Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

Université Dr. Yahia FERES

Faculté des lettres et des langues

Département des langues étrangères

Filière de français

Option : sciences des textes littéraires

L'autofiction au service du témoignage dans *Le Cartable bleu* de Leila ASLAOUI

Mémoire présenté en vue de l'obtention

Du diplôme de Master

Présenté par :

BEZIA Fadhila

OULDBABAALI Abdellatif

Sous la direction de :

Mme HAID Salima

Année universitaire : 2016/2017

Remerciement

Les mots ne nous suffisent pas pour exprimer nos profonds remerciements à tous ceux qui ont participé à la naissance de ce modeste travail, particulièrement notre directrice de recherche Mme HAID pour tout effort fourni de sa part, pour sa générosité et pour toute sorte d'aide, sans oublier tous nos enseignants durant les cinq ans de formation

Dédicace

Tout d'abord je remercie Allah tout puissant de m'avoir donné la force et le courage pour réaliser ce projet.

Je dédie ce travail :

A deux personnes si chères à mon cœur : mon père et ma mère qui m'ont encouragée dans chaque pas de ma vie.

A mes frères, ma sœur et ses enfants Mouad, sérine et Nour-el-houda, ainsi ma nièce Ichrak.

A ma chère enseignante et directrice de recherche ; Madame Haid Salima.

A tous mes Enseignants et Enseignantes qui ont assuré et suivi mon parcours universitaire.

A tous mes chers amis : Islam, Lahcen, Walid, Ayoub, Abdelkhalik, Omar, Fadhila, Najette, Zaineb, Nessrine, Dahbiya, et tous les étudiants de notre promotion.

Enfin, une pensée toute chargée d'amour et de gratitude à ma deuxième famille de l'hôtel Mazafran pour son assistance et encouragement.

Abdellatif

Dédicace

A mon père qui a tout sacrifié pour assurer mon éducation et mon avenir professionnel.

A ma mère dont la tendresse et l'encouragement ne cessent de m'accompagner durant mon chemin d'études.

Fadhila

Table des matières

Introduction 8

Chapitre I: l'autobiographie : mère nourricière de l'autofiction 15

1- Enjeux de l'écriture de soi :..... 16

1.1. Exaltation du « moi » :..... 16

1.2. Le pacte autobiographique selon Phillipe le jeune..... 22

2- L'autobiographie comme acte de témoignage 27

3- L'intégrisme comme motif de témoignage 33

4- De l'autobiographie à l'autofiction 35

Chapitre II : Etude de la polyphonie dans *le cartable bleu* 40

1. la polyphonie et le dialogisme : 41

1.1 La polyphonie 41

1.2 .Le dialogisme :..... 42

1.3. La relation entre la polyphonie et le dialogisme : 44

1.4. Distinction entre le récit et le discours : 44

2. Les voix narratives dans *le cartable bleu* 44

2.1. La voix de Dehila 45

2.2. La voix de Sirine : 50

2.3. La voix de Amal : 54

Chapitre III : Dimension esthétique de l'œuvre..... 56

1-Aventure romanesque par excellence :..... 57

2-Dialogues et monologues et effet de sens 58

3- Intertextualité et influence du Nouveau Roman..... 64

4- L'autofiction, un jeu féminin : 64

5- La symbolique religieuse : 68

Conclusion: 73

Bibliographie..... 78

Introduction

Il est à noter que depuis plusieurs années apparaissent des écris des femmes en relation directe avec la réalité de leurs époques. Une réalité qui se présente dans différents genres (chronique, témoignages, récits de vie entretiens, essais). Les écrivains de leurs parts, ont un dominateur en commun ; l'Algérie en état d'urgence. Les années sanglantes que l'Algérie a vécu voient s'aligner des productions qui, plus exactement des chroniques, des journaux de bords fixant des jours terribles, marqués entre autres par l'assassinat de citoyens, journalistes, universitaires…etc.

De manière générale la décennie noire de l'histoire de l'Algérie a engendré une floraison d'écriture. Des hommes comme des femmes naissent à l'écriture, impulsée, par la situation de leurs vécus quotidiens et s'incarne dans l'écriture de témoignage pour les femmes comme *le corps en pièce* de Zoulikha BOUKHROUT ou *bleu blanc vert de* Maissa bey et dans le roman pour les hommes. Le mot témoignage, Par supposition, est plus 8direct que le roman et plus propre aux femmes car submergées par la douleur et la révolte. Face à un réel d'une violence inouïe, elles ne se sont pas souciées de chercher une expression distanciée. Leur parole a, donc, a créé un tel cri de douleur et d'alarme.

> Ne pas oublier, ce n'est pas forcément se souvenir, c'est être suffisamment sollicité par les fractures du temps, les discontinuités entrevues, les formes variées de la tragédie humaine, pour écrire un récit qui les tient en compte et sache autant se débarrasser d'une nostalgie mortifère que du devoir figé d'une mémoire non vivante parce qu'inscrite dans le décor statique d'un passé reconstitué au visage lisse [1]

On a tendance d'entendre ou lire une telle formule « *j'écris pour décrire l'horreur, pour ne jamais oublier, pour que les jeunes générations se souviennent et ne soient plus jamais tentés par l'aventure criminelle du fondamentalisme* ».

Cette déclaration de la part des écrivains algériens ne manque pas d'éclairer le chemin qu'ils suivaient pour leurs quêtes.

[1] FARGE Arlette, *une autre mémoire pour ne pas oublier*, L'*inactue*l, *Etats de mémoire*, Circé, 1998, p.5.

Toujours en relation avec la mémoire, il convient à relever une attitude qui se répète assez souvent d'un texte à l'autre ; les auteurs, à travers leurs narrateurs et personnages principaux reviennent à un passé idéalisé ; celui de leurs jeunesse, temps heureux des certitudes et différences culturelles inconnues et assumées. Dans *le cartable bleu* Dehila raconte à sa petite Sérine les beaux jours qu'elle a vécu dans sa jeunesse. Leila ASLAOUI se voit la pionnière d'une conception de l'engagement qui consiste dans le travail d'écriture réalisé par l'auteure afin de transformer son expérience vécue en expérience pour le lecteur.

Le récit est perçu comme acte d'écriture « engagé » qui nécessite de la part de l'auteur-témoin une réflexion consciente sur l'acte de réception par le lecteur. Le récit ne cesse pas de se développer par le biais d'un monologue intérieur articulé par les deux personnages narrateurs. Monologuer avec soi-même… c'est en effet être seul avec soi, d'où le fait qu'il soit fréquemment décrit comme empruntant la voie de la première personne dans sa représentation dans une œuvre de fiction[2]. Dans *le cartable bleu*, nous avons affaire à une fiction de dédoublement de voix narratives (une dualité de *je* narratif), ce qui fait penser à *Enfance* de Natalie Sarraute et l'appartenance du récit au nouveau roman.

On parle aussi de questions religieuses : l'image de l'islam, dans ce genre d'écriture, est toujours présentée relativement à l'intégrisme religieux. Il reste à parler sur la condition de la femme et la question féministe, c'est le point qui nous intéresse dans notre travail de recherche. De même qu'elles ont émis une opinion sur leurs sociétés, les auteurs ne cessent, d'une manière générale, d'écrire sur la situation subie par les femmes algériennes. Elles incriminent l'intégration religieuse sans pour autant oublier la tradition séculaire de la mise à l'écart des femmes de ce pays, de leurs claustrations, et de leur minorisation.

L'écriture fait accéder ces femmes à des connaissances, à formuler lucidement des sentiments qui s'impose peu à peu en elles. Elles s'initient à la notion de

[2]MONIQUE De Mattia-Viviès. *Monologue intérieur et discours rapporté : parcours entre narratologie et linguistique*. Bulletin de la société de stylistique Anglaise,2005, pp.9-24.

propriété de relativisation. Qu'est ce qui est le plus important dans cette Algérie ? Rester en vie, quitte à partir ?ces questions et d'autres l'ont perturbé l'esprit.

Elles prennent en conscience des liens invisibles et forts, qui les lient aux autres citoyens, écrivains, journalistes, universitaires pitiés de l'Algérie républicaine et qui ne sont plus. Elles pleurent les enfants, les inconnus, ceux venus d'ailleurs saccagés par le terrorisme. L'Algérie se défaisant de son altérité, quelle défaite ! Tout cela rend compte d'un lien social vivace.

Il est évident que le témoignage dans le texte littéraire s'est exercé depuis longtemps par les pionniers de la littérature maghrébine. En utilisant des différents procédés d'écriture afin de raconter leurs vécus, les écrivains ne cessent pas de témoigner les expériences criminelles du colonisateur, de l'état post d'après l'indépendance et de la décennie noire. L'écriture de témoignage est caractérisée, en effet par une précision et d'exactitude dans la narration des vécus quotidiens cependant, nous nous intéressons dans notre travail de recherche à un procédé nouveau dans l'acte de témoigner. Il s'agit d'un nouveau mode d'expression ou le témoignage par l'autofiction. Ce procédé qui remplace l'autobiographie a fait que plusieurs écrivains y ont trouvé un champ fertile de leurs écritures de témoignage.

Pour toute ces indications que nous venons de signaler, nous proposons l'œuvre de Leila ASLAOUI le cartable bleu comme corpus de notre travail de recherche. Et si nous avons choisi l'étude de ce texte c'est parce qu'il présente un bon exemple du nouveau mode d'expression et qu'il s'agit d'une production récente qui est peu travaillé au terme de recherche universitaire.

Dans une note de l'auteur, il est indiqué que « *cet ouvrage est également le témoignage, celui de l'auteur qui met en scène la violence des années rouges et les drames que celles –ci ont engendré* » [3]

C'est aussi une page d'Histoire dans laquelle l'Algérie a failli sombrer dans le chaos. La réalité prenant le dessus sur la fiction. A travers une écriture fluide et

[3] ASLAOUI Leila, *le cartable bleu*, Dalimen, Alger, 2011, p10.

agréable à la fois, le lecteur est projeté dans le futur en 2030 pour revenir 38 ans en arrière aux années sanglantes. En effet, utilisant le procédé d'anableps, style par lequel on revient sur un procédé antérieur au récit en cours. La grande mère mima Dehila révèle subtilement un épisode de cette mémoire à sa petite Sirine, âgée d'une vingtaine d'années.

La fiction littéraire est en revanche un discours écrit, sans visée directe de transformation du réel. Selon les termes de Ricoeur dans *temps et recit III*, la fiction est un récit non référentiel. Le rapport au temps et au réel est autre : c'est le long terme qui importe, la réalité de la sensibilité et de la conscience du lecteur.

Le cartable bleu pose, en fait, trois problématiques distinctes : l'écriture de l'Histoire, d'impossibilité du pardon et projection vers le futur.

Comme nous avons parlé avant, le témoignage s'est exercé depuis longtemps dans l'écriture maghrébine. Mais dans notre recherche, nous allons mettre en évidence ce nouveau mode d'expression mis en œuvre par Leila Aslaoui ; l'autofiction au service de témoignage au sein du récit *le cartable bleu*.

Nous avons choisi cet œuvre parce qu'elle présente un contenu intéressant de la décennie noire sous la forme d'une fiction qui donne un effet du réel. Ainsi, l'étude de la constitution d'une mémoire collective et personnelle à la fois dans un texte littéraire représente un des enjeux dissimulés et indirectes de la complexité du témoin face aux horizons de la réception, surtout avec une fictionalisation des faits racontés.

Il s'agit d'un texte riche sur le plan de la thématique de la symbolique et du style. La lecture du *cartable bleu* effleure un humanisme, celui des personnages qui manifestent leurs pensées et leurs principes, y compris le personnage principal, qui nous raconte des évènements véridiques en ajoutant la fiction.

De cela nous nous interrogeons sur l'utilité de ce procédé comme un moyen de narration :

Quels sont les motifs qui ont poussé Leila Aslaoui à choisir l'autofiction pour témoigner l'époque noire de l'Histoire algérien ?

De quelle façon la fictionnalisation de soi servit elle le témoignage présenté dans *le cartable bleu* ? Et comment peut-on mettre en évidence la relation entre le dialogue des voix narratives, le monologue intérieur et le passage de l'autobiographie à l'autofiction ?

Afin de répondre à ces questions et de faire l'analyse de notre thématique nous supposons que l'atrocité de la guerre civile, l'horreur et les malheurs qui ont subis les algériens ont motivé l'écrivaine à employer l'autofiction pour une amplification de l'expérience vécue dans cette époque et aussi pour faire adhérer le lecteur dans les sensations qu'elle ressent. Arlette Farge propose : « *une autre mémoire pour ne pas oublier doit être constituée de sensualité et d'émotions, car pour représenter et énoncer des vérités, il est nécessaire de représenter des émotions* ».[4]

Avec la dualité de la narration et le procédé d'analepse et prolepse, elle a réussi à produire un chef d'œuvre de ces écrits testimoniale.

Dehila, un deuxième pôle de narration se présente comme une chaine entre le passé et le futur (la décennie noire et le futur 2030).

Pour l'analyse de notre thématique nous allons approcher notre texte par une lecture interdisciplinaire qui comprend la méthode établit par Philip Lejeune pour l'étude des traits autobiographiques et autofictionnels (Douvrobski), ainsi que l'analyse narratologique dont laquelle nous mettons l'accent sur les deux personnages narrateurs sérine et Dehila, en passant par un examen bref du temps ; analyse des séquences temporelles ; la représentation faites entre le passé, le présent et le futur. A la fin nous effectuons une comparaison entre notre texte et le texte de N. Sarraute *Enfance* en menant une étude sur le monologue intérieur.

[4]DUJARDIN Édouard,*Le Monologue intérieur*, Paris,Albert Messein,1931.pp 6-7.

Concernant les points que nous allons aborder, il nous convient de mettre l'accent sur trois éléments essentiels : l'autobiographie : mère nourricière de l'autofiction, une étude polyphonique et une étude stylistique.

Chapitre I: l’autobiographie : mère nourricière de l’autofiction

1- Enjeux de l'écriture de soi :

Qui suis-je ? Où suis-je ? Qui étais-je et que suis-je devenu ? Pourquoi le besoin d'écrire sur moi-même ? Des questions qui font l'objet de plusieurs recherches qui concernent l'écriture de soi. Le questionnement sur « moi » présente une démarche paradoxale dans la mesure où le moi fait le sujet et l'objet de l'écriture au même temps. À la recherche de son identité, l'écrivain projette dans l'écriture de sa vie par la mise en question de son sujet. Le *moi* de l'écrivain incarne, donc, une relation paradoxale entre le sujet interrogeant et le sujet interrogé.

> Ce fonctionnement autotélique de l'interrogation…souligne combien semble paradoxale cette démarche scripturaire[5] : étant soi, l'écrivain veut dire le soi, rencontrant la délicate question de son clivage[6].

1.1. Exaltation du « moi » :

L'écriture de soi est un projet purement personnel et elle reste unique car elle est le moyen par laquelle l'écrivain déclare d'une façon ou d'une autre sa volonté de s'exprimer et de restituer sa vie. Mieux vaut admettre les motivations fournis dans la préface à *l'Age d'homme* de M. Leiris repéré par Gusdorf.

