stella, l'image de la chapelle illuminée, avec le prêtre qui officiait et montrait l'ostensoir (longtemps après mon départ des Ouadhias, je me demandais ce que cela voulait dire) » (p.28).*

Après sa scolarisation à l'orphelinat de Taddert-ou-Fella, devenu plus tard Cours normal, elle a été embauchée par l'hôpital chrétien des Aïth Manegueleth où « s'accomplira sa destinée ».

Mais avant cette ultime étape, on lui refuse un prénom chrétien, elle ne sera pas Marguerite, mais « *Fadhma de Tagmount* ». De son côté, en tout cas, elle « *ne comprenai[t] rien à la messe* » à laquelle elle refusait d'ailleurs d'assister mais restait admirative du Père Supérieur de l'hôpital : « *Il y avait de la majesté, me semblait-il, dans le maintien de cet homme dont la grande barbe noire tombait sur la poitrine* » (p.73).

Cette admiration semble avoir fonctionné comme un aimant l'attirant vers le christianisme. Mais la majesté n'explique pas à elle seule cet effet de magnétisme de la part du personnel ecclésiastique. Le personnage a une soif d'affection qu'elle n'a pas pu étancher dans sa vie de « *paria* » :

« *J'avais eu un grand chagrin : Sœur Emmanuel, la religieuse que j'aimais tant, était tombée malade [...]. J'allais la voir au parloir, et versai d'abondantes larmes, parce qu'elle avait été douce et compréhensive pour mon cœur assoiffé d'affection* » (p.81).

Paradoxalement, il n'y avait pas encore chez la narratrice de l'engagement religieux, ce qui retardait l'adoption définitive de sa nouvelle religion :

« *Il m'est resté de ce temps-là une impression pénible, trouble. Tout le monde parlait de Dieu, tout devait se faire pour l'amour de Dieu, mais on se sentait épié, vos paroles étaient pesées et rapportées à la Supérieure. [...] Quand je disais que toutes les religions avaient leur bon côté, on considérait cela comme un blasphème* » (p.73).

Progressivement, elle a fini « *par entrer à la chapelle et assister à la messe* » avant de se fidéliser avec ce rendez-vous religieux :

« *Pendant la Semaine Sainte, nous nous rendions tous les jours aux offices, chez les Pères. [...] On nous avait fait un uniforme : des gandourahs de cretonne blanche pour le dimanche et les fêtes, de cretonne brune pour tous les jours, complétées par des tabliers en toile de sac et des foulards de coton noués sur la tête* » (p.75).

Elle confie qu'elle « *aimai[t] ces offices de la Semaine Sainte à cause des chants liturgiques et de l'orgue* » (p.75).

Toutefois, nous constatons que ces premiers pas dans le monde de l'Autre ont été hésitants. C'est ce que montre la narration. Si la narratrice a fini par franchir le pas de la chapelle pour prendre part à la messe, elle ne dit pas l'avoir fait par convictions religieuses. La raison est tout autre, c'est qu'elle a été « *toujours sensible [...] à la musique* » (p.75). Une confession que vient appuyer cet aveu que

« *pour ce qui est de la religion, il [lui] semble qu'[elle] n'[a] jamais été au fond bien convaincue. Mais [elle] croi[t] fermement en Dieu* » (p.75).

Lorsqu'elle déclare être « *devenue très pieuse* », elle ne s'empêche pas d'avouer qu'il lui « *semble qu'il y avait un peu de superstition dans cette piété* ». Plus qu'un défaut de conviction, il y a aussi remise en cause de la parole des Pères Blancs qu'elle admirait pourtant :

« *Quand les Pères nous affirmaient que seuls ceux qui étaient baptisés allaient au ciel, je ne les croyais pas. Car je songeais à ma mère, à sa peine, à ses trois mois par an de jeûne<sup>175</sup>, aux charges d'eau matinales qu'elle s'imposait de charrier par tous les temps, et je me disais : «Est-il possible que ma mère n'aille pas au ciel ?»* » (p.75).

La narratrice qui, au début, « *s'efforçai[t] de [s]'habituer à cette vie* » a cédé à l'attraction de l'Église jusqu'à confier avoir pensé « *sérieusement* » à devenir une religieuse.

Pendant toutes ces trois étapes, les frontières entre les deux religions musulmane et chrétienne ne sont pas étanches pour elle.

Enfant, elle a gardé le lien avec sa Kabylie natale et sa culture ancestrale qui ne s'est pas détachée de ses fêtes religieuses musulmanes : « *J'étais chez nous, en vacances, pour la fête du mouton (l'Aïd amokrane)* » (p.30). Une fois baptisée, elle est entrée dans le christianisme avec les référents religieux musulmans qu'elle tient essentiellement de sa mère. Elle est la fille de Aïni, une femme pieuse, attachée à sa religion.

---

<sup>175</sup> En plus du mois de Ramadhan, Aïni observait des jeûnes supplémentaires.

« Depuis quelques années elle [Aïni] était devenue très pieuse. [...] Elle priait, elle ne disait jamais une mauvaise parole. Tous les matins levée avant l'aube, elle allait à la fontaine et remplissait les deux jarres des mosquées du village » (pp. 45-46).

La narratrice, qui a vécu dans la proximité de sa mère, tient assurément de celle-ci un héritage culturel et linguistique. « *Mektoub. Que la volonté de Dieu soit faite* » lui disait sa mère (p.56). La réplique « *mektoub !* », propre aux musulmans, n'a presque pas quitté la narratrice, même de confession chrétienne. « *Je n'ai jamais pu oublier sa mort, dont je me sentais responsable. Mektoub !* » écrit-elle à propos de son petit enfant Louis-Marie (p.143). Dans l'échec du mariage de son fils Paul, elle se résigne à y voir aussi le destin. « *Mektoub !* » écrit-elle aussi (p.177).

À la prière de sa mère pour que « *Dieu fasse sortir [son] soleil des nuages* », elle répond « *Amine* » (p.47). Cette réplique est une déclinaison phonétique de l'interjection « *Amen !* » qui conclut les prières chrétiennes. Si les deux expriment une croyance en Dieu, « *Amine* » ne saurait être dissocié de sa référence culturelle musulmane. S'il ne traduit pas clairement, dans la bouche du personnage, une attache musulmane, il n'est pas moins un repère de son attachement à la langue.

L'expression « *Mektoub* » se répète dans le récit pour se joindre au va-et-vient patronymique, linguistique et religieux du personnage. Ensemble, ils trahissent un entre-deux duquel la narratrice semble ne pas pouvoir s'extirper. Elle s'y trouve « *figée* », incapable de choisir un camp. Autant de caractéristiques qui appellent la notion du personnage liminaire, comme le définit Marie Scarpa<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> SCARPA, Marie. *Le personnage liminaire*. Romantisme, 2009/3 n° 145, p. 25-35. [En ligne], disponible sur [www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm](http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm). (Consulté le 01 mars 2015).

## 5) Personnage liminaire ou le piège de l'entre-deux

La narratrice ne se situe pas pleinement dans un seul espace culturel. Elle demeure coincée dans un entre-deux, incapable de s'en extraire pour pouvoir franchir complètement le seuil. Elle est kabyle chrétienne, mais le double rejet de la part des siens et de ses coreligionnaires fait qu'elle n'est, d'une certaine façon, ni kabyle, ni chrétienne. Elle occupe une « *position liminale* » dans laquelle l'installe inconfortablement sa « *situation d'entre-deux* ».

Pour le personnage qu'elle représente

« *C'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états* »<sup>177</sup>.

Outre l'étiquette du « *personnage embrayeur* » que nous avons eu à analyser au début de ce chapitre, pour cet autre genre de personnage, un autre type d'étiquette s'applique à notre corpus, celle du « *personnage liminaire* ». « *Liminaire* » en tant que faisant partie de « *ces figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, "inachevées"* »<sup>178</sup>. Le blocage se produit au niveau du passage d'un stade à un autre à l'intérieur du processus d'évolution du personnage. Ce qui maintient ce dernier dans une « *phase liminaire* ». Celle-ci

« *est dans le modèle van gennepien celle des épreuves et transformations où l'individu, écarté de son groupe et de son statut antérieurs, joue la construction de son identité* »<sup>179</sup>.

C'est dans ce chantier de construction identitaire que s'est engagée la narratrice, écartée de sa communauté d'origine pour se retrouver confrontée à un nouveau modèle identitaire. Son identité se reconfigure sur la base de nouveaux contours culturels en s'engageant « *dans l'exploration des limites, des frontières [...] sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social,*

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.27.



*d'une communauté* »<sup>180</sup>. Ces limites sont, dans le cas de notre corpus, celles séparant le Même et l'Autre. L'Autre, en tant qu'un ensemble social, existe dans sa totalité, sa complexité et son système organisationnel et de croyance. C'est-à-dire qu'il est indissociable de sa « *cosmologie* ».

« *Empruntant ce concept aux anthropologues M. Douglas et L. Dumont – une cosmologie est une « théorie collective du monde », le « système du monde » d'un groupe social* »<sup>181</sup>.

À l'exemple de « *l'étiquette sémantique* », l'étiquette du « *personnage liminaire* » se lit et se construit tout au long de la narration, en suivant la trajectoire du personnage « *en termes d'initiation [...] qui correspond au processus de socialisation des individus en termes d'apprentissage* »<sup>182</sup>.

Ce processus « *d'apprentissage* » conduit le personnage, en quête de construction de son identité, à « *traverser une ou plusieurs étapes de "marge"* »<sup>183</sup>. L'étape de « *marge* », qui semble, pour Scarpa, « *intéresser plus particulièrement l'analyse du récit est celle où l'individu s'expérimente autre pour devenir soi dans un nouveau statut* »<sup>184</sup>. Nous sommes dans l'image d'une expérience de l'affirmation de soi qui impose donc un détour par un autre chemin identitaire avant de pouvoir retrouver son origine. Cependant, « *le personnage liminaire* » ne franchit pas les limites de cette phase de « *marge* ». Il se coince à ce niveau et c'est ce qui constitue sa principale caractéristique en plus de celle qui fait qu'il est « *un non ou un mal initié* »<sup>185</sup>.

Dans sa « *position liminale* », il est « *fréquemment, [...] personnage secondaire* » mais « *parfois [...] personnage principal* »<sup>186</sup>. La narratrice est les deux à la fois : personnage principal de son propre récit mais aussi personnage secondaire lorsqu'elle est parfois observatrice, et donc « *personnage-témoin* » de faits qui se déroulent dans son entourage familial. C'est ce que nous avons

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>186</sup> *Ibid.*

pu d'ailleurs constater à la lumière de l'analyse partielle de « *l'étiquette sémantique* » des personnages du premier chapitre et qui a consacré l'existence du personnage embrayeur.

Le personnage liminaire « *figé sur les seuils, [...] peut en être le gardien ; actant de l'entre-deux, il peut faire le lien, etc.* »<sup>187</sup>. Nous le disions, la narratrice, en tant qu'aussi personnage ambivalent, n'est pas complètement intégrée ni dans l'un ni dans l'autre des espaces culturels en confrontation. Elle a plutôt construit son espace entre les deux. Elle est un personnage liminaire qui a mis en place « *un ordre nouveau* » qui « *transgresse les règles et les frontières, [...] viole les interdits, [fait] vaciller l'ordre ancien, en contestant les catégories et les valeurs* »<sup>188</sup>.

La communauté autochtone kabyle est régie par des codes culturels et religieux. La narratrice ne transgresse pas les premiers mais bouscule, malgré elle, le deuxième en allant à l'opposé de la religion de sa mère. Une voie religieuse qui est le fait du choix de sa propre mère qui l'a confiée aux Sœurs. Elle a foulé d'un pied les frontières du christianisme en gardant l'autre pied dans sa culture kabyle.

À cheval sur deux espaces, elle a créé un « *ordre nouveau* » dans lequel elle est comme perdue. Ces faits et ses engagements ont remis en cause « *l'ordre ancien* » et a fini par être rejetée et par les siens et par ses coreligionnaires. De ce fait, le récit la présente comme une étrangère partout.

---

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*

## 6) Étrangère partout

La conversion de la narratrice à la religion des « Roumis », si elle lui a valu des hostilités de la part des siens, elle n'a pas été la clé de l'acceptation de la part des « Roumis ».

D'abord de la part des siens. À Ighil-Ali, chez les Amrouche, « *la première scène pénible fut occasionnée par [sa] religion* » (p.105). La belle mère s'est opposée à ce que la narratrice aille chez les « Roumis ». Pour aller chaque dimanche à la messe, en compagnie de son mari, elle était contrainte de le faire dans la discrétion : « *Pendant des années nous nous levâmes avant l'aube par tous les temps et partîmes en cachette* » (p.106). Elle était vue comme « *celle qui avait renié sa religion et envoûté le fils chéri* » (p.106).

La narratrice met en relief une ligne de démarcation née entre les deux religions et rend compte des positions et des attitudes d'exclusion lorsqu'il s'agit de la question religieuse. Cela émane surtout de l'intérieur de la famille :

« *Ma belle-mère évoluait dans ce milieu avec aisance : elle était dans son élément, en tant que musulmane pratiquante. Moi, pour ces gens, comme pour elle, j'étais la mécréante, celle qui avait abandonné sa religion et qui sortait la figure découverte* » (p.174).

Le récit suggère même, d'une façon indirecte, l'incompréhension qui entourerait cette question. Et pour illustrer cette situation, la narration s'arrêtera encore une fois au personnage de la belle-mère :

« *Je ne sais si la question religieuse agissait sur l'esprit de ma belle-mère [...]. Elle achetait chez l'épicier voisin Hemida ; un jour que je lui faisais remarquer une erreur, elle répliqua : « C'est toi qui te trompes dans ton compte, Hemida ne ment pas, il récite ses prières » » (p.176).*

Les attitudes de rejet émanent aussi du dehors de la famille. À ce propos, un autre personnage, celui de Mme Achab, revient dans le récit : « *Celle-ci reprocha durement à ma mère de m'avoir mise chez les Sœurs où je risquais d'abandonner l'Islam* » (p.81). Ce personnage est lié à l'image du rejet :

« *J'avais rencontré Mme Achab un jour de promenade, mais comme j'étais chrétienne, et elle musulmane, elle n'avait pas daigné me reconnaître* » (p.97).

Nous estimons que l'image du rejet est encore plus expressive quand elle vient à concerner les pratiques religieuses, à plus forte raison lorsqu'il s'agit de l'acte éminemment identitaire de la circoncision<sup>189</sup> : « *Mon beau-père s'était fâché avec nous parce que mon mari lui avait refusé le droit de circonscrire mes enfants* » (p.30).

On pourrait expliquer la fâcherie du beau-père par le fait que l'acte de la circoncision signe un « *marquage de l'identité* »<sup>190</sup> et fixe l'appartenance à une communauté religieuse, musulmane ou juive.

À cette étape, et sur le plan identitaire, les enfants Amrouche sont à la croisée des chemins.

La narratrice et son mari se sont retrouvés dans une situation d'ambivalence où il n'est pas évident de se situer sur des frontières ambiguës. D'où ce sentiment d'insécurité né au lendemain du déclenchement de la guerre de libération nationale dirigée pourtant contre le colonisateur :

« *En février 1956, les Pères Blancs déclarèrent que les ménages chrétiens devaient quitter leur demeure, car les Musulmans risquaient de les massacrer. Dans l'affolement général, il fallut partir n'importe où* » (p.201).

L'identité de la narratrice s'est confondue dans celle des colons, brouillant de fait les frontières du Même et de l'Autre.

Qui est le Même ? Qui est l'Autre ? Faut-il considérer le Même du point de vue des origines ou de celui de la religion ? : « *Pour les Kabyles, nous étions des Roumis, des renégats. [...] Pour l'armée, nous étions des bicots comme les autres* » (p.203). Le rejet est double parce qu'il est aussi celui des coreligionnaires.

<sup>189</sup> Voir à ce propos Toualbia Nouredine qui tente « *d'administrer la preuve que la circoncision rituelle au Maghreb fonde l'élément précurseur d'une stratégie sui generis de construction de l'identité collective* » pp.95-96. TOUALBIA, N. *L'identité au Maghreb, L'errance*. Casbah Éditions, 2<sup>e</sup> édition, Alger, 2000, 270 p.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p.91.

Amin Maalouf constate que « *lorsque deux communautés pratiquent deux langues différentes leur religion commune ne suffit pas à les rassembler* »<sup>191</sup>. Cette citation nous interpelle pour dire, à sa suite, que même lorsque dans une seule communauté religieuse, chrétienne dans le cas de notre corpus, ses membres « *pratiquent deux langues différentes leur religion commune ne suffit pas à les rassembler* ».

C'est le cas de la narratrice qui aux yeux de certains de ses coreligionnaires est d'abord Fadhma l'Algérienne, la Kabyle, avant d'être Fadhma la chrétienne. Cela se vérifie dans l'attitude de certaines religieuses. « *Je pensais qu'étant fille des Sœurs, celles-ci m'offriraient une chambre* » (p.125) se désole la narratrice qui, à défaut de la meilleure prise en charge à l'hôpital des Aïth Manegueleth, a eu droit à un lit « *entre deux chancreuses* ».

À Aïth Manegueleth également, la mission religieuse

« *ne désirait pas que les Kabyles sortent de leur milieu [...], aussi la Mère Supérieure m'avait-elle refusé des souliers européens et m'avait acheté, pour mon mariage, des chaussures en cuir rouge, à la mode indigène, appelées "thirihith"* » (p.96).

La quête de citoyenneté a aussi concouru à la situation d'errance dans laquelle s'est retrouvée la narratrice même à Tunis : « *A l'Assistance, on refusa de garder mes petits, car nous n'étions pas Français* » (p.143).

Les prémices de ces rejets étaient dans l'école quand elle soupçonnait Mme Sahuc, la nouvelle directrice de l'école,

« *qu'elle avait reçu des ordres pour orienter d'un autre côté [leur] instruction : il ne fallait pas faire d' [elles] des institutrices. [...] on faisait rarement la classe et [elles]ne [furent] jamais présentées à aucun examen* » (p.51).

Doublement rejetée, la narratrice s'est engagée malgré elle sur la voie de l'errance :

<sup>191</sup> MAALOUF, A. *Identités meurtrières*. Op. cit., p.152.

« J'avais moi-même bien pleuré mais je m'étais dit : «il faut partir ! Partir encore ! Partir toujours ! Tel a été mon lot depuis ma naissance, nulle part je n'ai été chez moi ! » (p.70).

L'analyse du personnage embrayeur a fait ressortir un « je » omniprésent dans le récit. Il se fait, toutefois, représenter par toutes les variantes possibles qui arrivent parfois à le déclasser pour le reléguer au rang de personnage secondaire.

Le « je » autodiégétique reprend ses droits dans des chapitres, comme s'il est engagé dans une sorte de jeu de va-et-vient. Cela n'empêche pas que l'étiquette du personnage soit constituée autour d'une instance d'énonciation présente et bien visible même si le nom du personnage est, lui, quelque peu effacé et instable. Il s'agit plutôt de trois prénoms qui désignent une seule femme, une seule narratrice, mais qui s'opposent et qui se contrarient. Dans le récit, c'est *Fadhma* qui triomphe.

Que ce soit *Fadhma*, *Marguerite* ou *Fatma*, le nom du personnage a construit son « étiquette sémantique » au milieu de la narration dont elle partage l'espace avec celles d'autres personnages. Nous avons vu, à l'issue de l'analyse sémantique partielle, que les personnages se singularisent par des « traits distinctifs » et se hiérarchisent.

L'analyse a montré que le « je » autodiégétique ne garantit pas à la narratrice le statut de personnage principal, c'est-à-dire celui autour duquel se déroule l'action. Son statut de personnage embrayeur fait qu'elle régule la focalisation et que le changement de point de vue propulse aux devants de la narration d'autres personnages. Ce va-et-vient montre que la narratrice se confine parfois dans le rôle d'observatrice et de rapporteuse de faits dans son propre récit. Un récit qui s'avère ne pas être exclusivement celui de sa vie. Ce qui dévoile aussi, si besoin est, qu'il y a des histoires dans l'histoire de sa vie, c'est-à-dire une mise en abyme qui contribue à la construction du récit.

La narration est, à son tour, construite avec le lexique d'une double-langue, ce qui traduit une diglossie, donnant parfois une forme lexicale hybride. L'usage du kabyle conforte un attachement identitaire qui convoque des

référents culturels et s'introduit dans l'espace religieux chrétien. La double appartenance devient alors synonyme de déchirement identitaire qui attise le besoin de revendiquer les origines. Il en résulte un bilinguisme qui s'apparente à une forme de résistance et une tentative de faire échec à la politique assimilationniste de l'école française.

On a observé aussi une résistance au niveau de la question religieuse de la part d'un personnage, né musulman et évoluant également dans un espace musulman. Les trois étapes que nous avons dégagées de son parcours religieux montrent une marche hésitante entamée sous la contrainte. En même temps, l'entrée définitive de la narratrice dans le christianisme n'a pas opéré une rupture totale avec l'Islam dont elle a gardé des traces.

Le personnage est dans une errance religieuse qui lui a valu un double rejet. Comme facette de cette errance, il se retrouve perdu dans une ambivalence.

À ce niveau, se présente puis se confirme l'étiquette du « *personnage liminaire* », qui puise sa substance de deux sources identitaires pour construire sa propre identité. Se pose alors la question complexe de l'appartenance du personnage. La narratrice, appartient-elle à la communauté kabyle ou à celle des chrétiens ? On pourrait répondre qu'elle appartient aux deux si ce n'est le double rejet qui la maintient immobile dans l'espace inconfortable de l'entre-deux :

*« J'arpentais maintenant ces grandes classes vides où mon enfance s'était écoulée ; je contemplais, l'une après l'autre, ces images des Fables de La Fontaine qui en tapissait les murs : le Héron au long bec, le Loup et la cigogne, le Renard et le bouc, l'Enfant et le maître d'école. Toutes ces fables, je les avais apprises par cœur. Pendant dix ans je m'étais assise sur ces bancs. À quoi cela avait-il servi ? » (p.52).*

Cet inconfort se dégage d'un récit qui découle de la mémoire de la narratrice. Une mémoire intimement liée au temps qui lui impose son propre rythme, lui fait dire et redire des souvenirs comme il lui impose aussi des oublis.

## **CHAPITRE III**

### **Les dits, les redits et les non-dits de la mémoire**



*«Le sort des Amrouche a été une fuite harcelée,  
hallucinante, de logis en logis,  
de havre jamais de grâce,  
en asile toujours précaire».*

**Mouloud Mammeri**

*(L'imaginaire éclaté de Jean Amrouche,  
l'homme intime)*

- 1) Discordances temporelles et va-et-vient narratifs
- 2) Récit et « *effets de rythme* »
- 3) Les oublis, signes de l'errance ?
- 4) Un récit éclaté : à la recherche du fil d'Ariane
- 5) Les béances de la narration

Deux temps coexistent dans le récit. Outre le temps de l'histoire, il y a un autre temps, celui de la narration. G. Genette les désigne en tant que « *temps de la chose-racontée* [la diégèse] et le *temps du récit* »<sup>192</sup>.

Le temps de l'histoire est celui du « *signifié* », c'est-à-dire le temps de déroulement des faits racontés. Pour l'étude de cette temporalité, il nous faudra considérer la diégèse.

Le temps du récit, que Genette considère comme un « *pseudo-temps* »<sup>193</sup>, est, quant à lui, celui du « *signifiant* », le temps dans lequel se déroule la narration. L'étude de la relation entre ces deux temps nous amènera à nous intéresser aux différentes discordances qui existent entre eux.

Bien qu'il apparaisse *a priori* que le discours narratif dans notre corpus ne s'éloigne pas du modèle des textes réalistes, fondés sur la vraisemblance et la linéarité des faits narrés, l'analyse du double temps est à même de révéler l'existence d'anachronies narratives.

G. Genette réserve « *le terme général d'anachronie pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels* »<sup>194</sup>. Ces anachronies ressortiront du fait que le temps du récit ne suit pas forcément l'ordre du temps de l'histoire. En d'autres termes, si les faits de l'histoire se déroulent d'une façon linéaire, il y a de fortes chances qu'ils ne le soient plus une fois qu'ils passent à la narration. C'est cet ordre temporel du récit que nous nous emploierons à étudier dans ce chapitre.

Cet ordre est perturbé par des analepses et des prolepses qui sont définies comme des « *récit[s] temporellement second[s]* »<sup>195</sup>, second parce qu'ils sont insérés temporellement en dehors du « *récit premier* ». La narration est reliée aux faits racontés qu'elle prend en charge par le moyen des prolepses et analepses.

Il sera aussi question dans ce chapitre de la « *fréquence narrative* » qui participe aux rapports des temporalités. « *La fréquence narrative, c'est-à-dire*

<sup>192</sup> GENETTE, G. *Figure III*. Seuil, Paris. 1972, p.77.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.90.

les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse »<sup>196</sup>, est « un des aspects essentiels de la temporalité narrative »<sup>197</sup>.

Selon G. Genette « un événement n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire, ou se répéter »<sup>198</sup>. Nous nous attèlerons donc à mettre en exergue ce type de rapport à la temporalité narrative en montrant les segments de l'histoire que la narration reproduit ou répète.

Il nous intéresse donc de montrer que la « fréquence narrative » participe à la perturbation de l'ordre temporel dans notre corpus.

À partir du traitement temporel des événements racontés, nous verrons s'exprimer des ruptures au niveau aussi de la mémoire de la narratrice, et ce à travers les oublis du « je » autodiégétique, et les béances de la narration.

À partir des anachronismes, nous pensons arriver à montrer l'éclatement du récit.

## 1) Discordances temporelles et va-et-vient narratifs

Le récit dans *Histoire de ma vie* de Fadhma Aïth Mansour Amrouche obéit à un ordre temporel qui est celui de la succession des événements de l'histoire racontée, soit l'ordre de l'histoire événementielle. La narratrice raconte l'histoire de sa vie dans l'ordre chronologique de son vécu, c'est-à-dire depuis quelques années avant sa naissance jusqu'au crépuscule de sa vie dans son exil en France.

Le récit commence par la période de jeunesse de la mère de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, la narratrice, bien avant donc la naissance de celle-ci : « Ma mère était originaire de Taouririh-Moussa-ou-Amar [...]. Très jeune elle fut mariée à un homme bien plus âgé qu'elle » (p.23).

Outre ces origines géographiques et familiales, le récit débute aussi en faisant référence au mariage de la mère. Il ne situe pas les faits dans un temps

<sup>196</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> *Ibid.*

précis. Aucune date n'est donnée dans l'incipit. On saura tout juste que c'est « *très jeune* » que la mère « *fut mariée* ».

Pour pouvoir définir le cadre temporel global du récit et étudier le rapport entre les deux temps, nous avons besoin de délimiter ceux-ci. Et pour pouvoir le faire, il nous est nécessaire de reconstituer ces pièces manquantes du puzzle que sont les dates.

Le cadre temporel, une fois délimité, est un terrain balisé pour l'établissement d'un schéma temporel, comme celui que nous tenterons de faire pour un seul chapitre. Cette recherche est aussi utile pour la vitesse que nous analyserons sur la base du rapport entre les deux temps.

À partir de ces données-là, pourra se dessiner l'image de l'écriture de l'errance.

Cela nous exigera cependant et inévitablement un effort et un renfort arithmétiques. Nous procéderons à partir de quelques indices puisés dans le récit.

D'abord, l'âge de la mère, Aïni, qui, après le décès de son mari, « *restait seule à vingt-deux ou vingt-trois ans* » (p.24). Ensuite, l'âge de son fils aîné : elle « *restait seule [...] avec deux enfants dont l'aîné avait cinq ou six ans* » (p.24). Donc, pour pouvoir avoir un enfant de « *cinq ou six ans* », la mère de la narratrice serait mariée, au moins, six ou sept ans plus tôt. Elle se serait ainsi mariée à l'âge « *très jeune* » d'environ seize ans.

Nous ignorons combien de temps après la mort de son mari, la mère est tombée enceinte d'une relation extraconjugale. Mais puisqu'elle était encore « *jeune [et] imprudente* » (p.25), elle ne saurait donc être loin de ses « *vingt-deux ou vingt-trois ans* ». Aurait-elle eu cette relation dans les deux ans qui ont suivi la disparition de son époux ? Peut-être.

Nous supposerons que Aïni serait âgée aux alentours de vingt-cinq ans, à la naissance de la narratrice en 1883. Ainsi, depuis ses seize ans, lors de son mariage, jusqu'à ses vingt-cinq ans en 1883, neuf ans sont passés. Par un simple calcul arithmétique, nous pouvons logiquement déduire que la date approximative du mariage, neuf ans plus tôt, de Aïni serait donc 1873. Voilà

reconstituée la première extrémité du temps de l'histoire. Elle débute donc aux alentours de l'année 1873.

Pour l'autre extrémité de l'histoire, il n'est pas compliqué de la calculer. Le récit se termine aux dernières années de la vie de la narratrice, vers 1962, soit quatre ans après le décès de son mari en janvier 1959. « *Il va y avoir bientôt quatre ans que ces faits se sont produits* » (p.208) écrit la narratrice à quelques lignes de la fin de son autobiographie.

Nous détenons ainsi les deux bouts temporels de l'histoire. Le temps de l'histoire s'étend de 1873 à 1962, soit une longueur de presque 89 ans.

La narratrice n'a pas vécu plus de 85 ans et le récit raconte près de 80 ans de sa vie. « *Tout ce qui est arrivé avant [sa] naissance [lui] a été raconté par [sa] mère, quand [elle] a été d'âge à le comprendre* » (p.19). Cette précision de la narratrice nous amène à faire le constat suivant : le récit de Fadhma Aïth Mansour Amrouche n'est pas celui de l'histoire de sa vie, mais il est aussi, en partie, celui de sa mère.

Le « *pseudo-temps* » du récit suit en général l'ordre chronologique de l'histoire. Cet ordre est respecté notamment dans l'apparition des chapitres, c'est-à-dire que la disposition de ces chapitres est en corrélation avec les étapes de la vie de Fadhma Aïth Mansour Amrouche.

Si l'on venait à appliquer la méthode de G. Genette, nous obtiendrions une formule linéaire de type A1-B2-C3-D4-E5,... Cette formule rend compte « *des rapports de succession* » entre les « *objets narratifs* » et leurs apparitions dans le récit. La suite alphabétique est celle des segments narratifs dans le récit, invariablement constitués, soit par des paragraphes et parfois par des phrases. Cela veut dire que les faits racontés se suivent dans le récit selon l'ordre de leur déroulement dans l'histoire.