> […] Ce que je méconnaissais, c'est qu'à la base de toute introspection il y a goût de se contempler et qu'au fond de toute confession il y a désir d'être absous. Me regarder sans complaisance, c'était encore me regarder, maintenir mes yeux fixés sur moi au lieu de les porter au-delà pour me dépasser vers quelque chose de plus largement humain. Me dévoiler devant les autres mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu'il fût bien rédigé et architecturé, riche d'aperçus et émouvant, c'était tenter de les séduire pour qu'ils me soient indulgents, limiter - de toute façon - le scandale en lui donnant forme esthétique. [7]

L'engagement pour l'écriture de soi se manifeste dans déférente formes ; mémoires, journal intime, correspondances, autoportrait...etc. Le récit autobiographique reste le genre dominant dans l'acte d'écrire sa vie, quoi que ce

[5]Relatif à l'écriture, au style.
[6] MIRAUX J.P, *L'autobiographie ; écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand colin, 2014, p7.
[7] MLeiris, Préface de *l'Age d'homme*, paris, Gallimard, 1939, p14.

genre entretienne un rapport complexe entre le fait d'écriture et de la réalité. De cela nous allons voir quelques caractéristiques de quelques formes de genre.

L'autobiographie propose une saisie logico-temporelle. La narration prend une certaine linéarité et ne correspond pas à l'ordre réel de la mémoire. Il s'agit donc d'un récit rétrospectif.

L'autoportrait littéraire cherche à saisir une unité de sujets dans le présent du regard sur soi.il met au premier plan le présent comme garant d'une présence de soi.

L'autofiction, de sa part propose une reconstitution des faits selon un ordre arbitraire. Il s'agit d'une confrontation entre le temps remémoré et le caractère introuvable du moi. Quant aux mémoires et journal intime, ils présentent un outil de contrôle et de soutien pour son auteur et pour garder la mémoire d'une expérience de son vécu.

En écrivant ses *confessions*[8], Jean Jaque Rousseau se jette dans la préhension et la compréhension d'un objet essentiellement différent.il s'agit de se dire, de s'exprimer le fondement de son existence, de son *moi*, comme objet de connaissance et comme objet d'écriture. En effet, l'écriture est son projet par laquelle il vise à constituer un texte par l'instrument qu'il maitrise. Cela, en effet, nous mène à s'interroger sur le style de l'autobiographe. J.J. Rousseau réfère aux problèmes d'expression et du style. Il exprime son refus de l'écriture arrangée et soignée. Il insiste sur le reflet naturel de sa personne sur le style d'écriture. Le préambule du *manuscrit de Neufchâtel* présente une bonne partie de la réflexion qu'il réclame.

> Si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me farderai. C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non pas d'un livre. Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure ; il n'y faut point d'autre an que de suivre exactement les traits que je vois marqués, Je prends donc mon parti sur le style comme sur les choses. Je ne m'attacherai point à le rendre uniforme ; j'aurai toujours celui qui me viendra, j'en

[8]Un récit autobiographique de J. J. Rousseau, publié à titre de posthume en 1782 pour la première parie et en 1789 pour la seconde.

> changerai selon mon humeur sans scrupule, je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche, sans gêne, sans m'embarrasser de la bigarrure. En me livrant à la fois au souvenir de 1'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit ; mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire [9]

ROSSEAUsouligne la conscience et la réflexion de l'autobiographe comme il montre le rejet de toute sorte de peinture accordé au récit de soi. L'écriture, selon lui, doit épouser les contours du *moi* que le sujet doit dire.

En effet, jean ROUSSET dans *formes et significations* aboutissait dans sa conclusion à la perspective que l'on écrit toujours pour se dire. L'écrivain trouve dans l'écriture un moyen de dire sa vérité, sa propre vie et cela ne se produit que par la composition et par l'expérience de son vécu. L'auteur se projette dans le narrateur ou dans le personnage héros. Ce caractère donne lieu à son double imaginaire.

Un récit de vie n'est pas obligatoirement objet de croyance et de vérité. Prenant à titre d'exemple l'autobiographie. Étant un récit rétrospectif, l'autobiographe trouve dans les souvenirs une matière produisant de son projet littéraire. Mais pourraient-ils être objet de vérité ? L'auteur, arrive-il a tout dire ? la réponse est bien évidemment non, dans la mesure où il lui arrive fréquemment d'être sujet de « trous noir » selon l'expression de Patrick Modiamo. L'écrivain se sert de l'imaginaire pour remplir certains épisodes dont il se souvient plus.

> Les souvenirs, plus proches de l'autobiographie dans leur objet, n'ont pas pour objet de tout dire. Certes l'écrivain se met parfois en jeu dans ses propres écrits, mais il peut parfaitement consigner uniquement des faits, des relations avec des pairs, des entretiens avec des personnalités. Celui qui écrit ses souvenirs accepte de sélectionner, de retrancher ou omettre. [10]

Méditons aussi les propos de chateaubriand dans *Mémoires d'outre-tombe* (1768-1848) :

[9]ROUSSEAU Jean Jaque *Préambule du Manuscrit de Neufchâtel,1764.*
[10] MIRAUX Jean-Philippe, op.cit, p14.

> Je n'entretiendrai pas non plus la postérité du détail de mes faiblesses ; je ne dirai de moi que ce qui est convenable à ma dignité d'homme et, j'ose le dire, à l'élévation de mon cœur. Il ne faut présenter au monde que ce qui est beau…

Mauris BLANCHOT dans *Amitié* souligne que cet itinéraire relève d'une expérience de l'écriture qui trouve son cheminement dans l'imaginaire.il indique que *« le premier trait d'une telle expérience, c'est que le plus grand souci de la vérité l'oblige à faire bien plus grande la part de l'imaginaire […]*[11] *»*

Cette recomposition du vécu de l'auteur vient à la recherche ininterrompue du moi occulté, submergé par les flots du temps et de l'oubli dont l'écrivain n'est point à reprocher.

Toutes ces formes des écrits intimes que nous avons évoqués dessus s'étaient traiter, souvent, isolément en vue de leurs spécificités. Philipe Lejeune souligne dans le pacte autobiographique le retard qu'ont pris pour être reconnu comme un genre appart[12].

Jean STAROBINSKI et Philipe LEJEUNE essaient dans les années 1970 de mettre au jour l'étude De l'écriture autobiographique. Le premier a définit l'autobiographie comme *« la biographie d'une personne faite par elle-même* »[13]. A partir de cette définition Jean STAROBINSKI a déterminé les conditions générales d'écriture autobiographique ; il faut qu'il y ait :

-Une identité du narrateur et du héros de la narration.

-majoritairement narration et non description.

-la notion de parcours sous de tracé d'une vie.

Philipe LEJEUNE place l'autobiographie dans une double perspective poétique et structurale. Dans le pacte autobiographique donne une définition de l'autobiographie qui prend une grande acception de la part des écrivains et des critiques.il s'agit d'un *« récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de*

[11]BLANCHOT Mauris,*Amitie*, Paris,Gallimard,1971, p. 157-159.
[12] LEJEUNE Philipe., *Le pacte autobiographique*, Paris, seuil, 1975.
[13]STAROBINSKI Jean, *le style de l'autobiographie*, Paris, Seuil,1970, p. 257.

sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »[14].

Jean STAROBINSKI souligne le *je* qui marque l'écriture autobiographique et reprend les distinctions linguistiques de *je* narré et *je* narrant. A partir de ce fondement du genre nous nous interrogeons sur la question de personnes dans les écrits intimes.

Il peut nous venir à l'esprit une foule de questions si l'emploie de la première personne reste un choix ou une obligation pour qu'il y'ait autobiographie et pourquoi pas la deuxième ou la troisième personne ne pourraient-elles exister dans un récit de soi ?

Revenons au premier critère des conditions établis par Starobinski « *il faut qu'il y ait une identité du narrateur et du héros de la narration* ». Dans ces lignes nous allons parler de la relation entre l'identité du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation.

Les écrits intimes sont dominés, certes, par une narration de la première personne *je*. Ce *je* narrant renvoie au *je* référentiel auteur. Jean STAROBINSKI souligne que la biographie est un récit autoréférentiel et le *je* ne renvoie qu'a une image inventée par un je référentiel. Les écrivains ont souvent distingué le moi fictif et le moi créateur.

L'utilisation de la première personne ne fait pas de distinction dans un récit autobiographique ou un récit de fiction. Dans la mesure où le premier n'est qu'une simulation délibérée et artificielle selon les propos de Cohn.[15].

LEJEUNE dans *le pacte autobiographique* voit dans le *je* un locuteur réel et assure sur la couverture de texte au début de son texte l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. Statistiquement autobiographies, mémoires, journaux et autres récits ou discours personnels sont dominés par le *je* ,

[14] LEJEUNE Phillipe, *Le pacte autobiographique*, paris, seuil, 1975, p. 14.
[15]COHN, D,*Le propre de la fiction*, Paris , Seuil. 2002, p 53.

expression grammaticale d'un moi démesuré qui envahit les textes. [16] Cependant l'utilisation d'autre personne dans un récit intime n'exclut pas les enjeux de l'autobiographie et les écrits de soi.

Alain Bosquet choisit la narration à la deuxième personne dans *L'enfant que tu étais*[17]. Stendal dans *la vie de henry Brulard* (1835-1836). Le premier opte non seulement à un renouvèlement de la forme du récit intime mais aussi pour une mise en valeur de la nostalgie de son enfance, comme s'il fait appel à cet enfant d'hier. Stendal de sa part s'était effrayé de l'ampleur qu'a prise l'utilisation de « je » dans les récits intimes.

L'emploie de la troisième personne pourrait s'expliquer comme un éloignement ou une prise de distance entre le sujet et l'objet de narration, entre auteur et personnage. L'écrivain prend distance entre ce qui était et ce qui est devenu. Jean Jaque Rousseau dans *les dialogues* au lieu de se jeter dans l'intérieur de personnage, il essayait de le faire objectivement de l'extérieur .la troisième personne, en effet, désigne l'écart entre l'identité de l'écrivain et l'autobiographie. Sur ce point Freud explique *: « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps et de tout temps familiers »*[18].

Pour Leiris le passage de *je* au *il* marque la difficulté à exprimer le douloureux rapport entre le moi de l'écrivain et son image reproduite. Plusieurs écrivains ne cessent pas de varier les voix narratives et la distance qui les sépare quoi que LEJEUNE note que l'emploi de la troisième personne est rare dans l'autobiographie.

[16] HUBIER Sébastien, *Littératures intimes, les expressions du moi : d l'autobiographie à l'autofiction*, paris, 2003, p.46.
[17] BOSQUET Alain, *L'enfant que tu étais*, Paris Grasset, p.320.
[18] FREUD S., *Essaies de psychanalyse appliquée*,Paris,Gallimard, 1925, p.165.

1.2. Le pacte autobiographique selon Phillipe le jeune.

Dans les années 1970 apparait des recherches qui mettent l'autobiographie au centre de leurs études mené par deux grands penseurs ; Phillipe Lejeune et Jean STAROBINSKI. Ils proposent une perspective littéraire et structurale au traitement des écrits autobiographiques.

Philipe LEJEUNE en 1974 ouvre un champ d'investigation en mettant l'accent sur le plan de poétique ; le mécanisme textuel qui produit l'œuvre ou la première question est celle des genres littéraires, ainsi que les méthodes appliquées à l'étude de ce genre.

La notion de « *pacte autobiographique* » proposé par LEJEUNE désigne l'engagement de dire la vérité. Ainsi, il appelle le fondement de toute écriture de soi.

Dans le pacte autobiographique, il donne sa définition célèbre de l'autobiographie qui reçoit une acception de la part des écrivains et des critiques. Il s'agit selon lui d'un « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personne* », rappelons-nous, A partir de cette définition, trois critères peuvent se dégager ; formels, thématiques et énonciatifs :

La mise en forme du langage ; il s'agit d'un récit en prose.

Le sujet traité : on parle de l'existence et la vie individuelle.

La situation de l'auteur en tant que personne réelle et le narrateur.

Nous pouvons aussi dégager le pacte essentiel dans la mesure où s'il y a identité de l'auteur, du narrateur et de personnage il y a un rapport entre auteur et lecteur. Nous avons affaire, donc, à un pacte autobiographique et référentiel que nous allons traiter dans les prochaines lignes. L'auteur s'engage dans la narration de sa vie dans un esprit de vérité et ce rapport qui lie auteur et lecteur est plus complexe qu'il ne semble. En effet, l'identité de l'auteur fait l'objet d'un pacte. Lejeune appelle « *le pacte autobiographique* » le fait que l'auteur s'engage, dans

une autobiographie, à narrer son vécu à toute sincérité en attribuant au lecteur un rôle primordial ; et cela résume bel et bien ce pacte autobiographique et référentiel.

P. LEJEUNE, étant un spécialiste de l'autobiographie tente à mieux cerner ce genre en indiquant les conditions qui le régissent. Dans ce fait, il précise que pour qu'il y ait appartenance à l'autobiographie il est incontournable d'avoir deux conditions dont l'identité de l'auteur et du narrateur et aussi l'identité du narrateur et du personnage principal. L'auteur, donc, assume le rôle du narrateur et de personnage principal. Il s'exprime à la première personne de singulier je quoi que l'utilisation d'autres personne reste tout à fait possible comme nous avons déjà évoqué dans les lignes qui précèdent. Dans le pacte autobiographique en parlant de l'emploi de la troisième personne, il note que

> Ces emplois de la troisième personne […] sont rares dans l'autobiographie » et précise qu'ils interdissent de confondre les problèmes grammaticaux de la personne avec les problèmes de l'identité [19]

L'autobiographie, en effet, doit obéir à conditions citées et toute sorte de récit qui en sorte ne s'y adhère pas. A titre d'exemple quand le sujet traité relate l'histoire collective on parle de mémoires et non d'autobiographie.

Il est à signaler que l'emploie du *je* marque la temporalité du récit et désigne la notion de la rétrospection « récit rétrospectif ». On distinguera cependant le *je* qui raconte la vie et le *je* qui l'a vécue : le moment de la rédaction des souvenirs (temps de l'écriture) et le temps des événements rapportés (temps de l'histoire).

G. GENETTE de sa part, dans *Figure III*[20]fait la distinction entre le temps du récit et le temps de la réalité ; le temps de la réalité ressortit à la chronologie alors que le temps du récit concerne le temps achronique de l'écriture.

L'implication du présent et du passé est une marque caractéristique de l'écriture autobiographique. J et E. Lecarme soulignent dans

[19] LEJEUNE Phillipe, op.cit. p.17.
[20]GENETTE Gérard, *figure III*, paris, Seuil, 1972, p.286.

l'autobiographie *« La marche arrière [est] la seule vitesse que puisse utiliser le conducteur d'autobiographie, et le passé pour ce qui concerne l'histoire, est la seule dimension temporelle du genre »* [21] Du fait, ce procédé présente la distinction majeure entre l'autobiographie et d'autres formes comme le journal, l'autoportrait et l'autofiction.

En parlant de cette dimension rétrospective du récit autobiographique, il existe néanmoins des écrits modernes dont on parle de la prospection et non de la rétrospection ; on ne parle pas d'évocation du passé dans l'ordre chronologique déjà établi mais surtout la manière que l'auteur rapporte chronologiquement ses expériences et rencontres successives et décisives.

Dès que l'autobiographe procède à l'écriture de son texte, il refait le monde à sa manière. Ce champ artistique ne doit pas 'expliquer par un point de vue véridique ou imaginaire mais plutôt par une perspective littéraire.il est, donc, en rapport avec le monde de l'écriture. L'autobiographe, en racontant son vécu (récit) se déplace vers le passé. Cependant le retour au présent désigne son discours ; cela est marqué par des commentaires et des analyses de son développement psychologique.

Gide et Julien GREEN soulignent que l'ordre chronologique n'est qu'une illusion parce qu'il s'agit d'une reconstruction en prétendant d'établir la causalité des faits du vécu qui n'existent pas dans la vie.

C'est ainsi que Roland BARTHES classes les quelques deux cent fragments de de son autobiographie en ordre alphabétique, il explique :

> Adopter la suite de lettres, c'e.st s'en remettre à ce qui fait la gloire du langage […]. L'alphabet est euphorique : finie l'angoisse du « plan », l'emphase du « développement », les logiques tordues ! une idée par fragment et un fragment par idée, et pour la suite de ces atomes, rien que l'ordre millénaire et fou des lettres françaises (qui sont elles-mêmes des objets insensés_ privés de sens[22].

[21] AIETTE Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Québec, castor Astral,1990, p 27.
[22]Roland Barthes par Roland Barthes, p. Ricœur, Temps et Récit, paris, seuil, coll. « points »,3 vol., t.II,1991, p.168, n.2, p150-151.

De cela, il est clair que Barthes accorde une grande importance à la gloire du langage ou plus précisément le monde de l'écriture.

Revenons au P. LEJEUNE, qui constate, lors de son étude de l'autobiographie, deux problèmes dont la question de la personne et la question du nom. « *Il faut qu'il y ait l'identité de l'auteur* » ; il peut y avoir dans la main des autobiographies à la deuxième ou à la troisième personne. Lejeune distingue la personne grammaticale (je, il, nous ...) de l'identité de l'individu (auteur). Le rapport entre les deux doit être effectué pour qu'il y ait une autobiographie.

« *Récit rétrospectif en prose* », une proposition par laquelle P. LEJEUNE nie toute sorte de poétique dans l'autobiographie. En éliminant la poésie de ce genre d'écriture nous nous interrogeons sur la possibilité/impossibilité d'exister des autobiographies poétiques.

Dès *l'autobiographie en France* (1971), LEJEUNE ne cesse pas à souligner que l'autobiographie doit être écrit en prose et ne saurait jamais en vers et que délimitation de la forme est arbitraire. Il explique que cette restriction ne relève pas d'une *« considérations techniques de formes »*[23], mais pour une dimension psychologique dans la mesure où l'autobiographie ne fait pas un bon ménage avec le vers. Ecrire sa vie en vers, cela exige un certain raffinement de langue. Le poète travaille comme un photographe et cherche la beauté et l'harmonie ; en effet, il exagère et glorifie les scènes les plus simples de sa vie par le biais de la langue, il aligne les phrases, les remplace les mots et dépasse le réel vers l'imaginaire.

Méditons ces propos de la quête moderne d'un Leiris qui met en évidence les jeux poétiques sur la langue et le pouvoir des mots par les quels il se sert pour parler de *moi* :

> Je continue à aligner des phrases. Je les retouche et les allonge comme à plaisir, ne pouvant me résoudre à livrer la pensée la plus simple qu'amortie au moyen d'un vain capitonnage…les mêmes écrans me séparent de réalité et l'on dirait que ces

[23] LEJEUNNE Phillipe., *L'Autobiographie en France*, paris, seuil, 1970, p21.

> phrases dans lesquelles je m'embrasse _tantôt y ajoutant des mots ; tantôt y remplaçant des mots par d'autres mots_ sont l'image du difficile commerce que je m'efforce de nouer avec le réel… [24]

Une des raisons psychologiques fondamentales qu'une autobiographie poétique présente est bien une transgression du pacte référentielle dont le lecteur risque perdre l'impression du réel, de témoignage et de vraisemblance, et cela est bien le propre de la prose comme souligne LEJEUNE dans *l'autobiographie en France*[25], Cependant cette vision a poussé certains plumes de présenter un point de vue tout à fait différent, et un des figures qui font l'objection est j. Starobinski.

L'autobiographie poétique porte, comme en prose, les traces de la vie personnelles et le vécu de l'auteur, elle répond aux mêmes questions qu'exige l'écriture de soi. Starobinski souligne que dans l'élaboration et la reconstruction de soi il n'y aurait entre une autobiographie en versifiée et une autobiographie en prose qu'une différence de degré et non de nature.

En 2002, lors d'une table ronde sur la question de « *La part de l'autobiographie dans la poésie contemporaine : un renouvellement ?* » le modérateur, Dominique Rabaté, introduit ainsi le débat :

> Curieusement exclue de la définition qu'avait proposée Philippe Lejeune dans Le Pacte autobiographique (1975), la poésie de notre siècle oblige pourtant à penser les liens qui unissent le sujet de l'écriture et le sujet réel.[26]

Dans cet effet, le sujet de l'écriture et le projet de l'auteur vient de faire l'objet de *La Transparence et l'obstacle*, un beau livre de STAROBINSKI.

Le lecteur, à travers cette forme versifiée de l'autobiographie tente de comprendre le reflet de la vie du poète qui nourrit son ouvre et construit une image sur son existence à travers des formule codifiées et des symboles offert dans le poème.

[24] LEIRIS Michel, Biffures, *La règle du jeu*, Paris, Gallimard, 1948, p.83.
[25] LEJEUNE Philipe, op.cit, p 21
[26] « Autobiographie et poésie », [www.autopacte.org/ Autobiographie], (page consultée le 06/03/2017)

Le pacte référentiel : LEJEUNE revient à la notion de l'identité et mis en évidence le rapport entre l'intériorité du texte et l'extériorité de la réalité. Un rapport qui lui semble difficile dans la mesure où la question de la ressemblance fait l'objet de cette difficulté. L'adéquation des faits racontés à la vérité réelle.il souligne que si l'identité se définit à partir des trois termes : auteur, narrateur et personnage, narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, *à l'intérieur du texte*, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé ; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation[27].

Du fait, le pacte référentiel se pressente dans ce rapport qui inscrit le texte dans le champ de la vérité ; une vérité qui n'est pas lié à l'existence réel mais une vérité du texte dite par le texte.il s'agit, donc, d'une authenticité et non d'exactitude.

Cependant l'authenticité n'est pas un simple synonyme de sincérité comme souligne Sébastien Hubier dans littératures intimes. Il ajoute : *« elle est une forme particulière de cette dernière, selon laquelle on peut donner une image vraie de soi-même par la méprise, voire par la mystification »*[28].

De cet égard, il semble que le fait de parler de la vie personnel d'une façon ou une autre (prose ou poème) est une des formes qu'à travers l'autobiographie tente laisser une trace, et en effet un acte de témoignage.

2- L'autobiographie comme acte de témoignage

Tout d'abord, avant d'aborder de témoignage en écriture, il nous semble de parler vite sur l'interrelation entre les deux genres autobiographie et mémoires qui s'inscrivent comme nous l'avons précisé dans les écrits de soi. Lejeune souligne dans sa définition que l'autobiographie est centrée sur l'existence même de celui qui l'écrit. Les mémoires quant à eux, sont consacré aux événements historiques que l'écrivain n'est pas obligatoirement participant aux faits de son époque, il en est, en effet témoin. Dans l'autobiographie, l'écrivain tente d'écrire

[27] LEJEUNE Phillipe,op.cit., p.35.
[28] HUBIER Sébastien, op.cit, p.35.

à partir de ce qu'il été, tandis que dans les mémoires, l'écrivain écrit sur ce qu'il a fait ou vu. Prenant à titre d'exemple Chateaubriand qui retrace le bouleversement d'une Europe qui, à ses yeux va à sa perte en courant à la démocratie. En effet le mémorialiste inscrit l'histoire de sa vie dans l'histoire des événements et cela manifeste la dominante de son œuvre, en cela, il n'est pas autobiographe. L'autobiographe, quant à lui, peut-être dans quelques chapitres ou fragments de son texte joue en mémorialiste. Il inscrit l'histoire de dans le récit, surtout lorsque les événements historiques laissent une trace dans sa vie et, voire, contribuent à la composition de son moi. Chateaubriand, dans ses *Mémoires* écrit : « *je vous fais voir l'envers des événements que l'histoire ne montre pas ; l'histoire n'étale que l'endroit. Les Mémoires ont l'avantage de présenter l'un et l'autre côté de tissu* »[29].c'est par l'écriture de ses *Mémoires* qu'il tente de saisir les enjeux de l'histoire. La distinction entre autobiographies et les mémoires se présentent dans la façon de se voir pour son écrivain : Dans le premier cas, en effet, ce dernier se pense comme un être d'exception, comme l'origine irréfutable de toutes valeurs. Dans le second cas, au contraire, par le biais du résumé de sa propre vie, il rêve de récapituler les grands conflits de sa génération tout en apparaissant comme un être exemplaire.

Au premier sens de l'intimisme, l'écrivain est toujours divisé entre deux « moi » ; un *moi* quotidien (superficiel) et un *moi* profond. Les jeux temporels ont un rôle important dans le récit à la première personne. A l'aide de sa mémoire, l'autobiographe revivifie ses souvenirs et le chemin qu'il a parcouru et réinterprète ses expériences pour témoigner les moments heureux et malheureux de son époque. C'est à partir de cet acte que nous nous interrogeons sur le témoignage comme acte individuel dans le récit de soi, ainsi que le discours fournis par l'écrivain. Comment expliquer ce dédoublement de métadiscours dans la mesure où le récit ou discours personnels peuvent nourrir l'écriture à travers l'histoire rapportée ?

[29]François René de Chateaubriand,*Mémoire d'outre-tombe*, Paris, penaud frères, 1950.

En mettant l'accent sur l'autobiographie nous venons de préciser dans la citation au-dessus que l'autobiographe se prend pour un être exceptionnel dans la société. Il sait mieux regarder, élabore les faits selon sa vision, il se pense un modèle. Il possède ce que les autres ne maitrisent pas : le pouvoir magique de l'expression. « *Le travail de l'autobiographie est une élaboration, synthétique, du sens qui récupère et structure les souvenirs « dans un récit très consciemment dirigé »*selon l'expression de P. LEJEUNE.

L'écrivain se fait la cible privilégiée des régimes autoritaire, dictatoriale, et même de l'intégrisme. En effet, sous la censure et/ou l'oppression trouve dans l'écriture un moyen de faire son témoignage par le pouvoir de la parole. Il se trouve bouleversé entre le MOI et du MONDE, entre son intérieur sensible et l'extérieur catastrophique. Par conséquent l'aspect testimonial trouve son chemin dans le récit autobiographique. Dans *La Nuit* Elie Wiesel, un récit rétrospectif qui contient des épisodes intenses, parfois insupportable d'une vie constitue un bon exemplaire de ce bouleversement.

Dans cette partie nous nous intéressons à l'acte de témoignage comme forme littéraire dont l'autobiographe véhicule ses expériences et son vécu à travers le texte littéraire, il s'agit, donc, de témoignage autobiographique. En effet il existe un rapport entre éthique (de l'auteur) et esthétique (de son texte). A propos de ce rapport entre le témoignage étant un acte de vérité et le texte littéraire, W. Iser donne pour exemple texte de fiction, et souligne, dans *L'acte de lecture,*1976qu'« *au lieu d'être simplement le contraire de la réalité la fiction nous communique quelque chose au sujet de la réalité »*[30]

Dominique Viart, dans l'introduction de *Dis -moi qui te hante* : paradoxes du biographique souligne que :

> Le témoignage est un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales actuelles de notre société : un sujet je parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu en première position (authenticité). Son expérience personnelle, douloureuse, est un bouleversement qui concerne ses

[30] ISER W, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1976, pp.99-100.

> semblables car la dignité humaine est en jeu, d'où une prise de parole publique. Cette pratique se rapproche dans certains cas de l'écriture autobiographique, également très prisés aujourd'hui[31].

Il ajoute que la disparition des témoins, le passage des générations et le renouvèlement de la mémoire exigent l'invention de formes esthétiques signifiantes pour la représentation du passé récent. Et cela vient pour confirmer le choix de Leila ASLAOUI pour un nouveau mode d'expression afin de laisser sa trace testimoniale par le biais de son roman, *Le cartable bleu*.

A partir de cette définition, nous constatons que l'écrivaine en racontant son vécu elle se présente comme un délégué de sa société, il est le porte-parole de son groupe, or la crédibilité de son témoignage est une condition indispensable à la prise de parole comme nous l'avons déjà signalé.

L'écrivain dans un écrit de soi, motivé par la nostalgie a son passé, tente de revenir en arrière et revivre le temps écoulé, les moments de joie et les moments difficiles. Il vise avoir un sens de son existence et même laisser une trace pour les futures générations. Vaincre le temps qui passe et triompher de la mort semblent marcher dans le chemin de témoignage que l'écrivain véhicule dans son texte.

Nous nous intéressons, dans notre travail de recherche, à l'acte de témoignage comme nécessité qui pousse à l'écriture et ses dimensions dans l'œuvre étant donné que *Le cartable bleu* s'inscrit dans ce genre. Leila Aslaoui à travers son roman autobiographique et autofictionnelle à la fois s'engage dans l'écriture de son texte dans le but de témoigner une époque noire qui à bouleverser l'histoire de l'Algérie. Ainsi, les souvenirs, les horreurs et les jours de terreur se voient comme un fardeau lourd sur l'épaule de l'écrivaine, ce qui lui motivait d'écrire son texte et de donner son témoignage autant qu'un personnage qui qui a vécu l'enchainement des événements. Cela d'un autre coté présente une sorte de soulagement intérieure dont l'écrivaine cherche à extérioriser ses souvenirs,

[31]Dominique Viart, « Dis -moi qui te hante. Paradoxes du biographique », Revue des Sciences Humaines,263(3/2001) : paradoxes du biographique, pp. 7-33.

comme le déclare Primo Levi dans la préface de *Si c'est un homme* : *« le besoin de raconter aux autres »*[32], et de faire participer les autres. Il souligne que l'écriture de son œuvre est une libération intérieure avant tout.

L'autobiographe raconte ses expériences et ses exploits vise d'une manière ou d'une autre témoigner sur son époque. La représentation de sa vie en relation avec les autres n'est pas implicite. Il opte, en effet, dans son texte, pour une prise de conscience des autres, comme la plupart des textes appartenant à la littérature maghrébine d'expression française (littérature de combat et d'urgence à titre d'exemple). Voire, l'autobiographe cherche à transférer son expérience personnelle aux futures générations. Le témoignage devient, donc, à travers son récit ou discours une dénonciation dans la mesure où il tente donner une autre vision des choses et d'en rétablir la vérité.

Cependant, cette mission n'est pas de simplicité qu'elle semble.la question d'éthique et de subjectivité rejoint, en effet, la question de la réception de l'œuvre par le lecteur.