Pour le premier chapitre, le récit s'enchaîne entre la mort du mari de la mère et le reniement de celle-ci :

« *Son mari n'était pas encore mis en terre que mon oncle maternel, Kaci Aïth-Lârbi-ou-Saïd venait trouver ma mère et lui ordonner : - « Quitte cette maison. [...] - « Je resterai avec mes enfants, dans ma maison » lui répondit-*

*t-elle [...]. Mon oncle [...], alla droit à la tajmâat, et prenant l'assistance à témoin il déclara : - « A dater de ce jour, je renie ma sœur Aïni » (p.24).*

C'est tout logiquement qu'est décrite ensuite la mère dans son veuvage et sa solitude : « *Elle s'occupa de faire ensevelir son mari selon les usages. [...] Ma mère restait seule à vingt-deux ou vingt-trois ans... » (p.24).* Intervient alors, dans ce même contexte, la relation extraconjugale de la mère :

*« Dans sa propre cour habitait un jeune homme de la même famille que son vieux mari. Il l'aimait. Elle l'aimait. Et ce qui devait arriver arriva. Elle fut enceinte, et l'homme nia être le père de l'enfant » (p.25).*

Comme une suite logique, est racontée la réaction hostile des beaux-frères qui « *décidèrent de chasser [la] mère » (p.25).*

Surviennent ensuite l'un après l'autre la naissance de la narratrice et le dépôt de plainte contre le père de l'enfant :

*« La nuit de ma naissance, ma mère était couchait seule, avec ses deux petits [...] : elle se délivra seule, et coupa le cordon ombilical avec ses dents. [...] Le neuvième jour après ma naissance, ma mère me mit dans son giron, contre sa poitrine, car il avait neigé, prit ses enfants chacun d'une main, et alla déposer une plainte contre mon père entre les mains du Procureur de la République » (pp.25-26).*

La narration se poursuit en suivant l'ordre du déroulement des faits de l'histoire. Elle finit ce premier chapitre en évoquant la persécution subie par la narratrice et son départ à Fort-National après la mauvaise expérience chez les Sœurs-Blanches des Ouadhias :

*« Ma mère résista longtemps, l'expérience des Sœurs-Blanches la laissait sceptique ; mais son jeune mari et les habitants du village, qui voyait toujours en moi l'enfant de la faute, la regardèrent d'un mauvais œil. C'est en 1886 qu'elle consentit à se séparer de moi » (p.30).*

Mais à l'intérieur de ces chapitres, l'ordre temporel est interrompu par des anachronies narratives portées plus dans le passé que dans l'avenir, et dont chacune est «*une discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit*»<sup>199</sup>.

La prolepse est «*toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur*»<sup>200</sup>. Les prolepses sont donc très rares dans ce récit autobiographique supposé faire aussi usage «*d'allusions à l'avenir*».

La narratrice en insère une, par exemple, au début du deuxième chapitre lorsqu'elle dit qu'«*en 1890 encore, on pouvait voir au bord de la route un écriteau*» (p.32). Il y a ici prolepse parce que le «*point de l'histoire où l'on se trouve*» au moment de l'insertion de ce segment narratif se situe au début des années 1880. La narratrice a suspendu momentanément son récit premier pour faire ainsi un saut de quelque six années en avant.

C'est essentiellement par des analepses que l'ordre chronologique est rompu dans le récit. L'analepse est «*toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve*»<sup>201</sup>.

Elle n'est pas très présente dans le premier chapitre (*Ma mère*) mais n'est pas pour autant absente. La narratrice raconte la triste expérience de l'école des Ouadhias en clôturant cette partie du récit par cette phrase : «*C'est ainsi que je quittais les Sœurs des Ouadhias*» (p.28). Mais, nous constatons qu'elle n'a pas encore fini avec l'époque des Ouadhias puisqu'elle se remémore, aussitôt après, que «*pendant qu' [elle était] aux Ouadhias, un homme du village avait demandé (sa) mère en mariage*» (p.28).

Il arrive que ce type d'anachronie ne soit pas toujours explicite. Il faudra le découvrir au détour d'un mot ou d'une phrase *a priori* anodins.

La narratrice décrit, parfois, des scènes ou des personnages auxquels elle revient, par le moyen des analepses, quelques lignes plus tard, pour y ajouter des précisions.

C'est le cas pour la scène de dards de cactus où «*une femme est penchée sur un corps d'enfant nu*» (p.27). Le récit autobiographique étant rétrospectif,

<sup>199</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.*, p.82.



cette phrase descriptive aurait pu être formulée de la sorte : « *ma mère est penchée sur mon corps* ». Mais, dans la narration, c'est « *plus tard* », et par une analepse, que la narratrice saura « *que l'enfant c'était [elle]* » (p.27). Et elle revient « *après coup* » pour expliquer d'où viennent ces dards dans le corps.

Globalement donc, le récit s'engage sans grand désordre temporel dans le premier chapitre mais ce ne sera pas le cas pour sa suite. À commencer par le deuxième chapitre (*Taddert-ou-Fella*) dont nous tenterons de reconstituer, ci-après, le schéma temporel.

Pour les besoins de ce schéma, nous avons besoin de situer, à chaque fois, les segments narratifs dans des années plus ou moins précises. Et comme la narration se fait parfois muette à ce propos, cela nous impose un effort pour la datation. Les dates reconstituées nous serviront donc pour le schéma dont il sera question plus tard et qui est pensé pour refléter l'écriture de l'errance.

Le récit débute par la référence temporelle des années 1882 et 1884, pour évoquer la période et les conditions de création de l'orphelinat de Taddert-ou-Fella (p.31). La narratrice suspend, ensuite, momentanément son récit premier par la prolepse (de l'écriteau) dont il a été question dans la page précédente. Et de revenir aussitôt aux premiers jours de son arrivée à l'orphelinat : « *quand je suis arrivée, j'étais encore bien jeune* » (p.32). Elle est arrivée à l'orphelinat de Taddert-ou-Fella en « *octobre ou novembre 1886* ». La narration se poursuit au rythme de souvenirs « *vagues* » « *jusqu'en 1888* ». « *En octobre de cette année, je dus aller dans la classe des grandes* » lit-on avant que l'adverbe *Auparavant* ne ramène aussitôt après le récit en arrière : « *auparavant, j'avais été dans la classe de Mlle Soulé* » (p.32). L'adverbe *Auparavant* suppose un recul jusqu'au moins l'année 1887.

Après de larges paragraphes descriptifs de promenades en pleine nature, la narratrice informe qu'elle a « *vécu ainsi pendant dix ans* » (p.35). Cette phrase-sommaire résume à elle seule la dizaine d'années passée à l'orphelinat (de 1886 à 1896) et se présente comme l'annonce du passage à une autre étape de la vie de la narratrice. Mais, ce ne sera pas le cas dans la suite de la narration.

La mémoire de la narratrice continue encore à livrer des souvenirs désordonnés de ces années-là. Elle revient une nouvelle fois en arrière, vers

1887 : « *quand j'étais petite, je n'avais peur de rien, et c'était toujours moi qui répondais quand il fallait répondre* » (p.36), puis se rappelle que « *c'est seulement en 1890 ou 91 qu' [elle] revit[t] la maison de [sa] mère et [son] village* » (p.36).

À ce niveau de la narration, l'évocation de sa mère convoque le souvenir du départ du mari de celle-ci dont il a été question plut tôt dans le récit : « *comme je l'ai déjà dit [...]* » (p.37). C'est pendant que la narratrice était aux Ouadhias, que sa mère s'est mariée avec cet homme. En sachant que de ce mariage est née une fille, et que celle-ci est restée une année aux Ouadhias, « *sans doute de l'été 1885 à 1886* », nous supposons que le mari de la mère Aïni a dû quitter le foyer conjugal entre 1886 et 1888. La narration continue dans l'ordre de l'histoire pour se terminer en octobre 1893, lorsque l'orphelinat s'est mu en Cours normal.

Pour schématiser ces mouvements de va-et-vient, mieux que la formule que nous avons empruntée auparavant à G. Genette qui rend compte de la dualité temporelle, nous pensons que le graphique, que nous proposons ci-dessous, est plus expressif de cette écriture de l'errance :

### Graphique des discordances temporelles du deuxième chapitre (*Taddert-ou-Fella*)



Du résumé du deuxième chapitre, il apparaît clairement que le récit est régi comme par des mouvements de marche-arrière et de marche-avant. Il est engagé dans des va-et-vient qui perturbent grandement le temps de l'histoire.

On a vu que celui-ci commence avec des faits de 1882 et 1884 pour finir avec ceux de 1893 en portant même le souvenir jusqu'à 1896. Mais entre ces deux limites, que de flux et reflux : il avance jusqu'à 1890, revient à 1886, continue jusqu'à 1888, puis recule à l'année 1887, fait un sommaire jusqu'à 1896, revient vers 1887, se projette à 1890 ou 1891, revient encore à 1887 et finit enfin en 1893.

Nous avons tenté de mettre en évidence dans le schéma ci-dessus ces mouvements de marche-arrière et de marche-avant. Le graphique nous donne alors une courbe tout en zigzag, soit une parfaite image symbolique d'un parcours d'errance.

Les deuxième, troisième et quatrième pointes qui ponctuent ces retours vers le passé, globalement vers l'année 1887, ne traduisent en fait que des analepses dont, nous le rappelons, ne manque pas cette partie du récit.

La troisième pointe graphique qui traduit un récit analeptique est un renvoi à un fait antérieur que la narratrice raconte pour la deuxième fois. « *Comme je l'ai déjà dit, son mari l'avait quittée pour reprendre, dans sa famille, la place du frère aîné mort* » (p.37) rappelle la narratrice. Ce fait est raconté huit pages plus tôt, dans le chapitre précédent, en ces termes : « *Il tint sa promesse jusqu'au jour où, son frère aîné étant mort, il dut aller le remplacer auprès des siens* » (p.29).

Cette « *distance temporelle* » qui sépare le fait raconté et son rappel désigne la « *portée* » de cette anachronie, qui est longue de quelque quatre années.

« *Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place* »<sup>202</sup>.

Au-delà de la « *portée* », ce rappel de fait pose un « *problème d'interférence* »<sup>203</sup> et pourrait présenter « *un risque évident de redondance ou*

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.91.

de collision »<sup>204</sup>. Il est en fait une analepse « *complétive* » ou un « *renvoi* »<sup>205</sup>, puisqu'il s'apparente parfaitement à l'un de ces

*« segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives »*<sup>206</sup>.

Ce genre de « *renvoi* » est une catégorie des « *analepses internes homodiégétiques, c'est-à-dire qui portent sur la même ligne d'action que le récit premier* »<sup>207</sup>. Où pourrait se situer cette « *lacune antérieure* » dans le récit de Fadhma Aïth Mansour Amrouche ?

En effet, la narratrice ne dit pas en page 29 ce qui a imposé le départ du mari de sa mère qui a laissé sa femme pour aller remplacer son défunt frère « *auprès des siens* ». De la sorte, il ne paraît pas qu'elle ait éludé un « *segment diachronique* » mais a plutôt omis « *un élément constitutif de la situation* »<sup>208</sup>. « *Le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée* » et constitue une « *paralipse* »<sup>209</sup>. Un lecteur dans l'ignorance des pratiques coutumières kabyles pourrait bien se demander pour quel motif un mari pourrait décider de quitter subitement, sans embrouille, sa femme.

Cette « *lacune* », qui est une des « *failles dans la continuité temporelle* »<sup>210</sup>, est « *comblée* » plus tard. Huit pages plus loin, il est justement fait mention du « *nif kabyle* », un élément « *constitutif de la situation* » qui a son pesant d'or pour la compréhension de l'histoire :

*« Son second mari l'avait quittée pour reprendre, dans sa famille, la place du frère aîné mort, ainsi que le commandait le nif kabyle, c'est-à-dire l'honneur »*  
(p.37).

---

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 92.

Une précision est donnée avant cela, dans une note au bas de la page 29, comme première explication du départ subit du mari. Mais elle est confinée dans l'espace du paratexte.

La narratrice a été appelée à évoquer aussi des épisodes antérieurs par le moyen d'analepses fréquentes comme celle intervenant après une longue description de la période passée à l'école de *Taddert-ou-Fella*. À ce niveau, elle fait un bref retour en arrière pour se rappeler que «*quand [elle est] arrivée, l'école des garçons était dirigée par un monsieur et sa sœur*» (p.36).

Toutes ces analepses sont internes parce qu'elles se rapportent à des faits qui se situent dans les limites temporelles du récit, c'est-à-dire intérieurs au récit premier. Elles provoquent une discordance entre les deux temps à l'intérieur des chapitres.

Nous déduisons que ces analepses et prolepses traduisent une mémoire brouillée dans laquelle s'amoncellent des souvenirs qu'elle livre confusément. C'est ce qui provoque discontinuité et ruptures dans la narration. Mais, toutes les ruptures recensées n'empêchent pas le récit d'évoluer avec ses «*effets de rythme* » et d'avoir sa propre vitesse.

## 2) Récit et « *effets de rythme* »

À la lumière du sous-chapitre que nous venons de clore, il est clair que notre corpus ne manque pas de ces «*formes de discordance* » temporelle. Ceci bien qu' «*un récit peut se passer d'anachronies* »<sup>211</sup>. Mais, comme l'écrit G. Genette, tout récit «*ne peut aller sans anisochronies, ou, si l'on préfère [...], sans effets de rythme* »<sup>212</sup>. Notre corpus n'évite ni anachronies, ni anisochronies.

Par «*effets de rythme* », la narration ralentit et s'accélère. La vitesse est alors mesurée en fonction du rapport entre la durée de l'histoire, qui s'étale sur quelque 89 ans, et la durée du récit, long, quant à lui, de 209 pages.

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>212</sup> *Ibid.*

Selon G. Genette, il est question, dans le calcul de la vitesse du récit, de rapport de « *durée d'histoire/longueur de récit* »<sup>213</sup>.

« *On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...] : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages* »<sup>214</sup>.

La vitesse du récit varie selon que la narration accélère ou ralentit. La narratrice ne raconte pas, par exemple, une année de sa vie sur le même nombre de pages. Elle le fait sur 15 pages pour l'année passée au village natal, et sur une seule page pour l'année passée en France (après les prémices de la guerre de libération algérienne) ou pour celle passée avec les Sœurs des Ouadhias.

Le premier chapitre, consacré à la mère Aïni, raconte en huit pages une tranche de vie d'une douzaine d'années. Ce chapitre se termine avec le départ à l'école des filles du Fort-National en 1886 pour que commence ensuite le deuxième chapitre qui prend fin avec la transformation de l'orphelinat de *Taddert-ou-Fella* en Cours normal en 1893. Soit sept années racontées dans neuf pages. Le troisième chapitre prend en charge, en une douzaine de pages, les quatre années vécues dans l'école jusqu'à sa dissolution en juillet 1897.

Nous proposons de continuer l'illustration de cette dualité temporelle (histoire/récit) en renommant certains chapitres en fonction de deux paramètres : les périodes qu'ils couvrent et les sujets qu'ils traitent. Dans l'ensemble, nous garderons l'ordre chronologique dans lequel ils sont présentés dans l'autobiographie.

Nous n'effectuerons que de légers réaménagements thématiques, nécessaires parce que la narration, malgré l'ordre chronologique des faits qu'elle respecte sur le plan macro-narratif, saute d'un sujet à un autre. C'est ce que nous constatons concernant les retours répétés à Ighil-Ali qui ne sont pas réunis dans un seul chapitre.

<sup>213</sup> *Ibid.* p.123.

<sup>214</sup> *Ibid.*

Nous considérerons aussi en un seul intitulé, par exemple, l'exil de Tunis entrecoupé dans le récit par d'autres événements se déroulant en dehors du cadre spatiotemporel tunisien à l'exemple des retours répétés à Ighil-Ali.

Aussi, ces retours au pays sont très dispersés dans le récit et débordent même sur d'autres chapitres. Pour les besoins de notre étude, nous les rassemblerons dans un intitulé distinct.

Nous les distinguerons cependant des deux derniers retours à Ighil-Ali qui ne sont pas intervenus, comme les premiers, à l'occasion de vacances, mais dans les circonstances très particulières et contraignantes de la guerre d'Algérie.

Nous faisons de même pour les deux derniers départs pour la France qui sont intervenus dans la même conjoncture.

Pour établir « *une chronologie purement indicative* »<sup>215</sup>, nous adoptons une méthode que nous empruntons à G. Genette mais que nous tenterons d'enrichir avec le calcul de coefficients<sup>216</sup>. Aussi, pour offrir la meilleure visibilité de cette chronologie, nous préférons la présenter détaillée et synthétisée dans le tableau ci-après :

**Tableau de la dualité temporelle (histoire/récit)**

| Chapitres                                   | Durée de l'histoire   | Durée du récit   | Coefficients (Pages/années) <sup>217</sup> |
|---|-----------------------|------------------|--|
| La mère Aïni-départ à Fort-national         | 12 ans                | 8 pages          | 0,666                                      |
| L'école de <i>Taddert-ou-Fella</i>          | 7 ans                 | 9 p.             | 1,285                                      |
| Le Cours normal                             | 4 ans                 | 13 p.            | 3,25                                       |
| Le village                                  | 1 année               | 16 p.            | 16   |
| L'hôpital des <i>Aïth Manegueleth</i>       | 1 année               | 14 p.            | 14   |
| L'année du mariage et départ vers Ighil-Ali | 1 année               | 15 p.            | 15   |
| Chez les Amrouche à Ighil-Ali               | 8 ans                 | 32 p.            | 4  |
| L'exil de Tunis                             | 42 ans <sup>218</sup> | 50 p.            | 1,136                                      |
| Les vacances à Ighil-Ali                    | 3 ans                 | 6 p.             | 3  |
| Les derniers retours à Ighil-Ali            | 5 ans                 | 7 p.             | 1,75                                       |
| Le refuge en France                         | 5 ans                 | 3 p.             | 0,60                                       |
| <b>Totaux des durées</b>                    | <b>89 ans</b>         | <b>173 pages</b> |  |

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>216</sup> Nous estimons que ces coefficients sont nécessaires parce que c'est eux qui illustrent le mieux l'importance donnée à une étape par rapport à une autre dans la vie de la narratrice et ce en prenant en compte à la fois les deux durées (histoire/narration).

<sup>217</sup> Ces coefficients donnent le nombre de pages réservées pour raconter une seule année.

<sup>218</sup> Fadhma Aïth Mansour Amrouche est restée à Tunis de février 1908 à mai 1953, soit 45 ans. De ce total nous avons soustrait les trois ans de vacances passées à Ighil Ali entre 1910 et 1935. Nous n'avons pas fait de même avec les séjours passés en France entre 1932 et 1953, parce qu'étant courts (près de six mois en tout) et ne pesant pas trop sur la chronologie.

Deux remarques s'imposent avant d'analyser les résultats de ce tableau comparatif :

D'abord, le total de la durée de l'histoire concorde avec ce que nous avons estimé précédemment à 89 ans.

Ensuite, la durée totale du récit est ici inférieure aux 209 pages du texte. Il en manque 36. La différence est à mettre tout simplement sur le compte des pages non comptées du paratexte (22 pages) et de celles blanches des parties et des chapitres (14 pages).

Le tableau ci-dessus montre des variations entre temps de l'histoire et temps du récit. Des variations qui sont très irrégulières. Elles vont d'une année racontée en une page, à quarante-deux ans racontés en cinquante pages. La hiérarchisation des données, obtenues selon l'importance croissante des espaces narratifs réservés aux chapitres thématiques, nous amène à faire quelques constatations.

La narratrice a eu le plus à dire sur l'exil tunisien pour lequel un quart de l'espace narratif est réservé. Cela paraît logique puisque ce récit concerne la période la plus longue de la vie de la narratrice (42 ans).

L'entrée dans la famille Amrouche est aussi une autre étape importante dans la vie de la narratrice, ce qui expliquerait l'espace narratif allongé que ce sujet occupe.

Mais, avec les coefficients la lecture est tout autre puisqu'il est question de rapport. Parce que raconter, par exemple, une année sur dix pages, ne peut pas être de la même importance que de raconter la même année sur deux pages. C'est ce que n'ignorent pas les coefficients et c'est ce que nous relevons dans le tableau de la dualité temporelle.

Nous remarquons que malgré le nombre important de pages qui lui sont réservées (50), l'étape de l'exil tunisien n'a eu que près d'une page par année, soit le troisième plus faible coefficient (1,136). Comparée à d'autres étapes, elle est maigrement prise en charge.

Le meilleur rapport est celui qui donne entre 14 et 16 pages réservées pour raconter une seule année. Ces pics concernent, dans le tableau, les chapitres *Le village*, *l'hôpital des Aïth Manegueleth* ainsi que l'année du mariage et du



départ vers Ighil-Ali. L'exemple le plus illustratif est celui d'une année racontée sur seize pages complètes, et cela concerne la partie racontant l'année passée au village.

En revanche, l'espace narratif le plus réduit est celui racontant le refuge en France (cinq ans) en seulement trois pages (coefficient de 0,60). Le rapport est, à peu près, le même que pour l'espace réservé pour la mère et au départ de la narratrice à Fort National (0,66) : une année diégétique racontée en moins d'une page. En termes de rapport temps de l'histoire/temps de récit, ces deux chapitres sont les moins servis par la narration.

Ainsi, l'analyse de ces chiffres nous a permis de constater de grandes variations entre la durée de l'histoire et la longueur du récit, comme l'illustre si bien le graphique en histogrammes que nous donnons à voir en annexes. Ces chiffres, ces rapports et ces illustrations participent à l'écriture de l'errance qui se trouve aussi à d'autres niveaux, comme celui de la « *fréquence narrative* ».

Nous observons également, sur ce plan, des variations entre l'ordre temporel du récit et celui de l'histoire. Le mode « *singulatif, ou singulier* » couvre l'essentiel des énoncés narratifs où l'auteure raconte « *une fois ce qui s'est passé une fois* ». Mais, un autre rythme s'instaure entre les événements racontés et les énoncés narratifs selon une fréquence qui change.

Des événements, ou actions, itératifs dans la diégèse, se répètent dans la narration. La narratrice suit, à une certaine limite, la fréquence de certains d'entre eux en les répétant dans le récit. Sa mère, femme active,

*« faisait son ménage, allait chercher l'eau, moulait son grain pour la journée, préparait ses repas la nuit. Le jour elle travaillait aux champs » (p.25).*

Cette suite d'actions, on l'imagine plus ou moins régulière dans la diégèse. Elle ne l'est pas autant dans le récit mais elle se répète dans un autre énoncé narratif :

*« Ma mère poursuivait sa tâche habituelle sans aide aucune, de nuit comme de jour : lavant, cardant, peignant, filant et tissant la laine, labourant ses champs, cueillant ses figues, ses raisins, ses olives, faisant son ménage et la*

*cuisine, criblant et moulant blé, orge ou gland, charriant l'eau et portant son bois » (p.26).*

Si la narration substitue des mots à d'autres pour atténuer l'effet de la répétition, ce n'est pas le cas dans tout le récit. «*Je m'installai à nouveau dans la maison aux provisions, vide maintenant » (p.145)* raconte Fadhma Aïth Mansour Amrouche. Lors d'un autre retour à Ighil-Ali, depuis son exil à Tunis, elle dit la même chose, en permutant tout juste l'adverbe et l'adjectif et en introduisant un auxiliaire : «*je m'installai à nouveau dans la maison aux provisions qui maintenant était vide » (p.152).*

Quelques faits non répétés dans l'histoire reviennent plus d'une fois dans le récit qui est de ce fait «*répétitif* ». C'est le cas, par exemple, de la disparition tragique de Khaled, le frère de la belle-mère, et de la terrible malédiction lancée contre lui par sa mère aveugle, Lalla Aïni, dans ce passage que nous reprenons *in extenso* :

*« Fasse Dieu, Khaled mon fils, que tu passes par des chemins étroits et que tu te trouves en face d'ennemis adroits ! » Ils ne se revirent jamais. Trois ans après, au désespoir de la vieille femme, on lui apportait le cadavre de ce fils tant aimé : la malédiction s'était réalisée, il avait été tué par des hommes adroits, dans des chemins étroits » (p.110).*

Cet épisode est répété une douzaine de pages plus loin, dans un autre énoncé narratif :

*« Dieu avait bien entendu la malédiction de la mère proférée trois ans auparavant. (Le fils s'était bien trouvé «dans un chemin étroit, en face d'hommes adroits») » (p.123).*

Il va de soi que cette répétition a la fonction de rappel. Mais un rappel qui semble traduire l'intérêt particulier que revêtiraient les faits racontés chez la narratrice.

L'événement du départ du deuxième mari de la mère de celle-ci, pour succéder au frère mort, est aussi répété, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment lorsque nous traitons des analepses.

Il en est de même du vœu de « *la femme du juge de paix* » d'adopter la petite Fadhma, répété deux fois (p.p. 27 et 62), et des propos de la mère considérant que « *le tatouage qu' [elle] a au menton vaut mieux que la barbe des hommes* » (p.29 et p.63).

En revanche, dans d'autres énoncés narratifs des faits répétés dans l'histoire sont racontés une seule fois. « *Une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement* », dans un « *récit itératif* »<sup>219</sup>. Lorsque la narratrice écrit que « *longtemps, l'école de Taddert-ou-Fella fut montrée en exemple* » (p.52.), cela suppose que l'on n'a pas arrêté, pendant une certaine période, de donner en bon exemple cette école. De même pour l'action répétée d'occuper un banc dans cette même école pendant une dizaine d'années : « *Pendant dix ans, je m'étais assise sur ces bancs* » (p.52), ou encore dans cette autre « *émission narrative* » : « *longtemps, à Taddert-ou-Fella, je m'étais demandé ce que signifie cette image féerique* » (p.78).

La fréquence narrative se réalise dans un récit soumis à une vitesse à quatre « *rappports* », de la plus lente, à la plus rapide. La « *lenteur absolue* » est du fait d'une « *pause descriptive, où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle* »<sup>220</sup>.

Des pauses existent dans *Histoire de ma vie*. « *Efkas ats' sguerouah ! Donne-lui, qu'elle fasse du bruit* » (p.105) ordonne l'aïeul à sa femme. On ne saura pas tout de suite qu'a pu obtenir la narratrice au nom de l'aïeul pour « *qu'elle fasse du bruit* ». La suite de cette injonction viendra après cette pause de quelques lignes qui est un détour historique s'apparentant plutôt à une digression :

« *Peu après, il partit pour Alger. J'ai su depuis que Boumezrag, le frère du Bach-Agha qui s'était insurgé en 1871, avait fini sa peine. Il revenait de déportation et le grand-père, qui l'avait connu à Bordj-bou-Arreridj avant la révolte et était très lié avec lui, avait tenu à le saluer à son retour d'exil* » (p.105).

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.128.

Ce n'est qu'après cette parenthèse fermée qu'on saura que « *Taidhelt donna* [à Fadhma] *des fibules et un khelkhal* » (p.105).

Plus allongée est cette autre pause qui impose une plus longue suspension du récit. « *Ma mère, alors, se mettait au moulin pour moudre le grain qui servirait à notre nourriture du lendemain* » raconte la narratrice, en page 43. Deux pages plus tard, elle reprend ce récit pour ajouter :

« *Quand ma mère avait fini de moudre son grain, qu'elle avait recueilli la farine dans un petit couffin, elle se glissait près de moi pour se reposer enfin* » (p.45).

Entre le segment narratif du début de la tâche de la mère au moulin, et celui de sa fin, il a fallu une pause descriptive de plus de soixante-dix lignes. Dans cet intervalle, la narratrice s'est laissée emportée par les souvenirs d'enfance : « *moi, les yeux clos, je revoyais mon enfance aussi loin que je pouvais me souvenir* » (p.43). S'enchaînent alors, pêle-mêle, les souvenirs de promenades, de punitions, de vacances, de neige et surtout de la directrice de l'école.

Le « *tempo romanesque* » est un peu moins lent dans les scènes dialoguées disséminées dans les échanges de propos mais qui vont rarement au-delà d'une suite de deux répliques.

La vitesse s'accélère avec le sommaire et atteint son maximum avec l'ellipse. Mais derrière les sommaires et les ellipses, il nous semble devoir faire une tout autre lecture. L'accélération du récit peut bien naître d'un effet de style ou d'une stratégie d'écriture propre à l'auteure. Mais, nous nous demandons si, au contraire, elle ne serait pas le fait du choix de l'auteure mais plutôt une contrainte imposée par l'effacement de souvenirs dans une mémoire défaillante ?

### 3) Les oublis, signes de l'errance ?

Incontestablement, le type de formes de durée narrative le plus présent dans le récit de *Histoire de ma vie* est l'ellipse. Cela n'exclut pas, toutefois, l'existence remarquée aussi d'autres procédés narratifs comme le récit sommaire.

La narratrice fait, par exemple, le sommaire d'un temps de sa vie en le résumant dans cette phrase : «*Les années s'écoulèrent, les saisons, les étés, les hivers*» (p.37). La narratrice résume dans cette phrase les deux ou trois dernières années qui ont précédé son obtention du certificat d'études à l'école de Taddert-ou-Fella : «*en 1892, je fus reçue à mon tour au certificat d'études* » (37).

Aussi, on a pu suivre l'expérience de la quarantaine d'années vécues dans l'exil de Tunis à travers cinquante pages. Mais cela aurait pu être plus long si le récit n'a pas fait place à des sommaires dans ce chapitre, comme dans d'autres.

Les sommaires condensent des périodes tantôt courtes, tantôt longues. Les périodes les plus courtes concernent les jours. Les récits sommaires sont construits avec des formulations variées :

«*Je vécus ces quelques jours de congé tranquille, nul n'osait plus me molester ; mais je sortais rarement de la maison. Je retournai à l'école* » (p.37).

La narratrice résume dans ce passage, en une seule phrase les quelques jours de vacances qu'elle a passés chez sa mère au village natal. De courtes vacances qui ne semblent pas avoir été marquées par des faits notables qui nécessiteraient le rallongement du récit. Le sommaire semble traduire l'envie de retourner au récit de l'école.

Les récits sommaires sont parfois des phrases brèves, «*les jours passèrent, pareils les uns aux autres.* » (p.59), et font souvent place à un verbe qui revient pour se distinguer dans la narration : «*des jours encore passèrent, les semailles étaient faites* » (p.62).

Le verbe «*passer* » se conjugue alors aux temps du passé : «*les jours passaient, les uns après les autres, et, petit à petit, je m'efforçais de m'habituer à cette vie* » (p.73).

Le sommaire s'applique aussi aux semaines : « *quelques semaines après, je reçus un mot de Mme Malaval* » (p.50). Et nous retrouvons d'ailleurs le même verbe « *passer* » dans les sommaires qui concernent les périodes couvrant les mois : « *Août était passé, et septembre bien entamé ; les premiers orages avaient éclaté* » (p.60).

La période « *abrégée* » est souvent bien explicite, lorsque sont cités les mois, comme dans cet autre exemple qui résume un temps précis vécu dans la maison des grands-parents : « *les mois passèrent. Le printemps était revenu* » (p.113).

Dans d'autres exemples, le sommaire se fait plus précis en nommant les mois que la narration fait passer. C'est le cas dans cet exemple où la narratrice résume un temps vécu avec sa mère et où la narration s'accélère pour arriver à raconter l'arrivée de la Mère Supérieure : « *Février était passé et mars avait commencé quand, un matin, je vis arriver la Mère Supérieure de Tagmount* » (p.69).

Parfois encore, la période couverte se découvre au détour de la phrase. « *Toutes les vacances s'étaient déroulées de la même manière* » (p.46), raconte la narratrice laissant comprendre que pendant ses mois de vacances elle a vécu au même rythme de vie rurale avec sa mère et ses demi-frères.