L'auteur n'est pas historien, il ne peut, certes, apporter au lecteur toute la vérité, il sait qu'il ne peut tout dire. Plus que cela, il ne pourra être, parfois, compris par le lecteur dans la mesure où ce dernier n'a pas vécu ce que l'auteur lui offre comme information. L'auteur, face à cette situation, il est obligé de teinter son style avec une clarté et, de plus, ne doit pas négliger les détails pour que le lecteur puisse aboutir à la vérité et la véracité du témoignage.

Dans *Esthétique de la réception*, Hans robert met en question le destinataire et l'inscription historique de l'œuvre ; Sa problématique ne se pose pas aux analyses internes du texte mais plutôt à la notion de publication qui, cette dernière détermine les manières dont le lecteur aperçoit le texte et les effets qu'il produit quand il devient public.

Le rapport entre le témoignage fournis par les expériences intimes de Leila ASLAOUI est déjà difficile, à la fois, pour l'écrivaine et pour son lecteur. Cette

[32]PRIMO Levi, *si c'est un homme*, Turin, De sliva, 1947, p6.

difficulté se réside dans le fait de lier l'inexprimable au scriptable (par la mise en œuvre de l'autofiction), passer de l'esthétique de l'exactitude (écriture) à la dialectique d'étrangeté (le monde extérieure) et de l'inénarrable au témoignage obligé. A ce propos J. Semprun, dans l'écriture et la vie, dit :

> Pourtant un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui a été tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique. Un espace de création. Ou de recréation. Seul l'artifice d'un récit maitrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques. [33]

Ainsi, le récit rétrospectif s'articule autour d'un fait ou évènement qui bouleverse la vie de l'individu. La découverte du *cartable bleu* par sérine fait le déclencheur qui fait en sorte que la petite fille insiste de savoir sa vérité. Ouvrir le cartable représente une ouverture sur l'histoire noire de l'Algérie. L'écrivain de sa part se trouve vers l'inadmissible. Ce dernier est l'élément autours lequel l'œuvre autobiographique noyer. Le fait intolérable et inimaginable est la représentation parfaite du témoignage. L'écrivain de si c'est un homme ne classe pas les chapitres de son œuvre selon un ordre logique, mais par ordre d'urgence. Témoigner est donc le fruit de l'urgence. Dans un entretien diffusé en 1er mars 1995 par Arte lors de la célébration du cinquantenaire la libération des camps, Elie Wiesel dis à Jorge Semprun : *« cela dit, on continue et on essaie. Bientôt, on ne sera plus là. Il faut laisser une trace »*[34].

En effet le témoignage dans *le cartable bleu* s'articule comme un besoin qui répond à la question d'existence et aussi une libération de soi intérieur dans la mesure où Leila ASLAOUI donne espoir à son être et aux autres. Elle met le pardon en question, et pour ce faire elle crée le personnage de Sérine par lequel le lecteur est projeté dans 2030.

[33] Jorge Semprun, *l'Ecriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1995, p.23.
[34] J.P. Miraux, op.cit, p.41

3- L’intégrisme comme motif de témoignage

Afin de concrétiser cet acte de témoignage littéraire, nous parlerons dans les lignes qui suivent du témoignage et de l’intégrisme dans le cas de la littérature maghrébine d’expression française.

Les textes maghrébins qui s’inscrivent à cet acte de témoignage ont un statut particulier. Dans les années 1990, un génocide, qui marque une époque noire de l’histoire de l’Algérie, pousse certains plumes de dénoncer la situation amère vécue quotidiennement. Ainsi, une nouvelle littérature voit le jour, qu’elle va se nommer littérature d’urgence. Les écrivains, à la fois motivés et censurés, optent pour le témoignage de leurs expériences et les conséquences de cette guerre entre frères. A ces conditions, la production littéraire ne cesse pas à continuer et à se renouveler. Les écrivains comme Rachid BOUDJEDRA, Assia DJABAR, Rachid MIMOUI et plusieurs autres dans l’investissement des évènements dans leurs textes n’ignorent-ils pas le contexte politique et la terreur quotidienne en adressant leur parole au large public. Leila ASLAOUI, à travers le personnage référentiel Dehila, mets l’accent sur la vie d’une fille qui souffre quotidiennement de l’horreur qui envahit l’Algérie de l’époque et pose la lumière sur la question féminine par le biais de personnages, dans leur majorité, ils sont féminins (Dehila, sérine, Neyla et Amel …).

Le paysage apporte toujours de scènes tragiques marquées par des cortèges de morts, souvent assassinés cruellement et des fois par des raisons inconnues. L. Aslaoui, qui était déjà ex ministre dans le gouvernement algérien a vécu cette expérience d’inquiétude et surtout était au courant de ce qui se passe à l’époque s’en est bien servis dans son texte. Elle cite même des noms étant victime de cette guerre comme Tahar DJAOUT, qui fait une des premières victimes des intellectuels algériens étant assassiné en 1993. Les écrivains comme les journalistes, dès lors, font la proie préférée pour les intégristes. La terreur qui a failli sombré l’Algérie dans le chaos va donner une nouvelle naissance d’une écriture déférente. Les récits font, dorénavant, appel à une écriture narrative et

engagée, et les thèmes se ressemblent au reportage. Dehila raconte les événements qu'elle a vécu dans une forme de faits divers ; elle va d'un événement à l'autre, assassinat par ici, kidnapping par la et ainsi se compose le récit du *cartable bleu*.

R. BOUJEDRA dans ses deux romans *Timimoune* et *la vie à l'endroit* traite les actualités de jour de l'Algérie. Les années qui poursuivent ne cessent pas de donner de nouvelles voix aux autres écrivains pour parler haut et fort de cet époque à l'instar de notre écrivaine qui a publié son ouvre le cartable bleu en 2015. Quoi que les caractéristiques stylistiques se déférent entre les productions qui coïncide avec et celle d'après la décennie noire, les préoccupations testimoniales reste l'objective primordiale de l'exercice littéraire.

Par cela, un nouveau mode d'expression se voit classer dans les rayons des bibliothèques littéraires. Le témoignage qui se fait exprimer par le biais de l'autobiographie semble se converger vers un nouveau genre que Doubovski appelle autofiction. Leila ASLAOUI opte pour ce nouveau mode d'expression dans la mesure où le récit du *cartable bleu* est fait par la juxtaposition du réel et du fictif à la fois.il s'agit, en effet, de la fonctionnalisation de la vie personnelle de l'écrivaine.

Le témoignage littéraire n'existe pas à l'écart de l'imagination, de l'invention et de la fiction. Marie Bornand dans *Témoignage et fiction* souligne que pour prendre le lecteur à partie, pour lui gagner à la cause du vrai, le témoignage, comme tout discours, est soumis aux critères de la rhétorique.

> Cette disproportion entre l'expérience que nous avion s vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avions donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose. [35]

[35] Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard (coll. Tel), 1995, p 9.

4- De l'autobiographie à l'autofiction :

Sans parler de l'autobiographie, nous ne pouvons pas parler de l'autofiction étant donné que la première la mère nourricière de la deuxième. La révélation du « moi » ne se limite pas au vécu réel et objectif de l'auteur mais elle se peut exister en relation avec de la fiction et de l'imagination.

Comme la fiction vient pour libérer l'âme de l'écrivain et lui donne une sorte de quiétude intérieure. L'autofiction fait de l'autobiographie un genre démocratique [36] dans la mesure où elle offre de nouvel horizon à tout ce qui engage dans l'écriture d'un récit de soi. Notre écrivaine Leila Aslaoui qui s'était trouvée à l'écriture de l'essai, se découvre dans l'écriture romanesque par le biais de l'autofiction ou elle développe son talent artistique.

L'interférence de la fiction au sein d'un récit de soi qui suppose être la vie réelle de l'auteur pose un problème de la vérité. Pour l'autobiographie, comme nous l'avons signalé, l'autobiographe dans son récit crée un monde référentiel à son existence réel et définit ses limites. Il opte pour une distinction du vrai et du faux. Cette dimension, en effet fait en sorte que l'autobiographie soit « *ancrée dans le réel mais seulement à partir de l'univers qui la constitue : vie imaginaire, vie recomposée, vie verbale* »[37] . Si Mima Dehila n'est que l'ombre de l'auteur dans le cartable bleu, il est clair que la vie de Leila Aslaoui est recomposée et fictionnalisée.

L'autofiction est née de l'autobiographie. Selon Sébastien Hubier l'espace littéraire relève de cette juxtaposition de réel et de l'imaginaire. G. Genette dis à ce propos : « *je m'invente une vie, une personnalité qui ne sont pas exactement, les miennes […] »*[38]

---

[36] Lycée chateaubriand de Rome, « l'autofiction, un procédé littéraire qui permet de se raconter tout en étant quelqu'un d'autre »2010, [http:// www.lycée-chateaubriand.eu/article598.html], (page consultée le 16/02/2017).

[37] KHIREDDINE, Roiya, « L'autobiographie et l'autofiction dans les mots de Jean Paul Sartre », mémoire élaboré en vue de l'option de magister, sciences des textes littéraire, université El Hadj Lakhdar Batna, 2009/2010, p.63.

[38] Ibid, p. 64.

C'est justement en 1977 que l'on accorde cette appellation du genre à l'écrivain et critique français Serge DOUVROBSKI qui invente le terme de l'autofiction pour qualifier son roman *Fils*, qu'elle va ensuite subir une acception grandissante de la part des écrivains que des critiques. Il l'a défini ainsi : « *fiction, d'évènements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté* »[39]. Les écrivains, dorénavant, réclament une distinction de leur stratégie narrative, celle de l'autobiographie et celle du roman. L'autofiction vient en effet comme un genre qui relève des deux formes étant donné qu'elle véhicule de l'écriture autobiographique et de la fonction poétique, à la fois. L'autofiction serait donc : auto : la matière de son livre est entièrement autobiographique. Fiction : la matière est entièrement romanesque[40].

Revenons à ce que nous avons évoqué sur le rapport entre l'aspect référentiel de l'autobiographie et la fonction poétique du récit. DOUVROBSKI souligne que ce double contrat évoque une nécessité pour l'autofiction. Cette dernière apparait comme un détournement fictif de l'autobiographie[41] et que ce genre littéraire novateur veut mettre en évidence le caractère fluctuant, fragmentaire, insaisissable du « moi » exprimé dans une écriture qui s'éloigne du signifié.

Il s'agit donc d'une nouvelle théorie qui semble attirer un nombre considérable d'écrivains qui ont battu en brèche l'identité personnelle qui marque anciennement l'écriture sur « moi ». L'autofiction, par conséquent, se rapprochant en de la psychanalyse, elle met en sorte que l'écrivain se projette dans l'inconscient de l'auteur, narrateur et personnage tous à la fois. Et dans sens que l'autofiction vient pour renouveler le genre autobiographique. Leila ASLAOUI dans son roman se manifeste dans les trois éléments en étant l'auteur, le narrateur -personnage et le personnage- narrateur.

---

[39] Doubvrosky, *serge, Fils*, Paris, Galilée, 1977.
[40] Grell Isabell, *L'autofiction*, paris, Armand Colin, 2014, p.8.
[41] jenny,lauren, « l'autofiction » , Methodes et problèmes, Genève, DPT de Français. Moderne,2003[http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/.], (page consultée le 12/03/2017)

Le cartable bleu, raconte l'histoire d'une Algérie qui souffre durant les années rouges et une Algérie de 2030. L'écrivaine opte pour une double narration ; une narrativité à la première personne qui se fait par Dehila, l'héroïne et Sérine la seconde narratrice. Si Dehila est le personnage référentiel de Leila qui s'introduit dans des situations imaginaires sous le pseudonyme de l'écrivaine, Sérine incarne, de plus, la fonctionnalisation du récit. Les évènements qu'elle raconte se situe dans le future 2030.Sérine, de plus, exprime l'inconscient de l'auteur ainsi celui de la future génération. De cela, l'autofiction apparait comme un genre et une pratique d'écriture qui mit en œuvre un évènement imaginaire et incontournable. Dans une note de l'auteur, lit- on : « *il suffit parfois de presque rien (un cartable par exemple, une date, un lieu) pour que le passé refasse irruption »*[42]. P9. Cet événement imaginaire va bouleverser toute l'histoire et cède la place au récit fictif.

Peut-on parler de confrontation avec le réel lorsque le fictif envahit le langage de l'intime ? Thomas Rénier s'il voit dans l'autofiction le lieu d'une poétique en mouvement, par opposition à l'autobiographie, n'élude pas le trouble que provoque et qui accompagne, et ce depuis ses débuts, le genre de l'autofiction.[43]

Si l'autobiographie offre une vérité que le texte porte sur l'identité de l'auteur, l'autofiction de sa part n'est du tout loin de cet aspect caractéristique de l'écriture de soi. Elle véhicule une vérité mais une vérité indirecte dans la mesure où elle respecte les codes et le visé de véracité de l'autobiographie.

L'aspect illusoire fait de l'autofiction un genre littéraire qui vise la sincérité mais autrement. Pour aboutir à l'identité de l'auteur, ce dernier trouve dans l'imagination un meilleur moyen vers la connaissance de soi. L'imagination trace donc un chemin vers l'exploration de la nature humaine qui est confuse. L'image de l'intégrisme et de la cause féminine se fait par l'imagination de l'auteur dans son invention des évènements et par des stratégies narratives qui servent à construire une piste vers la vérité de son être. Sérine et sa sœur Neyla

[42] Nous nous contentons dans les passages tirés du corpus de mentionner que le numero de la page.
[43] RENIER Thomas, revue de littérature comparée, De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale, 2008, p. 33-36.

représentent, à merveille, cette confusion que L. Aslaoui veut montrer dans son récit. Elles incarnent le futur qui semble difficile et inconnu pour une génération devisée sur la question du pardon. La première s'adhère au point de vue de l'auteure contrairement à sa sœur qui n'éprouve aucun agissement.

Le faux fictionnel qui oppose au réel autobiographique révèle donc le côté caché de l'identité et la dévoile quoi que le récit fictif soit accusé d'être limité étant donné que l'imagination de l'auteurE n'est pas dévoilée au lecteur. L'autofiction participe à sa manière du destin mouvementé de l'autobiographie.[44]

Le lecteur du *cartable bleu* voit dans Dehila une combattante de parcours, un personnage qui arrive à mettre les mots sur les maux, Cela est bien clair dans le récit ; elle se présente comme héroïne et rebelle pour ses principes comme la cause féminine durant une période ou l'intégrisme fait rage. En effet, en lisant le lecteur à l'impression que L. Aslaoui cherche à se faire lire par les personnes qui lui ont blessée. Le récit commence par le présent 2030, pour revenir en arrière au vécu de Dehila. Il s'agit d'un procédé d'analepse qui marque la fiction du récit.

L'autofiction commence par un je narrateur qui n'est jamais linéaire comme le cas de l'autobiographie. Le *je* de Dehila et le *je* de Sérine est aléatoire. Il s'articule aux sauts de temps, de stade de la temporalité et de l'histoire. Tous ces procédés sont mis en œuvre pour que le lecteur ne s'identifie pas, obligatoirement, à la narratrice. L'auteure cherche que son récit soit non personnel. Le *je* de l'autofiction est universel et non un jeu personnel qu'il permit de voir le monde en dépit de se voir. Le *je* de Dehila est un *je* de toutes les femmes qui ont souffert de la décennie noire juste comme le *je* de Sérine qui représente toute les femmes de demain.

> Je sens des frissons me traverser le corps. Vingt ans, vingt-trois ans, mon âge et celui de ma sœur. Je retrouve les mêmes mots de journalistes dans tous les articles…je sais que la mort est inéluctable, mais je ne veux pas qu'elle vienne me chercher à mon âge . p.19

[44] RENIER Thomas, op.cit, p 19

Les voix narratives dans le récit marquent la relation entre l'histoire et le narrateur ; le narrateur initial raconte l'histoire et laisse la parole parfois à un autre narrateur. Et par cela que Dehila délègue sa petite fille Sérine d'être porte-parole de lui et d'autre personnage, ce qui peut se traduire comme une transition d'une vérité à une autre par le biais de changement de voix.

Chapitre II : Etude de la polyphonie dans *le cartable bleu*

1. la polyphonie et le dialogisme :

Le fait d'écrire un récit autofictionnel, l'auteur a besoin de créer des personnages qui partagent les mêmes pensées avec lui afin de se cacher derrière eux, alors il fait parler plusieurs voix à travers son texte, où il met en scène des énonciateurs qui représentent différents points de vue se ressemblent avec ceux de l'auteur, et cela ce qu'on appelle la polyphonie dans le roman.

Le récit dans *le cartable bleu* englobe une multiplicité de voix narratives qui contribuent à la subversion des codes narratifs traditionnels. Cette technique permet de raconter l'évènement de plusieurs manières pour présenter la différence des points de vue des personnages en ce qui concerne l'intégrisme et le terrorisme.

La diversité des voix dans le récit peut interprétée par la polyphonie narrative ou énonciative qui perturbe l'homogénéité du récit. Elle permet aux personnages de se commenter et d'exprimer leurs idées à propos d'une multiplicité de sujet, ce qui ouvre la voie à l'opposition et la différentiation des regards.

1.1 La polyphonie

Le terme « polyphonie » vient du grec « plyphonja » qui désigne la multitude des voix ou des sons. Les critiques s'accordent pour dire qu'au Moyen Age, le mot signifiait, selon son utilisation dans un vocabulaire musical, combiner un multitude de voix considérées comme indépendantes mais pourtant liées entre elles par le biais de l'harmonie qu'elles contribuent ensembles par renforcement, c'est être capable de houer plusieurs notes à la fois pour parler d'instruments polyphoniques, le théoricien russe M. BAKHTINE a adopté le terme métaphore pour l'utiliser dans l'analyse linguistique et littéraire, le concept de polyphonie , développé dans son ouvrage *problèmes de la poétique de Dostoïevski* est d'emblée lié à la construction romanesque, pour décrire notamment l'œuvre de l'auteur russe. Et dans cette perspective, M. Bakhtine en

abordant le concept de polyphonie, accorde le mérite à Dostoïevski dans la naissance du roman polyphonique et dit à ce propos que[45]

> Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau (…) on voit apparaitre, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs, le mot (le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objective du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur, il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre résonne en quelque sorte à côté du mot (discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un monde tout à fait original[46].

En effet, BAKHTINE annonce que Dostoïevski est le fondateur de ce qu'on appelle un roman polyphonique, par la contribution des tours de rôles qu'il donne à ses héros et à son narrateur et l'indépendance dont jouit chacun d'entre eux par rapport aux autres, une indépendance qui même dans son aspect constructif du sens, met en valeur une harmonie narrative et une originalité du monde sans lequel elle est construite.

Si la notion de polyphonie et proposé dès 1929, elle n'est pas reprise par la suite, jusqu'aux années 1960 où elle a vu le jour avec la reprise des travaux de Bakhtine par Tzvetan Todorov et Julia Kristeva. Donc Grâce aux travaux du théoricien russe M. Bakhtine (1929) le terme polyphonie a été inséré dans les champs de l'analyse linguistique et littéraire.

1.2 .Le dialogisme :

Parler de la polyphonie, c'est automatiquement parler du dialogisme car ce sont deux terme indissociables et selon Rabatel :

---

[45]DJOUAMA, Mounira,*Polyphonie et voix narratives dans. La Femme Sans Sépulture d'Assia Djebar*, mémoire élaboré en vue de l'option de master,sous la direction de BENZID Aziza,2014/2015, p 20 [http://www.dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/bitstream/123456789/], (page consulté le 10/12/2016)

[46] BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p33.

> Le dialogisme est un phénomène linguistique fondamental de tout énoncé traversé par le dialogue interne ou externe que l'énonciateur entretient avec d'autres énonciateurs passés ou à venir. Et dialogisme et polyphonie, seraient donc deux facettes complémentaires pour aborder les phénomènes d'hétérogénéité énonciative d'un point de vue translinguistique (dialogue) ou esthético-anthropologique (polyphonie)[47]

Le mot dialogisme vient du dialogue, le dialogue où se mêlent les discours du narrateur principal (la voix du narrateur qu'est parfois l'auteur lui-même) avec les discours d'autres personnages (la voix des personnages contenus dans le texte). Tout discours est donc, composé d'un ensemble de dialogues, car la présence d'une multitude de voix implique qu'il y ait une interaction se manifeste à travers un dialogue, entre les personnages et l'auteur et entre chacun des personnages avec les autres. Selon cette optique de Bakhtine alors, il y a toujours dans le texte un dialogue qui se fait entre les discours, et à propos de cette idée, BAKHTINE affirme que[48]

> L'orientation dialogique, c'est bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet et ne peut ne pas entrer avec lui dans une interaction vive et intense, seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non-dit, le solitaire, Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet.[49]

Donc, chaque discours produit par l'être humain, est une partie d'un dialogue qui se fait entre lui et son interlocuteur, même si ce dernier n'est pas forcément présent pour répondre à ses répliques, en prenant l'exemple d'auteur/ lecteur.

[47]RABATEL Alain. « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine » in Revue Romane N° 41. 1. 2006, p55.
[48]DJOUAMA Mounira ,op.cit, p 13

[49] TODOROV, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique*, seuil, Paris, 1981, p.98

1.3. La relation entre la polyphonie et le dialogisme :

D'après ce que nous avons avancé, le dialogisme et la polyphonie sont deux faces d'une même pièce, car les deux concepts sont nés en parallèle avec les travaux de M. Bakhtine. Mais il faut savoir que le dialogisme est une notion un peu plus vaste que celle de la polyphonie, car la polyphonie en étudiant les diverses voix existent dans un même énoncé, reste une étude centrée seulement sur les textes littéraires notamment les romans, alors que le dialogisme étudie toute sorte de discours humain dans tous ses états et dans tous les domaines, il se contente de la parole en général, Alors il englobe dans ses plies la polyphonie étant une étude d'une pluralité de voix dans un même énoncé qu'est en fin de compte un discours aussi.[50]

1.4. Distinction entre le récit et le discours :

Avant d'examiner les voix narratives à l'intérieur du récit, il faut tout d'abord distinguer entre « récit » et « discours ».

Dominique Maingueneau dans *linguistique pour le texte littéraire* fait la distinction comme suit :

> « Récit » et « discours » sont des concepts linguistiques qui permettent d'analyser des énoncés ; ce ne sont pas des ensembles de textes. Rien n'interdit à un même texte de mêler ces deux plans énonciatifs.[51]

Les voix narratives dans le récit du *cartable bleu* se résument en trois voix, chaque voix narrative ou énonciative renvoie à un personnage qui explique singulièrement ses idées et son point de vue à propos des sujets traités.

2. Les voix narratives dans *le cartable bleu*

A travers le présent chapitre, nous proposons une typologie simplifiée des voix narratives qui nous permettent de classifier les différentes voix, dont les

[50]*Polyphonie et voix narratives dans. La Femme Sans Sépulture d'Assia Djebar,* op. cit, p 14.

[51]MAINGUENEAU, *Dominique dans : Linguistique pour le texte littéraire*, 4ème édition, Paris Nathan, 2003, p.55.

deux premières sont principales et la troisième qui se présente comme une voix secondaire :

1 : la voix de Dehila.

2 : la voix de Sirine.

3 : la voix de Amal.

2.1. La voix de Dehila :

Nous tenterons, à travers ce volet, d'étudier le premier *je* ce de la narratrice Dehila. En fait, le roman entre la première et la dernière page, doit être toujours au mystère du personnage littéraire qui définit comme *« la catégorie […] des plus obscure de la poétique »* [52]

Le personnage littéraire désigne *« la représentation fictive d'une personne* »[53] même si dans notre roman, il s'agit de personnes qu'ont réellement existé, car la plupart des évènements évoqués sont des évènements véridiques.

En fait, dans une note Leila ASLAOUI affirme :

> Il demeure évident que si les personnages imaginaires, l'auteur reconnait que la réalité rejoint _ quand elle ne la dépasse pas_ la fiction un tel écueil était inévitable car cet ouvrage est également le témoignage_ celui de l'auteur _ qui met en scène la violence des « années rouges » et les drames que celles-ci ont engendrés. C'est aussi une page d'histoire durant laquelle l'Algérie a failli sombrer dans le chaos. P11

Effectivement, *le cartable bleu* est un ensemble des évènements pendant la décennie noire où la mémoire de la narratrice Dahila projette le lecteur des années en arrière, par envie de transmettre un témoignage et de faire revivre le passé, un passé collectif qui se nomme ténèbres d'après elle : « *je le connais bien et nous avons vieilli ensemble. Il fait partie de moi et se nomme « ténèbres » » p 32.*

[52]DUCROT Oswaldetet TODOROV Tzvetan, Dictionnaire *encyclopédique des sciences du langage,*Paris Seuil,,1972, p.286.
[53] BORDAS Ecric et autres, *l'analyse littéraire,* Armand Colin, Paris.2005, p.147.

2.1.1Dehila entre les souvenirs et la fonction idéologique :

a - les souvenirs :

Effacer les souvenirs n'est pas une tâche facile, n'est peut-être pas possible. L'on peut oublier mais ne jamais supprimer. Le souvenir est toujours logé dans un coin de la mémoire, il ressurgit lorsque l'âme ressent le même sentiment, la même douleur, la même fêlure que ce qu'elle a ressenti où moment l'évènement a eu lieu.[54]

> De quel répit parles-tu- Sirine de quelle quiétude s'agit –il tandis que ma mémoire me projette trente-huit ans en arrière ? Je revois les images. Toutes les images. Têtues et indécollables. P31

En remarquant l'extrait qu'est entre nos mains, nous trouvons des déictiques comme (me, ma ,je.) ces pronoms personnels renvoient au narratrice Dahila qui raconte ses souvenirs à la première personne, alors que le pronom personnel ‘’*tu*’’ renvoie au destinateur Sirine, et là où nous trouvons le dialogue qui se passe entre les deux narratrices Dehila et *Sirine « je sais petite-fille bien-aimée »* p33 ce dialogue entre les deux voix Dehila/ Sirine prouve l'existence du dialogisme qui peut correspondre à une recherche de souvenirs, l'une aidant l'autre à éclaircir ou à relever une ambigüité Et consternant les déictiques temporels il y a cette expression *ma « mémoire me projette trente- huit ans en arrière* » p31 qui nous aide à situer l'énoncé dans le temps par rapport au moment d'énonciation qu'était en 2030. *« C'était la semaine noire du 13 au 18 mars 1993, durant laquelle, tour à tour, Hafid, laadi, Djilali, tombèrent sous les balles islamistes. »* P32

[54] BOUJEMEMA,Zineb.*la problématique existentielle dans cette fille-là de Maissa bey*.Université Dr. Yahia Farés de Médéa. Thèse de magistère.2010/2011. P 73.

Ainsi L'utilisation de l'imparfait et la date indiquent le temps coupé de la situation de communication, afin de transmettre un témoignage et de faire revivre le passé de la décennie noire.

Témoigner un moment donné dans l'Histoire ne se résume pas uniquement à raconter des évènements réellement vécus, mais aussi à créer des autres ont un aspect historique privé et subjectif afin de porter une vérité, qui peut convaincre le lecteur, cela veut dire que le témoignage peut devenir fictif au fil de la narration. *« Il était jeune et beau. Il réglait la circulation à ce carrefour maudit de la capitale. Soudain, une détonation déchira le ciel, puis une seconde et une troisième. » P 34*

Leila Aslaoui a créé cette scène et beaucoup d'autres, dans le but de démontrer aux lecteurs les difficultés et les drames que les citoyens ont endurés pendant les années 1990.

C'est le recours au récit secondaire qui éloigne le texte de son genre autobiographique, selon Genette : *« la présence du récit métadiégitique est un indice assez plausible de la fonctionnalité »*[55]

Notre corpus est considéré comme un document vécu qui contient l'image du témoignage sur l'expérience vécue de l'auteure, sur ses vécus de sa vie personnelle et même celle du peuple algérien.

b- La fonction idéologique

Selon GENETTE Le narrateur peut ainsi commenter son histoire pour indiquer la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres sentiments qu'éveille en lui tel épisode ; on a là quelque chose qui pourrait être nommé fonction testimoniale, ou d'attestation. Il peut aller plus loin

[55] GENETTE Gérard, *Fiction et diction, précédé d'Introduction à l'architecte* [1979], Paris, Seuil 2004, P154.

et se mettre à expliquer ou à justifier telle action, exerçant alors une fonction idéologique, qui oriente la signification générale du récit.[56]

Le roman est la création d'un univers qui fonctionne comme un reflet du monde réel. Même lorsque ce reflet est déformé, même lorsque le récit semble se dérouler dans un espace ou un temps qui n'ont rien à voir avec les nôtres, le lecteur effectue entre l'univers de l'œuvre et son propre univers des « allers retours » qui mènent à une réflexion sur notre monde.

Le roman, recréant une société d'hommes avec ses qualités et ses défauts, est ainsi porteur d'une ou plusieurs « visions du monde » – qui se transmettent au lecteur par le biais des personnages, des relations entre personnages et narrateur, mais aussi grâce à d'autres éléments du tissu romanesque[57].

Consacrerune autobiographie pour témoigner une époque précise dans l'Histoire ne se résume pas à raconter des évènements mais aussi à commenter et à porter des réflexions personnelles qui occupent un espace textuel très important dans notre corpus, ou ainsi celles des autres personnes, à ce propos, Genette explique la « fonction idéologique » dans le roman postmoderne :

> Les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : ici s'affirme ce que l'on pourrait appeler la fonction idéologique de narrateur [58]

« *Si tu dis, tu meurs, si tu te tais, tu meurs, alors dis et meurs* ». p 37, c'est l'expression de l'écrivain Tahar DJAOUT, par laquelle la narratrice a donné le point de vue concernant la liberté de l'expression pour défendre des droits puis elle l'a commenté en se cachant derrière le pronom personnel nous. *« Nous fûmes nombreux à dire : nos plumes et nos voix contre leur arme »*p37. Donc

[56] ZANGHI Fillipo, « personnage romanesque et vision du monde » 10 novembre 2013, [en ligne], [https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html], (page consulté le 28/02/2017)

[57] KEAMPFER Jean « la voix narrative », 15 décembre 2009, [en ligne] [http://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/francais-premiere/personnage-romanesque-et-vision-s-du-monde_1-fra-03.html.], (page consulté le 28/02/2017)

[58] GENETTE, Gérard, *la littérature au second degré, Paris*, Seuil,1992, p.262.

nous pouvons dire que l'écrivaine affirme le but de l'écriture du *cartable bleu* qu'est tout simplement une lutte contre l'intégrisme.