Les récits sommaires prennent en charge également les années : « *Les choses continuèrent ainsi pendant deux ans encore* » (p.41), est-il écrit concernant les premières années du Cours normal à Taddert-ou-Fella. Le procédé narratif permet, à ce niveau aussi, de considérer la période concernée : « *Nous vécûmes presque paisibles ces années 1954-1955* » (p.201).

Parfois, s'agissant des années passées à Ighil-Ali, la narratrice use de récits sommaires « *larges* », en concernant à la fois et les jours et les mois. Dans l'exemple qui suit, c'est toute la période de la cueillette des olives qui est résumée : « *Les jours passèrent. Octobre, puis novembre, puis décembre. Vint Noël* » (p.109). Dans d'autres cas, toujours concernant la vie à Ighil-Ali, ces récits sont encore plus « *larges* », ils couvrent et les jours, et les semaines et les mois : « *Les jours, les semaines et les mois passèrent* » (p.131).

Ces sommaires, comme dans ce dernier exemple, font passer rapidement des étapes jusqu'à égaler la vitesse des ellipses, qui est la « *vitesse infinie* » du récit<sup>221</sup>.

« *Les ellipses explicites [...] qui procèdent [...] par indication (indéterminée ou non) du laps de temps qu'elles élident, [cela] les assimile à des sommaires très rapides, de type « quelques années passèrent » : c'est alors cette indication qui constitue l'ellipse en tant que segment textuel* »<sup>222</sup>.

Ainsi la narratrice use de l'ellipse dans le sommaire pour passer sous silence des pans entiers de l'histoire de sa vie.

Les ellipses explicites « *procèdent [parfois] par élision pure et simple [...] et indication du temps écoulé à la reprise du récit : type « deux ans plus tard* »<sup>223</sup>. C'est ce à quoi a eu recours la narratrice : « *Quelques jours plus tard, je reçus une lettre de Belkacem* » (p.160). De temps à autre, elle assume ces élisions en indiquant sa volonté de faire l'impasse sur des étapes dans la narration : « *de toutes les filles qui sont passées par l'école, je ne dirai rien, je n'ai pas grand-chose à en dire* » (p.33). Dans d'autres cas, l'élision n'est ni explicite ni déterminée. On ne saura rien des événements qui ont pu marquer les années 1938, de 1942 à 1945, de 1947 à 1952 et de 1960 à 1962.

Dans le cas d'un (e) auteur (e) écrivant son autobiographie au crépuscule de son âge, l'ellipse « *temporelle* » peut être le fait d'un choix auctorial à croire certains passages narratifs dans notre corpus : « *de ma vie à Radès, je ne parlerai pas beaucoup, car tous mes enfants la connaissent. Je me bornerai à rappeler quelques souvenirs* » (p.183). L'élision ne touche pas ici tout un segment temporel mais une partie de celui-ci. Elle est alors partielle.

Mais derrière le choix assumé de l'ellipse, et même des récits sommaires, ne se cacherait-il pas une part de défaillance de la mémoire, c'est-à-dire une part d'oublis qui empêchent la narratrice de tout raconter ?

Nous pouvons citer encore de nombreux exemples de récits elliptiques dans les 209 pages de notre corpus qui disent explicitement la difficulté de la

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.139.

<sup>223</sup> *Ibid.*

mémoire de livrer les souvenirs de la longue vie d'une octogénaire. Nous en donnons une dizaine de segments à lire dans l'ordre de leur apparition.

De la période passée aux Ouadhias, la narratrice ne garde comme souvenirs que des images : « *je me souviens très peu de cette époque. Des images, seulement des images* » (p.27). Le souvenir de son déplacement vers l'école de Taddert-ou-Fella n'est pas plus net : « *de ce voyage je ne me souviens pas ; je me rappelle seulement qu'en descendant à la rivière, nous avons mangé des arbouses* » (p.30). Il en est de même des premières années de l'école de Taddert-ou-Fella : « *quand je suis arrivée, j'étais encore bien jeune, et je me souviens peu des premières années de mon séjour à l'école* » (p.32).

Les informations livrées par la mémoire de la narratrice deviennent incertaines concernant plusieurs faits lointains : « *je ne sais pas au juste combien de jours j'ai passés à Mekla* » (p.48). À propos de Mekla, où la narratrice a été envoyée pour un séjour chez une famille, sa mémoire est incapable d'aller au-delà de certains souvenirs : « *je n'ai guère d'autre souvenir* » (p.49). À l'hôpital des Aïth Maneguelleth, elle n'a pas pu se souvenir des paroles du Père Supérieur : « *il me posa plusieurs questions dont je ne me souviens plus bien, car j'étais occupée à détailler ses traits* » (p.73). L'oubli est ici expliqué, pour une fois, par l'inattention.

La mémoire devient défaillante même pour les étapes les plus importantes dans la vie de la narratrice, comme la journée de son baptême et la cérémonie de son mariage chez les Pères : « *je ne me rappelle pas très bien comment les choses se sont passées ce matin-là* » (p.87).

L'oubli concerne presque toutes les étapes de la vie de la narratrice, y compris pour son exil en Tunisie, dont sa vie à Radès : « *de toutes ces années, je ne me souviens pas de grand-chose* » (p.183).

Le verbe intransitif « *se souvenir* », marqué à chaque fois par les adverbes de négation, revient souvent pour traduire les oublis de la narration. C'est ce que nous pouvons confirmer avec cet autre exemple : « *je ne me souviens pas si c'est en 1927 ou 28 que Marie-Louise réussit au certificat d'études* » (p.186).

Ces souvenirs qui se placent entre tous ces oublis sont fragiles. Les verbes de l'incertitude auxquels fait recours la narratrice confirment cette fragilité :



« *c'était pendant l'hiver, pour les vacances du mois de janvier, je crois* » (p.49). Et c'est souvent à l'aide du verbe « *croire* », utilisé dans le sens de « *supposer que* », que la narratrice signifie l'incertitude de certaines dates : « *je crois que c'est le vendredi après mon mariage que je vis arriver Hemma* » (p.88).

Il est fait recours aussi à des adverbes, dont ceux signifiant le doute comme l'adverbe « *peut-être* » : « *nous restâmes quelques semaines, peut-être un mois, à attendre* » (p.50).

Malgré toute cette incertitude et cette défaillance, la mémoire de la narratrice n'est pas qu'oublis. Elle semble lutter contre ces lacunes parce que des souvenirs s'y accrochent, tantôt profusément, « *beaucoup de choses oubliées me revinrent alors à la mémoire* » (p.48), tantôt parcimonieusement : « *un souvenir de l'école me revint* » (p.62).

Certains des souvenirs subsistent même avec force détails : « *un jour - c'était un vendredi- ma mère était restée à la maison* » (p.64). La journée de vendredi peut paraître plus ou moins facile à retenir comme détail parce qu'elle est associée au rendez-vous de la prière hebdomadaire en Islam.

Mais, ce n'est pas le cas pour le reste des détails donnés parce que la précision va au-delà de la désignation des jours. Elle se rapproche de la date complète : « *nous partîmes donc, ce samedi 26 août, en passant par l'hôpital* » (p.89). Et ce type de précisions se répète dans le récit : « *c'est le 7 août, un mardi, que mon mari quitta la maison paternelle pour l'inconnu.* » (p.132).

Incertitudes, oublis, souvenirs fragiles, souvenirs accrocheurs malgré tout, la narratrice ne cache pas l'errance de sa mémoire. Une mémoire qui oublie, qui se rappelle, qui fléchit et qui se ressaisit pour que la narratrice « *lègue ce dont [elle a] pu [se] souvenir* » (p.199) pour sa fille Taos.

Il y a ainsi l'image une mémoire errante dans un récit éclaté.

#### 4) Un récit éclaté : à la recherche du fil d'Ariane

Les discordances temporelles et rythmiques que nous avons relevées jusque-là ont une incidence sur le sens dont la circulation est perturbée dans le récit. Il y a dans celui-ci un manque de connexion logique entre les événements même si ceux-ci sont reliés au même espace.

La narration ne réussit pas cependant à restituer cette fragile relation du fait que les événements se succèdent parfois sans aucune transition tangible.

Dans *Histoire de ma vie*, les actions se présentent à deux niveaux : celles du personnage principal, et celles, nombreuses, du reste des personnages. La narratrice autodiégétique raconte des événements qui ne sont pas forcément les siens. Ceux qui sont le fait d'autrui, généralement des membres de sa famille, fourmillent dans le récit. Ces faits viennent se placer entre les actions principales de l'histoire, qu'ils encombrant parfois. Du fait de cette sorte d'interférence, le récit, dans son ensemble, n'évolue pas de fil en aiguille. A certains niveaux, la narration, dont on a vu qu'elle est marquée par des anachronies narratives, semble aller ainsi dans plus d'un sens.

Nous pouvons illustrer le manque de connexion logique par l'exemple de la page 36. Les paragraphes se suivent avec des sujets dont il n'est pas évident de trouver le fil conducteur : de la description des douches « *sous le robinet d'eau glacée* », on passe au « *monsieur et sa sœur* » qui dirigeaient l'école des garçons, puis à la renommée de l'école de Taddert-ou-Fella qui « *fut donnée en exemple* », ensuite au bref souvenir de la narratrice pour dire que « *quand [elle] était petite, [elle] n'avai[t] peur de rien* », et aux visites que lui rendaient sa mère et ses frères, pour finir par évoquer les visites que la narratrice rendait à ses compagnes à l'occasion des cours congés.

Bien que ces faits aient un élément en commun, qui est l'espace de l'école où ils se sont tous déroulés, il demeure qu'ils paraissent décousus du fait qu'ils se suivent sans transition. Nous observons cette lacune ailleurs dans le récit.

En évoquant son expérience à l'école de Taddert-ou-Fella, la narratrice raconte que « *pour l'habillement [...] des ballots de toile de Vichy* » (p.38) parvenaient de France. Le récit passe de cet épisode de l'habillement, à

l'évocation du remplacement de « *l'Administrateur Demonque [qui] fut envoyé à Sidi-Bel-Abbès* » (p.38). Pour seule « *transition* » entre les deux segments est insérée cette seule phrase sommaire : « *nous vécûmes ainsi, paisiblement, jusqu'en 1893* ». Nous sommes non seulement sur la même page mais aussi dans le même paragraphe qui rassemble deux faits manquant de connexion logique.

Le récit enchaîne aussitôt avec l'anecdote du « *procès de la belle Fatma* », introduit par la simple locution adverbiale « *entre-temps* ». Le récit est celui d'une jeune fille kabyle qui « *avait eu la chance d'obtenir son diplôme de brevet élémentaire et d'être nommée institutrice* » (p.38). Celle-ci s'est liée avec un jeune instituteur de son village et leur projet de mariage a été contrarié par le refus de leurs deux familles ennemies. La justice a autorisé leur union.

Il n'est pas évident, malgré la locution adverbiale « *entretemps* », de trouver un rapport manifeste entre ce fait et le segment narratif du départ de l'Administrateur Demonque. Plus qu'un manque de connexion logique, la narration s'engage dans un autre cadre spatio-temporel.

La narratrice a eu aussi à raconter une scène mouvementée du beau-père battant furieusement sa femme « *coupable* » d'avoir confié la montre et le gilet de son époux à un commissionnaire malhonnête : « *ce n'est que lorsqu'il fut épuisé, la courroie cassée, qu'il cessa de frapper. Les yeux lui sortaient des orbites* » (p.93). Elle termine ce mini récit en ajoutant qu'« *à l'époque, une montre était chose précieuse et rare, [et que] c'est pourquoi l'homme l'avait gardée* » (p.93).

Après cette phrase : « *je ne pense pas être restée plus de huit jours à Ighil-Ali* » (p.93), est aussitôt racontée la venue à Ighil-Ali du frère Lâmara :

« *Le mardi, je vis arriver mon frère Lâmara avec deux mulets. Ma mère l'avait envoyé me chercher aux Aïth Manegueleth, ne m'y ayant pas trouvée, il était venu jusqu'aux Aïth-Abbas* » (p.93).

Une fois encore, c'est par une phrase sommaire qu'est faite la transition, qui reste cependant peu logique. Le rapport est peu manifeste parce que la narratrice ne dit pas que son départ d'Ighil-Ali est en réaction à la scène de

violence du beau-père contre sa femme. Ce qui aurait, au cas contraire, relié tout logiquement les deux événements.

Ces ruptures, ailleurs dans le récit, sont plus manifestes. Brutale est, par exemple, l'intrusion faite par l'annonce de la mort de la petite sœur de la narratrice dans le segment textuel suivant :

« *Ma mère ne le [son deuxième mari] revit jamais, mais elle ne disait de lui que du bien, car il lui avait rendu service dans les moments difficiles. Ma petite sœur était morte de la variole, l'hiver précédent* » (p.37).

Il n'est pas possible de trouver le moindre rapport entre le départ du mari et la mort de l'enfant.

C'est donc dans ces conditions complexes de discontinuité, que l'on retrouve à d'autres niveaux narratifs, que s'insèrent des béances dans la narration.

## 5) Les béances dans la narration

Les déconnexions entre les événements laissent place à des « *béances* » que nous pouvons apercevoir au niveau des unités narratives. Des unités, dotées de sens et plus larges que la phrase ou le syntagme, dont il est question chez Roland Barthes dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits*<sup>224</sup>.

Le récit ne connaît pas ce genre de disjonction à son début. Nous avons pu voir d'ailleurs, dans le premier sous chapitre mais pour les besoins de l'analyse des discordances temporelles, les « *rappports de succession* » entre les événements et leurs apparitions dans le récit. La narratrice commence par raconter la mort du mari de sa mère. On saura ensuite que l'ordre donné à celle-ci par son grand frère de réintégrer la maison paternelle est intervenu à la suite de la mort de l'époux. La mère a refusé d'appliquer cet ordre, en choisissant de rester dans sa maison conjugale. Elle sera alors reniée.

---

<sup>224</sup> BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, [en ligne] in *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 1-27. Disponible sur [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113). (Consulté le 25 mars 2015).

La corrélation qui existe jusque-là entre les unités narratives continue puisque, nous le rappelons, c'est dans cette maison, que la mère a refusée de quitter, qu'est survenue sa relation extraconjugale d'où est née la narratrice. Les conditions de cette naissance ont déterminé grandement la suite de la vie de la narratrice, persécutée par son entourage. Cette maltraitance a imposé que celle-ci soit placée chez les religieuses, d'où sa reconversion au christianisme.

L'éclatement du récit épargne donc, à une certaine mesure, l'incipit où les unités narratives se suivent linéairement et plus ou moins logiquement.

Il y a dans l'incipit, essentiellement, concentration et focalisation sur la mère de la narratrice : ses origines, la mort de son mari, son refus de réintégrer la maison paternelle, son exclusion de sa famille, sa relation extraconjugale, son accouchement, son désespoir, et sa détermination.

Comme on le voit, chacune de ces unités narratives est la conséquence directe de l'unité qui la précède.

Cette logique narrative se trouve aussi à d'autres niveaux du récit. Nous donnons à ce propos l'exemple de la maison de Radès (Tunis) qui s'est vidée après les disparitions tragiques de plusieurs enfants de la narratrice. Cet événement constitue une « *charnière du récit* »<sup>225</sup> puisqu'il « *ouvre une alternative conséquente* » qui est celle de rester à Tunis ou de repartir en Kabylie. La narratrice et son époux ont choisi de retourner en Kabylie.

Nous pouvons donner aussi l'exemple de la mort de l'aïeul qui se présente comme un des « *moments de risque du récit* »<sup>226</sup> puisque la disparition de l'aïeul pèse de tout son poids sur la suite du récit. La preuve c'est que les événements qui suivent sont en parfaite corrélation : mort de l'aïeul, le beau-père lui succède, celui-ci dilapide les biens de la famille et provoque sa décadence, il impose alors au mari de la narratrice d'aller chercher du travail ailleurs, et sa quête le mène à l'exil.

Dans la terminologie de R. Barthes, il y a dans chacun de ces événements une « *fonction cardinale* »<sup>227</sup> dont « *l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou*

<sup>225</sup> *Ibid.*, p.09.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.09.

*maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire »<sup>228</sup>.*

Les unités narratives sont logiquement reliées les unes aux autres grâce au fait que chacune d'elle se distingue par « *son germe, [...] qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau, ou ailleurs, sur un autre niveau »<sup>229</sup>.*

C'est du fait donc de cet « *ensemencement* », qu'il y a un rapport de corrélation manifeste au début du récit. Selon R. Barthes, il y a entre les fonctions cardinales « *un rapport de solidarité qui les unit : une fonction de cette sorte oblige à une autre de même sorte et réciproquement »<sup>230</sup>.*

Cela ne se vérifie pas cependant dans le reste du récit de notre corpus où les « *béances* » remettent en question ce rapport de solidarité.

L'engagement dans l'exil tunisien trouve sa corrélation, en tant que « *fonction cardinale* », dans les déménagements répétés à Tunis. C'est ce qui nous paraît être le cas puisque ces déménagements n'auraient pas pu exister si l'exil n'a pas eu lieu. Mais, nous ne trouvons pas ce qu'induisent ces multiples déménagements dans le récit. Ce qui veut dire que le récit est ici comme décousu par une « *béance* ».

Aussi, il est question dans le même récit de la construction d'une maison familiale à Ighil-Ali qui est intervenue à la suite des vacances répétées au pays. Mais l'érection de cette maison n'ensemence en rien le récit, nous ne lui trouvons aucun corrélat.

Des « *béances* » ne manquent pas entre des événements de cette importance, ce qui leur fait perdre le « *rapport de solidarité* » censé s'établir entre eux.

Ces « *béances* » s'installent notamment dans les intervalles des allers-retours répétés de la narratrice entre Tunis et Ighil-Ali : « *depuis juillet 1915, je n'étais retournée à Ighil-Ali. Je m'y rendis en 1919. [...] Je revins à Tunis pour la rentrée des classes* » (p.172). Comme si, à chaque aller, ou à chaque retour,

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> *Ibid.*, p.07.

<sup>230</sup> *Ibid.*

le récit reprend à zéro, et qu'à Tunis il y a une vie, et à Ighil-Ali une autre. Soit, deux vies et deux espaces indépendants l'un de l'autre.

De fait des béances, nous avons l'impression qu'il existe plusieurs départs pour un seul récit.

Au même niveau de ces unités narratives, le mariage de la narratrice et la mort de l'aïeul à Ighil-Ali, que nous considérons comme deux « *fonctions cardinales* », se suivent dans le récit. Quel « *rapport de solidarité* » peut-on leur trouver ? Aucun.

Entre ces deux unités ne se placent que des unités qui « *ne font que remplir* » l'espace narratif qui sépare les fonctions charnières »<sup>231</sup>, comme il en existe beaucoup dont celles se rapportant à la vie à Ighil-Ali.

Dans la terminologie de R. Barthes, ce sont des « *catalyses* ».

Les « *béances* » se glissent également au niveau des « *catalyses* », qui sont donc de moindre importance que les « *charnières du récit* » qui sont « *la trame de l'histoire* »<sup>232</sup>.

Entre cardinales et catalyses devrait s'établir

« *une relation d'implication simple [...] : une catalyse implique nécessairement l'existence d'une fonction cardinale à quoi se rattacher mais non réciproquement* »<sup>233</sup>.

Chacune des catalyses qui existent, donc, dans le récit doit forcément « *se rattacher* » à une cardinale. C'est le cas de la colère du grand frère lançant une tuile à sa sœur, après le refus de celle-ci d'obtempérer à son ordre, et qui a impliqué la décision de reniement.

Nous ne retrouvons pas cependant cette relation d'implication entre toutes les catalyses et les cardinales.

Nous indiquons plus haut que l'exclusion de la mère de la narratrice a impliqué la relation extraconjugale qu'elle a eue. Entre ces deux événements majeurs, la narratrice décrit sa mère dans sa vie de veuve. Cette description

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.09.

<sup>232</sup> ACHOUR, Christiane, REZZOUG, Simone, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, réimpression 1995, Alger. p.189.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.12.

s'apparente à une catalyse qui nous paraît sans lien apparent avec l'événement qui suit, à savoir sa relation extraconjugale. Elle ne l'implique pas.

On peut dire encore la même chose de nombreux autres événements du genre que nous classons comme catalyses pour leur « *nature complétive* », mais qui sont sans relation évidente avec les cardinales.

Béances, interférences, absence de corrélats et ruptures, autant d'éléments brouilleurs qui font perdre le fil conducteur dans ce récit autobiographique et rendent difficile de suivre le fil d'Ariane.

Notre corpus semble ainsi être un ensemble de mini récits parfois non solidaires entre eux et indépendants les uns les autres.

Ces événements, de quelque importance qu'ils soient, discontinus parce qu'entrecoupés par des « béances », se révèlent être un foyer d'errance.

À la lumière de cette analyse, nous découvrons que l'ordre temporel de l'histoire événementielle, plus ou moins respecté au début du récit, a fini par connaître des ruptures renouvelées à plusieurs niveaux. Ces ruptures ponctuent un récit qui se fait imprécis lorsqu'il n'est tout simplement pas muet à propos de la datation de certains faits. Nous avons délimité un segment de cet espace temporel en reconstituant les dates des faits racontés.

Le « *pseudo-temps* » du récit est traversé, quant à lui, essentiellement par des analepses internes. Mais la subversion ne se donne pas toujours à voir clairement, parce qu'étant parfois explicite. La narratrice va et vient dans la narration rendant compte de souvenirs désordonnés et d'un certain embarras temporel illustré par un schéma que nous avons limité à un chapitre. Nous estimons que le graphique qui en ressort en zigzagant est expressif de cette écriture de l'errance caractérisée par une sorte de mouvements de marche-arrière et de marche-avant.

L'ordre chronologique de l'histoire s'en trouve ainsi rompu dans une narration qui, soumise à des « *effets de rythme* », ralentit ou s'accélère. La vitesse du récit rend compte de la dualité engageant la durée de l'histoire et la longueur du récit. Cette dualité temporelle est synthétisée dans un tableau qui traduit des variations très irrégulières. Les espaces narratifs sont réservés



inégalement et nous avons eu à voir une année racontée sur une page, et quarante-deux années racontées en cinquante pages. Ceci a permis de révéler la part belle réservée à certaines périodes de la vie de la narratrice, sans d'autres.

Les variations ne sont pas que temporelles, elles touchent aussi une « *fréquence narrative* » qui ne se contente pas du mode « *singulatif* ». La narratrice rend le récit « *répétitif* » par moment comme pour dire l'intérêt qu'elle porte à certaines étapes de sa vie ou à des faits qui ne se répètent pourtant pas dans la diègèse.

De la « *lenteur absolue* » à la vitesse maximale, le « *tempo romanesque* » est, cependant, traversé par des « *oublis* » qui trahiraient une mémoire qui plie sous le poids de l'errance. C'est là une hypothèse que semblent conforter de nombreux récits elliptiques, souvent assumés et qui prédominent dans la narration.

À cela s'ajoutent des sommaires, condensateurs de périodes longues ou courtes, qui rivalisent en vitesse avec des ellipses explicites, partielles ou indéterminées. Plusieurs années de la vie de la narratrice sont passées sous silence. Celle-ci ne veut pas, ou ne peut pas tout raconter. Elle livre des souvenirs fragilisés par l'âge, avant de surprendre par la force des détails qu'elle donne à lire. Elle oublie des choses, et se remémore d'autres. Sa mémoire erre dans un récit fragmenté.

Le récit paraît éclaté parce qu'il va dans plusieurs sens et évolue dans des conditions de discontinuité. Ceci est illustré par des segments narratifs qui s'introduisent parfois brutalement à la suite d'autres segments.

Des « *béances* » opèrent aussi au niveau des unités narratives renfermant des cardinales et des catalyses. Des catalyses n'impliquent pas l'existence de cardinales. Des cardinales en rupture avec d'autres parce que la relation de « *solidarité* » censée les unir est rompue.

En l'absence de corrélats, des « *béances* » s'introduisent dans la narration. Le récit se confond alors avec une suite de récits et renferme des éléments qui le brouillent et cassent son fil conducteur.

Les « *béances* » se sont manifestées dans différentes actions dont celles relatives aux déplacements répétés dans l'espace diégétique.

Florence Paravy<sup>234</sup> considère d'ailleurs que

*« le passage du personnage d'un lieu à un autre, véritable charnière de la diégèse, représente une « fonction cardinale » selon la terminologie de R. Barthes »<sup>235</sup>.*

L'espace est témoin de l'errance de la narratrice. Il est le théâtre d'une rupture qui se répète, et l'objet d'un attachement viscéral.

---

<sup>234</sup> PARAVY, Florence. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. L'Harmattan. 1999. 382 p.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p.19.

## **CHAPITRE IV**

### **L'espace : itinéraires, ruptures et attachement**

*« L'aller et le retour,  
loin de s'annuler absurdement,  
forment l'image d'un cercle parfait,  
image de notre éternité »*

**Gaston Bachelard**

(Bachelard ou le droit de rêver)

1. De Tizi-Hibel à Paris : sur les traces de Fadhma
2. Exils et va-et-vient : entre « *l'ici* » et « *là-bas* »
3. Espaces clos : la « dysphorie » de l'enfermement
4. Espaces ouverts : l'euphorie du dehors
5. Un récit sous le signe de l'eau
6. L'ambivalence dans un espace coupé en deux

Nous ne pouvons clore l'analyse du roman sans intégrer l'élément spatial. Les exils étant intimement liés à l'espace. C'est la raison pour laquelle nous consacrons ce quatrième chapitre exclusivement à l'espace dans lequel s'exprime l'ambivalence du personnage de la narratrice.

Avec l'espace auquel elle s'attache, elle renouvelle malgré elle les ruptures, dans la douleur des séparations, des exils et des va-et-vient qui se répètent entre Tizi-Hibel, Taddert-ou-Fella, Aïth Maneguelleth, Ighil-Ali et la Tunisie. Son récit est d'ailleurs marqué par des verbes de l'errance comme « *vagabonder* » : « *[Noël] partait le matin avec son cartable, mais c'était pour vagabonder* » (p.190). Comme il est aussi question du verbe « *errer* » : « *J'errais comme une âme en peine d'un endroit à l'autre* » (p.48)].

On ne saurait dissocier l'errance de l'espace qui lui sert de support et de terrain où elle se réalise à travers les actions et les mouvements de tout individu. « *L'espace est avant tout un espace vécu, dont l'individu est le centre* »<sup>236</sup>. On considérera, à la suite de Florence Paravy, qu'il est « *fondamental pour l'homme de reconnaître l'espace qui l'environne, d'y trouver des repères qui donnent un sens à la place qu'il occupe* »<sup>237</sup>.

Au-delà de cet aspect d'« *exploration* » et de reconnaissance, l'individu tire profit de l'espace, dans sa représentation physique, à travers ses « *fonctions diverses : fonctions primaires de l'abri et du lieu nourricier, fonctions socio-économiques, idéologiques, etc.* »<sup>238</sup>.

L'espace c'est aussi une « *architecture* » et une « *topographie* » qui le socialise et qui, de ce fait, le rend « *un véritable objet sémiotique qui livre les secrets des fondements sous-jacents d'une société* »<sup>239</sup>.

En littérature, il ne peut exister de récit sans espace où peuvent se déployer les personnages.

« *L'espace romanesque, c'est d'abord l'espace représenté, espace fictif que le texte donne à voir, avec ses lieux, ses décors, ses paysages, ses objets, ses*

<sup>236</sup> PARAVY, Florence. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. L'Harmattan. 1999. p.06.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.07.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.08.

*formes, ses personnages en mouvement. Réalistes ou non, tous les romans s'inscrivent dans une topographie, un espace concret où se déploie l'activité du corps, qu'il se contente d'enregistrer des perceptions ou exerce une action sur le monde »<sup>240</sup>.*

Notre corpus paraît être de ces textes qui sont construits à base d'une écriture d'errance que nous pensons pouvoir assimiler donc à ces «  *récits d'itinéraires*  » dont parle F. Paravy. Ces récits racontent

*« les étapes fondamentales de la vie du héros [sont] marquées par des déplacements qui sont autant d'épreuves infléchissant le sens de son destin »<sup>241</sup>.*

On a vu que notre corpus ne manque pas de déplacements de la narratrice. À ce propos, nous partageons le constat que fait d'ailleurs F. Paravy, concernant son corpus parmi la littérature africaine, sur le fait que

*« la mobilité générale des personnages se confirme au niveau des fonctions secondaires, et des séquences narratives. L'action est souvent sous-tendue par d'incessants mouvements d'un lieu à l'autre »<sup>242</sup>.*

S'instaure alors une mobilité double qui fait que, selon le chercheur, «  *être et espace ne se figent pas dans une immobilité hiératique, mais au contraire se dynamisent mutuellement*  »<sup>243</sup>. Cette mobilité, «  *individuelle et collective*  », trouve une sorte de ferment au sein de la thématique de «  *la vie sociale*  ». Cela signifie que «  *plus l'accent est mis sur cette thématique, plus les déplacements des personnages sont nombreux*  »<sup>244</sup>.

Les discontinuités auxquelles nous avons abouti dans notre corpus concernant quelques événements racontés sans rapport manifeste entre eux trouvent une autre explication que nous empruntons à F. Paravy. Elle est en

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>241</sup> *Ibid.*, pp.18-19.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*

rapport avec la « *prolifération du mouvement, qui fragmente le récit en une multitude de petits épisodes* »<sup>245</sup>. D'où, selon le même chercheur, cette

« *impression de « dissémination » narrative, qui rejoint, dans une harmonie de la dispersion et de l'absurde, l'égaré même des personnages* »<sup>246</sup>.

Chez ces personnages, l'errance devient « *aussi intérieure* » et nourrie par « *ce piétinement mental de l'attente à jamais insatisfaite et l'égaré d'un être incapable de trouver sa voie* »<sup>247</sup>.

F. Paravy montre ainsi une jonction entre être et espace et fait remarquer que

« *dans l'écriture romanesque, l'élaboration de ce que Philippe Hamon appelle « l'étiquette sémantique » du personnage n'est pas sans relation avec la représentation de l'espace* »<sup>248</sup>.

Elle ajoute que les analepses, dont nous avons relevé la prédominance dans notre corpus, « *transportent le lecteur non seulement dans un temps différent (définition même de l'analepse) mais aussi dans un autre espace* »<sup>249</sup>.

Pour F. Paravy il y a ainsi

« *corrélations entre espace et action romanesque [et] rapports de forces qui peuvent s'installer entre un être et son environnement, celui-ci pouvant se présenter comme un champ d'action ouvert ou au contraire comme une source d'oppression, voire un cadre hermétique empêchant toute réalisation* »<sup>250</sup>.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>246</sup> *Ibid.* p.33.

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>249</sup> BONNET, Véronique. *De l'exil à l'errance. : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones* [en ligne]. Thèse de doctorat : Littérature française, mention littérature d'expression française. Paris, université Paris XIII, 1997, sous la direction de Charles Bonn et Jean-Louis Joubert, p.109. Disponible sur [www.limag.refer.org/Theses/Bonnet.PDF](http://www.limag.refer.org/Theses/Bonnet.PDF). (Consulté le 07 décembre 2014).

<sup>250</sup> PARAVY, F. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain. Op., cit.*, p.18.



L'espace est donc à lire, à comprendre et à ne pas dissocier des « *oppositions fondamentales* » qui s'y expriment comme un élément narratif parlant et qui implique l'individu. Lorsque ces oppositions paraissent « *purement spatiales [...] haut vs bas, gauche vs droite...* », elles « *peuvent être symboliquement connotées* »<sup>251</sup>.