Notre écrivaine dans *le cartable bleu* a touché des points très sensibles dans la société algérienne en abordant le sujet de l'intégrisme et la femme durant la crise algérienne des années quatre-vingt-dix, où elle ne manque pas par exemple d'incriminer l'intégrisme religieux, prend comme enjeu la force exercée contre la femme pour porter le hidjab, en osant d'interpréter les versets coraniques qui traitent du voile à sa propre manière pour défendre son point de vue concernant le hidjab : *« Lorsque le coran évoque le mot hidjab, ce n'est pas à propos du voile, mais dans le sens de tenture et ils concernent les épouses du prophète » p47*

En se basant sur les idées de l'écrivain et le poète tunisien Abdelaziz Kacem :

> « Cette recommandation fait suite au harcèlement que faisaient subir aux épouses du Prophète et à d'autres passantes dans les rues de Médine, voyons désœuvrés. Vertement tancés, ces derniers arguèrent du fait qu'ils prenaient ces passantes pour des esclaves (donc bonne à draguer » p 46

Un écrivain témoin comme Leila ASLAOUI dans *le cartable bleu* pousse le lecteur toujours à réfléchir par lui-même, en laissant entrevoir son attitude à travers son texte, cela permet au lecteur d'être plus convaincu car c'est lui qui va trouver la thèse par la compréhension des réflexions de l'auteur et même celles des autres insérées dans le texte pour l'argumentation.

Afin de rendre hommages à toutes les femmes qui ont été assassinées pour avoir refusé de porter le voile Leila ASLAOUI a convoqué son passé pour nous raconter l'histoire de son élève Sabrina qui symbolise la femme algérienne pendant la décennie noire.

> Elle prend place au premier rang. Sabrina est belle. Grande, mince, ses yeux noirs en amande et sa chevelure lâchée dans le dos me font penser à une gazelle du sud. Sabrina est la meilleure dans toutes les matières. Elle est l'espoir de la mère, veuve, contrainte de faire des ménages pour faire vivre ses quatre enfants p 106

D’après ce passage, la narratrice Dehila ressent la nécessité de raconter l’histoire de Sabrina à sa petite fille. Elle le fait dans le but de la démontrer le vrai statut que la femme doit occuper dans la société, et même de prouver la souffrance des femmes algériennes victimes de viol durant la décennie de terrorisme dans des autres passages :

> Silence des femmes rescapées des tournantes dans les montagnes, lorsque les terroristes islamistes les emmenaient de force ou qu’elles étaient offertes à l’émir par le père, le frère, ou l’époux. Tourner, c’était pour elles connaitre l’enfer sur terre, subir les assauts de la bête. Immonde et haïssable. Rescapées, elles crurent recouvrer la paix et la liberté. Elles déchantèrent lorsqu’il leur fallut affronter une autre épreuve et vivre le plus abject des calvaires. Celui de mépris des hommes p 146

En effet la romancière, par le biais des personnages et à la manière d’un journal intime, a pu engager dans la lutte contre l’intégrisme, car le cartable bleu n’est probablement pas un anodin dans la mesure où il permet de conserver les déchirures et les séquelles de la décennie noire.

2.2. La voix de Sirine :

Les souvenirs dans un récit autobiographique sont indispensables, car elles permettent de témoigner des évènements passés tout en combattant l’oubli.

Les auteurs disposent de nombreux outils pour narrer leurs évènements de la vie en perspective et pour créer des passerelles entre eux, comme nous avons déjà vu avec la narratrice Dehila qui adopte une technique d’un monologue intérieur pour commenter ces évènements en répondant aux préoccupations de sa petite fille Sirine. « *Il faudra que tu m’explique ce qui a poussé des hommes à ôter la vie à des jeunes gens heureux de vivre* » p 19 « *toi seule mima chérie, pourras me répondre* » p 21

A travers ce volet nous allons découvrir la manière par laquelle le *je* narrateur de Sirine se manifeste.

2.2.1. Sirine entre le passé et le présent :

a-le passé :

Dans *le cartable bleu*, la mémoire de l'auteure se rattache à la mémoire collective car elle témoigne aux noms de ceux qui ont partagé avec elle les idéaux, des évènements et même des sentiments comme : Tahar djaout, abdzlazziz kacem, Christian de cher, Nizzar Kabbani…

En effet, notre narratrice Sirine a relevé un fait historique du moins qui a marqué l'Histoire d'Algérie au moment où l'on posait la question « où va l'Algérie », ce qui a met Sirine dans un désarroi d'angoisse.

> je retrouve les mêmes mots de journalistes dans tous les articles : « balles », « mare de sang », « mort instantanée », « lâcheté », « horreur ». J'ai froid et j'ai peur. p19

Donc, la narratrice n'à bientôt plus d'autres ressources que de consulter les journaux qui se trouve dans le porte document de sa grand-mère pour découvrir les traces du terrorisme.

> je m'empare du premier paquet : « 1992-1993 ». Quatre quotidiens du 11 février 1992 rapportent que la veille, six policiers, dont l'âge oscillait entre vingt et vingt-quatre ans ont assassinés dans la Casbah d'Alger, à la rue Bouzrina, par des islamistes. p 18

D'après ces journaux la narratrice Sirine prépare le lecteur dans cette confidence, à lui révéler une vérité historique que l'auteure a vécue en tant que témoin.

> Des policiers, des militaires, des gendarmes, en cette année 1992-1993, sont assassinés par les islamistes, de jour comme de nuit. A un carrefour, devant leur domicile, dans une caserne ou lors d'une embuscade. Le 14 février 1992, un commissariat est mitraillé. Le 29 juin 1992, c'est le président de l'état qui est assassiné. Le 4 juillet de la même année, cinq policiers meurent comme ceux du 10 février 1992, à Hussein Dey .le 26 aout 1992, une bombe explose à l'aéroport Houari Boumediene causant beaucoup de victimes. p 25

L'auteure a délibérément sélectionné des évènements, des personnages et des lieux qui ont été réellement existés Pour que la fiction soit plus réel, et même pour le but majeur de témoigner l'Histoire de l'Algérie pendant la décennie noire.

A propos de ces évènements, Tzvetan TODOROV exprime la nécessité de rapporter la réalité telle qu'elle se serait passée même si elle n'est pas intégrale :

> L'œuvre littéraire est historique dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité des évènements qui se seraient passées, des personnages […] à ce niveau, ce ne sont pas les évènements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les fait connaitre [59]

Leila ASLAOUI relate ces évènements à sa propre manière, en donnant la parole à la narratrice Sirine, un personnage fictif qui reflète sa pensée et son identité « *point de tangence entre le monde raconté et celui où on le raconte qui prétend terme entre le réel et l'imaginaire* »[60] donc Sirine au moment de la lecture de ces évènements dans les journaux représente l'imaginaire alors que les évènements représentent le côté réel.

b- le présent :

Lire et comprendre une page d'Histoire est considéré comme un enseignement ou une expérience pour vivre le présent et le futur.

Sirine a consulté plusieurs documents qui parlent de l'intégrisme pendant la décennie noire, ce qui a engendré en elle une nouvelle vision du monde, car cette dernière se nourrit toujours du passé qu'est nécessaire à la continuité de l'identité et la personnalité.

Notre narratrice s'intéresse toujours au passé et elle veut savoir le tout concernant la décennie noire par contre sa sœur Neyla qu'est indifférente et ne s'intéresse guère au passé.

> Hier, j'ai longuement conservé avec Neyla, via Internet. Je lui ai parlé de mes découvertes et des trésors cachés. Elle semblait détachée et m'a seulement dit « dépêche-toi de décrocher ton diplôme, ainsi me rejoindras tu ici pour un troisième cycle. Laisse tomber le passé. Ba -Sido est dans nos cœurs, mais à quoi bon te faire du mal ? à quoi bon rallumer un feu qui s'est consumer depuis longtemps regarde droit devant toi et pense à

[59] TODOROV Tzvetan, cité par C. ACHOUR ; A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, p. 36.
[60] BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Gallimard, 1964, p. 63.

> tonavenir. Seulement à ton avenir » Neyla n'est pas seulement ma sœur, elle est mon amie et je l'écoutebeaucoup. Cependant, je ne peux me résoudre à refermer cette page que j'ai ouverte. Je veux savoir. Je veux comprendre. p 62

Sirine insiste toujours pour savoir et comprendre les facteurs qui ont poussé les terroristes de tuer des jeunes gens innocents, en revanche, elle n'a trouvé que sa grand-mère qui l'explique car ses proches ne s'intéressent pas aux années de braise.

> - je veux savoir pourquoi ils ont tué des innocents dont Ba-Sido. Je veux savoir aussi pourquoi ils n'ont pas été jugés pour leurs crimes
>
> -Je ne peux pas te répondre. Je sais seulement que tout n'est pas clair. Moi, j'ai un grand oncle qui a disparu. On n'a jamais retrouvé le corps. Qui l'a tué ? on ne l'a jamais su. Et puis pourquoi veux-tu savoir ? Tu sais, Sirine, nos problèmes sont nos études, un emploi et un logement, le passé, on s'en f… ils n'ont rien fait, rien construit pour nous, alors pour quelles raison t'intéresses tu à eux ? Passons à un autre sujet, veux-tu ?-Non, je n'ai pas envie de parler d'autre chose. » p 63

D'après ce passage, notre auteure veut nous dire que le passé fait partie de nous et il ne faut jamais le négliger. *« Je prends le cartable bleu et le range dans mon armoire. Il est désormais, ma mémoire. Il est mon passé. Celui que m'a légué ba-sidou ». P64*

Sirine comme sa grand-mère Dahila défend toujours son opinion concernant le hidjab, à chaque fois elle évoque des évènements pendant la décennie noire où la femme était forcée de porter le hidjab, et même elle tente de convaincre sa copine de ne le porter pas :

> -As-tu entendu parler le Katia ?
>
> - Non… qui est ce ?
>
> - C'est une jeune lycéenne de quinze ans qui a été assassinée en 1994 parce qu'elle avait refusé de se voiler.
>
> - 1994 ? Pourquoi m'en parles-tu aujourd'hui ? Cela fait trente-six ans, je n'étais même pas née et toi non plus. P61

Nous remarquons d'après ce passage que Sirine partage plusieurs points de vue avec sa grand-mère et cela ce qui prouve que l'omniscience du ‘'je ‘', dans les

deux chapitres consacrées aux deux narratrices Dahila et Sirine, renvoi à la même personne qui est l'auteure Leila Aslaoui.

2.3. La voix de Amal :

En dehors du fait que la polyphonie désigne une multiplicité de voix, elle est liée à l'autofiction dans la mesure où celle-ci est décrite par S. Hubier comme étant un jeu portant sur des voix multiples[61], tandis que G. Gusdorf attribue à toute seconde voix présente dans l'autofiction et « refoulée dans l'ordinaire des jours, en laquelle se libère une mauvaise conscience »[62]

La voix narrative se présente dans le cartable bleu sous plusieurs formes y compris les citations et les journaux intimes ceux de Dahila et Sirine, cependant, avec la narratrice Amal nous allons découvrir une autre forme de voix, ce qu'est une lettre pour Sirine de son amie intime Amal.

En lisant cette lettre, nous sentons que l'auteure tente le maximum de nous montrer comment les islamistes traitent les femmes dans les moindres détails :

> « Comment ai-je pu m'attacher à un homme qui dit « dar » (la maison) lorsqu'il parle de moi ? le pire est que je trouvais mon assimilation aux murs et aux portes de « dar » normale et appelait cela « pudeur » et « retenue ». je pris conscience de ma bêtise le jour où deux semaines après mon mariage, je fus fortement réprimandé par ma belle-mère parce que j'avais appelé mon mari par son prénom et, suprême outrage, en présence de son père.
> « Où as-tu été élevée et par qui ? Sans doute par des parents dévergondés ». Désormais tu « hououa » (lui), lorsque tu évoqueras mon fils en son absence et quand tu t'adresseras à lui, tu ne diras plus Abdlqahar ».p154

> La femme pour les islamistes est soumise à des règles extrêmement strictes et elle n'a pas le droit de faire tout ce qu'elle veut car c'est illicite en Islam.
> J'ai imaginé des cartes d'invitation rédigées ainsi : » les familles de « hououa » et de « dar » sont heureuses de vous annoncer le mariage de leurs enfants… ». il n'y a pas de musique et pas de fête. « Haram » et « reharam » m'avait expliqué Abdelqahar. P 155

[61] MOUKRANE,Hind. *Lautofiction dans surtout ne retourne pas de Maissa Bey,* thèse de magistère. Université EL Hadj lakhder batna. p71

[62] GUSDORF George, *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne*, paris, Odile Jacob, 1991, p373

Amal n’a pas pu vivre dans une telle situation, alors elle a demandé l’aide de son amie Sirine pour la sauver :

> Tout le monde ici me surveille. Oui, j’ai très peur qu’une nuit Abdelqahar ou son grand père m’égorge dans mon lit. Sans doute suis-je ridicule, mais je n’y peux rien. La peur me paralyse. Sirine mon amie, je te supplie de m’aide. N souvenir de notre amitié, fais le. Je t’embrasse. Viens vite. Amal p159

Notre auteure à travers cette lettre, parle aux noms de toutes les femmes qui souffrent de l’intégrisme des islamistes, et ainsi de l’injustice et l’intolérance que va subir la femme algérienne jusqu’à 2030.

Dans *le cartable bleu*, Leila Aslaoui, continue à donner la parole à des voix féminines pour remémorer l’histoire de l’Algérie, ce qui permet ainsi de mettre en lumière un fragment de la décennie noire. Avec une reformulation désordonnée, le parcours de la narration dans ce roman se base essentiellement sur ce que disent celles qui ont connu , d’une manière ou d’une autre, le sens de l’intégrisme des islamistes contre la femme algérienne, et après avoir décortiquer l’entité narrative du roman, à travers l’analyse des voix qui narrent l’histoire du *cartable bleu*, nous pouvons voir que la voix de chacune de ses personnages a sa part de Dehila, ce qui fait que chacune de ces voix reflète quelque chose de la personnalité de l’auteure.

Nous en venons donc à conclure que Leila aslaoui dans *le cartable bleu* a joué fréquemment avec le registre polyphonique : un jeu dont les subtilités sont accentués par l’omniscience du « je féminin », ce dernier renvoi toujours à elle, car Dehila, Sirine et Amal ne sont que des pseudonymes crées par l’auteure pour qu’elle peut se cache derrière eux dans cet écriture autofictionnelle qui vise le témoignage de la décennie noire, un témoignage par trois personnages principaux qui possèdent les mêmes idéaux mais ne les posent pas de la même manière.