F. Paravy observe que l'espace peut aussi renfermer d'autres oppositions

« *qui font apparaître dans la représentation de l'espace les déterminations sociologiques, culturelles, religieuses ou idéologiques : rural vs profane, privé vs public,...* »<sup>252</sup>.

Se donne aussi à interpréter symboliquement

« *des images fondamentales, fondées sur le dynamisme des formes, (ouvert vs clos, ...) ou le symbolisme du mouvement (statique vs dynamique, ...)* »<sup>253</sup>.

Mais au-delà de cet aspect topographique, l'espace romanesque n'est-il pas « *aussi un objet poétique* », parce qu'étant, comme le fait remarquer F. Paravy,

« *un élément textuel à travers lequel le langage romanesque peut remplir ce que R. Jakobson appelle « fonction poétique », par laquelle le texte devient un objet esthétique* »<sup>254</sup> ?

C'est la « *poétique de l'espace* » que nous tenterons de mettre en valeur ci-après. De la Kabylie à la France, nous irons sur les traces de la narratrice pour retracer son itinéraire d'errance et nous nous arrêterons aux espaces ouverts et à ceux clos qui l'ont vu arriver et partir. Il s'agira aussi de présenter, dans ses « *images fondamentales, fondées sur le dynamisme des formes* », un espace coupé en deux, expression de l'ambivalence et d'un égarement dans l'errance.

La récurrence de la thématique de l'eau, élément faisant partie de l'espace, nous interpelle tellement que nous ne pouvons l'ignorer.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> *Ibid.*, p.213.

## 1) De Tizi-Hibel à Paris : sur les traces de Fadhma

Le récit de Fadhma Aïth Mansour Amrouche commence dans un espace et se termine dans un autre, sur la rive nord de la Méditerranée.

Fadhma Aïth Mansour est née à Tizi-Hibel, un village kabyle, en Algérie, où a vécu sa mère. C'est dans cet espace kabyle qu'elle a vécu deux à trois ans avant que sa mère « *un mercredi, jour de marché, [ne la] chargea sur son dos et [l]'emmena aux Ouadhias* » (p.27) chez les Sœurs Blanches.

Nous sommes toujours sur les hauteurs de la Kabylie, mais ce premier déplacement a imposé la première séparation de la narratrice avec sa mère. Une séparation qui a duré deux ans avant que la mère ne reprenne sa fille qu'elle délivre de la maltraitance des Sœurs Blanches. La narratrice revient à son village natal qu'elle quittera au bout de quelques mois, alors âgée de près de quatre ans, pour Taddert-ou-Fella, à Fort-National. En 1886, sa mère « *consentit à se séparer* » d'elle encore une fois.

Bien que non sortie de la région de la Haute-Kabylie, la narratrice se retrouve dans un nouvel espace et de nouveaux repères à l'école des filles de Taddert-ou-Fella. Cette deuxième séparation durera plus longtemps que la première parce que « *c'est seulement en 1890 ou 91 que [Fadhma] rev[is]it la maison de [sa] mère et [son] village* » (p.36). En 1895, retour au village après une première fermeture de l'école qui, finalement, rouvrira ses portes quelques mois plus tard. La narratrice recharge alors sa malle et reprend le chemin de Taddert-ou-Fella. Mais l'école ne reprendra pas de sitôt, elle est donc envoyée pour quelques semaines à Mekla, chez une famille. Elle regagnera ensuite l'école qu'elle quittera, cette fois-ci, définitivement parce que « *dissoute pour toujours* ». La rupture est celle de tout un espace. Elle « *dit adieu à toute l'école et à ses alentours* » (p.52). Retour à Tizi-Hibel.

Après sept mois auprès de sa mère, la narratrice part, cette fois-ci, pour Aïth Manegueleth où elle est recrutée par l'hôpital chrétien.

Son mariage lui ouvre la voie vers un nouvel espace, celui d'Ighil-Ali, de l'autre côté de la Kabylie. Une fois les adieux faits aux Aïth Manegueleth, c'est le départ vers les Aïth-Abbas, où le nouveau couple Amrouche pensait s' « *installer pour la vie !* » (p.109).

Le nouvel espace de la narratrice est tout à fait différent de celui, religieux, des Aïth Manegueleth et même de celui du village natal. Elle « *trouvai[t] beaucoup de différence entre [son] village de Tizi-Hibel et Ighil-Ali* » (p.111). De Tizi-Hibel à Ighil-Ali en passant par Ouadhias, Taddert-ou-Fella et Aïth Manegueleth, la narratrice passe de la Haute-Kabylie à la Basse-Kabylie.

Ces nombreux déplacements, qui l'arrachent d'un espace géographique pour la livrer à un autre, interviennent jusque-là à l'intérieur des frontières du pays. C'est à ces frontières que s'arrêtent les limites de la première partie d'un long itinéraire qui se prolongera dans l'espace tunisien : « *c'est ainsi que nous quittâmes le pays* » (p.135).

À Tunis, la narratrice pose ses bagages dans une « *maison arabe que [son] mari avait louée pour six mois* » (p.140). Un premier déménagement intervient et l'installe « *rue Sidi-el-Morjani, en plein centre italo-sicilien* » (p.141), avant de louer, dans le même voisinage italien, un autre appartement, « *rue Chaker* », mais pas pour longtemps. Après la mort de son petit enfant, il faut partir. Un troisième déménagement s'impose « *dans la même rue, impasse de l'Éventail* ». Mais cette fois-ci pour occuper juste « *une grande chambre* » qu'elle quittera deux mois plus tard pour un logement voisin qui s'est libéré. Après ce quatrième déménagement, « *d'une maison à l'autre* » dans Tunis, arrive le premier retour au pays natal.

Le temps des vacances, on s'installe « *à nouveau dans la maison aux provisions* » à Ighil-Ali et retour, ensuite, à la maison de l'impasse de l'Éventail à Tunis qui ne contient plus son monde. C'est alors qu'il faut déménager une cinquième fois. Au bout d'un certain temps, il faut quitter le nouvel appartement et partir encore, pour la sixième fois, pour un nouveau logis, « *rue des Marchands d'huile* ». Pour son deuxième retour au pays, la narratrice va en pèlerinage à Notre-Dame d'Afrique en passant par Beni-Mansour, Palestro, Tizi-Ouzou, Tizi-Hibel, et enfin à Ighil-Ali où elle passe ses « *dernières vacances [...] dans la maison ancestrale* » (p.152). Une fois rentrée à Tunis, et après l'arrivée des vacances, elle retourne pour la troisième fois à Ighil-Ali. Elle s'installe dans la nouvelle maison qu'on a fait construire sur un terrain donné

par les Pères : « *Aux vacances, nous partîmes en Kabylie. Nous allâmes dans notre nouvelle maison qui n'était pas encore finie* » (p.155).

De retour à Tunis, la narratrice déménage avec ses enfants dans un nouveau domicile loué, « *rue Abba* ». C'est le septième déménagement auquel succède un huitième vers une maison mauresque au quartier de Bab-Aléoua.

Puis, « *le 2 août, la guerre éclata, et [Fadhma] du[t] passer l'année au pays, car Belkacem pouvait être appelé sous les drapeaux* » (p.160). Elle repart à Ighil-Ali pour la quatrième fois où elle restera une année complète. Lorsqu'elle rentre à Tunis c'est encore pour s'installer dans une autre maison, rue du Fossé, dans le même quartier. Mais elle doit faire un dixième déménagement vers une maison arabe louée, toujours à Bab-Aléoua. C'est la onzième et dernière location.

Le 1<sup>er</sup> novembre 1918, la narratrice, son mari et ses enfants déménagent pour la onzième fois mais, cette fois-ci, pour s'installer, enfin, dans leur propre maison, achetée à la rue de la Rivière. Un cinquième retour à Ighil-Ali a lieu pour les grandes vacances avant de retourner à Tunis. Puis un sixième pour le mariage de Paul, le fils aîné. Après sept ans passés à la maison de la rue de la Rivière, la narratrice confie que « *le milieu ne leur convenait vraiment pas* » (p.180). C'est alors que son mari, Belkacem, conclut l'acquisition d'une nouvelle maison à Radès, « *à dix kilomètres de Tunis* » (p.199). Ils déménagent pour la douzième et dernière fois à l'intérieur de la Tunisie. C'est à Maxula-Radès que Fadhma Aïth Mansour Amrouche a écrit son histoire, qu'elle a complétée par un épilogue à Paris.

À partir de cette ville tunisienne, « *il fut décidé que [Fadhma] irai[t] passer les vacances en Kabylie* » (p.185) pour la huitième fois et après une absence de cinq ans. Quelque temps plus tard, bénéficiant d'un « *passage gratuit pour la France* », et en compagnie de sa petite famille, elle foule pour la première fois le sol français, reçue par ses deux fils Henri et Paul. Le retour se déroule « *en passant par Alger et Ighil-Ali* » (p.189). Ce premier voyage inaugure un itinéraire circulaire, Tunis-France-Algérie-Tunis, après s'être jusque-là limité aux allers-retours entre la Kabylie et Tunis.

De retour à Radès, elle passe par Alger et observe une halte de trois jours à Ighil-Ali. « *En juillet 1934, [ils] parti[rent] de nouveau pour Paris [...] pour un mois* » (p.190). Puis survient un troisième déplacement pour la France, et un quatrième « *l'année d'après* ». « *Après huit ans d'absence* », elle retourne pour une courte durée à Ighil-Ali pour la dixième fois. Ce ne sera pas encore la dernière. La maison de Radès finit par se vider, « *les enfants étaient partis, les uns morts, les autres en France* » (p.200). On lui trouve un acquéreur, on quitte définitivement la Tunisie et on repart pour le pays kabyle. C'est la « *nouvelle* » maison, réaménagée, qui accueille le couple Amrouche.

Puis, arrive la guerre d'Algérie et « *les Pères Blancs déclarèrent que les ménages chrétiens devaient quitter leur demeure* » (p.201). En 1956, la narratrice et son mari prennent l'avion pour se réfugier à Paris qu'ils retrouvent pour la énième fois parce que « *depuis la dispersion des enfants, [ils étaient] revenus en France à plusieurs reprises* » (p.202). C'est la première fois que la narratrice rallie la France à partir du pays natal, inaugurant, par là, un nouveau sens pour son itinéraire d'exil.

Le temps d'être rassuré, « *malgré l'appréhension [des] enfants* », le couple Amrouche revient, obstinément, à Ighil-Ali pour la douzième et dernière fois. « *En posant les pieds sur le sol Algérie, [Fadhma] di[t] : « Adieu la France ! »* » (p.203). Mais l'adieu sera finalement fait au pays natal. Après la mort de Belkacem, la narratrice a dû demander asile chez une voisine chrétienne avant de partir pour la France, en passant par Alger, quittant à jamais Ighil-Ali et tout l'espace de son pays d'origine.

Voici donc retracé l'itinéraire enchevêtré de la narratrice. Depuis son village natal de Tizi-Hibel jusqu'à son dernier exil en France, que de déplacements répétés et déchirants. Chaque étape de ces incessants déplacements met la narratrice dans les conditions particulières à l'espace du moment. Ces espaces se relaient pour accueillir un personnage errant d'un village à un autre, d'une maison à une autre et même d'un pays à un autre. Un itinéraire rythmé par des exils et des va-et-vient.

## 2) Exils et va-et-vient : entre « *l'ici* » et « *là-bas* »

Il nous faudra distinguer d'abord le double sens que revêt le mot exil.

Selon le dictionnaire *Hachette*, exil signifie « *action d'expulser quelqu'un hors de sa patrie sans possibilité de retour* »<sup>255</sup>.

Bien entendu, la narratrice n'a pas été bannie par une quelconque autorité administrative ou militaire. Elle a plutôt été « *expulsée* » par une conjoncture particulière. Elle a dû se séparer de sa patrie mais n'a pas été « *sans possibilité de retour* » à son pays d'origine. C'est à des va-et-vient incessants auxquels elle a été soumise. Son errance est marquée par des retours au pays natal « *ou du moins par de fréquents allers et venues, ce qui conduit à nuancer le terme d'exil* »<sup>256</sup>.

À se fier donc à ce premier sens, le seul véritable exil de la narratrice est celui qui, à la fin de son récit, lui a imposé un aller sans retour en France.

Dans un deuxième sens, le mot exil signifie, selon toujours *Hachette*, « *séjour obligé et pénible loin de ses proches, de ce à quoi l'on est attaché* ». Dans ce cas, il est nous semble juste de dire que Fadhma Aïth Mansour Amrouche est une exilée. Mieux, qu'elle a connu des exils du fait qu'elle a vécu plus d'un « *séjour obligé* » loin des siens. Et elle le dit : « *[...] cette langue qui me fut un réconfort tout au long de mes exils* » (p.208). S'agissant de la narratrice, il est donc question d'exils.

Tout exil se définit par rapport à un point de départ qui est le lieu de naissance. L'espace natal de la narratrice définit les premières frontières de « *l'ici* » à l'intérieur desquelles se rassemblent, sous la même couverture identitaire, les membres de la même communauté kabyle. « *L'ici* » c'est Tizi-Hibel en particulier, puis la Kabylie dont il est souvent question, et d'une façon générale l'Algérie. « *Là-bas* », c'est tout ce qui se situe donc au-delà des frontières du même, c'est donc « *l'ailleurs* ».

Mais ces lignes de démarcation sont repoussées, reconsidérées par le glissement identitaire de la narratrice vers les frontières religieuses de l'Autre, en devenant chrétienne.

<sup>255</sup> Hachette encyclopédique, Paris, 1999. 2066 p.

<sup>256</sup> BONNET, V. *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance. Op., cit.*, p.278.

Bien que sa « *liminalité* » la garde figée dans un entre-deux, elle transforme une partie de « *là-bas* », l'espace qui n'était pas le sien initialement mais un « *ailleurs* », en un « *ici* » dans lequel elle se reconnaît partiellement du fait de la religion.

C'est ce qui s'applique, par exemple, à l'espace de la communauté chrétienne, même dans l'exil, qui n'est pas sien à sa naissance. C'est ce que nous reverrons, vers la fin de ce chapitre, dans l'analyse de l'espace coupé en deux. Ainsi, le besoin de « *là-bas* », de l'ailleurs, est motivé par la nécessité de partir pour fuir une situation dans « *l'ici* ».

L'espace natal, dans sa complexité, est le point de départ des exils de la narratrice. Il est témoin de ces déplacements mais il en est, parfois, la cause.

*« La relation avec l'espace natal est essentielle, mais conflictuelle, et [Fadhma] apparaît déjà comme étrang[ère] au monde qui l'entoure. Il faut donc le quitter, devenir un peu plus étrang[ère], dans un monde nouveau où le personnage se sent déplacé, coupé de lui-même »<sup>257</sup>.*

C'est cette relation conflictuelle qui a engagé la narratrice sur le chemin de l'errance et a imposé ses innombrables déplacements, va-et-vient ou même déménagements d'une maison à une autre. Soit autant de

*« déplacement, [de] trajet, [de] voyage [qui] sont de ce point de vue des actions cardinales, dans la mesure où elles introduisent des distances, diversifient l'espace vécu, et sont souvent l'occasion d'une épreuve et d'une évolution »<sup>258</sup>.*

Les déplacements et les trajets de la narratrice ont introduit, à leur début, des distances moins longues que celles qui ont couru entre les deux espaces d'Ighil-Ali et Tunis. À chacun ont présidé des motivations.

Si l'entrée dans l'espace des Sœurs Blanches, aux Ouadhias ou à Taddert-ou-Fella, est motivée par l'inquiétude de la mère, soucieuse de l'avenir de sa fille, certains des autres départs répondent à des motivations de la narratrice.

<sup>257</sup> PARAVY, F. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*. Op., cit., p.38.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.17.

À commencer par le départ de Belkacem d'Ighil-Ali à qui la narratrice a dit qu'« *il faut partir ! Il faut que tu ailles chercher une situation avant que nous ne soyons sans abri* » (p.132). Il en est de même pour certains parmi les douze déménagements en Tunisie : « *Je dis à mon mari que le mieux pour nous serait d'habiter dans un quartier où je pourrais sortir comme les autres femmes* » (p.141). La sixième location est décidée parce qu'il était devenu pour la narratrice

« *intolérable de continuer à vivre dans une maison depuis qu'[elle] avai[t] appris qu'un homme était subitement mort dans la pièce où [elle] couchai[t]* » (p.148).

Bien des considérations d'ordre psychologique ont prévalu dans d'autres déménagements comme vers l'impasse de l'Eventail :

« *Je ne pouvais plus supporter de vivre dans l'appartement de la rue Chaker : je voyais mon [défunt] petit qui me suivait dans son trotte-bébé d'osier* » (p.143).

Il est ainsi possible de dire que derrière les va-et-vient de la narratrice les « *motivations sont très révélatrices de [sa] psychologie [...], de sa situation, de son rapport au monde* »<sup>259</sup>. La « *relation conflictuelle* » avec l'espace fait naître en elle la nécessité de « *partir* », pour d'autres espaces. Ainsi,

« *le plus souvent, le personnage est en conflit avec son propre espace de vie, qui l'opprime ou l'avilit. Il peut alors subir passivement son destin, ou choisir de fuir, en quête d'un monde meilleur* »<sup>260</sup>.

Sa quête est celle d'une « *terre d'accueil* » qu'elle cherche dans ses allers et venues, en voyageant notamment entre l'Algérie et la Tunisie. Et « *le voyage n'existe que par la présence de sa composante essentielle, la quête* »<sup>261</sup>. Dans ses « *voyages* », la narratrice emporte dans ses bagages le souhait de s'établir un

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>261</sup> BORDJAOUI, Chérif. *L'écriture de l'errance dans Désert de Jean Marie Gustave Le Clezio*. Thèse de magistère, option littérature, sous la direction de Amina Bekkat, université de Béjaïa, 2006, p.08.



jour dans le pays natal, d'où la vente de la maison de Radès et le retour voulu définitif à Ighil-Ali.

Tous ces voyages et déplacements tissent l'essentiel de la toile narrative et décide du rythme de l'œuvre littéraire dont on a vu les « *effets* » (voir *Récits et « effets de rythme »* dans le chapitre III).

*« La poétique de l'errance permet de tisser la relation entre le lieu d'énonciation de la littérature et la multiplicité des espaces traversés, qu'ils soient réels ou imaginaires »<sup>262</sup>.*

Cette errance transparait donc dans l'espace géographique tout comme dans la topographie textuelle. Elle est circulaire de fait de la narration qui suit l'itinéraire qui a tourné, comme relevé dans le premier sous-chapitre, entre la Tunisie, la France et l'Algérie. La boucle est constituée à l'intérieur du récit où la fréquence narrative, suit le rythme d'un récit répétitif comme pour traduire les multiples déplacements dans l'espace diégétique.

Ces espaces, traversés ou longuement occupés, sont nombreux. Chacun accueille la narratrice dans des conditions qui diffèrent d'un espace à un autre. Par-ci, ce sont des conflits, des animosités qui naissent dans des espaces oppresseurs, imposant des départs, par-là s'exprime par contre un sentiment de bien-être et de symbiose avec l'espace accueillant.

La narratrice a vécu dans des villages différents, des villes et des maisons différentes. Des espaces de vie qui se suivent mais sur lesquels elle ne porte pas le même regard selon qu'ils soient ouverts ou clos.

---

<sup>262</sup> SAUVAIRE, M. *De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants. Le cas des romanciers caribéens au Québec* [en ligne]. Mai 2011. p.06. Disponible sur : <http://amerika.revues.org/2511> (Consulté le 09 décembre 2014).

### 3) Espaces clos : la « dysphorie » de l'enfermement

Les espaces diégétiques clos de notre corpus sont, essentiellement, une école, un hôpital et surtout des maisons qui sont décrits selon le point de vue de la narratrice. Les séquences descriptives de ces espaces s'attardent beaucoup sur des détails architecturaux. Ils sont investis parfois d'une fonction informative qui les rapproche de l'écriture ethnographique lorsqu'il s'agit par exemple de décrire, avec une précieuse minutie, la maison kabyle au village natal :

*« La maison que nous habitons, et que plusieurs générations avaient habitée avant nous, était une bâtisse assez grande, faite de pierres et de terre glaise probablement. Sous le toit, en petites tuiles, il y avait des claies de roseaux serrés par des cordelettes d'alfa. Des troncs d'arbres entiers soutenaient la toiture et, pour consolider encore la construction, deux grosses poutres étaient scellées, d'un mur à l'autre. Sous le toit étaient percées des ouvertures carrées de 20 à 40 cm de côté. Il y en avait sur tous les murs sauf sur celui qui donnait sur la rue » (p.57).*

La description est organisée de façon à passer de la présentation de la structure générale vers la répartition de l'espace à l'intérieur de la maison décrite ou du général vers le particulier :

*« À l'intérieur, la maison était partagée en trois parties inégales : la plus grande nous servait à nous. Le sol en était fait de chaux grasse, en couche épaisse, lissée avec des cailloux ; pendant des jours, des femmes avaient frotté ce parterre afin qu'il n'y reste pas une rugosité ; on pouvait s'y mirer tant cela brillait. Sur deux murs, il y avait des étagères à la hauteur de la ceinture. C'est là qu'étaient alignées toutes les amphores avec les provisions. Sous les étagères étaient creusées de petites niches qui servaient pour mettre, dans l'une, les jarres d'eau, dans les autres, les petits agneaux et les cabris. Les murs étaient lissés aux galets, de la même façon que le sol » (p.57).*

Il apparaît dans le récit que la narratrice porte un intérêt particulier aux espaces qui l'accueillent puisque la description de l'habitat est presque systématique là où elle arrive pour la première fois. Après la maison de Tizi-Hibel, elle fait de même pour l'école de Taddert-ou-Fella :

« Je me souviens d'une immense pièce avec un toit en charpente et des poutres apparentes, comme dans les écuries ; sur trois côtés, de hautes et larges fenêtres, au quatrième côté étaient adossés les appartements de la directrice. Cette pièce contenait trois rangées de lits faits de trois planches sur des tréteaux » (p.32).

Puis, c'est l'hôpital des Aïth Manegueleth qui est décrit par un procédé narratif qui guide le lecteur de l'extérieur vers l'intérieur de la structure :

« L'hôpital s'étendait sur une largeur d'une quarantaine de mètres environ. Des arcades délimitaient une sorte de galerie que nous appelions « le corridor ». On y accédait de l'extérieur par un grand portail, on montait un perron de quelques marches et l'on entrait dans la galerie. De là, on pénétrait dans un long couloir percé de chaque côté par de nombreuses portes, qui menaient au parloir, à la pharmacie, à la salle des femmes malades, à celle des hommes malades, ainsi qu'à la lingerie et à la cuisine. La porte du fond du couloir ouvrait dehors » (p.71).

La narration procède de la même manière dans la description de l'habitat pour ce qui concerne la demeure des beaux-parents à Ighil-Ali et les maisons louées en Tunisie. À l'intérieur de ces espaces fermés, la description porte sur une vie de malaise et de mal-être moral.

La première maison introduite par la narration est celle de la mère Aïni, qu'a investie son grand frère venu lui demander de la quitter. Elle est le premier motif de discorde qui appellera un conflit et bouleversera toute la vie de la mère. C'est dans ce même espace, théâtre d'une relation extraconjugale, que celle-ci a accouché, « toute seule, avec ses deux petits ; personne auprès d'elle pour l'assister » (p.25).

Cette maison, objet aussi d'un bras de fer avec les beaux-frères, n'a pas connu de moments de joie, mais plutôt de douloureuses séparations. C'est celle que quittera un jour le fils Lâmara : « tu vas partir dans ta maison, car il s'y est passé quelque chose » (p.68). Et aussi la fille, la narratrice : « ma mère était triste, elle s'était habituée à ma présence et sa maison était bien gardée » (p.47).

Fadhma Aïth Mansour a sûrement connu des moments de bonheur dans la maison maternelle, ne serait-ce que du fait de la compagnie de sa mère. Mais force est de constater que la narration ne rend compte, chez elle, d'aucun enthousiasme d'y vivre : « *j'ai passé ces vacances-là comme toutes les autres à la maison* » (p.42). La maison est présentée tout juste comme un abri et un lieu où sont convoqués des souvenirs d'enfance :

« *Chez nous, quand la chaleur du dehors était étouffante, je fermais la porte et, dans la maison obscure, je me remémorais tout ce que j'avais lu, jusqu'à ce que ma mère revienne, à la nuit tombante* » (p.42).

Pour la narratrice, c'est malgré elle qu'elle retourne vivre « *dans cet espace restreint* » (p.58), lorsque l'école de Taddert-ou-Fella a été fermée. D'une façon globale, elle ne semble pas s'épanouir dans ces espaces fermés. À Taddert-ou-Fella, après le départ de Mme Malaval, elle confie que l'atmosphère à l'intérieur de cette école est devenue « *intenable* » (p.51) avec la venue de la deuxième directrice.

À l'hôpital des Aïth Manegueleth, elle n'est pas logée à meilleure enseigne, bien que ce soit dans cet espace que sa destinée s'est accomplie. Mais ce n'est pas cela qui est mis en relief, plutôt des souvenirs qu'« *un jour, un homme mourut dans la salle* » (p.76) et de « *la promiscuité des malades avec les bien portantes* » (p.74).

À Ighil-Ali, elle a été installée dans « *la pièce dites des provisions* » qui ne l'agrée pas :

« *La pièce était immense, dix mètres de long, au moins, sur sept ou huit de large (...) on apercevait les tuiles. Aucun confort ni aucune propreté* » (p.91).

Elle trouve d'ailleurs que la chambre que lui a donné la Mère Supérieure « *était plus commode que la maison du village* » (p.94). La maison d'Ighil-Ali est, pour elle, « *très grande mais sale* » (p.104). Un espace de cohabitation où s'expriment « *jalousie et mesquinerie* » et qui voit du monde venir « *augmenter la population déjà dense de la maison* » (p.107). Une année après la mort de

l'aïeul, elle « *senti[t] que tout se dégradait* » (p.130), ce qui a provoqué la nécessité de s'exiler.

À Tunis, les déménagements se répètent en quête du bien-être et d'espace ouvert sur le monde. Le premier déménagement est mu par l'envie de la narratrice de pouvoir sortir, comme nous le mentionnions plus haut :

« *Les six mois de location passés, je dis à mon mari que le mieux pour nous serait d'habiter dans un quartier européen où je pourrais sortir comme les autres femmes* » (p.141).

Voir le dehors et le monde paraît comme une nécessité vitale qui pousse la narratrice vers la moindre ouverture, même si c'est pour entendre des voix anonymes :

« *Qui pourra dire ce que j'ai souffert à cette époque de l'exil, quand, mes enfants à l'école, mon mari au bureau, Jean endormi, je montais sur la terrasse qui donnait sur l'avenue, pour écouter avidement le langage des Chleuhs marocains* » (p.141).

L'enfermement des lieux corrompt l'atmosphère de l'intérieur et génère l'étouffement. À la rue Chaker, où elle tombe malade de la jaunisse, la narratrice ne « *pouvai[t] plus supporter de vivre dans l'appartement* » (p.143). À la rue de l'Éventail, il fallait « *changer de logis* ». La nouvelle maison est « *fort incommode* » (p.148). Dans celle qu'il faut quitter, les occupants étaient « *trop à l'étroit et trop voyants* ». Cette autre maison s'avère être, au contraire, trop grande pour une famille que la guerre a dispersée. Puis, il est « *devenu intolérable de continuer à vivre* » dans telle autre maison. Aussi, elle « *n'en pouvai[t] plus dans cette maison où [elle] n'étai[t] plus chez [elle]* » (p.178). À la rue de la Rivière, elle confie sans ambages qu'elle « *n'y avai[t] pas été heureuse* » (p.181).

Sous le toit d'autres demeures, c'est la mort qui frappe et les maladies qui sévissent. Les déménagements se succèdent alors pour fuir des espaces et atterrir dans d'autres.

Dans ses innombrables déplacements, la narratrice porte un intérêt particulier aux espaces, jusqu'à comparer entre ceux qu'elle quitte et ceux dans

lesquels elle arrive : « *la maison dans laquelle j'arrivai ressemblait assez à celle de ma mère par la disposition. Mais là s'arrêtait la ressemblance* » (p.88). La comparaison ne se limite pas, cependant, à ces espaces clos, mais inclus les espaces ouverts comme le village : « *je trouvais beaucoup de différence entre mon village de Tizi-Hibel et Ighil-Ali* » (p.111).

D'un endroit à un autre, d'une maison à une autre, la narratrice cherche son bonheur, et celui de sa famille, qu'elle ne trouve pas dans ces innombrables espaces fermés. L'essentiel des passages descriptifs rend en tout cas compte d'un mal-être moral qui traduit un besoin d'épanouissement inassouvi.

Ainsi décrits, ces espaces clos se présentent comme le territoire « *de la « dysphorie » dans la mesure où ils sont définis par des prédicats négatifs qui participent à la construction de ces énoncés* »<sup>263</sup>. Mais dans le récit, la narration continue avec une large description qui « *balaie* » les espaces ouverts. Et dans l'immensité de ces espaces, elle montre la narratrice dans une autre disposition d'esprit. Est-ce là où elle trouve son bien-être ?

#### 4) Espaces ouverts : l'euphorie du dehors

Le récit de *Histoire de ma vie* s'ouvre sur un cadre spatial ouvert, celui d' « *un endroit écarté, en dehors du village, appelé « sebala », où tous les villageois dressent leurs meules* » (p.23). Il est suivi par un espace fermé qui est celui de la maison de la mère. L'apparition de cet espace est furtive dans le récit tout comme la cour de la maison où « *habitait un jeune homme de la même famille que [le] vieux mari* » (p.25) de Aïni.

Mais la cour commune est un espace mi-ouvert, mi-clos, puisqu'il est ouvert pour tous les occupants des demeures qui l'entourent, mais fermé pour les personnes étrangères. Il ne diffère pas beaucoup de *tajmaât*, espace public qui trône au milieu de chaque village kabyle.

<sup>263</sup> OURTIRANE-RAMDANE, Souhila. *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : rapport écriture/peinture dans Une année dans le Sahel d'E. Fromentin et Femmes d'Alger dans leur appartement d'A. Djebar*. Thèse de doctorat, université de Béjaïa, 24 juin 2010. p.223.

« *Lieu de réunion* », exclusivement masculin, *tajmaât* est l'espace de la préservation de la tradition et de l'honneur, de la prise d'engagement et de décisions graves. C'est « *droit à la tajmaât* » (p.24) que le frère de Aïni est allé dire son sermon. C'est dans ce même espace villageois qu'« *un banquet funèbre fut servi* » (p.24).

Si *tajmaât* est un espace ouvert, il ne l'est cependant que pour les hommes. Les femmes, pour lesquelles il est fermé, en sont exclues. Tout comme la cour commune, mi-ouverte, mi-close, *tajmaât* est, à ce propos, aux frontières des deux espaces.

Mais le récit évolue essentiellement dans des espaces qui restent entièrement ouverts à l'exemple des champs qui s'ouvrent, sans frontières, à tous. La narration leur réserve une place de choix.

Le champ c'est l'espace des récoltes et des rencontres :

« *Quand nous allions aux champs il disait, en soulevant les branches : -  
« Regarde, femme, regarde tous les biens que Dieu nous donne !* » (p.24).

C'est aussi l'espace nourricier et de travail : « *le jour elle travaillait aux champs* » (p.25). Les champs, c'est également un espace des libertés :

« *Il fallait grimper pour se rendre au champ de Fatima-t-Hamou, notre voisine. C'est là que j'allais ramasser des cerises sauvages, des figues, des épis, et tout ce qui pouvait se manger* » (p.34).

C'est à la proximité de ces champs que se trouve le premier espace ouvert qui introduit la toute première action du personnage-narratrice : « *j'avais suivi mon frère qui menait les bœufs à l'abreuvoir et un méchant garçon m'avait poussée dans la haie de figuiers de barbarie* » (p.27).

À Taddert-ou-Fella, la narratrice a eu à vivre « *plus souvent dehors que dedans* » (p.35). Dehors, elle semble se libérer de ses angoisses, de ses appréhensions et du vide qui l'entoure à l'intérieur des maisons. Dans l'infini de l'espace ouvert, ce vide se dissipe. De ce fait, le monde ouvert sur les paysages, sur la nature lui donne des motifs d'épanouissement.

Et c'est souvent dans les champs que cela se réalise : « *Nous avions un champ de figuiers, qu'on appelait Thoujal. C'était là que j'aimais me rendre avec ma mère* » (p.59).

Le récit montre que le désir d'aller dehors n'est pas le propre de la narratrice, il est en fait, et d'une façon générale, celui des femmes : « *toutes les femmes aiment le temps des olives, car c'est celui où elles peuvent sortir* » (p.108).

À l'école de Taddert-ou-Fella, par exemple, ce n'est pas l'intérieur qui est une source de chaleur au plus fort du froid de l'hiver mais ce sont plutôt « *les rondes effrénées* » de l'hiver qui permettent de « *réchauffer* » (p.33) la narratrice et ses camarades.

Les promenades quotidiennes au « *tournant rouge* » sont un « *souvenir lumineux* » :

« *J'ai gardé un souvenir lumineux de ces promenades, les soirs de printemps ou d'été. Je reverrai toujours les arbres d'églantines et de clématites dont nous faisons des guirlandes, et les chèvrefeuilles odorants, les tapis de marguerites jaunes et blanches, et les bleuets, et les boutons d'or. Je n'ai jamais vu depuis autant de fleurs, ni pareil paysage* » (p.33).

Pendant toute cette période passée à l'école de Taddert-ou-Fella, la narratrice semble avoir fait le plein de ce contact direct avec l'espace ouvert. Elle n'a d'yeux que pour la nature qui la soulage comme d'un joug :

« *Les autres grandes promenades que nous faisons les dimanches ou les jeudis, c'était sur la route du Djurdjura ; nous allions parfois jusqu'à la fontaine ferrugineuse, nous emportions notre goûter –un bout de pain sec– et nous partions* » (p.33).

Cette nature est alors gratifiée d'adjectifs valorisants et décrites à l'aide de prédicats positifs : « *un champ de figuier entourait l'hôpital et les Sœurs avaient un beau jardin, une source merveilleuse* » (p.81). Les promenades et les trajets se répètent dans la joie et le ravissement de l'âme et la mémoire se charge de les préserver :



« *Je repensais surtout au trajet de Fort-National à Taddert-ou-Fella, ce chemin que j'aimais tant, avec ses églantiers, ses clématites, son chèvrefeuille odorant !* » (p.43).

Rien ne vient perturber ou rompre cet attachement fort qui unit la narratrice à la nature, y compris l'effet corrompateur du temps :

« *J'avançais avec joie dans le chemin qui va du Fort à mon école. Il était fleuri, mais les feuilles commençaient à jaunir, les chèvrefeuilles et les clématites pendaient en guirlandes, bientôt desséchées. Cependant je regardai avec délices toutes ces choses que j'avais pensé ne jamais revoir* » (p.47).

Dans la description, le procédé de la personnification donne au paysage le statut d'actant. Il devient allié, complice et témoin. La narratrice lui rend hommage comme à un confident qui a su lui donner le confort et l'attention que les humains lui ont refusée :

« *J'avais dit adieu à toute l'école et à ses alentours, et revu mon ruisseau (...). J'avais dit adieu aux chênes, aux figuiers [...]. Je m'étais arrêtée encore une fois devant les images des Fables de La Fontaine [...]. Les bassins où j'avais été si souvent douchée, toute cette nature qui avait assisté, immuable, à mes chagrins nombreux et à mes joies très rares* » (p.53).

À Radès, dans l'exil tunisien, la narratrice a exprimé son malaise à habiter certaines maisons, ce qui a imposé d'ailleurs plusieurs déménagements. Malgré cela, la narration rend compte de rares moments de bonheur à Radès. Pas à l'intérieur de la maison, mais bien à son extérieur :

« *J'ai gardé du jardin inoubliable. Il y avait des fleurs, des fleurs, comme je n'en avais jamais vues depuis ma petite enfance, depuis le jardin de Taddert-ou-Fella* » (p.181)

Tout l'épanouissement de la narratrice est révélé par le procédé de la description qui contribue à la construction de la « *poétique de l'espace* ». « *La description peut tout d'abord apparaître comme un lieu de prédilection de cette*

*écriture poétique de l'espace* »<sup>264</sup>. Cette poétique passe par la pause descriptive qui

*« lorsqu'elle déploie sous nos yeux toutes les caractéristiques perceptibles d'un objet, d'un lieu, d'un paysage, développe une représentation de l'espace qui n'est plus directement subordonnée à la dynamique narrative »*<sup>265</sup>.

En effet, de par les pauses descriptives, l'espace romanesque dans *Histoire de ma vie* devient « *objet poétique* » qui orne le texte. La narratrice, qui se déplace d'un espace à un autre, mène la description selon qu'elle est en mouvement ou non. Sans mouvement, elle rend compte de ce qu'elle « *contemple* » à partir de son lieu fixe, ce qu'elle fait dans la description de chacune des maisons qu'elle a eu à habiter.

*« La focalisation du récit est naturellement déterminée par son propre point de vue, et sa personne physique est le repère autour duquel s'organise la spatialité »*<sup>266</sup>.

Lorsqu'elle est en mouvement, la narratrice

*« permet au lecteur de découvrir un paysage, mais cette fois de façon dynamique, en une série de plans successifs découpés par son parcours »*<sup>267</sup>.

C'est donc à l'aide de la « *description déambulatoire* »<sup>268</sup> qu'est donné à lire le sentiment du bien-être dans l'espace ouvert, ce qui tranche avec le sentiment d'oppression et les conflits couvant à l'intérieur des espaces clos :

*« Je partis un jeudi matin. Mars avait apporté la chaleur, le ciel était pur, les oiseaux chantaient, les bourgeons des arbres commençaient à éclater et l'on voyait déjà de toutes petites feuilles ; les champs labourés étaient très verts, la nature se mettait en fête pour l'année nouvelle. L'eau de la rivière coulait parmi les cailloux et sur les deux rives on voyait les violettes et les boutons d'or. Les lauriers roses en boutons, et les oliviers en fleurs »* (p.70).

<sup>264</sup> PARAVY, F. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*. Op., cit., p.213

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.232.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*

La « *description déambulatoire* » est donc le fruit du point de vue d'une narratrice contemplatrice et en mouvement et d'une focalisation interne à travers le personnage qu'elle constitue.

Sur son trajet donc, il y a « *l'eau de la rivière* ». Dans son champ de vision, l'eau se fait très visible. Elle est partout dans le récit jusqu'à donner l'image symbolique qu'elle coule entre des chapitres.

## 5) Un récit sous le signe de l'eau

Partie prenante de l'espace ouvert, l'eau est prise en charge abondamment par la description et participe à la « *poétique de l'espace* ». Elle se déploie, au même temps que l'espace qui l'abrite, « *comme objet même du discours* »<sup>269</sup>.

Si la description constitue une pause de la narration, il nous semble peu indiqué de considérer que la récurrence de la thématique de l'eau dans notre corpus répond à ce seul besoin de permettre de « *souffler* » du rythme narratif. Sémantiquement, la description

*« contribue au renforcement des isotopies majeures de l'œuvre et révèle l'existence de champs symboliques sous-jacents. [...] sans doute constitue-t-elle aussi un contexte très favorable au jaillissement de ces pures images dont parle Bachelard, profondément enracinés dans le langage de l'inconscient »*<sup>270</sup>.

Quelle symbolique peut-on donc donner à l'élément de l'eau ? Consciemment, ou inconsciemment, la narratrice l'investit-elle d'une fonction précise ?

Le récit de Fadhma Aït Mansour Amrouche se présente sous le signe de l'eau qui apparaît dans des formes diverses, selon qu'elle est neige, glace ou eau de rivière ou de source.

C'est tout d'abord, la mère Aïni qui semble avoir une relation particulière avec l'eau : « *elle faisait son ménage, allait chercher l'eau ...* » (p.25). La

<sup>269</sup> *Ibid.*, p.223.

<sup>270</sup> *Ibid.*

narratrice rappelle à plusieurs reprises la tâche « *habituelle* » de sa mère « *charriant l'eau* » :

« *Tous les matins levée avant l'aube, elle allait à la fontaine et remplissait les deux jarres des mosquées du village [...] afin que les fidèles qui viennent à la prière puissent faire leurs ablutions* » (pp.45-46).

Aïni semble mettre tout son dévouement dans cette tâche pour permettre la propreté des hommes et des espaces : « *elle allait à la source d'eau et rapportait sur son dos plusieurs cruches pleines pour l'usage de la maison* » (p.46). Un rendez-vous que le temps n'a pas pu faire rater parce que « *malgré sa fatigue, elle allait encore chaque matin remplir les jarres des mosquées* » (p.151).

Cette eau de source est un symbole de pureté dans laquelle on peut trouver le réconfort de l'âme. C'est ce que semble avoir fait Aïni, qui a été trahie par un jeune homme, « *Kaci (le maudit)* » (p.151), celui avec lequel elle a eu, pour rappel, une relation extraconjugale. Une relation trahie qu'elle aurait vécue comme une meurtrissure psychologique, une souillure. Une souillure à laver. Et c'est « *l'enfant de la faute* » (p.26) qui en subit les conséquences. Sa mère a voulu s'en débarrasser. Et c'est à l'eau qu'elle a eu recours : « *de désespoir, ma mère me plongea dans une fontaine glacée* » (p.26). Aïni a sans aucun doute vécu longtemps avec les séquelles de cette souillure psychologique.

Inconsciemment peut-être, se développe alors chez elle, par le moyen de geste et de reflexes, une attirance vers l'élément purificateur qu'est l'eau :

« *Ce jour-là nous allâmes de bonne heure à la fontaine et les jarres furent remplies jusqu'aux bords, et les cruches maintenant pleines, car ma mère me dit qu'il fallait beaucoup d'eau pour laver la viande, que beaucoup de mains auraient touchée pour la partager* » (p.61).

Aïni a été reniée par son frère. Le seul espace de rencontres avec sa mère est le « *ruisseau de Tagragra* » (p.63). C'est dans ce ruisseau « *à mi-chemin entre Taourirth-Moussa-ou-Amar et Tizi-Hibel, [que] les femmes allaient laver leur linge* » (p.29).

Comme consciente de ce besoin de purification, la narratrice fait de la thématique de l'eau un élément narratif. Il se déplace du récit de la mère pour prendre place, avec la même récurrence, dans celui de la fille. Toute petite, celle-ci « *le couscous fini, [...] buvai[t] à la petite cruche (tabouqalt), qui avait un petit goulot. [Et] suçais l'eau...* » (p.26). L'attirance pour l'eau, non avouée explicitement chez la mère, est amplement déclarée chez la fille.

Malgré la mémoire chancelante de la narratrice, il coule dans le récit les souvenirs de fontaines et de rivières, partout où celle-ci passe : au village natal [*« je m'asseyais souvent sur le seuil de la source à l'ombre des treilles »* (p.42)], à Taddert-ou-Fella [*« quand l'eau de l'école était chaude, l'été, nous allions remplir des bouteilles à la source de Mohand Akhli »* (p.35)], aux Aïth Manegueleth [*« une femme, moyennant deux francs cinquante par mois, m'apportait chaque jour un bidon d'eau de dix-huit litres »* (p.94)], à Tunis [*« nous étions tranquilles : dans la petite cuisine, j'avais le robinet d'eau »* (p.141)] ou encore à Ighil-Ali

[*« Ma belle-mère Djohra, comme l'année précédente, et comme toujours disait-on, était chargée des travaux extérieurs, apportant les figues de Barbarie, et l'eau dans les outres en peau de bouc »* (p.104)].

Dans les espaces géographiques qu'elle a eus à traverser se trouvent des repères qui émergent de la mémoire plus que d'autres. Le souvenir du « *ruisseau* » est, à ce propos, indélébile :

[*« Mais ce dont j'ai gardé le meilleur souvenir, c'est le ruisseau ! « mon ruisseau », car, pendant dix ans, du mois d'octobre, rentrée des classes, à juillet, mois des vacances, je n'ai pas passé un jour sans aller une, et même plusieurs fois dans la journée, à mon ruisseau »* (p.34).

Comme dans le « *souvenir lumineux des promenades* », le ruisseau est longuement décrit comme une source de bonheur vers laquelle la narratrice s'« *évadait* », au moindre moment de libre. Il est un refuge pour la narratrice, subjuguée par la magnificence des paysages :

« *C'était mon refuge ! Ce ruisseau bordait la propriété à main droite, sur une distance d'un millier de mètres environ, et sa source affleurait un peu plus haut dans le rocher. L'été, il était paisible et un léger filet d'eau coulait doucement entre ses rives, sages de notre côté, un peu escarpées de l'autre [...]. Sur les bords de ce ruisseau avaient poussé des peupliers très hauts couverts de treilles dont les grappes de raisins dorés pendaient au-dessus de l'eau. [...] L'hiver, le ruisseau devenait torrent, et la nuit, quand il pleuvait, on l'entendait mugir. L'eau en s'engouffrant, avait creusé une baignoire naturelle qu'elle remplissait, en la couvrant d'écume, au dessous de la cascade » (p.34).*

Les seuls et rares moments de bonheur et de bien-être que la narratrice donne à lire dans leur intensité se passent dans ces espaces où l'eau n'est jamais loin. Y compris dans certains espaces clos : « *Quelle joie, le jour où nous eûmes enfin l'eau à domicile* » (p.204). La narration suggère alors l'effet d'apaisement qu'exerce cet élément sur la narratrice pour laquelle les

« *mauvais souvenirs s'effaçaient devant les allées et venues à [son] ruisseau, les soirées passées sur ses bords à l'ombre des tilleuls à lire quelque livre...qu'[elle] avai[t] chapardé !* » (p.44).

L'eau submerge l'espace narratif, « *s'engouffre* » dans le récit descriptif qui devient « *objet esthétique* ». Cette complicité qui s'installe entre la narratrice et l'eau éclot pour donner une sorte d'hymne à la rivière. Cet attachement fort et profond se voit aux premières pages du chapitre sur Taddert-ou-Fella, qui aurait bien pu s'intituler « *Mon ruisseau* » :

« *Mon ruisseau ! Que d'heures exquises j'ai passées près de toi, que de violettes j'ai cueillies, que de boutons d'or, sans oublier les prunes de Fatima-t-Hamou que je mettais dans le foin pour qu'elles finissent de mûrir !* » (p.34).

Lorsque s'impose la séparation, la douleur intense est exprimée, comme pour la perte d'une partie de soi-même : « *finies, les promenades au ruisseau (mon ruisseau), je ne verrais plus tout cela... Et j'avais le regret cuisant du paradis perdu* » (p.43).

La thématique de l'eau ne se contente pas de paraître au premier niveau de la narration. Elle suit le récit jusque dans la mise en abyme. Dans le récit racontant « *le prêt de la chèvre* », pris en charge par une autre narratrice, il est aussi question de l'eau. Ce sont les « *eaux tumultueuses et bourbeuses* » (p.66) d'un ruisseau qui ont emporté la vieille et sa chèvre.

Tel un personnage omniprésent, l'eau s'invite aussi dans le rêve de la narratrice. Comme dans le conte du prêt de la chèvre, elle n'est plus, à ce niveau narratif, l'élément bienfaiteur et apaisant :

« *Je me trouvais dans un ravin profond ; l'eau coulait, claire, et, des deux côtés, à droite comme à gauche, je voyais deux murailles de glace lisse. J'essayais en vain de grimper le long des murailles. Mes efforts étant demeurés vains, je m'étais couchée au bord du ruisseau, attendant la mort, sans doute* » (p.49).

Dans le récit, l'eau n'est pas que liquide. Elle revient sous ses formes congelée et solidifiée. Très souvent, il est question de la neige, symbole de blancheur et de pureté :

« *J'ai gardé aussi le souvenir de la neige tombant en toisons. (...) Dès que la neige avait cessé de tomber, nous sortions, et c'est à qui courrait le plus vite dans cette blancheur* » (p.35).

Telle année « *il y eut beaucoup de neige* » (p.37), telle autre, elle tombe en « *flocons comme des toisons* ». Dans un langage métaphorique, le regard de la narratrice se porte aussi sur cette neige qui fait « *pendre du toit de très longs cierges de glace, si gros et si pointus qu'ils ressemblaient à de lourdes épées* » (p.79).

La neige s'érige parfois en obstacle qui oblige à user de « *coups de pelle et de pioche, [pour se] frayer un sentier* » (p.49). Mais elle n'est pas obstacle infranchissable. Lorsqu'elle fond sous l'effet de la chaleur, elle permet d' « *aller chercher de l'eau à la fontaine* » (p.67).

Elle est aussi objet de pratiques rituelles lorsqu'on la fête « *afin qu'elle nous soit propice et que l'année soit bonne et toutes les récoltes abondantes* » (p.67). Le même rite est d'ailleurs pratiqué en l'honneur de la pluie :

« On promena tout autour des maisons les bêtes destinées au sacrifice, afin que le génie des récoltes soit propice et fasse que les pluies soient abondantes, et le grain gros et dru » (p.61).

La neige s'insère dans la narration pour prendre place comme témoin d'événements marquants. Même lorsqu'il s'agit de décès, la mémoire retient la présence de la neige :

« Au mois de janvier 1954, mon beau-père Ahmed-ou-Amrouche mourut. Il avait neigé toute la nuit ; on télégraphia à ses enfants domiciliés à Tunis » (p.201).

Le souvenir de la neige est intacte mais n'est pas le même pour tous les espaces traversés. La narratrice n'a « pas gardé de la neige de l'hôpital le même souvenir que celle de Taddert-ou-Fella » (p.79). À Aïth Manegueleth, « plus de jeux, plus de boules de neige, plus de bonhomme, tout était morose, tout devait être fait pour Dieu et offert à Dieu » (p.79).

Le récit évolue ainsi sous le signe de l'eau et s'inscrit dans un espace coupé en deux qui va au-delà de la dichotomie ouvert/clos.

## 6) L'ambivalence dans un espace coupé en deux

Dans son ensemble, le cadre spatial de notre corpus se présente en deux grandes parties qui traduisent toute l'ambivalence qui est celle du personnage-narratrice.

L'histoire se déroule dans l'Algérie colonisée où s'affrontent deux espaces : l'Algérie vs la France, dominé vs dominant, colonisé vs colonisateur, autochtones vs colons, Même vs Autre, terre d'origine vs terre d'accueil. L'itinéraire à plusieurs sens de la narratrice repose sur ces dualités mais la trame narrative est tissée particulièrement autour d'une autre paire d'opposition, une autre dualité. C'est celle musulman vs chrétien, puisque l'élément religieux alimente essentiellement le récit. C'est dans ce monde ambivalent et à deux pôles qu'a vécu la narratrice.



Son espace d'origine est sa Kabylie natale. Elle s'en retrouvera séparée après la perte progressive des lieux d'origine et ce à trois niveaux : d'abord la maison maternelle, puis le village natal, et enfin le pays d'origine.

Le récit est ancré dans l'espace kabyle même à travers une écriture ethnographique qui témoigne d'un patrimoine culturel, architectural et traditionnel. Il est question de conte, de proverbes, d'us et de coutumes, de rites. L'espace devient alors ethnique et plonge ses racines dans la terre natale.

*« Un motif important de certains romans est celui de l'ancrage du personnage dans une terre natale. Il constitue la première cellule sémantique du personnage, ainsi désigné comme substantiel à un lieu. L'évocation de la terre natale donne par ailleurs un sens à l'existence individuelle en la rattachant à la lignée des ancêtres, ce qui l'ouvre sur des horizons temporels à la fois antérieurs et ultérieurs à elle-même »<sup>271</sup>.*

Du côté de l'espace natal se trouve donc le Même, l'Algérien, l'autochtone, le dominé, le colonisé. Là s'arrête la décantation spatio-identitaire que l'on ne peut prolonger à l'opposition musulman vs chrétien parce qu'à ce niveau les frontières sont brouillées, comme nous avons déjà eu à le relever (voir chapitre II).

Fadhma Aïth Mansour Amrouche est une Algérienne de nationalité, autochtone par son enracinement, et dominée du fait de la colonisation du peuple dont elle fait partie. C'est tout cela qui forme l'espace qu'elle a en commun avec les siens. Ce qui forme « *l'ici* » dont il a été question dans le deuxième sous-chapitre (Exils et va-et-vient).

L'espace d'en face, le deuxième terme qui forme le couple d'opposition, est celui de l'Autre. Et l'Autre c'est le Français, le colon, le dominant, le colonisateur et le chrétien. C'est l'espace de « *là-bas* », ou de « *l'ailleurs* ».

L'espace de la narratrice est coupé en deux sur un autre niveau formant aussi la dichotomie rural vs urbain. La narratrice est issue d'un espace rural où l'on cultive le champ, on cohabite avec les bêtes, et où *tajmaât* réunit les hommes. C'est l'espace où l'on s'attache, jalousement et viscéralement, à la

<sup>271</sup> *Ibid.*, pp.37-38.

terre qu'on travaille. Elle revendique l'appartenance à cette terre d'origine qui « offre tout d'abord à l'errant un enracinement, non plus dans un lieu précis, mais au plus profond de l'élément lui-même »<sup>272</sup>.

C'est dans cet espace que la narratrice a ouvert ses yeux et vu vivre sa mère et ses demi-frères. C'est aussi dans cet espace qu'est né et a grandi le lien fort avec sa mère, avec laquelle elle a partagé l'adversité des espaces et des gens. La terre, génitrice, s'apparente ainsi à « un élément profondément maternel [...] et ce n'est pas un hasard si ce sont les femmes qui revendiquent cette filiation profonde »<sup>273</sup>.

Les exils ont mené la narratrice de l'espace villageois vers l'espace de la ville, à Tunis et en France, l'arrachant à son espace d'origine. Pour le premier départ pour la Tunisie, « il fallut partir pour une ville inconnue » (p.139), et s'installer dans un espace nouveau où elle « ne savai[t] pas un mot d'arabe » (p.140). Le nouvel espace est celui des maisons avec « robinet d'eau », de voisinage italien, etc. Ainsi, l'espace urbain s'ouvre avec ses propres repères, nouveaux et désorientant pour la nouvelle venue.

Globalement, ce sont donc deux univers symboliques qui cohabitent et qui sont décrits selon deux positions distinctes de la narratrice (fixe et déambulatoire). Tout le récit s'est appuyé sur cette dichotomie spatiale qui met la narratrice dans l'état d'ambivalence.

Que de déplacements et de ruptures sur le chemin de la narratrice. C'est à l'intérieur de l'espace kabyle que se produisent les premières séparations. D'abord avec la mère, puis avec le village natal. Les étapes de l'itinéraire ont pour noms Tizi-Hibel, Ouadhias, Taddert-ou-Fella, Aïth Manegueleth et Ighil-Ali. Toutes s'inscrivent dans un grand espace, qui est celui de la Kabylie, lequel s'inscrit, à son tour, dans un espace englobant, qui est celui de l'Algérie colonisée.

L'itinéraire de la narratrice s'engage dans une deuxième étape en quittant l'espace d'origine pour s'introduire dans l'espace tunisien. L'errance trouvera

<sup>272</sup> *Ibid.*, p.281.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p.287.

en l'exil un terrain fertile pour l'instabilité spatiale du fait des nombreux déménagements.

Fadhma Aïth Mansour Amrouche, qui va d'une maison à une autre, semble engloutie par la spirale des déplacements. Son itinéraire éclaté est marqué par le sceau de la circularité et prend plusieurs sens dont celui des déplacements vers Ighil-Ali qui se répètent comme autant d'échos à l'appel de la terre natale.

Le douzième retour au pays sera l'ultime. S'il est sans un autre départ pour l'époux, mort et enterré à Ighil-Ali, il ne l'est pas pour la narratrice qui terminera son errance par un dernier départ définitif pour la France. C'est cet ultime départ qui rapproche l'exil de son sens d'un aller sans retour.

Mais la narratrice a connu plusieurs séjours forcés loin des siens, ce qui l'engage dans des exils qui allongent les distances et rompent les liens avec la terre natale.

Les frontières de « *l'ici* » et de « *là-bas* » se brouillent du fait de la religion qui éloigne un peu la narratrice de « *l'ici* », pour la rapprocher un peu de « *là-bas* ». La démarcation identitaire devient, de ce fait et du fait de la « *liminalité* » du personnage, compliquée à faire.

Les conflits qui découlent de cette complexité poussent la narratrice à l'instabilité et à partir en quête d'une « *terre d'accueil* ». L'errance est alors dans l'espace géographique et se reflète dans l'écriture qui suit le rythme diégétique. Le récit, qu'on a trouvé répétitif dans le chapitre consacré au temps, devient circulaire, entraîné par le rythme propre de la diégèse, et de l'itinéraire circulaire de la narratrice. Dans cette « *poétique de l'errance* » on voit s'exprimer aussi « *la poétique de l'espace* » à travers des pauses descriptives.

La narration réserve de longs passages descriptifs aux espaces clos et espaces ouverts et traduit un état d'esprit changeant chez la narratrice. La description du décor où se trouve celle-ci tient lieu d'un procédé qui est « *en accord* » (ou *en désaccord*) avec les sentiments ou [les] pensées »<sup>274</sup> de celle-ci. Ce qui met en place « *une sorte de « métonymie narrative » : le tout pour la*

<sup>274</sup> BALA, Sadek. *Essai d'application de la sémiotique subjectale à la traduction d'une «écriture sur soi» du français au berbère (cas de l'œuvre de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, Histoire de ma vie)*. Mémoire de magistère en langue amazighe, option : littérature, sous la direction de Pr. Salem Chaker et Dahbia Abrous, 2000/2001. p.162

*partie, le décor pour le personnage, l'habitat pour l'habitant,.... »<sup>275</sup>. La description est alors « comme un actant collectif dont il faudra étudier le rôle avec soin, car il peut être non seulement un simple doublet du personnage, mais aussi un personnage à part entière »<sup>276</sup>.*

La narratrice ne se montre pas épanouie à l'intérieur de la quasi-totalité des maisons auxquelles elle accède. La description, « fixe » ou « déambulatoire », est ordonnée, s'attarde sur des détails architecturaux et invite à voir parfois une écriture ethnographique.

L'intérieur des maisons est montré comme un espace de mal-être moral, de mal-vivre, de séparations et de conflits. L'enfermement devient alors synonyme de l'étouffement chez la narratrice qui se tourne vers les espaces ouverts. C'est dans ces espaces qu'elle trouve son bien-être et son épanouissement.

C'est ce que montre en tout cas la narration à travers la description de champs, de paysages. Autant d'espaces qui ne provoquent plus le sentiment d'oppression ressenti à l'intérieur des logis. Dehors, la narratrice est bercée par la nature qui la protège et qui la prend dans son giron comme une mère. C'est alors que

*« les passages descriptifs sont l'occasion de multiplier et de diversifier les connotations maternelles, en faisant appel par exemple aux sèmes de la douleur, du bercement ou de l'enveloppe protectrice »<sup>277</sup>.*

Le dehors, avec toutes ses composantes, prend le sens d'espace nourricier et des libertés. Il est surtout l'espace de resourcement pour une errante en quête de refuge, pour quelqu'un dont le « cœur [est] assoiffé d'affection » (p.81).

C'est surtout la rivière, qui « convoque les images de la féminité sensuelle »<sup>278</sup>, qui est l'espace le plus valorisé. Le récit de Fadhma Aïth Mansour Amrouche est sous le signe de l'eau, mise en valeur par le même procédé de la description. La description de l'eau soulève dans son sillage des

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> *Ibid.*, p.296.

<sup>278</sup> *Ibid.*

« *champs symboliques sous-jacents* » qui autorisent à y voir des tableaux « *profondément enracinés dans le langage de l'inconscient* » de la narratrice.

C'est alors que l'eau sert, inconsciemment, comme moyen de se débarrasser d'une souillure morale. Que ce soit chez la mère ou chez la fille, profonde est la relation avec cet élément symbole de la vie et de pureté.

L'eau devient un élément narratif omniprésent et constitue le refuge privilégié et un moyen d'apaisement pour la narratrice. Elle « *coule* » à travers tous les niveaux de la narration, et elle n'est pas moins un « *objet esthétique* » dans un récit coupé spatialement en deux.

Nous avons affaire à des oppositions spatiales qui mettent face-à-face le Même et l'Autre. Le cadre spatial du récit repose sur cette dualité qui est traduite sur plusieurs niveaux se rapportant à l'identité de la narratrice et à l'espace général de l'histoire. Ce qui alimente l'ambivalence du personnage-narratrice.

L'opposition dominant vs dominé a fait le lit de la dualité chrétien vs musulman qui brouille l'espace identitaire du même. Aussi, les déplacements de la narratrice se déroulent entre la terre natale et les terres d'accueil (Tunisie et France) provoquant des ruptures avec l'espace d'origine. Ces dislocations, qui conduisent la narratrice vers l'espace urbain, font naître aussi une rupture avec l'espace rural indissociable de la terre natale dont elle revendique l'attachement.

Le long de son itinéraire, Fadhma Aïth Mansour Amrouche puise continuellement à sa source natale pour irriguer son récit d'expressions qui disent la « *Kabyle* » qu'elle est restée jusqu'au bout de son errance.

# **CHAPITRE V**

**Au bout de l'errance,  
l'affirmation de soi**

*«Je suis restée, toujours, l'éternelle exilée,  
celle qui, jamais, ne s'est sentie chez elle nulle part».*

***Fadhma Aïth Mansour Amrouche***  
*(Histoire de ma vie)*

- 1) Référents culturels et lien ombilical
- 2) Le culinaire au service de l'identitaire
- 3) Ighil-Ali pour se dire
- 4) « *La Kabyle* », ou la résistante culturelle
- 5) L'épilogue, un message-testament au bout de l'errance



*Histoire de ma vie* se présente en tant que récit d'itinéraires et de ruptures mais aussi en tant que récit d'un attachement à la culture originelle et à ses codes multiples.