Chapitre III : Dimension esthétique de l’œuvre

1-Aventure romanesque par excellence :

Leila ASLAOUI , ex ministre de la jeunesse et des sports et ancienne magistrate se trouve dans le chemin littéraire après quelques publications de essaies dont Etre juge (1984), Damme justice (1989) et les années rouges (2000) n'est pas au sens premier romancière comme nous l'avons connu ces dernières années. Nous qualifions cet incursion dans ce travail artistique une aventure qui, est un pas courageux et n'est pas aisé à la fois. Certes cette aventure n'est pas caractéristique au le cartable bleu mais c'est avec cette œuvre qu'elle montre une capacité de produire un texte de fiction qui est, dans le même temps, fortement ancré dans la réalité d'un épisode sombre de l'histoire [63]de notre pays. A travers une dualité temporelle et une dualité de voix narratives le lecteur est projeté dans le futur 2030 ou sérine fait une deuxième narratrice pour revenir au récit rétrospectif des années 1990 dans lequel Dehila est la narratrice principale. Un procédé d'analepsie style que l'écrivaine présente dans le roman effectue une tentative exceptionnelle qui mérite de classer le cartable bleu un chef d'œuvre de ces travaux.

« *Un jour je volerai les trésors que tu dissimule dans ce cartable mima…* » sérine, la petite fille s'adresse à sa grand-mère Dehila qu'elle voit en elle détenteur de toute la vérité cachée d'une Algérie qui a souffert longtemps.la grand-mère reprend : « tu as raison de dire « trésors », parce qu'elles ont pour nom « mémoire ». Ainsi commence l'histoire. Après une incipit ou l'auteur nous informe sur les personnages et l'espace où se déroule les évènements dans une narration faite par sérine, la narratrice (secondaire) s'engage à raconter les dialogues qu'elle échange avec Mima Dehila. L'intimité entre les deux personnages narratrices est flagrante dès le début du récit. Et pour ce faire, l'auteur trouve dans le tutoiement une meilleure signification dont le *je* et le *tu* est omniprésent tout au long le récit. L'échange de la parole, et la polyphonie que le texte mis en œuvre est souvent fait autour du cartable, et donne évidence que

[63]BENAOUDA Lebdai, « le cartable bleu » de Leila Asslaoui : la femme qui n'oublie pas », in El watan, 22-10-2011, [http://www.djazaiess.com/fr/elwatan/344330], (consulté le 12/02/2017).

Dehila et Sérine partage les mêmes visions. La première représente l'image de l'intégrisme, quant à la deuxième, elle incarne le développement de cette image.

« *Je volerai* », pourquoi voler et non pas avoir ? L'écrivaine n'est pas un témoin neutre de par son vécu personnel, et que Dehila héroïne de ce roman dit que le pardon est impossible' ne cache rien de sa décision qu'elle garde toute ses années. À travers la voix de sérine l'auteure veut dire aux intégristes : comme vous avez arraché et volé la vie de « ba-sidou » je volerai le cartable qui cache tout le passé taché par le sang de vos actes et je le montre à la future génération. Ainsi, pour mettre en œuvre la familiarité et l'intimité entre les deux personnages narratrices, l'auteur opte pour les dialogues comme stratégie du développement du son récit. La discussion semble stérile avec la grand-mère dans la mesure où cette dernière répond par une telle phrase « *un jour vous saurez* !» p17. Cela reflète le caractère rigoureux et sévère de Dehila due à la mauvaise expérience et les douleurs des années. D'autre part elle laisse à sérine d'avoir un autre point de vue que celui qu'elle garde pour elle. Si elle dit que le pardon est impossible L. Aslaoui reconnait au lecteur le droit d'avoir un avis différent. « *Chaque chose à sa place et une place pour chaque chose » p18.*

2-Dialogues et monologues et effet de sens

La rigidité du caractère que Mima Dehila éprouve incarne la vérité « absolue » que l'auteur cherche à véhiculer dans son texte. Elle qui a vécu la décennie noire est donc le témoin qui a vu et entendu ce qu'il s'est passé devant ses yeux et en effet c'est elle à qui sérine adresse ces interrogations *« Toi seul, mima chérie, pourras me répondre » p21*.

Selon notre analyse, l'auteur tente de produire un effet de réalité et de véracité de son texte ainsi sur son lecteur par le biais de cette narratrice qui concrétise la vision de l'auteur.

Dans ce récit ou la narration est favorisé nous nous interrogeons sur la signification des dialogues et l'effet qu'ils produisent sur la lecture du texte.

Sérine, la petite fille représente une forme discursive ; sérine qui pose trop de questions et qu'elle reste, souvent, sans réponses. Dehila répond par de petites phrases ou se contente d'écouter et ne dit rien comme si elle cherche d'y échapper.

« *Pourquoi mima* ? » ce type de question que Sérine ne cesse pas à poser n'est que le discours qu'à travers l'auteur révèle son idéologie. Si Dehila trouve dans la narration de son passé une réincarnation de ses douleurs et de « *ténèbres* », sérine va plus loin dans ces interrogations en cherchant les motifs, les conséquences en plongeant dans l'imagination et la fiction de ses interprétations.

Les dialogues, en effet, réfère à un pacte de lecture par lequel l'auteur tente de donner au lecteur un champ fertile d'une interprétation personnelle.

L'absence d'une réponse satisfaisante à sérine ne s'articule pas à Dehila seulement, mais aussi aux autres personnages. La mère de Sérine explique à sa fille que la mort de sa grand-mère maternelle Malika est faite par « le mektoub ». Sérine n'arrête pas là et s'interroge encore sur le choix de son second prénom Sérine Malika. « A cette question pas de réponse ».

Cette stratégie narrative et dialogale à la fois est voulu par l'auteure qui cherche que le lecteur sympathise et se référentialise à travers la narratrice, ce qui donne un effet de réel.

Il est à noter que les noms de personnages est réel ; sérine et sa sœur Neyla sont les petites filles à qui l'auteur dédie son œuvre ainsi que son époux Réda, assassiné dans son cabinet chirurgical. Dehila n'est que le pseudonyme qui sonne à merveille comme Leila.

« … *sur le biais d'Alger, si chère à mon cœur,* » p15. L'été algérois humide, et les dates comme le 29 juin 1992 (assassinat de président de l'Etat).

L'auteur, afin de livrer un effet de véracité de son récit fictif, opte pour un va et vient entre le récit (le présent) et l'histoire (le passé) : « *vingt ans, vingt-*

trois ans mon âge et celui de ma sœur » puis sérine revient à son passé : « à l'école puis au lycée… ils n'ont jamais évoqué les noms de policiers ... » p 19. Il semble que tout le monde cache la réalité à Sérine, ce qui fait que la petite mène sa quête toute seule. « *Ta réponse - toujours la même-* « *plus tard, je t'expliquerai* ». P56. De plus en plus, le lecteur sympathise avec la narratrice et se prend avec l'envie d'intervenir. Cela montre que l'écrivaine a réussi dans son investissement du style fictif et qu'elle fait le lecteur une partie de son « *je* » ; à travers ce jeu, le lecteur met en question le discours de l'auteur.

S'il est clair que les dialogues entre les deux personnages Dehila et Sérine domine le récit par rapport aux autres personnages, c'est pour la simple raison que les deux sont les seules narratrices qui représentent la voix de l'auteur et qui partagent le même discours par rapport aux autres. A titre d'exemple, Neyla qui préfère partir en France et parfaire sa spécialisation et décide d'être médecin-légiste semble être indifférente vers ce que Dehila et sérine pense des évènements de la décennie noir et du futur. Sérine dis que « *c'est son choix et non le mien* » p 22.

« *Mais pourquoi mima, pour quelle raison* ? » p26

Dans notre étude de cette forme dialogale du récit, nous avons fini par la conclusion que toutes les interrogations posées par la petite sérine et qui sont, dans leurs majorités, dans le texte sans réponse directe, ne s'adressent pas à Mima Dehila, mais plutôt pour le véritable interlocuteur qui est le lecteur. Et c'est ainsi se présente l'universalité de l'autofiction. Le *je* de sérine est un jeu qui peut se traduire autrement par une multiplication de fonctions ; il pourrait renvoyer au « tu » dans la mesure où l'auteur prend le lecteur comme témoin et cela prouve à son lectorat de sa bonne foi.

Poussé par l'amour de ses filles L. Aslaoui opte pour un personnage féminin, qui à travers, la petite fille raconte les soucis de toutes les filles algériennes et elle pose leurs questions. Nous allons parler de la cause féminine dans l'écriture de l. Asslaoui dans les prochaines lignes.

Dans une interview avec Liberté, l. A parle à propos de son ouvrage de lettre à Neyla Meriem qu'elle a essayé d'être la plus honnête possible et qu'il s'agit de bon travail lorsqu'il incarne la mémoire d'une Algérie ou toute une génération en était privé.[64]

Les monologues que sérine éprouve sont presque au même développement que celui du récit. Il représente l'ambiguïté qui embrouille son esprit et son sens commun. Ils sont l'image de l'inquiétude et la lassitude de l'auteur. « *Je ne suis pas très optimiste sur l'avenirs, notamment en ce qui concerne la condition de la femme…* »[65]. Et cela est annoncé explicitement dans le récit « *trop de questions me taraude… pourquoi Malika, Nabila…* » p 54. Ces monologues ne se limitent pas au sujet de la femme mais bien évidement aux autres sujets qui touche tout « autre » comme l'assassinat des imams et de moines.

En 1931, en consacrant un essai au monologue intérieur, Edouard Dujardin a défini ce dernier comme :

> Un discours sans auditeur et non prononcé, proches de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique.[66]

De cela, une meilleure analyse du monologue intérieur qui est fondé sur l'inconscience des personnages mène à une meilleure lecture du texte.

A ce point, un autre point de vue surgit à la surface pour dire que le monologue n'est pas, forcément, basé sur des fondements logiques mais qu'il convient l'évocation des *« ces états relativement peu soumis au contrôle de la raison* »[67]. Ces états intérieurs et autonomes se manifestent dans les rêveries et

---

[64]ASLAOUI Leila, *« j'écris dans la douleur ! », in liberté, [http://www.liberte-algerie.com/culture/jecris-dans-la-douleur-77570/pprint/1],(consulté le 25/01/2017)*

[65]ASLAOUI Leila, op.cit.p 25

[66]DUJARDIN Édouard,*Le Monologue intérieur*, Paris,Albert Messein,1931.

[67] *F.S. Weissman, du monologue intrieur à la sous-conversation*, Paris, Niset, 1978, p.18.

les souhaits du personnage comme le représente Sérine, dans laquelle l'auteur plonge et imagine le futur.

Gérard GENETTE , de son côté, opte pour l'appellation « discours immédiat » et souligne que la particularité du monologue intérieur se réside dans le fait de ne pas être un, il dit à ce propos :

> Que l'on imagine un récit commençant (mais sans guillemets) par cette phrase : « il faut que j'épouse Albertine.. », et poursuivant ainsi, jusqu'à la dernière page, selon l'ordre des pensées, des perceptions et des actions accomplies ou subies par le héros… et qu'il vaudrait mieux nommer discours immédiat : puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur mais qu'il soit d'emblée(« dès les premières lignes ») émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la "scène" [68]

Ainsi, le récit du cartable bleu qui commence par les propos de Sérine *« un jour, je te volerai les trésors que tu dissimules dans ce cartable, Mima*. » et se finit par les propos de Dehila « *Ryad, mon ami, … où es-tu ? Ryad mon ami suis-je vivante u morte depuis si longtemps ? ».*

L'énonciateur, à travers ses monologues intérieurs, tente à convaincre son lectorat par le biais de ses quêtes qu'il mène tout seul, et les connecteurs (mais, puisque…) et des verbes qui renvoient à la conscience et à la bienveillance comme savoir et comprendre. *« Étaient-ce les mêmes femmes… », « j'ai compris ce jours-là… »* p 24

Nous constatons qu'après ses monologues et interrogations, sérine, souvent, retourne à un souvenir passé, il s'agit d'un retour constant à la mémoire. Et cela relève du talent de l'écrivaine qui veut, à travers sa douleur persistante, une consolidation de par son lectorat et en effet une adhésion pour son point de vue. Quand la petite fille vient de poser une foule de questions elle redresse ses paroles à sa grand-mère « *jusqu'à ce week-end de mes vingt ans, « ba-sidou » faisait partie de ton passé et de celui de mon père* ».

[68] GENETTE Gérard, *figure III*, Seuil, 1972, p 20

Le monologue intérieur ne se donne pas, au fait, que sur des sentiments et des sensations d'angoisse, il s'agit d'une écriture de douleur et aussi d'un discours intérieur ; une technique ou une mise en œuvre qui déstabilise la lecture et par conséquence met le lecteur dans une situation bouleversante.

A travers les narratrices Dehila et Sérine, Leila ASLAOUI établit un jeu d'illusion qui bouleverse la lecture par une mise de soi et de fonctionnalisation de sa douleur, son angoisse et sa souffrance qu'elle cherche à partager avec son lecteur.

Avant d'entamer l'écriture de Leila .ASLAOUI , il nous convient, d'ici, de conclure avec une citation de G. Genette qui donne du poids de ce que nous venons d'argumenter sur la mise en valeur des dialogues dans le Cartable bleu :

> si la fiction narrative nous donne un accès directe à la subjectivité d'autrui, ce n'est pas par le fait qu'un privilège miraculeux, mais parce que cet autrui est un être fictif, ou est traité comme un être fictif, s'il s'agit d'un personnage historique, dont l'auteur imagine les pensées à mesure qu'il prétend les rapporter :on devine à coup sur ce que l'on invente. D'où la présence de ces indices que sont les verbes de sentiments et de pensées attribuées sans obligation de justification [69]

Les dialogues et les monologues ne sont qu'une marque de la fonctionnalité du texte.

Le dédoublement de voix narratives constitue une créativité originale du travail de Leila ASLAOUI . Cette créativité semble unique et doit être étudié davantage dans la mesure où ces stratégies d'écriture sont rares tentés par les écrivains maghrébins. De cet égard, le monologue intérieur dans le cartable bleu n'est qu'une des constantes du Nouveau Roman. Cette caractéristique essentielle de la modernité romanesque est apparue à la fin du XIX Siècle, mais c'est au XX siècle qu'elle devint une théorie narrative symptomatique de certains écrivains .On a pu la nommer sous-conversation ou courant de conscience (Stream of

[69] GENETTE Gérard, *Fiction et diction, précédé de : Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil :2004, P 151.

consciousness) pour caractériser les textes de Samuel Becket ou Natalie Sarraute. [70] Peut-on dire à ce propos que le cartable bleu n'est qu'une représentation du Nouveau roman ? S'agit-il d'une inspiration de « Enfance » de Nathalie Sarraute ?

3- Intertextualité et influence du Nouveau Roman :

Dans cette partie nous allons mettre le texte du cartable bleu en question par rapport son appartenance autant qu'un roman publié en 2011 et ,en effet, sa valeur esthétique.

Sur la couverture de l'édition Dalimen du cartable bleu, une image de la grand-mère qui fait le retour à ses souvenirs et à l'âge idéal qu'elle évoque presque dans tous les mots prononcés. Ainsi une image de l'enfant qu'il accompagne la grand-mère dans ses évocations. ces deux images et les indications du noms propres cités dans le texte atteste l'identité du personnage et de l'écrivaine.

« *Enfants, ma sœur et moi partagions ici nos jeux et nos bêtises. Que des souvenirs* ! » p.15.

Dans les années 1950-1960 apparaisse une nouvelle perspective qui remis en cause le roman. Un ensemble de romanciers ont fait la rupture avec l'ancienne tradition balzacienne de l'intrigue et de personnages héritée du réalisme. Cette vision envers les nouvelles techniques d'écriture a donné l'appellation du Nouveau roman.