La narration s'inscrit dans ces images de l'affirmation de soi à l'intérieur d'un espace commun mais où s'affichent également des particularités individuelles. Elle suit le rythme des déplacements de la narratrice tout en rendant compte des états d'âme de celle-ci. Elle rend compte d'un environnement qui porte continuellement le sceau d'une identité écartelée. Le personnage de Fadhma erre dans cet environnement déroutant et biculturel où semble s'imposer la nécessité de s'accommoder à certaines situations. Ce qui condamne le personnage à l'ambivalence.

*« Coincé entre le double désir d'affirmation de son identité originelle et celui d'accommoder les transformations rapides du monde extérieur pour s'y ajuster, le sujet acculturé est soumis à un enchaînement de contradictions et d'ambivalences trop rapide qui ont pour effet de parasiter son unité et sa constance identitaires lorsqu'elles n'en faussent pas plus gravement les repères »<sup>279</sup>.*

Dans notre corpus, la narratrice tente de s'affirmer dans son identité d'origine au même temps qu'elle est soumise aux « transformations » qui s'opèrent plus dans sa propre vie que dans son entourage. Il est aussi question d'ajustement et d'accommodement identitaires mais la narration penche sans aucun doute plus vers la mise en évidence de ce besoin de dire et de montrer ses origines.

Nous soulignons dans le deuxième chapitre, où il a été question de l'analyse du personnage liminaire, que la narratrice est « piégée » dans un entre-deux qui la retient à équidistance entre deux statuts : antérieur et postérieur. Elle ne se montre pas à l'aise dans cette position indécise. Pour la fuir, en tentant de rompre l'ambivalence qu'elle inflige, il s'impose le moyen de pousser les frontières vers l'un ou vers l'autre côté de cet espace de l'entre-deux.

---

<sup>279</sup> TOUALBI, Nouredine. *L'identité au Maghreb, L'errance*. Casbah Éditions, 2<sup>e</sup> édition, Alger, 2000, p.27.

La narratrice a le choix entre tenir à son statut d'origine et s'y engager pleinement ou y renoncer pour provoquer le passage définitif et entier vers son statut de femme « *occidentalisée* ».

C'est dans cette entreprise laborieuse qu'elle semble s'engager, en tentant de dire son origine kabyle. Saura-t-elle venir à bout du piège du personnage « *liminaire* » ou n'arrivera-t-elle qu'à en atténuer les effets ?

Nous suivrons dans ce chapitre les traces de cette expression identitaire d'un personnage qui tente de s'arracher à l'ambivalence pour revendiquer une identité originelle. Nous verrons que l'expression de cette affirmation emprunte un schéma graduel qui passe par une dissémination à travers le texte pour éclater en fin de parcours en une déclaration de fidélité qui clôturera un long chemin d'errance.

Le récit est parsemé de référents culturels qui, ramassés, paraissent comme une constellation identitaire qui illumine la narratrice dans sa reconquête des origines.

Il est question d'un héritage culturel et linguistique tels la religion, aux frontières perméables, l'inévitable *tajmaât*, élément central de la structure sociale kabyle, de proverbes, de conte, de vocabulaire et de syntaxe kabyles, d'us et de coutumes.

La cuisine kabyle est évoquée dans ce lot identitaire avec le même objectif d'affirmation.

Nous verrons aussi comment le village d'Ighil-Ali sert d'espace pour cette même affirmation. Comme nous mettrons aussi en évidence la façon avec laquelle se dessine l'image d'une résistance culturelle et comment se termine l'errance de la narratrice.

## 1) Référents culturels et lien ombilical

Chaque culture se définit par des référents qui constituent et enrichissent son patrimoine. Le récit de Fadhma Aïth Mansour Amrouche ne manque pas de ces référents culturels qui renvoient aux origines de la narratrice. Ce sont les mêmes qui rentrent dans la définition du personnage « *liminaire* ».

Nous ne répéterons pas ici l'analyse de ce type de personnage, nous rappelons cependant que c'est à ces mêmes référents, et à d'autres, que la narratrice s'est attachée dans sa « *liminalité* ». Nous les présenterons ici dans une autre approche, en tant qu'éléments narratifs investis d'une forte symbolique identitaire et de celle de l'attachement aux siens. Autrement dit, ces référents sont présentés comme les éléments favoris du personnage « *liminaire* ».

Le discours de la narratrice est une construction narrative cimentée par une matière fortement mélangée aux référents culturels. Un important programme patrimonial de la société kabyle s'en dégage.

La narratrice présente sa Kabylie natale comme une région valorisée où, par exemple, « *l'hospitalité est large, et, si pauvre que l'on soit, on ne refuse jamais un morceau de galette ou un plat de couscous à un enfant* » (p.36).

Elle décrit le mode d'une vie rurale où l'on se déplace à dos d'ânes ou de mulets, où l'on va aux champs, où l'eau est mise « *dans des outres en peau de bouc* » (p.104), et où la figue est le fruit incontournable :

« *Ma mère allait aux champs, ramassait et séchait les figues ; mes frères apportaient à tour de rôle des sacs de feuilles de frêne pour nourrir les bœufs et les autres bêtes ; ils transportaient des corbeilles de figues et de raisins* » (p.42).

La figue trône dans le récit comme le fruit-symbole de la région. Des segments narratifs entiers lui sont réservés, y compris pour présenter nommément, comme dans un ouvrage spécialisé, les variétés les plus connues (p.59). Aux figues est associé tout un rituel rappelé, décrit et expliqué et donnant même au fruit une certaine sacralité :

« *Les figues commençaient à mûrir ainsi que les raisins. C'est alors que tous les notables du village se réunirent pour faire ce qu'on appelait la Dâoua. Il était défendu à tout habitant du village de cueillir figues ou raisins avant que la Dâoua soit levée et que les notables donnent la permission de le faire. Cette attente de près de quinze jours devait permettre aux figues de mûrir en assez grande quantité pour que tous les habitants en profitent. Celui qui faisait fi de cette Dâoua était maudit et ne finissait pas en bonne santé la saison des figues ! [...] C'était le 15 août, généralement, que le crieur public, du haut de la mosquée, annonçait la levée de l'interdiction* » (p.59).

Une fois le fruit mûr et cueilli en son temps, son transport à dos d'ânes répond aussi à des usages précis :

« *On chargeait les échouaris, de longues corbeilles en osier réunies au milieu par une sorte de pont, on mettait ce pont sur le dos de l'âne ou du mulet et les corbeilles pendaient sur les flancs de la bête* » (p.60).

Mais, la description ne s'arrête pas à ce niveau d'usages communautaires, elle s'étend pour rendre compte aussi d'un autre rituel relatif aux figues :

« *Quand les claies étaient presque sèches, on les mettait les unes sur les autres afin que les figues fussent tassées, et la nuit on les recouvrait, pour les préserver de la rosée, avec de grandes plaques de liège ; c'est ce qu'on appelait asemneni (mettre sur)* » (p.60).

Nous remarquons que dans la description du rituel en rapport à la cueillette, au transport et à la conservation des figues s'introduisent des mots kabyles (*Dâoua, échouaris, asemneni*) qui ajoutent de l'authenticité au récit.

La narratrice nourrit son récit d'autres coutumes et usages du genre qui présentent sa région natale dans toute son étendue culturelle.

Il est donné au lecteur la possibilité de prendre largement connaissance du fonctionnement de la famille et de la société patriarcale kabyles dans laquelle prévalent aussi des usages se rapportant aux funéraires :

« *Elle [la mère] s'occupa de faire ensevelir son mari selon les usages. Avec l'argent emprunté sur sa récolte de raisin, elle acheta une paire de bœufs qu'elle fit sacrifier pour le repos de l'âme du défunt. La viande fut partagée à*

*tout le village. Chaque famille en eut sa part, un morceau par personne. En outre, un banquet funèbre fut servi à la tajmaât, destinée plus spécialement aux pauvres qui se rassasièrent ainsi de couscous » (p.24).*

Aussi, il est question d'usages matrimoniaux lorsqu'on évoque le sujet du mariage et la dot qui s'impose : « *cet homme alla trouver les parents de ma mère, en leur apportant la dot » (p.29).* Faut-il signaler que la malheureuse expérience de la mère de la narratrice, reniée par son frère, a imposé d'aller outre cet usage.

Mais ce n'est pas là la seule « *entorse* » commise par la mère qui « *ne consentit pas à suivre son mari dans sa famille » (p.29).* Une note de bas de page, probablement éditoriale, de notre corpus vient donner de l'épaisseur à cette « *rébellion* » de la mère avec cette précision de taille que :

*« dans un mariage normal, la femme suit son mari dans sa famille. Il est très rare qu'un jeune ménage soit coupé des deux côtés de la communauté familiale » (p.29).*

Cette précision paratextuelle est pour témoigner du « *courage* » de la mère à qui l'on semble rendre hommage pour avoir bravé des interdits, et s'être inscrite dans une démarche d'émancipation.

Cela se confirme dans la narration avec l'évocation du « *Procès de la belle Fatma* » (p.38) où un couple d'instituteurs kabyles a eu gain de cause et s'est marié malgré le refus de leurs familles respectives. C'est alors qu'« *on cria à l'émancipation de la femme* » (p.38).

Il n'y a nul doute qu'il se dégage du récit la solidarité implicite de la narratrice avec cet engagement pour l'« *émancipation de la femme* ».

Un hommage est rendu en tout cas, d'une façon indirecte, à la femme kabyle à travers la mère de la narratrice qui a défié la société des hommes. En témoigne sa réplique répétée dans le récit : « *le tatouage que j'ai au menton vaut mieux que la barbe des hommes* » (p.63). Plus qu'un hommage, il y a dans cette réplique de la mère une remise en cause de l'ordre établi à l'intérieur d'une société marquée par « *La domination masculine* »<sup>280</sup>.

<sup>280</sup> BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Seuil, 1998, 177 p.

Pierre Bourdieu, qui s'est intéressé à « *la description ethnographique de la société kabyle* », avant qu'elle n'amorce sa relative mutation, entend par « *domination masculine* » celle qui transforme

« *les femmes en objets symboliques, dont l'être (esse) est un être-perçu (percipi), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles* »<sup>281</sup>.

La société que décrit P. Bourdieu soumet la femme à un « *rapport de dépendance à l'égard des autres (et pas seulement des hommes)* »<sup>282</sup>. C'est à contre-courant de cette dépendance que semble s'inscrire, relativement, le défi de la mère de la narratrice qui a affronté le grand frère et les beaux-frères.

Son caractère résolu se devine parfois dans la description de ses gestes, comme lorsque elle récupère son enfant de chez les Sœurs des Ouadhias, lors de l'épisode punitif :

« *Ma mère prit le foulard qui lui couvrait la tête, en attacha deux coins sur mon épaule, fixa l'étoffe sur l'autre épaule avec une grosse épine en guise de fibule, dénoua sa large ceinture de laine, se la passa autour du front, me saisit par la main et me jeta sur son dos* » (p.28).

Des gestes brefs et décidés. Ce récit, en même temps qu'il témoigne de la résolution de la mère, porte l'exemple de cette façon toute particulière qu'a une femme kabyle, encore de nos jours dans certains villages, de porter un enfant sur son dos.

À travers le personnage de la mère, il apparaît que c'est le quotidien de la femme rurale kabyle qui se décline :

« *Un autre jour, il fallut nettoyer l'étable et ma mère, dans une hotte en osier, emporta le fumier au champ voisin du village. Nous nous mîmes ensuite à préparer les toisons qu'on avait coupées sur le dos des brebis et de leurs*

<sup>281</sup> *Ibid.* p. 94.

<sup>282</sup> *Ibid.*

*agneaux ; ma mère fit une sorte de lessive avec de la cendre et y trempa sa laine afin de la porter le lendemain au ruisseau pour la laver » (p.57).*

La description s'attarde à une spécificité locale qui fait aussi de la femme kabyle une artiste potière et indépendante dans son art artisanal, comme il en existe encore aujourd'hui. La mère est alors un échantillon qui témoigne pour une société féminine entière :

*« Au printemps, ma mère avait, comme toutes les femmes du village, préparé les poteries qui devaient servir d'ustensiles ; elle était allée bien loin chercher l'argile nécessaire à leur fabrication. Pendant les vacances de Pâques, je l'avais vu mouiller et pétrir l'argile, en enlever à la main tous les petits cailloux afin que la pâte fût douce comme de la soie, disait-elle. Elle avait fabriqué, cette année-là, beaucoup d'objets usuels, des cruches, des amphores, des marmites et les grands plats pour cuire la galette, de hautes jarres qui servent à contenir l'eau, l'huile et les provisions de toutes sortes, légumes secs et farines » (p.56).*

La description suit le processus de fabrication jusqu'au bout pour rendre compte d'un savoir-faire intégral :

*«Un matin, elle me dit : - Aujourd'hui nous allons cuire les poteries ! Mes frères partirent les premiers, ils creusèrent un grand trou dans le champ moissonné puis ils vinrent chercher les objets délicatement, les uns après les autres, et ma mère les rejoignit ; je les suivis, portant dans mes bras quelques écuelles. Ma mère et mes frères avaient amassé un tas de bûches pourries qui prenaient comme de l'amadou. Le trou creusé fut rempli de poteries, les grosses pièces d'abord, puis les moyennes et enfin les plus petites. Ils recouvrirent le tout de terre et allumèrent. Toute la journée le feu brûla. Au crépuscule, le foyer fut éteint et ma mère, mes frères et moi rapportâmes à la maison toutes les poteries cuites » (p.56).*

À travers tous ces récits, le texte met en valeur les souvenirs d'une mère travailleuse et continue à rendre un hommage, à travers elle, à la femme kabyle, active et entreprenante :

« Tous les ans, au printemps, ma mère allait chercher une sorte de terre d'un blanc bleuté (thoumlilt) et, à l'aide d'un grand balai de genêts flexibles, elle faisait la toilette de sa maison, blanchissant les murs et même le toit. Elle faisait même quelques dessins sur les murs pour que la maison soit plus belle » (p.57).

À l'exemple de la narratrice et de sa mère, la femme est investie d'un rôle distingué que le récit ne manque pas, à chaque fois, de mettre en valeur :

«M. Ou Hamitouche, le gérant, avait pris un khammès dont la femme avait confectionné, avec de la terre et de la paille, un akhoufi, une jarre pour mettre le grain futur. Le jour du premier labour, elle avait fait un plat de gros couscous de blé avec beaucoup de fèves- c'est ce qu'on appelait, dans ce pays, abissar » (p.48).

Dans les paragraphes descriptifs, comme celui ci-dessus, il est loisible d'y trouver aussi des recettes culinaires traditionnelles, comme autant de référents culturels. Au fil de la lecture, c'est tout un programme culinaire qui se donne à lire ou à se découvrir, non sans un soupçon de fierté que l'on peut deviner entre les lignes.

## 2) Le culinaire au service de l'identitaire

Il n'est pas question dans ce sous-chapitre que de recettes traditionnelles de grand-mère. Au-delà des mets, c'est la valeur symbolique de leur évocation et surtout du contexte de leur insertion dans la narration qui nous importe.

Encore une fois, la narration ne nous éloigne pas de l'espace de la femme puisque la cuisine kabyle reste un espace traditionnellement et exclusivement féminin. C'est ainsi l'hommage à la femme kabyle qui se prolonge.

Bien des programmes culinaires distinguent une société d'une autre. Si la pizza est italienne, le sushi est japonais, la paella est espagnole, la moussaka est turque,...le couscous est un mets Nord-Africain revendiqué par la communauté kabyle.



En tout cas dans le récit de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, le couscous trône dans la cuisine kabyle :

*« Il était tard quand le travail fut fini, mais tout était en place quand nous nous mîmes à manger le couscous aux fèves et aux petits pois que ma mère avait préparé » (p.56).*

La narratrice élargit l'éventail culinaire et prend tout le soin de présenter d'autres plats traditionnels qui nourrissent essentiellement les familles kabyles.

Le *mekfoul* en est un, un plat à base de couscous dont on peut dire qu'il est une variété enrichie de légumes. Mieux que nous, la narratrice en donne la manière de cuisson :

*« Ma mère, en arrivant le soir, faisait le mekfoul, les légumes cuits à la vapeur, recouverts de couscous. Quand le tout était à point, elle le versait dans le grand plat qui servait à rouler le couscous et l'arrosait d'huile vierge ; elle remuait le mélange avec des cuillers de bois, et nous nous mettions à manger » (p.46).*

Autre plat, non moins ancestral, *afdir-ou-qessoul* revient plusieurs fois dans le récit comme pour insister sur son omniprésence dans la cuisine kabyle :

*« Je repensais aux couscous de semoule du dimanche, que les grandes roulaient joyeusement ; avec le reste du grain et de la sauce, elles faisaient afdir-ou-qessoul que nous mangions toutes ensemble dans le grand plat qui servait à rouler le couscous » (p.49).*

La narration s'arrêtant à cette présentation de ce mets, le paratexte prend le relais pour expliquer aux lecteurs, en note de bas de page, que *afdir-ou-qessoul* est une « sorte de crêpes cuites dans la sauce » (p.49). C'est ainsi qu'il se confirme que paratexte et texte convergent vers cette même mise en valeur de l'identité de la narratrice.

Au menu de la description figurent d'autres mets, tout aussi traditionnels que spécifiques de la région comme « *bercouquès* » et cet autre plat fait à base « de la farine d'orge grillée pétrie avec de l'huile d'olive et saupoudrée de sucre –*thizemith* » (p.115).

Terminons ce grand programme culinaire traditionnel par ce petit menu, parmi d'autres mets traditionnels kabyles :

« *Le matin, je leur faisais cuire un grand plat de semoule avec de l'huile et un peu de poivre rouge qui lui donnait de la couleur, et ils se restauraient de bon appétit [...] à midi c'était de la galette avec de l'huile d'olive fraîche et des figues, ou des nouilles ou un plat kabyle quelconque* » (p.162).

D'autres encore occupent des espaces narratifs entiers et sont décrits comme figurant parmi les spécificités d'une partie ou d'une autre dans la vaste région de la Kabylie à l'exemple d'Ighil-Ali.

### 3) Ighil-Ali pour se dire

Le village d'Ighil-Ali est l'un des espaces témoins de l'errance de la narratrice, celui qui l'a vu le plus partir et revenir. C'est à Ighil-Ali qu'elle est arrivée après son mariage et son baptême à l'église. C'est aussi dans ce village natal de son époux qu'elle allait s'établir pour toujours après la construction d'une maison au village chrétien. C'est de ce village qu'elle a pris son dernier départ pour la France. Le nom de Fadhma est indissociable de celui d'Ighil-Ali.

En plus de ses multiples apparitions dans le récit, Ighil-Ali figure comme un autre élément narratif à travers lequel se réalisent la valorisation et l'affirmation de soi pour la narratrice.

Celle-ci a vécu dans le village de son époux et a trempé dans ses particularismes, y compris linguistiques : « *ils avaient apporté un mouton « sur pieds »-selon l'expression du pays* » (p.121).

Comme pour la cuisine kabyle et le reste des référents culturels, la narratrice procède par simple mise en relief de détails descriptifs, parfois anodins, *a priori* banals.

« *La porte cochère avec ses lourds battants qui défiaient les siècles* » (p.89). Arrêtons-nous un moment à ce syntagme, que nous prenons comme exemple d'un passage *a priori* ordinaire, mais qui aide à comprendre le procédé narratif de la valorisation de l'espace.

La porte qui donne accès à la demeure des beaux-parents à Ighil-Ali est « *cochère* ». Elle n'est pas donc comme toutes les portes, c'est celle qui permet un large passage aux êtres humains et aux bêtes :

« *Un matin, nous vîmes s'ouvrir toute grande la porte cochère, et une mule chargée entra, tirée par un homme de haute taille, vêtu de beaux burnous blancs* » (p.104).

L'adjectif « *cochère* » est donc en parfait accord avec l'importance du personnage qui franchit la porte et dont on décrit l'arrivée. Elle est grande, haute, imposante et signe d'une certaine richesse ou du moins d'un certain statut social de son propriétaire.

Elle est à l'image de l'homme qui la franchit, le grand-père Hacène ou-Amrouche, qui est « *de haute taille* », grand, « *sa haute stature était encore rehaussée par le guennour, coiffure des Aïth-Abbas* » (p.105), et d'un statut social aisé comme en témoignent ses « *beaux burnous blancs* » et la mule « *chargée* ».

L'adjectif « *cochère* » distingue en tous cas cette seule porte de toutes les autres dont il est question dans le récit et la narration se charge de le faire comprendre.

Elle est aussi imposante par ses « *lourds battants* ». « *Lourds* », cet autre adjectif, signifie la singularité des deux vantaux de la porte, porteurs aussi d'une charge historique parce qu'ils « *défiaient les siècles* ».

Par moments, la narration se focalise sur cette porte cochère présentée comme un élément caractéristique d'un patrimoine commun non moins distinctif.

D'autres particularités sont mises en évidence, plus au moins clairement, lorsqu'il s'agit de rendre compte des traditions du pays natal.

La région des Aïth-Abbas, en « *Petite Kabylie* », où se trouve Ighil-Ali, a, elle aussi, sa cuisine. Dans ce village, des mets sont associés à des événements que l'on célèbre d'une certaine façon :

« *Sur le feu, un large plat de terre et dans ce plat une grosse galette de semoule très blanche mélangée à beaucoup d'œufs, cuisait dans l'huile. C'est*

*le mets des accouchées aux Aïth-Abbas, quand elles se lèvent le matin »*  
(p.92).

La narration va au delà des particularités culinaires, architecturales ou de l'ébénisterie ou encore de coiffure. Elle montre que la « *mode du pays* » est aussi dans un savoir-faire insoupçonné, qui concerne même le berceau :

*« Un berceau à la mode du pays, rond, fait de branches de laurier-rose et de cordes tressées. On le suspendait à une poutre, un lien très long attaché à la nacelle permettait de bercer l'enfant. Une natte ronde servait de paille »*  
(p.103).

Des mets jusqu'au berceau, la narratrice maintient le lecteur dans la sphère féminine, loin de l'espace masculin, inaccessible pour la jeune femme kabyle. La tradition a soumis celle-ci à l'effacement : « *les coutumes de la Petite Kabylie défendaient aux femmes jeunes de sortir de la maison et de se montrer aux hommes* » (p.105).

Dire cette coutume revient à rendre, encore une fois, hommage à la femme kabyle dont il est longuement question dans notre corpus :

*« Vint la saison des olives. Cette époque de l'année, à Ighil-Ali, est celle où l'on est le plus bousculé, car toutes les femmes, jeunes ou vieilles, doivent aller à la cueillette »* (p.108).

La tradition funéraire prend aussi place dans la narration. Elle met en évidence une distinction qui s'opère à l'intérieur même de la Kabylie. La narratrice paraît présenter cette différenciation comme une diversité et une richesse dans les pratiques coutumières dans l'espace kabyle. Tout comme elle montre, par la même occasion, une société dotée de son propre système organisationnel :

*« Les coutumes, à Ighil-Ali, n'étaient pas comme celles de chez nous. Ainsi, pour une mort, on ne fait pas la sadhaqa-l'offrande- comme dans mon village; on se contente, quand on en a les moyens, de préparer un repas somptueux pour les étrangers qui viennent des contrées voisines présenter leurs condoléances »* (p.110).

Société organisée, mais société aussi ancestrale. En informant de certaines pratiques, même négatives, le récit s'inscrit dans la profondeur sociologique et ethnologique de la Kabylie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : «*quand une femme a fauté, il faut qu'elle disparaisse, qu'on ne la voie plus, que la honte n'entache pas sa famille*» (p.25).

Il n'apparaît pas, bien sûr, que ces informations véhiculent une image positive ou valorisante des mœurs kabyles («*mœurs trop rudes*»). Elle illustre d'ailleurs «*La domination masculine*» dont parle P. Bourdieu<sup>283</sup>. Nous pouvons considérer, cependant, qu'elles constituent des références ethnologiques qui rendent compte de l'existence ancienne de cette société, de son enracinement dans le temps.

Bien que négatives, nous retrouvons ce genre de références ailleurs dans le récit où la narratrice ne cesse de revendiquer ses racines kabyles, dans leur profondeur.

Cette organisation sociale va au-delà des rites funéraires. Ighil-Ali c'est aussi une organisation du travail. Les femmes «*du printemps à l'automne, tissaient des burnous*» (p.111) et, de leur côté, «*les hommes qui n'avaient pas assez d'argent pour acheter de la laine, fabriquaient des peignes à carder-iqerdhachen*» (p.111).

La laine a pris une place de choix dans la vie des hommes et des femmes d'Ighil-Ali jusqu'à en faire une industrie :

«*La plus grande industrie d'Ighil-Ali était celle de la laine. Les hommes se rendaient au loin, dans les villes du sud, pour acheter de lourdes charges de laine ; ils descendaient jusqu'à Ouargla, Djelfa et Laghouat, en passant par Aumale et Msila*» (p.111).

En s'employant à décrire et rendre compte de tout ce patrimoine culturel kabyle, la narratrice ne fait que se présenter en tant qu'élément à part entière de cet espace social et identitaire commun. Tout en affirmant son appartenance à cette communauté, à laquelle elle s'agrippe, elle exprime au même temps son

---

<sup>283</sup> BOURDIEU, P. *Op. cit.*

refus de s'en détacher. Il s'agit d'une forte revendication de son origine, d'où sa résistance culturelle, sous des formes multiples.

#### 4) « *La Kabyle* », ou la résistante culturelle

Incontestablement, la narratrice exprime le besoin d'afficher sa culture d'origine. Elle laisse le soin à la narration de la rendre « *visible* » et de le faire comprendre aux lecteurs. Et parce que « *l'identité s'affiche quand elle a besoin de parler* »<sup>284</sup>, la narratrice s'affiche kabyle et laisse voir son identité qui

*« se formule comme manifestation d'une différence : par rapport à l'Autre auquel elle entend signaler le particularisme des caractères intrinsèques, mais par rapport à soi également qui a besoin de se convaincre que son originalité est suffisamment « visible » pour être perçue comme constitutive d'une identité sui generis, c'est-à-dire à nulle autre semblable »*<sup>285</sup>.

Elle affirme et réaffirme son appartenance à sa culture d'origine en s'attachant à la description de signes culturels qui s'apparentent à de sortes de « *signifiants* » identitaires que nous dégagerons progressivement du récit.

L'aspect vestimentaire est l'un des plus apparents de ces signes, avec notamment la tenue traditionnelle de la femme kabyle :

*« Pour nous rendre à Alger nous avons mis le costume du pays, la fouta en soie, la ceinture, le foulard, bref la tenue des grandes fêtes. Nous fûmes trop remarquées : Kabyles et bien-pensants crièrent au scandale »* (p.42).

La tradition vestimentaire est également masculine : « *mon mari portait un lourd burnous blanc, car, à l'époque, on s'habillait à la mode kabyle* » (p.96). Plus qu'une attitude individuelle, se mettre dans le costume « *du pays* » est une affaire de famille :

*« Mon mari demanda des permis et nous partîmes le 12 mai 1910. [...] Nous étions encore habillés à la manière kabyle ; les enfants avec de petites*

<sup>284</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>285</sup> *Ibid.*

*gandouras blanches et de petits burnous en drap bleu. Belkacem, lui, avait acheté le costume du pays : seroual, gandoura et burnous, ainsi que la ceinture de soie » (p.145).*

Par l'habit, et pour garder l'attache originelle, la narratrice s'engage dans une forme de résistance culturelle qui se renouvelle à plusieurs autres niveaux identitaires à l'exemple de la religion, dont on a vu les réticences dans le deuxième chapitre.

Il y a l'image d'une autre forme de résistance sur le plan, encore une fois, culinaire, et ce de par la fidélité aux plats traditionnels dans l'exil tunisien :

*« Nous faisons à manger sur des kanouns [...]. Je pétrissais de gros pains semblables à ceux des Italiennes [...] et je préparais des plats kabyles, des nouilles, du «bercouquès» ou du couscous » (p.159).*

Il est possible de croire que le discours ne répond ici qu'à la juste utilité narrative et aux besoins de raconter l'histoire d'une vie. Mais, la narratrice intervient parfois par besoin d'un « recadrage » et pour avouer ses intentions de faire plutôt passer un message tout autre, et ce en usant de l'adjectif *kabyle* : « *Nous nous nourrissions toujours à la manière kabyle* » (p.173).

Ainsi, rien ne nous empêche de croire que le même message s'introduit implicitement dans des segments narratifs similaires, y compris ceux qui engagent les enfants Amrouche :

*« Je leur avais fais faire de petits souliers découverts, mais le plus souvent, ils les délaissaient et marchaient pieds nus, comme tous les enfants du village » (p.161).*

La narratrice ne manque pas de suggérer l'existence de ces formes de résistances multiples, à partir de sa position « *liminale* » de laquelle elle semble vouloir s'en dégager.

Son rejet par « *les Roumis* », comme celui survenu avec la fermeture du Cours normal, n'a pas contribué à l'extirper de sa « *liminalité* ». Il a tout juste nourri sa détermination à montrer son ancrage kabyle.

« *Puisque les Roumis nous avaient rejetés, je me résolus à redevenir Kabyle. Je dis à ma mère qu'il fallait m'apprendre les travaux du ménage, afin que je puisse la soulager. Dès le lendemain de mon retour, avec une cruche sur le dos, je la suivis à la fontaine pour charrier notre eau. Ensuite, j'allai à l'étable et nettoyai tant que je pus l'emplacement des bêtes* » (p.56).

La narratrice préfère parler de « *redevenir Kabyle* », dans un récit où elle n'a pourtant pas signifié avoir cessé d'être Kabyle. Nous comprenons qu'elle exprime ici un sentiment d'abandon de la terre natale par le fait de l'éloignement spatial, depuis qu'elle a quitté son village de Tizi-Hibel pour être inscrite à l'école chrétienne de Taddert-ou-Fella. Ce qui expliquera l'exacerbation de son sentiment d'appartenance aux origines kabyles et l'intéressement à tout ce qui s'en rapproche. À l'exemple de la langue « *l'une des composantes culturelles essentielles qui participent à la construction de l'identité des individus* »<sup>286</sup>.

Loin du pays natal, à Tunis, l'écoute du « *langage des Chleuhs marocains qui ressemblait à celui de [son] pays !* » (p.141) la soulage quelque peu de son isolement.

À Tunis aussi, les demeures louées sont quelquefois partagées avec des Kabyles : « *nous partagions cette demeure avec la famille d'un Kabyle surnommé Loulou* » (p.157). Le voisinage ou la compagnie kabyles sont recherchés et deviennent alors important à signaler dans le récit : « *je fis aussi la connaissance d'une femme kabyle [...]. Elle s'appelait Baya* » (p.173).

Le lien avec la Kabylie, qui se tisse essentiellement avec les va-et-vient, est traduit par l'expression de l'enchantement du retour lorsque la narratrice et Belkacem, son époux, disposent de permis de circulation accordés par la compagnie des chemins de fer. Ce ne sont pas tant le nouveau salaire, la gratuité des visites médicales et les autres avantages sociaux du nouveau travail qui justifient le plus l'enchantement. C'est « *surtout [...] de pouvoir enfin retourner quelquefois dans [leur] pays* » (p.144).

Elle a besoin de dire aussi qu'une fois que sa fille Taos était malade, c'est en kabyle qu'elle criait : « *Mon oreille ! Mon oreille !* » (p.166).

<sup>286</sup> TOUALBI, N. *L'identité au Maghreb, L'errance. Op., cit., p.247.*



À mesure qu'approche la fin du récit, l'expression de l'appartenance kabyle s'intensifie chez la narratrice. Laquelle se met en exergue notamment lors des événements qui imposent des séparations comme celle induite par l'engagement de son fils Paul dans « *les Chasseurs d'Afrique* » : « *ce fut le premier départ ! C'est de ce jour que j'ai retrouvé tous les poèmes et les chants d'exil de mon pays* » (p.168).

Les passerelles sont ainsi facilement établies vers le pays des ancêtres. Elles prennent ici la forme de « *poèmes et chants d'exil* » qui sont autant de liens ombilicaux qui soulagent de l'oppression de l'exil.

Ces liens seront convoqués une nouvelle fois lorsque l'« *époque oppressante de l'avant-guerre avait été éclairée par une œuvre qui [...] tint en haleine* » (p.193) la mère et ses deux enfants, Jean et Taos. « *La fixation en langue française des chants berbères hérités des ancêtres [...] avaient permis [à Fadhma] de supporter l'exil et de bercer la douleur* » (p.193).

La fidélité au pays natal, et à tout ce qui le symbolise, comme ses composantes patrimoniales, s'exprime aussi par le sentiment d'apaisement au moment où la narratrice ressent une « *telle joie de voir enfin [ses] enfants se passionner pour ce patrimoine* » (p.193).

À la fin de sa vie, la narratrice, qui a vu s'évanouir son espoir de pouvoir se réinstaller dans le pays natal, se désole de l'état de « *ruines* » « *de la demeure ancestrale [...] revue de loin* » où elle avait « *cru vivre toujours* » (p.194). À plusieurs fois dans le récit est dit son « *désir de repartir là-bas dans la maison abandonnée d'Ighil-Ali* » (p.194).

Ce que la narratrice a laissé entendre à travers de longs passages narratifs s'intensifie dans des formules de fidélité renouvelées et amplifiées dans l'épilogue.

## 5) L'épilogue, un message-testament au bout de l'errance

La narratrice exploite la fin du récit pour marquer l'esprit du lecteur avec l'image forte d'une femme qui n'a pas trahi les siens. Elle n'omet pas de le dire dans un récit qui prend les contours d'un testament, au crépuscule de son âge. C'est ce que nous remarquerons à travers l'espace de la dédicace qui fait corps avec le texte, comme nous avons eu à le relever dans l'étude du paratexte :

« Cette suite, je la dédie à ma fille Taos, Marie-Louise Amrouche, en souvenir des ancêtres, de la vieille maison abandonnée, en souvenir du pays kabyle que nous ne reverrons sans doute pas » (p.199).

La pensée de la narratrice, du fond de son exil, à Paris, est absorbée par le souvenir du pays perdu. Le navrement que cause cette rupture se lit à la fin du récit après qu'est dit et redit le vœu de s'établir pour toujours dans le pays kabyle.

Les liens avec la Kabylie sont rompus l'un après l'autre. D'abord avec le village natal à la suite du décès de sa mère, et ensuite avec Ighil-Ali à la mort de son époux. Malgré cela, la narration n'a pas fait place à l'expression d'une séparation consommée, définitive avec la terre des ancêtres. Même dans cette dédicace rappelée ci-dessus, la locution adverbiale « *sans doute* » atténue la certitude d'un non retour qu'aurait pu trancher par exemple l'adverbe « *jamais* ». C'est comme si la narratrice veut croire, malgré tout, à l'espoir d'un retour.

Le seul « *Adieu !* » inséré dans le discours est dit pour la France, espace qui représente l'un des deux pôles de la « *liminalité* » : « *en posant les pieds sur le sol d'Algérie, je dis : « Adieu la France ! » »* (p.203). Ces mots traduisent l'expression d'un certain penchant de la part du personnage « *liminaire* » pour l'un des deux espaces de l'entre-deux, qui est ici l'espace kabyle.

Cette tentative de rapprochement s'affirme et se clarifie lorsqu'elle vient à concerner l'un des éléments les plus significatifs de l'identité de la narratrice : sa langue.

« *Je voudrais lui [à sa fille Taos] laisser le plus de poèmes, de proverbes de dictons.... Ah ! Elle est si jolie, la langue kabyle, combien poétique, harmonieuse, quand on la connaît.... Les hommes de chez nous sont si endurants au malheur, si dociles à la volonté de Dieu, mais on ne le comprend vraiment que si on entre dans cette langue qui me fut un réconfort tout au long de mes exils. Aussi j'adjuge ma chère fille d'avoir de la patience et de savoir, selon la sagesse kabyle, remettre les choses entre les mains de Dieu* » (p.208).

Pour mettre en valeur ces tentatives de se dégager du piège de l'entre-deux, la valorisation des origines est accompagnée par la mise en avant du statut de personnages assimilés.

La narratrice partage l'espace narratif avec des personnages qui opèrent dans le même espace ambivalent. Il s'agit notamment de ceux présentés à chaque fois par leur double prénom, kabyles et chrétiens. C'est, par exemple, « *Tasâdit-Aïth-Ouchen* » qu'« *on [...] appelait Félicité* » (p.73), « *Dahbia* » appelée « *Maria* » (p.97) et d'autres.

Ces personnages n'émargent pas forcément à la même communauté kabyle :

« *Il y avait également une jeune fille des Atafs, une Arabe appelée Joséphine. [...] elle était habillée à l'européenne ; c'était la seule qui parlait le français* » (p.74).

Par leur double prénom, Fadhma Aïth Mansour Amrouche, son mari et ses enfants sont dans cette même situation patronymique (Marguerite-Fadhma, Antoine-Belkacem, Paul-Mohand-Said, Henri-Achour, Jean-El-Mouhoub, Louis-Mohand-Seghir, Marie-Louise-Taos, Noël-Saadi, René-Malek).

Certains d'entre les personnages plus ou moins assimilés sont présentés comme ayant franchi le seuil qui les fait sortir de la « *liminalité* ». Ils ont passé cette étape de l'entre-deux pour s'installer volontiers et pleinement dans leur nouveau statut :

« Je pus revoir mon ancienne camarade Inès : [...] elle s'habillait à la française, et je remarquais sur son lit une de nos gandourahs d'autrefois dont elle était en train de se faire une jupe » (p.81).

En rendant compte de ces récits, la narratrice met en avant sa distinction par rapport à ces autres personnages. Elle veut ainsi dire qu'elle « n'étai[t] pas pareille aux autres » (p.77). Elle trouve là une manière de rendre plus visible sa « fidélité » à ses origines.

En même temps qu'elle s'emploie à se montrer comme faisant échec à un processus d'acculturation.

Mieux, elle propose à voir des images d'une acculturation dans le sens inverse, montrant des incursions identitaires dans l'espace de l'Autre.

Comme par le moyen de la langue :

« On avait traduit les prières en kabyle : l'Ave Maria, le Pater, le Credo, et les Sœurs s'escrimaient à faire entrer ces phrases dans nos têtes rebelles. Et j'avais un sourire aux lèvres, dès que j'entendis la Sœur prononcer le kabyle à sa façon » (p.73).

La « promotion » de sa culture d'origine a fonctionné aussi par le moyen des traditions vestimentaires kabyles transmises aussi à l'Autre : « on avait même installé un métier à tisser et Fatima (la grosse) tissait un beau burnous pour le Père Baldit, croyait-on » (p.98).

Ce sont là autant d'attitudes d'une résistance culturelle qui s'opère dans le récit et qui n'a pas cessé tout au long de l'errance de la narratrice. Il nous semble que leur répétition cache un malaise et une sorte d'inconfort identitaire, d'où le besoin de la narratrice de dire et de redire son origine kabyle.

La fin de son errance se traduit par une sorte de « retour chez soi », mais un retour purement symbolique parce que la narratrice est morte dans son exil. Elle achève enfin son errance par une fixation aux sources.

Au bout de l'errance, et malgré toutes les tentatives que porte le discours narratif, se confirme en tout cas le statut de personnage « liminaire » pour celle qui « ne s'est sentie chez elle nulle part » :

*« Je viens de relire cette longue histoire et je m'aperçois que j'ai omis de dire que j'étais toujours restée «la Kabyle» : jamais, malgré les quarante ans que j'ai passés en Tunisie, malgré mon instruction foncièrement française, jamais je n'ai pu me lier intimement ni avec des Français, ni avec des Arabes. Je suis restée, toujours, l'éternelle exilée, celle qui, jamais, ne s'est sentie chez elle nulle part. Aujourd'hui, plus que jamais, j'aspire à être enfin chez moi, dans mon village, au milieu de ceux de ma race, de ceux qui ont le même langage, la même mentalité, la même âme superstitieuse et candide, affamée de liberté, d'indépendance, l'âme de Jugurtha ! » (p.195).*

Ainsi, une multitude de référents culturels rattache le récit de Fadhma Aït Mansour Amrouche à ses origines kabyles. L'omniprésence et la diversité de ces référents sont symboliques de l'« *angoisse identitaire* » d'un personnage « *liminaire* ». C'est cette angoisse qui pousse la narratrice à tenter de se libérer de la source du « *mal* », qui est située dans l'entre-deux.

Nous avons vu que le procédé consiste à se rapprocher le plus possible de la culture d'origine à travers ses formes expressives et valorisantes.

Cela touche au mode de vie rural synonyme de simplicité et de pureté où prend place, par exemple, la figue comme un fruit-symbole sacralisé. Les origines sont présentées comme une société régie par un système organisationnel se rapportant à la famille, au mariage, aux pratiques funéraires, etc.

La trame de fond de cette mise en valeur est un hommage rendu à la femme kabyle à travers surtout la mère de la narratrice, travailleuse, artiste potière, courageuse, et allant au-delà des obstacles. Fadhma Aïth Mansour Amrouche raconte sa mère et en brochant son portrait elle ne fait que se dire elle-même et dire ses racines. Plus la narration s'attarde dans l'espace féminin, plus se plonge l'hommage à la femme kabyle.

La femme est présentée en tant que conservatrice de la tradition, y compris culinaire. Des mets traditionnels kabyles sont décrits comme d'autres formes de référents culturels qui, réunis, constituent un véritable programme culinaire doté d'une forte symbolique identitaire.

Nous avons pu voir que le paratexte vient en renfort au texte pour cette affirmation de soi qui se traduit aussi par la description de l'espace d'Ighil-Ali. La narratrice donne de ce village, qui l'a vu s'engager dans l'errance, une image valorisée et valorisante du soi et ce à travers ses particularités traditionnelles, linguistiques, culinaires, etc.

À travers Ighil-Ali, c'est l'image de toute la région de la « *petite Kabylie* » qui s'en dégage. La narration plonge dans les profondeurs sociologiques et ethnologiques de la Kabylie rendant compte, au passage, de son ancestralité.

La narratrice s'accroche à ses origines et revendique sa place parmi les siens, en s'employant à montrer sa fidélité sur plusieurs plans (vestimentaire, culinaire, linguistique, spatial). Elle fait ainsi de la résistance culturelle.

Son besoin de s'afficher pleinement kabyle se voit dans le discours narratif à travers des formules qui l'éloignent de son occidentalisation. L'adieu destiné à la France est dit sans autre expression de regret au même temps que s'accroissent les déclarations d'appartenance à la communauté kabyle. C'est là l'expression la plus nette des tentatives de la narratrice de fuir son statut de personnage « *liminaire* ». Dans sa lancée, elle termine son récit par un message qui sonne comme un testament au sein de l'épilogue.

À travers son discours, se dresse un état des lieux où se déroule un processus d'assimilation qui a fait son lot de jeunes femmes assimilées parmi les siens. La narratrice prend le soin de le dire pour valoriser son attachement à l'espace identitaire d'origine.

Mieux, la narration prend aussi le soin de montrer la transmission de la culture originelle vers l'Autre comme prolongement des résistances culturelles de Fadhma Aïth Mansour Amrouche.

Force est de constater que toutes ces résistances n'ont pas été à même de la délivrer du « *piège* » de la liminalité puisque la narratrice, l'étrangère partout, n'est « *chez elle nulle part* ».

# **CONCLUSION**

Nous arrivons au terme de notre étude qui est loin d'être exhaustive. Nous n'avons pas la prétention de la présenter comme telle mais nous avons cependant tenté d'aller dans les profondeurs de l'œuvre étudiée. L'écriture de l'errance, sur les traces de laquelle nous sommes allés, nous y a amenés.

Du paratexte jusqu'au fond du texte, nous avons eu affaire à cette écriture qui se donne à voir même symboliquement à travers différentes images dont celles de la répétition, l'éclatement, l'instabilité, l'ambiguïté, le brouillage, l'oubli, l'entre-deux et l'ambivalence.

Les signes de l'instabilité se présentent déjà au seuil de l'œuvre où le nom de l'auteure est double. L'écartèlement commence à ce niveau de la présentation identitaire : tandis que le nom *Amrouche* est valorisé, parce que doté d'une « *personnalité* », celui de *Aïth Mansour* apparaît souvent dans les limites de ses deux initiales. L'origine du nom est enveloppée d'une ambiguïté qui n'épargne pas aussi le titre de l'autobiographie. Celui-ci ne donne pas une identité nette à l'œuvre du fait qu'il est homonyme, paragénérique et doublement classable.

Ces caractéristiques traduisent l'image de l'errance que nous retrouvons dans la sobriété de la première de couverture et l'expression d'une double résistance de son illustration. Cette image est accentuée par l'instabilité des éléments paratextuels à travers les différentes éditions et rééditions depuis la première de couverture qui ne donne aucun signe particulier à l'œuvre de Fadhma Aïth Mansour Amrouche. Cette errance paratextuelle, illustrée aussi par une dédicace éclatée, prend également la forme d'une double préface, œuvre de deux préfaciers de nationalités différentes.

À travers tous ces éléments, il nous est donné de voir l'image d'une narratrice qui se cherche.

L'analyse du personnage embrayeur, en tant que régulateur de la focalisation, confirme cette instabilité. Par le fait du changement du point de vue, la focalisation se porte souvent sur d'autres personnages que celui de la narratrice qui rapporte parfois des faits qui lui sont racontés. Ces personnages se retrouvent alors être plus « *complexes* » et plus « *informés* » que la narratrice.



Le confinement, par moment, de celle-ci dans le statut d'observatrice, de témoin ou tout simplement de rapporteuse confirme le caractère embrayeur du personnage. La narratrice est dotée de sa propre étiquette sémantique laquelle est marquée par un nom instable dans le récit. Elle est Fadhma, Marguerite et Fatma. Elle semble s'employer à ce que ce soit le premier prénom qui s'impose, sans que cela n'empêche l'existence d'une double appartenance et un déchirement identitaire.

Nous avons vu l'expression de la résistance face à la religion chrétienne pratiquée dans la proximité de la religion musulmane. Il y a là une autre image de l'ambivalence, accentuée par le double rejet de la narratrice. C'est à ce niveau qu'il nous a semblé voir les caractéristiques du personnage « *liminaire* ».

Nous avons tenté de mettre en évidence celles-ci. L'analyse nous a permis de confirmer l'existence de ce genre de personnage et de l'espace de l'entre-deux dans lequel il est « *coincé* ». Cet entre-deux converge, avec les images dégagées de l'analyse du paratexte, vers l'écriture de l'errance.

Nous estimons que la représentation de cette écriture est plus nette dans l'analyse du temps. Les illustrations par des tableaux et des schémas n'ont fait que renforcer cette évidence dont rend compte le texte.

Le schéma en zigzag que nous avons produit est une transposition des traces de l'acte d'errer qui peuvent se produire dans un espace réel. À travers le schéma, nous apercevons l'image d'un espace recevant un errant en déroute. Symboliquement, l'errance transparaît aussi dans le ralentissement/accélération de la narration et les « *effets de rythme* » s'opérant dans la dualité entre le temps de l'histoire et le « *pseudo-temps* » du récit.

Mais avant cela, le récit est muet sur certaines dates se rapportant à quelques épisodes de l'histoire et demeure imprécis concernant d'autres. Pour pouvoir délimiter le temps de l'histoire, nous avons tenté de remédier à ce mutisme en reconstituant, même approximativement, certaines dates manquantes.

L'ordre temporel demeure, cependant, perturbé dans le récit par une fréquence narrative qui fait répéter plusieurs épisodes de la diégèse.

À travers toutes les formes de subversion de l'ordre chronologique il y a l'expression de l'errance dans l'anachronisme, ceci au moment où l'on voit dans les différentes répétitions l'image d'un errant revenant sur ses pas.

L'errance s'écrit également au rythme d'un « *tempo romanesque* » marqué par des oublis, ce qui traduit une mémoire désordonnée et fragile de la narratrice. Ces oublis pourraient être autant de signes de l'errance bien que « *au cœur de toute mémoire se glisse une part d'opacité, d'oubli* »<sup>287</sup>. Mais la narratrice assume parfois autant ces oublis qui se répètent, que certains récits elliptiques. Elle oublie des épisodes et se souvient de bien d'autres jusque dans le détail.

Discontinuité, rupture et éclatement caractérisent le récit même au niveau des unités narratives, qui tiennent lieu de « *fonctions* » selon la théorie de R. Barthes, où l'on a constaté un défaut de corrélation entre certains événements. Cette discontinuité narrative fait le lit des « *béances* » à l'intérieur de la narration. Dans cette errance narrative, se perd le fil d'Ariane.

L'espace est témoin de l'errance de la narratrice. Il est le théâtre d'une rupture qui se répète, et l'objet d'un attachement viscéral à l'espace d'origine.

Les ruptures surviennent le long du parcours de la narratrice qui connaît des séparations à plusieurs niveaux. Celles-ci s'expriment à l'intérieur de l'espace kabyle et en dehors, c'est-à-dire dans l'exil qui s'avère être l'espace de l'instabilité.

Nous sommes alors face à un récit éclaté où le personnage, ambivalent, est en quête d'une « *terre d'accueil* ». Dans sa quête, la narratrice évolue dans un espace coupé entre le clos et l'ouvert, reflétant la situation de l'entre-deux dans laquelle elle se trouve.

Elle se montre mal à l'aise dans l'un et épanouie dans l'autre. Les espaces clos, que sont globalement les maisons, sont alors dysphoriques et synonymes d'enfermement, d'étouffement, d'oppression de l'âme et de conflits qui dictent le besoin de se tourner vers le dehors.

Les espaces ouverts, euphoriques, mettent la narratrice dans un état d'âme libéré des effets de l'enfermement du dedans. C'est ce que montre son

<sup>287</sup> Bonnet, V. *De l'exil à l'errance. Op., cit.*, p. 420.

épanouissement lorsqu'elle est dans les champs, ou en pleine nature qui lui procure bien-être.

Cet espace, gracieusement, esthétiquement et euphoriquement présenté par le moyen de la description, tient lieu d'un refuge et d'une source qui apaise des conséquences de l'errance.

Cela est surtout visible dans un récit mis sous le signe de l'eau qui se présente comme la source qui procure le plus d'apaisement pour la narratrice.

L'eau a pris place dans le récit comme un élément narratif et un « *objet esthétique* ». La narration lui donne ainsi un double rôle : narratif et esthétique. Nous lui trouvons aussi le rôle symbolique d'élément purificateur. La sensation de purification pourrait se déclencher dans l'esprit de la narratrice, mais à un degré plus dans celui de sa mère. Toutes les deux semblent être marquées par une « *souillure* » morale du fait de la relation extraconjugale et de la trahison du père de la narratrice.

Cette eau investit un récit construit sur une dualité spatiale, image de l'ambivalence du personnage-narratrice. Cette dualité, qui a vu se produire la dislocation de la narratrice, est celle de l'espace natal vs l'espace d'accueil, de l'espace rural vs l'espace urbain, de l'espace du Même vs l'espace de l'Autre.

Ce double espace traduit l'écartèlement de la narratrice qui semble montrer sa gêne à demeurer dans l'entre-deux. D'où son besoin de dire « *la Kabyle* » qu'elle n'a pas cessé d'être. Elle le fait tout au long du récit comme si elle engage le personnage « *liminaire* » dans une tentative de se libérer de son statut. C'est alors que la narration fait la part belle à la culture kabyle et trempe dans ses référents continuellement, et jusqu'au bout de l'errance.

La description est celle d'une communauté kabyle fortement attachée aux us et coutumes. Elle est décrite dans sa vie rurale et son organisation sociale profonde et large.

Le portrait fait de la mère de la narratrice et de la femme kabyle d'une façon globale participe de ce désir de se rapprocher des origines et d'en revendiquer l'appartenance.

Cet attachement se traduit à divers niveaux identitaires. Sur le plan culinaire, est mis en évidence tout un programme qui n'est pas moins un

élément identitaire valorisant. La valorisation est aussi celle de l'espace dont fait partie, entre autres, le village d'Ighil-Ali.

La convocation du patrimoine commun s'accompagne de l'affirmation de soi à divers niveaux culturels. De la sorte, la narratrice fait de la résistance culturelle qu'elle ne manque pas de valoriser par deux manières : en décrivant des personnages, kabyles, qui n'ont pas résisté à l'assimilation, et en montrant d'autres personnages, français, qui ont emprunté des traits à sa culture d'origine.

Ceci dit, la tentative de « *libération* » du personnage « *liminaire* » s'est avérée vaine, la narratrice déclarant elle-même, au bout de son errance, n'ayant pas de « *chez elle* ».

Cette déclaration, avec laquelle elle finit son récit, traduit, on ne peut plus clairement, non seulement le statut évident d'une errante mais aussi une écriture de l'errance.

Marion Sauvaire fait le lien entre littérature et « *pensée de l'errance* », en considérant que

« *Si le lieu de la littérature échappe à l'enfermement du territoire et à la dissolution dans le Tout-monde, c'est parce qu'il est traversé et maintenu par une pensée de l'errance* »<sup>288</sup>.

L'espace de la littérature est donc sans frontières, et s'affranchit de ces limites qui peuvent embrigader un individu et le contraindre à une seule attache identitaire. L'errance est alors positivée et devient synonyme de liberté. Elle est comme libératrice de l'enfermement en « *évitant le double écueil du fantasme de l'origine et de l'aliénation* »<sup>289</sup>.

« *L'errance est redéfinie positivement, comme la volonté d'un individu de se constituer comme un sujet en relation avec son entour* »<sup>290</sup>.

<sup>288</sup> SAUVAIRE, Marion. *De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants, le cas des romanciers caribéens au Québec* [En ligne]. Mai 2011, p.5. Disponible sur : <http://amerika.revues.org/2511> (Consulté le 09 décembre 2014).

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*

C'est le cas de Fadhma Aïth Mansour Amrouche. Son errance n'est pas synonyme

*« d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) ; ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon »<sup>291</sup>.*

Elle n'a pas claqué la porte de ses origines, abandonnant les siens pour rejoindre définitivement un nouvel espace. Elle ne s'est pas, non plus, enfermée dans la « *situation d'origine* ». Son « *identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation* »<sup>292</sup>.

Dans sa globalité, le récit de Fadhma Aïth Mansour Amrouche dessine l'image d'une femme kabyle dont les deux mains sont tendues de part et d'autre : l'une tenue par l'Autre, qui s'identifie par la religion, la langue et ses pratiques culturelles, l'autre main se refusant à lâcher la culture originelle.

Dans son errance, la narratrice n'a pas pu se débarrasser de son ambivalence qui transparait plus ou moins nettement dans son récit. Cette ambivalence, qui se conjugue avec les différentes expressions de l'entre-deux, a, pour ainsi dire, ensemencé la narration de tous ces éléments de l'errance.

En conclusion, nous pensons pouvoir dire, à l'issue de cette modeste étude, que cette écriture de l'errance paraît être dictée par tout ce déchirement identitaire de Fadhma Aïth Mansour Amrouche qui transparait tout au long du récit. Nous croyons y voir un signe effarant de son écartèlement et de son malaise identitaires.

Ce qui nous permet de croire que cette écriture de l'errance dans *Histoire de ma vie* de Fadhma Aïth Mansour Amrouche obéit à une logique narrative dont l'origine paraît être le déchirement de l'auteure-narratrice entre deux cultures, kabyle et française.

Nous le disions au début de ce mémoire, Fadhma Aïth Mansour Amrouche a écrit l'histoire de sa vie sur demande de son fils Jean Amrouche. Elle l'a fait en deux étapes. Elle a terminé l'essentiel de son récit en août 1946 avant de le

---

<sup>291</sup> *Ibid.*

<sup>292</sup> *Ibid.*

compléter avec un épilogue en juin 1962. Seize ans que le récit est resté dans un tiroir.

*« J'avais essayé de l'ouvrir à Ighil-Ali, en 1953, mais je compris que cela déplaisait au Papa, et, comme je ne voulais pas le chagriner, je remis le cahier dans son tiroir dont, seul, il avait la clé pendue à la chaîne de sa montre » (p.199).*

Son manuscrit autobiographique est gardé comme un journal intime dans lequel on peut transcrire, par bribes et pendant une longue durée, l'histoire d'une vie. De ce fait,

*« les conditions de l'autobiographie ne fournissent qu'un cadre assez large, à l'intérieur duquel pourront s'exercer et se manifester une grande variété de " styles " particuliers »<sup>293</sup>.*

Nous estimons, à ce propos, qu'il y a matière pour une analyse à part qui s'emploiera à distinguer les frontières entre ces « styles ».

*« Si j'ai écrit cette histoire, c'est que j'estime qu'elle mérite d'être connue de vous » (p.19)* a précisé Fadhma Aïth Mansour Amrouche, s'adressant à ses enfants, dans une lettre adressée à son fils Jean, dont il a été question au premier chapitre de ce mémoire.

Son récit, est-il destiné à l'origine exclusivement à ses enfants ? Serait-il un testament transformé en une histoire de vie ?

Des interrogations subsistent à propos de la classification générique précise de notre corpus. Nous proposons d'explorer, dans le cadre d'un futur travail à entreprendre, une piste de recherche à même de répondre à la problématique suivante :

L'écriture de l'intime dans *Histoire de ma vie* de Fadhma Aïth Mansour Amrouche : autobiographie ou récit-testament ?

---

<sup>293</sup> STAROBINSKI, Jean. *Le style de l'autobiographie*. L'œil vivant II, Gallimard, Paris, 1970, cité par Bala S. *Ibid.*

# **BIBLIOGRAPHIE**

## Œuvre étudiée

1. AITH MANSOUR AMROUCHE, Fadhma. *Histoire de ma vie*. Maspero, Paris, 1968. 199 p.

## Ouvrages et articles

2. ACHOUR, Christiane, REZZOUG, Simone, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, réimpression 1995, Alger. 189 p.
3. BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Seuil, 1998, 177 p.
4. BRAHIMI, Denise. *Les conditions d'une interculturelité équitable*. In Actes du colloque international *Interculturalité : Enjeux pour les pays du sud*, novembre 2008, université de Béjaïa, Béjaïa, 2009, pp. 35-44.
5. CHIKHI, Beïda. *Introduction*. In Beïda Chikhi (dir.) *Jean, Taos et Fadhma Amrouche, relais de la voix, chaîne de l'écriture*. Études littéraires maghrébines n°12, L'Harmattan, université Paris-13, Centre d'Études Littéraires Francophones et Comparées, 1998.
6. GENETTE, Gérard. *Figure III*. Seuil, Paris. 1972, 286 p.
7. GENETTE, Gérard. *Seuils*. Seuil, Paris, 1987, 426 p.
8. HAMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. In *Poétique du récit*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil, pp.115-180.
9. LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975. 353 p.
10. MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. Éditions Grasset et Fasquelle, 1988. 189 p.
11. PARAVY, Florence. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. L'Harmattan. 1999. 382 p.



12. TOUALBI, Noureddine. *L'identité au Maghreb, L'errance*. CASBAH Éditions, 2<sup>e</sup> édition, Alger, 2000, 270 p.
13. ZAIDI, Ali. *Fadhma et Taos Amrouche : telle mère telle fille ?* Synergies Algérie, n°7, 2009, pp. 13-26.

## Thèses

14. BALA, Sadek. *Essai d'application de la sémiotique subjectale à la traduction d'une «écriture sur soi» du français au berbère (cas de l'œuvre de Fadhma Aith Mansour Amrouche, Histoire de ma vie)*. Mémoire de magistère en langue amazighe, option : littérature, sous la direction de Pr. Salem Chaker et Dahbia Abrous, 2000/2001.
15. BORDJAOUI, Chérif. *L'écriture de l'errance dans Désert de Jean Marie Gustave Le Clezio*. Thèse de magistère, option littérature, sous la direction de Amina Bekkat, université de Béjaïa, 2006.
16. OURTIRANE-RAMDANE, Souhila. *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : rapport écriture/peinture dans Une année dans le Sahel d'E. Fromentin et Femmes d'Alger dans leur appartement d'A. Djébar*. Thèse de doctorat, université de Béjaïa, 24 juin 2010.

## Dictionnaires

17. Dictionnaire Le Littré. 1.0
18. Hachette encyclopédique, Paris, 1999, 2066 p.

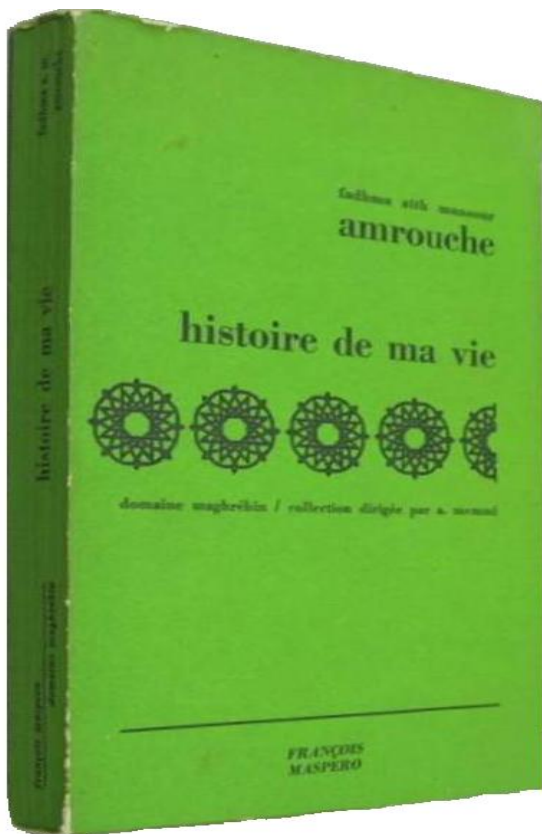
## Biblio Web

19. BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, [en ligne] in *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 1-27. Disponible sur [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113). Consulté le 25 mars 2015.
  
20. BELLOULA, Nassira. *Premiers romans féminins : intimistes puis révoltés* [en ligne], *Le Soir d'Algérie*, 07 mars 2010, n°5870. Disponible sur : <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2010/03/07/article.php?sid=96678&cid=16>. (Consulté le 07 décembre 2014).
  
21. BONN, Charles, KHADDA, Naget. *Introduction* [en ligne]. In BONN, Charles, KHADDA, Naget, et MDARHRI-ALAOUI, Abdellah (dir.), *La littérature maghrébine de langue française*, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996, coll. Histoire littéraire de la Francophonie. (Document numérisé, non paginé). Disponible sur : <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/lmlf.htm>. (Consulté le 07 décembre 2014).
  
22. BONN, Charles. *Le champ littéraire maghrébin francophone, du «postcolonial» au «post-moderne» : Quelle «scénographie interne» ?* [en ligne]. (Document numérisé). Disponible sur : [www.limag.refer.org/Cours/C2Francoph/PostColPostMod2ScenInterne.htm](http://www.limag.refer.org/Cours/C2Francoph/PostColPostMod2ScenInterne.htm) (Consulté le 08 décembre).
  
23. BONN, Charles. *Le roman maghrébin* [en ligne]. In Charles Bonn et Xavier Garnier (dir.) *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman*. Ouvrage collectif. Paris, Hatier, 1997. (Document numérisé). Disponible sur : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ManHatier/IntroRomanMaghr.htm>. (Consulté le 08 décembre 2014).
  
24. BONNET, Véronique. *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones* [en ligne]. Thèse de doctorat : *Littérature française, mention*

- littérature d'expression française*, Paris, université Paris XIII, 1997, sous la direction de Charles Bonn et Jean-Louis Joubert. Disponible sur [www.limag.refer.org/Theses/Bonnet.PDF](http://www.limag.refer.org/Theses/Bonnet.PDF) (Consulté le 07 décembre 2014).
25. GHEZLAOUI, Samir. *Sur les traces de Fadhma Ath Mansour Amrouche* [en ligne]. *El Watan*, 13 janvier 2013. Disponible sur [www.elwatan.com/culture/sur-les-traces-de-fadhma-ath-mansour-amrouche-13-01-2013-199293\\_113.php](http://www.elwatan.com/culture/sur-les-traces-de-fadhma-ath-mansour-amrouche-13-01-2013-199293_113.php) (Consulté le 05 décembre 2014).
26. MALTI, Nathalie. *Voix, Mémoire et écriture : Transmission de la mémoire et identité culturelle dans l'œuvre de Fadhma et Taos Amrouche* [en ligne]. Dissertation. Université Arizona, décembre 2006. Disponible sur <http://ecrivainsmaghrebins.blogspot.com> (Consulté le 05 décembre 2014).
27. SAUVAIRE, Marion. *De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants, le cas des romanciers caribéens au Québec* [en ligne]. Mai 2011. (Document numérisé). Disponible sur <http://amerika.revues.org/2511> (Consulté le 09 décembre 2014).
28. SCARPA, Marie. *L'ethnocritique aujourd'hui. Actualité de la sociocritique*, sous la direction de Patrick Maurus, Paris, L'Harmattan, p. 237-250. [en ligne] [http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa\\_files/MScarpa.pdf](http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/MScarpa.pdf) (Consulté le 22 janvier 2015).
29. SCARPA, Marie. *Le personnage liminaire*. *Romantisme*, 2009/3 n° 145, p. 25-35. [en ligne]. Disponible sur [www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm](http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm). (Consulté le 01 mars 2015).
30. SILINE, Vladimir. *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française* [en ligne]. Thèse de doctorat : études littéraires francophones et comparées, sous la direction de Charles Bonn, Paris, Université Paris 13, 1999. Disponible sur : <http://www.limag.refer.org/>». (Consulté le 07 décembre 2014).

31. <http://fr.wikipedia.org>.
32. [vincent.inuitfinearts.com/fr/paintings/products.aspx?ProductId=907&CatId=15](http://vincent.inuitfinearts.com/fr/paintings/products.aspx?ProductId=907&CatId=15).
33. [www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=7128851758&searchurl=tn%3Dmy+life+story%26sortby%3D20%26an%3Damrouche](http://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=7128851758&searchurl=tn%3Dmy+life+story%26sortby%3D20%26an%3Damrouche).
34. [www.amazon.fr/Histoire-ma-vie-Charlie-Chaplin/dp/2221098196](http://www.amazon.fr/Histoire-ma-vie-Charlie-Chaplin/dp/2221098196).
35. [www.aracneeditrice.it/aracneweb/index.php/pubblicazione.html?item=978885485962](http://www.aracneeditrice.it/aracneweb/index.php/pubblicazione.html?item=978885485962).
36. [www.editionsharmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=44247](http://www.editionsharmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=44247).
37. [www.georgesand.culture.fr/fr/ec/ec15.htm](http://www.georgesand.culture.fr/fr/ec/ec15.htm).
38. [www.goodreads.com/book/show/3008100-my-life-story](http://www.goodreads.com/book/show/3008100-my-life-story).
39. [www.goodreads.com/book/show/8639233-the-story-of-my-life](http://www.goodreads.com/book/show/8639233-the-story-of-my-life).
40. [www.noblesseetroyautes.com/2014/11/marie-de-roumanie-histoire-de-ma-vie-1875-1918-presentation-a-lambassade-de-roumanie-a-paris](http://www.noblesseetroyautes.com/2014/11/marie-de-roumanie-histoire-de-ma-vie-1875-1918-presentation-a-lambassade-de-roumanie-a-paris).
41. [www.priceminister.com/s/amrouche+fadhma?nav=Livres](http://www.priceminister.com/s/amrouche+fadhma?nav=Livres).
42. [www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-de-ma-vie](http://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-de-ma-vie).

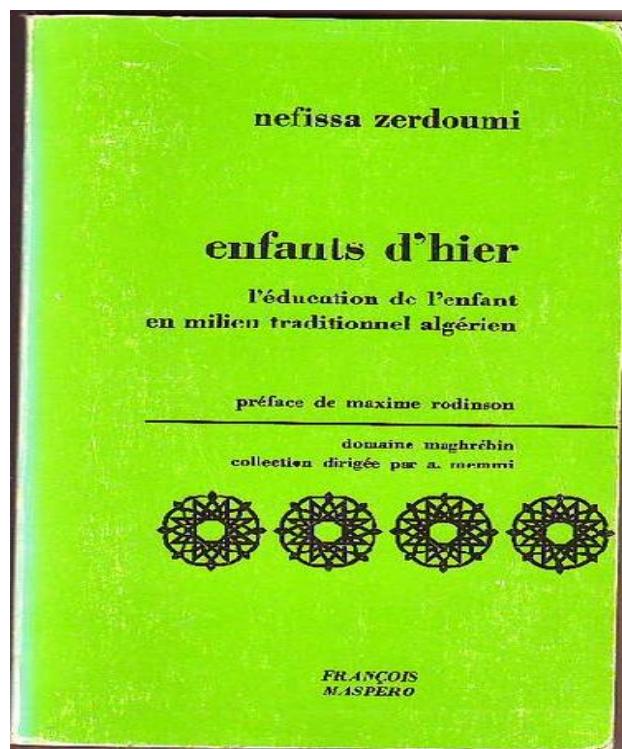
# **ANNEXES**



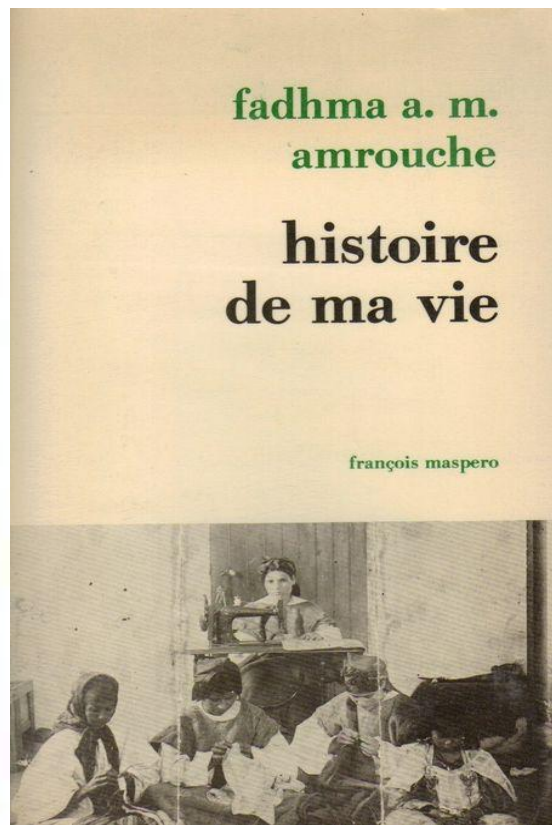
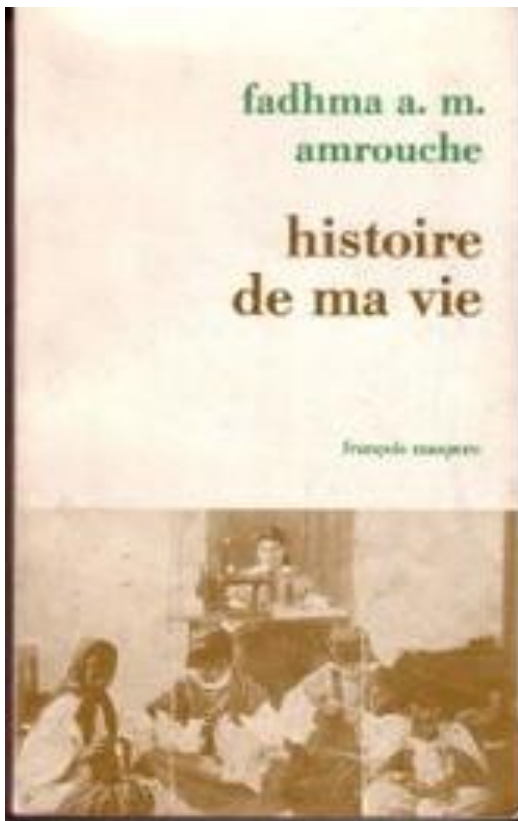
Première édition, Maspero, 1968.



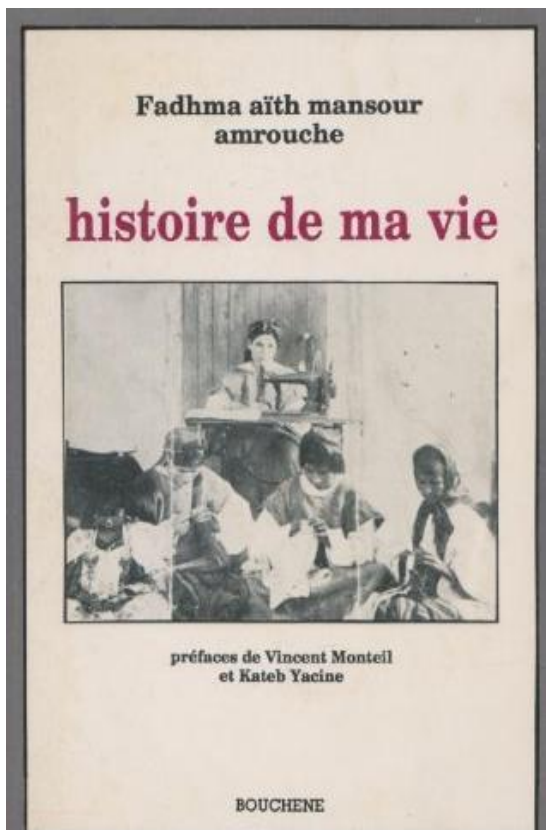
Réédition, Maspero, 1972.



Même couverture pour un autre ouvrage.



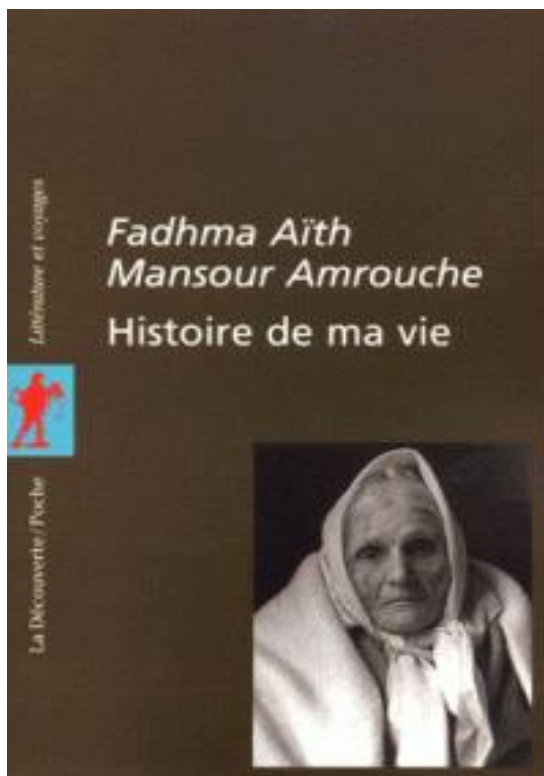
Rééditions, Maspero, 1976.



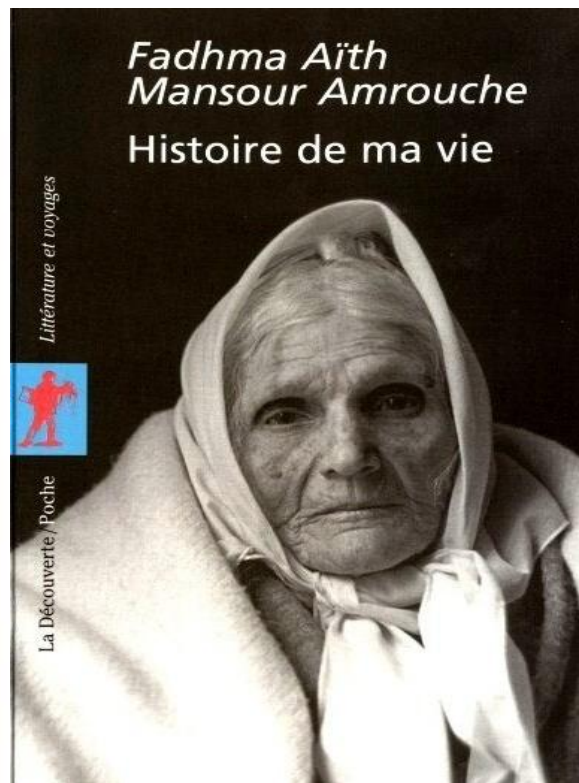
Bouchene. 1990.



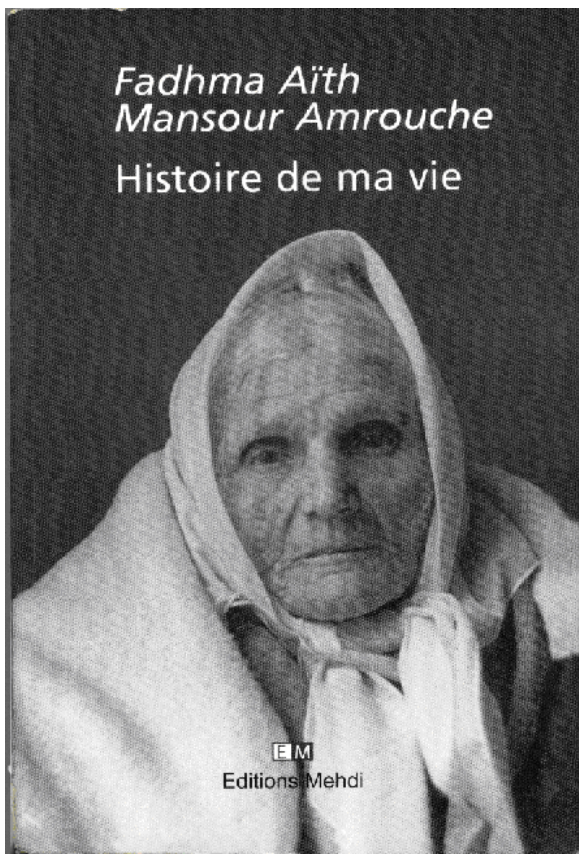
Photo de l'auteure insérée dans son œuvre.



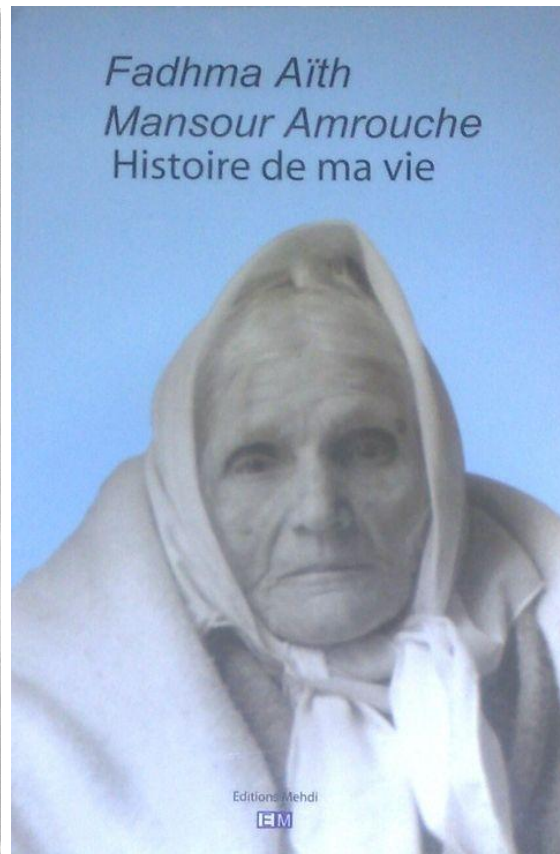
La découverte, 2000.



La découverte, 2005.

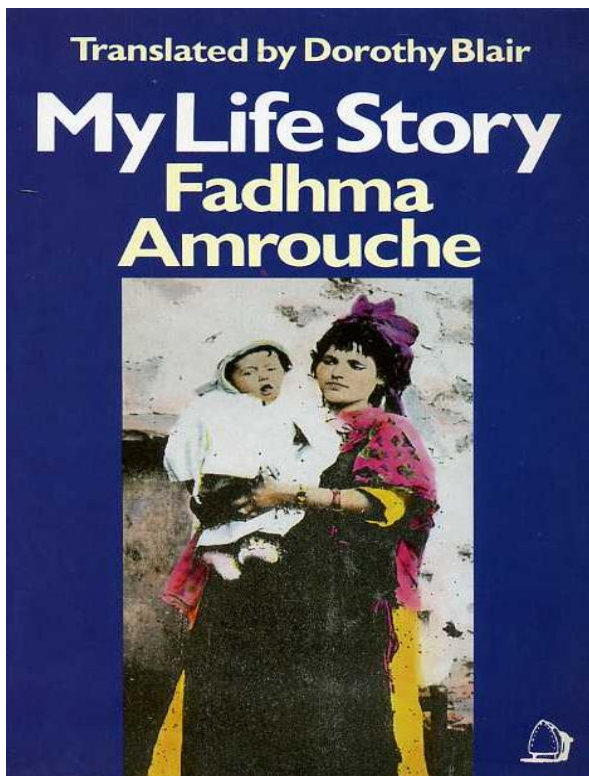


Editions Mehdi. 2009. (**Notre corpus**).

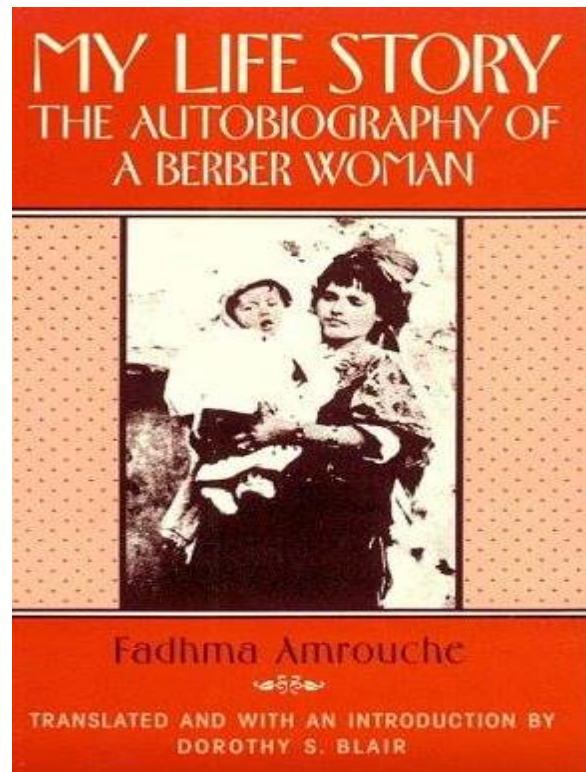


Editions Mehdi.

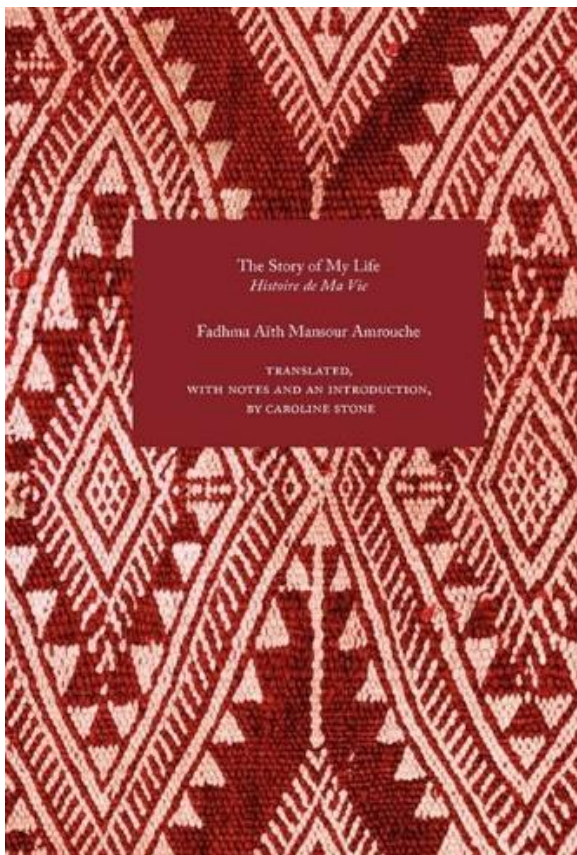




London. The Women's Press. 1988.



London. Rutgers University Press. Juin 1989.

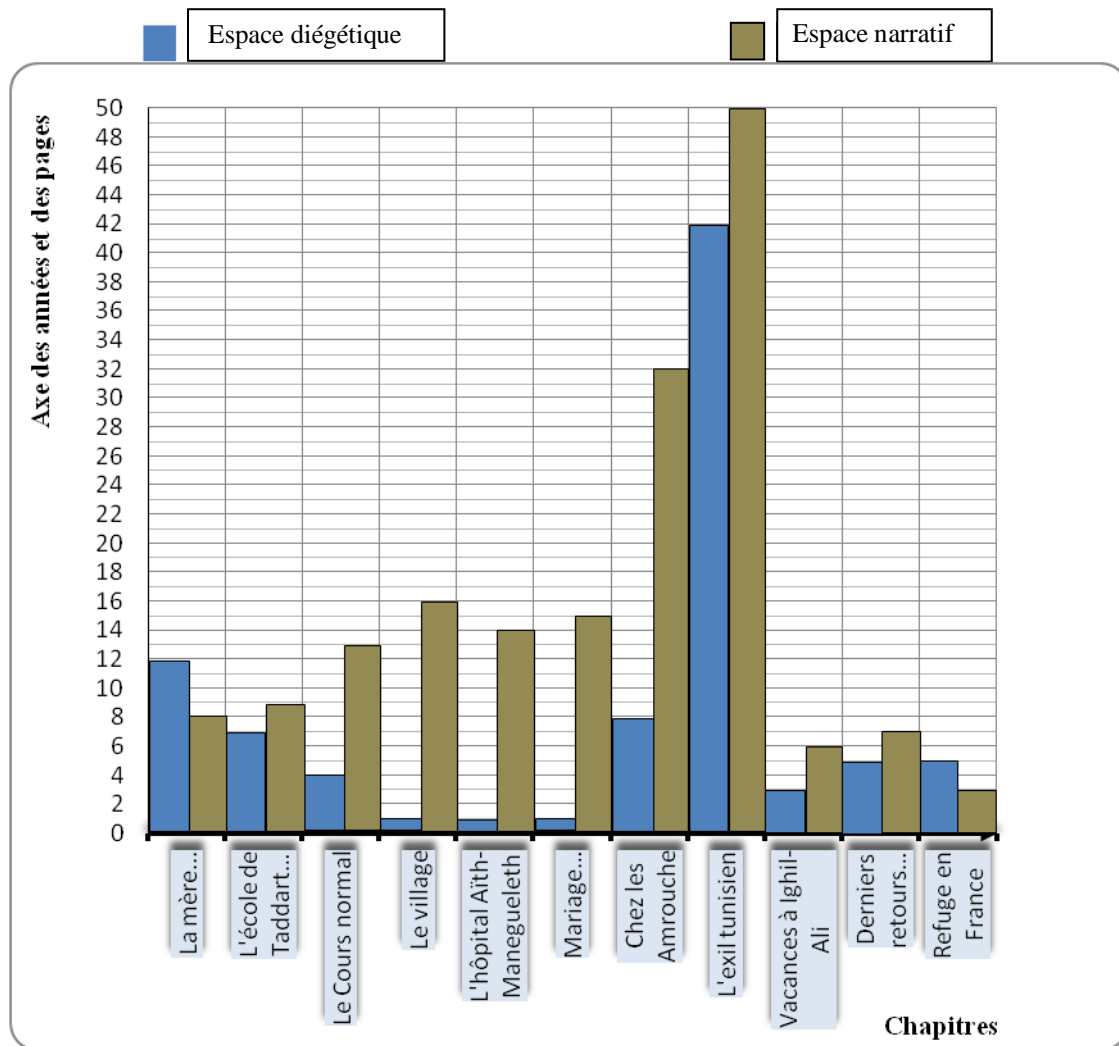


Version anglaise, traduite et publiée par Caroline Stone. Septembre 2009.



Version italienne, traduction et préface de Clelia Castellano. Aracne. Avril 2013.

## Graphique de la dualité temporelle (Histoire/Récit)



## Mots-clés

Anachronisme, autobiographie, béances, déchirement identitaire, éclatement, écriture de l'errance, entre-deux, errance, espace, exil, identité, Kabylie, langue, mémoire, narration, narratologie, paratexte, personnage, personnage embrayeur, personnage liminaire, référents culturels, religion, représentation symbolique, stratégie narrative.

## Résumé

Le présent mémoire soumet *Histoire de ma vie*, de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, à une étude narratologique pour mettre en avant l'errance, dans l'écriture et à travers sa représentation symbolique.

Le premier chapitre a révélé la manifestation de l'errance dans le paratexte. Il a été question d'instabilité, d'ambiguïté, de sobriété, d'éclatement et d'une double manifestation à ce niveau paratextuel.

Le deuxième chapitre a porté sur l'analyse du personnage : son nom, sa langue, sa religion. L'analyse a révélé un personnage embrayeur doté d'un nom double et instable, et voué à l'écartèlement identitaire. Ce qui a abouti à la mise en relief du personnage liminaire, coincé dans un entre-deux.

Le troisième chapitre a analysé la dualité temporelle et a permis de voir l'errance dans l'anachronisme. Ceci à travers les va-et-vient narratifs ; les « *effets de rythme* » du récit ; une fréquence narrative qui consacre la répétition et des oublis traduisant la défaillance de la mémoire. Le récit s'est révélé être éclaté et la narration entrecoupée de « *béances* ».

Le quatrième chapitre a été réservé pour l'espace, coupé en deux et témoin des exils et des va-et-vient de la narratrice. L'analyse a porté sur l'opposition entre l'euphorie et la dysphorie exercées sur la narratrice respectivement dans les espaces ouverts et les espaces clos. L'eau justifie particulièrement l'euphorie et se présente comme une source d'apaisement.

Le cinquième chapitre est consacré à la fin symbolique de l'errance ou la narratrice a ressenti le besoin de dire sa fidélité à ses origines. Elle convoque le long du récit des référents culturels pour s'affirmer « Kabyle » et tenter vainement de se dégager de son statut de personnage « *liminaire* ».

En conclusion, l'étude a permis de révéler le déchirement identitaire de la narratrice, un déchirement qui n'est pas étranger à la logique narrative qui a généré l'écriture de l'errance. Ce qui confirme l'hypothèse de départ.

**ABSTRACT**

The present thesis subjects "*Story of my life*" of Fadhma Aïth Mansour Amrouche, to a narratological study, so that to highlight wandering in writing through symbolic representation.

The first chapter revealed the manifestation of wandering in the paratext. It was a matter of instability, ambiguity, moderation, shattering and double demonstration in paratextual level.

The second chapter focused on the analysis of the character: his name, his language, his religion. The analysis revealed a shifter character with double and unstable name, doomed to identical dismemberment. This resulted a prominent position of the introductory character, who is between the two.

The third chapter analyzed the temporal duality and allowed to see wandering anachronism through narrative backward; "rhythm effects" of the story; a narrative frequency sanctifying the repetition and oversights, resulting failure of memory. The story turned out to be broken and interrupted.

The fourth chapter devoted for space, cut in two, a witness of exile and backward of the narrator. The analysis focused on the opposition between euphoria and dysphoria exerted respectively on the narrator in open areas and enclosed spaces. Water particularly justified euphoria and was as a source of healing.

The fifth chapter discussed the symbolic end of the wandering where the narrator felt the need to tell his fidelity to his origins. He convened along the story, cultural references to assert "Kabyle" and trying vainly to free himself from his status as "preliminary" character.

In conclusion, the study revealed the narrator identical ripping which does not belong to the narrative logic that generated the wandering writing. This confirms our hypothesis.

## ملخص

هذا العمل يخص قصة حياتي لفاضة ايث منصور عمروش أين سلط الضوء على التياهان على الصعيدين الكتابي والتمثيل الرمزي.

ال فصل الأول كشف عن التياهان على مستوى ما قبل النص. كان هنالك حديث عن عدم الاستقرار و الغموض و الرصانة و نوع من التفتت و الازدواجية.

و ركز الفصل الثاني على تحليل شخصية الراوية : اسمها، لغتها، دينها. وك شف التحليل عن شخصية ذات اسم مزدوج و غير مستقر و هوية ممزقة. وقد أدى ذلك الى تسليط الضوء على الطابع ال تمه يدي لشخصية الراوية التي هي عالقة بين هاويتين

ال فصل الثالث هو تحليل للثنائية الزمنية و مكننا من التعرف على مضهر من مضاهر التياهان في هذا المجال. هذا من خلال ذهاب و إياب المتكرر في السرد و "أثار اقاع" القصة و ال سرد الذي ي كرس التكرار و أيضا السهو و النسيان اللذان يترجمان فشل الذاكرة. تبين أن النص يبدو عليه بعض من الانكسار و الفراغات.

وقد تم حجز الفصل الرابع لدراسة الفضاء، ذو الوجهين والشاهد على نفي و تياهان الراوية. بدا الفضاء منقسم على جزأين متضادين بين النشوة و الانزعاج اللذان يمارسان على الراوية في، على التوالي، المناطق المفتوحة و المناطق المغلقة. و الماء يبرر جزءا كبيرا من هذه النشوة و يبدو كمصدر للاطمئنان.

و خصص الفصل الخامس للنهاية الرمزية للتياهان أين شعرت الراوية بحاجة ماسة لان تقول إخلاصها لأصولها. فقد استحضرت مراجع ثقافية كثيرة لتأكد بقائها "قبائلية" و تحاول، بدون جدوى، من خلال ذلك أن تتحرر من فخ ازدواجية الهوية.

في الأخير، كشفت هذه الدراسة على أن تمزيق هوية الراوية ليس غريب عن منطق ال سرد الذي نبعت منه كتابة التياهان. وهذا ما يؤكد فرضيتنا الأولية.