Les notions de héros, l'omniscience de l'écrivain, la cohérence psychologique des personnages et la vraisemblance sont rejeté. Leila ASLAOUI qui donne la voix a deux personnages déférents ; une grand-mère qui raconte les souvenirs d'une réalité amère et une fille qui vit le futur avec espoir. Le texte fait le va et le vient entre le passé, le présent et le futur, d'un narrateur à l'autre et d'un lieu à un autre. Cette stratégie fait un des principes fondamentaux du Nouveau Roman dans la mesure où ce type d'écriture renonce au déroulement linéaire du temps et

[70]Magister, *Le monologue intérieur* ,2015[http://www.site-magister.com/travec5.html].(consulté le 05/03/2017).

s'intéresse surtout à la vie intérieure de l'individu qui est le centre du récit. Comme nous l'avons indiqué déjà, en parlant de l'autofiction, le je du récit est un je qui caractérise tout individu ; il est universel. Les noms des personnages, dates, noms de ville (Dehila, sérine, mos 'ab, Alger) figurent partout dans le texte et ne sont pas problématisés. Ce qui importe le plus pour l'écrivaine sont les souvenirs présentés de manière discontinue, ce qui marque le rejet de l'ordre chronologique de la narration réaliste. Les souvenirs de Mima Dehila se présentent comme fragments indépendamment séparé l'un de l'autre (morceaux de ses expériences, des séquences douloureuses et des lueurs d'émotions). Les mots déclenchés par Dehila ou par sérine sont bien recherché dans la mesure où ils donnent un effet puissant : l'auteur à travers ses interrogations qui ne cessent pas de se poser veut blesser les personnes auxquelles s'adresse. " Comment pourraient-ils me tuer puisque je suis mort depuis longtemps?".

Revenons au procédé narratologique du texte, ce dernier se base sur la présence de deux voix narratives qui se dialoguent tout au long du récit. L'une de ces dernières joue le rôle d'une narratrice et l'autre représente le côté conscient de l'auteur qui suivant les moments, contrôle la première et l'empêche d'interpréter faussement les faits ou inversement l'invite parfois à raconter avec plus d'exactitude. Leila ASLAOUI opte pour un dédoublement de voix narratives et cela est bien évident dans la répartition des chapitres dont elle donne à chacun un nom ; l'emploie de ce dédoublement de je narrateur ne se rencontre pas dans le même chapitre. Cette stratégie désigne la distanciation du cadre temporelle des deux récits narrés par chacune des narratrices. Il s'agit d'un échange de discours entre la grand-mère et la petite fille, entre un je qui est la représentation physique de l'auteure et un je fictif qui donne plus de sincérité, de contrôle et d'exactitude de la première. En faisant recours au principe du nouveau roman nous avons affaire avec une transformation « *des structures habituelle de l'autobiographie à la première personne »* selon une étude faite sur Enfance de Nathalie Sarraute[71].

[71] Anvarossadat Mir Alai, Alieh Sabbaghian, « Enfance de Nathalie Sarraute, dialogue ou monologue intérieur », revue de la faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université d'Ispahan, Ispahan, Année 53, n221, [http://France.tabrizu.ac.ir/article-660-a4eca120cf659ba3096c7d0a3731b0ce.pdf], (consulté le 17/03/2017)

Cette étude nous a guider à voir la ressemblance inévitable entre Enfance et Le cartable bleu qui, ce dernier, n'est qu'une inspiration pure du premier texte d'après notre lecture des deux textes.

4- L'autofiction, un jeu féminin :

> Je n'ai jamais entendu le mot « autofiction » à propos de Philip Roth, Philippe Sollers, jean Rouaud, Emmanuel Carrère, Frédéric-Yves Jeannet, etc. […] tout se passe très subtilement comme si l'autofiction était principalement un genre féminin, avec un côté subtimetalo-trash, narcissique, façon détourné, inconsciente, d'assigner aux femmes leur domaine, leurs limites en littérature. [72]

Selon quelques critiques, l'attention à l'intime et le sensible ainsi l'écriture de douleur serait typiquement féminine et cela relève de la sensibilité du caractère féminin, l'injustice qu'elle subit quotidiennement dans certaines sociétés et la vision de l'autre sur la femme ainsi que les rapports que cette dernière entretienne avec les autres. C'est à travers la fonctionnalisation de soi qu'une écrivaine trouve un moyen meilleur d'écriture pour s'exprimer et évoquer surtout ses soucis. Le texte du cartable bleu ne fait pas d'exception de ce jeu. De quelle façon Leila Aslaoui projette la lumière sur la cause féminine ? Quels sont les procédés utilisés par l'écrivaine qui assurent et affirment l'appartenance à l'écriture féminine ?

1.1. Le *je* est un nous :

Dans son aventure littéraire l'ancienne magistrate, à l'instar de Lettres à Neyla et Meriem [73] ne cesse pas à jeter la lumière sur la femme comme thème caractéristique de ses écrits. A travers le cartable bleu, elle décrit une Algérie blessé et pleine d'espoir au même temps qui rêve que la femme soit au même pied d'égalité de l'homme. Comme nous l'avons cité le je narrateur est un *je* collectif. L'auteure parle au nom de toutes les femmes et prend en charge leurs

[72] A. Ernaux, C. Laurens, « toute ecriture de vérité déclenche les passions », Le Monde des livres, 03.02.2011. Propos recueillis par Raphaëlle Rérolle. http://www.lemonde.Fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-criture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html. (consulté le 20/06/2017).

[73] ASLAOUI Leila,*Lettres à Neyla Meriem*, Alger Dalimen, 2010.

déférents soucis comme la jeune lycéenne Sabrina se fait assassiné parce qu'elle avait refusé de mettre le djilbab et qui se ressemble à la violence qu'elle subit Bahidja dans Sans voile, et sans remords[74] .Un souvenir qui reste gravé dans la mémoire de Dehila est celui d'un massacre qui a coulé beaucoup de sang sur la place du 1er Mai. P. 37« *Dans le carré des femmes, nombreuses à crier leur colère à visage découvert, se tenait à mes côtés la mère des policiers tués… »* p.37

La narratrice principale Dehila qui refuse pardonner aux assassins de son époux se sent étrangère dans son propre pays, simplement par le fait que sa mémoire n'est plus celle des intégristes. En effet, elle regrette cette Algérie ou l'intolérance fait un roi et que la démocratie est « kofr ». De plus même par la voix de sérine le personnage fictif qui vit en 2030, l'auteure reste pessimiste « *je vois déjà le doigt accusateur pointé sur moi de celles et ceux qui crieraient « kafra » (mécréante).* » p22

Les personnages du cartable bleu sont, dans leur majorité, féminins (Dehila, sérine, Neyla, Amel, Sabrina...) Et qu'il est claire depuis la première lecture que le récit est centré sur la femme.

Dehila est présenté comme la mère de tous les algériens qui détienne la mémoire des années sanglantes voire elle est l'Algérie elle-même qui est l'image de la révolution et de rébellion. *« Grandiose, majestueuse et rebelle comme notre mère meurtrie autour de laquelle nous nous rassemblâmes pour lui dire : "tes enfants ne t'abandonnent pas* ». L'espoir de l'Algérie se tient dans les mains de la femme qui a payé le prix de sa volonté incessable d'une liberté qui semble (illusoire) pour l'auteur et cela s'étale presque dans tous ces derniers romans à savoir *Sans voile sans remords, Mon destin* et *Lambèse*. « *J'espère me tromper et qu'elle vivra dans une Algérie de progrès, dans une Algérie ou les mentalités, surtout à l'égard de la femme évolueront »*[75].

[74]ASLAOUI Leila,*Sans voile et sans remords*,Alger, Dalimen p 206.
[75] BENAOUDA LEBDAI, op.cit.p

Nous constatons que l'écrivaine élabore le future d'une justesse qu'elle repère minutieusement dans le choix des personnages et le caractère de chacun. Sérine qui incarne l'idéologie de l'auteur (contre l'oubli) reste en combat avec ses camarades dont Amel change carrément et décide de porter le voile en épousant Abdelqahar et sa sœur Neyla qui choisit l'indifférence. Leila Asslaoui qui projette le lecteur au futur opte pour ces trois scénarios idéologiques. Ainsi, elle appelle à la tolérance ; *« la tolérance, c'est accepté que l'autre puisse penser différemment et qu'il ait le droit et la liberté de ne pas te ressembler »* p118

Elle ne déminue pas les autres personnages en donnant même la voix a Amel qui est la troisième voix mais non narratrice dans la mesure où on ne parle pas du narrativité du texte et que. Sa voix se présente sous forme de lettre (151 à159). En effet, ce choix de personnage vise une symphonie collective ou la liberté et le respect doivent régissent les règles de la société futuriste ou la femme se libère et devienne de son compatriote homme.

C'est dans le texte à la première personne qui, à l'intérieur de la parole, réelle ou fictive, et à travers une subjectivité que se reconstituent les univers intradiégétiques[76] . Cet univers donne au je le sens de nous ; l'auteur et le lecteur sont intradiégitique.

5- La symbolique religieuse :

Depuis sans voile sans remords, l'écrivaine des dualités ne cesse pas à s'interroger sur la place de la femme dans la société d'hier, actuelle et de futur et pose même des questions qui traitent des affaires religieuses comme le voile qui reste le dilemme qui marque ses ouvrages. Bahidja, l'héroïne de ce récit incarne l'injustice et la violence exercé par sa famille et par des « males », celui des extrémistes n'est au fait que la même image de Dehila. C'est l'injustice et l'intolérance que subit la femme algérienne avec la monté des intégristes que l. Aslaoui ne cesse pas a poser ces interrogations sur les valeurs qui gouvernent la

[76]On qualifiera d'intradegitique toute instance se situant à l'intérieur de l'histoire.

relation entre l'homme et la femme dans une Algérie bouleversé par une idéologie « intrue ».

La trame, évoluant dans une double temporalité, évoque par moments la décennie noire et le futur 2030 est signifiant dans la mesure où l'écrivaine veut référer à la même alignée que prend le sujet de la femme qu'elle voit marcher dans le même sens. Et aussi la double narration entre la grand-mère et petite fille n'est pas bénin ; la douleur qui persiste et continue entre les générations. Elle ne cache pas le pessimisme qui règne son esprit qu'elle appelle « *la jungle de demain* ». Ce pessimisme n'est pas banal ; il se peut interprète comme le germe qui produit tous ces ouvrages à l'égard de Lettre à Neyla qui concerne la peur envers la condition féminine de ses petites filles.

Dehila se sent étrangère dans son propre pays, ne possède pas la même mémoire que les islamistes et en effet pas leur discours. Elle refuse cette Algérie d'un autre âge ou la démocratie est « kofr » et ou la femme reste l'éternelle mineur et l'éternelle assistée, cachée, soumise comme le déclare L.A dans *El Watan.*

A travers le récit du cartable bleu, l'auteur nous confie une interprétation personnelle des propos religieux. Avec audace, elle renie tous les discours des « Autres » en donnant sa lecture propre au texte coranique. Elle reste convaincue que porter le voile n'est pas une obligation « *Je suis arrivée à ma propre conviction, les islamistes véhiculent un discours idéologique qui consiste à enfermer la femme »* dit L. A au journal *el watan*.[77]

Pour ce faire, elle procédé pour une argumentation contrariée ; à travers un discours recherché contre un discours extrémiste illogique qu'elle tente justifier ces propos et par conséquence intégrer le lecteur.

« *Lorsque le Coran évoque le mot « hijab », ce n'est pas à propos du voile, mais dans le sens de tenture et il concerne les épouses du prophète… » p47*

[77]Benaouda Lebdai, « le cartable bleu » de Leila Asslaoui : la femme qui n'oublie pas », in El watan, 22-10-2011, [http://www.djazaiess.com/fr/elwatan/344330], (consulté le 12/02/2017).

« Mais était-il pensable de débattre de cette question avec ceux qui brandissaient le couteau ou la kalachnikov en guise de réponse ? » p47

Ce jeu de contrarier l'autre discours est développé tout au long le récit par le biais d'un résonnement fondé sur les sentiments qui fais intégrer le lecteur dans le discours de l'auteur. Ainsi Dehila emploie le « nous » pour créer cet effet :

« *Ils étaient les « bons », nous étions que des « toughat »* p70

Du lexique à la syntaxe, tout y est mis en œuvre pour signifier la subjectivité et le retour du narrateur sur lui-même : presque invariablement, les éléments émotionnels abondent qui réfère aux affects, à la spiritualité, ou à la morale ; le rapport au monde et à autrui est exprimé par des évaluatifs traduisant conjointement la force des mouvements passionnels et à la résistance que la raison tente de leur opposer. Les œuvres à la première personne reposent fréquemment sur une dialectique de la concentration et de la laxité, comme pour insister tour à tour la passivité du narrateur et sur les luttes que ce dernier engage contre toute forme d'altérité.[78]

Dehila qui dit que sa mémoire n'est pas celle des intégristes va plus loin pour dire que son Dieu n'est pas Le leur. Le retour vers ses monologues et jugement symbolise cette lutte contre le monde des « passions ».

Le récit du cartable bleu ne se résume pas à la fiction qui prend le détour des évènements racontés. Il s'agit d'un hommage à toutes les femmes assassinées ayant refusé de porter le voile. Katia Bengana, de Mefteh, est un des exemples marquants. L'étudiante a était assassiné à son jeune âge pour le simple refus de porter le voile.

Le choix des noms des personnages qui révèle l'image de l'intégrisme est bien signifiant ; Abdelqahar et Mos 'ab. Cela relève de la réalité des groupes terroriste de l'époque noire. Amel qui signifie en arabe « espoirs » décide de se marier

[78]Sébastien Hubier, op.cit, p 136.

avec Abdelqahar exprime le désespoir que Sérine éprouve par un rejet complet. *« Amel fait déjà partie du passé » p91*

La fiction du récit qui est centré sur le personnage de Sérine qui choisit le rejet des autres et l'aliénation relève de l'inconscience de l'auteur qui garde de temps en temps espoir d'u demain meilleur, de vivre dans un pays, « *là où ne vit pas celui qui se prénomme Mos 'ab. Là où le soleil brille de mille feux. La ou les femmes incarnent la vie et non la mort » p90.*

L'auteure fait des allusions qui renvoient à autres religions comme le christianisme dans une perspective humaniste. Elle défend même ceux qui ne sont pas de même croyance de sa société et les considère de même pied d'égalité que les musulmans. A travers la déférence que l'Algérie garde son identité et sa liberté. Sérine en parlant des moines assassinés en 1996 dit que « sa différence a de sens pour moi dans ce que je suis » p57.l'humanisme de Leila Aslaoui semble difficile à comprendre par le lecteur due à la contradiction et l'insistance de ne jamais pardonner aux intégristes et la tolérance qu'elle développe dans ces écrits. il s'agit donc d'une autre dualité qui marque l'écriture de Leila Aslaoui. Une dualité fondée sur la contradiction que nous pensons voulu de sa part pour dire la vérité telle qu'elle est. Le pardon, et les oppositions la tolérance comme nous le savons font l'objet de de plusieurs mythes. Quoi que le cartable bleu traite dans plusieurs chapitres des questions religieuse nous avons remarqué qu'il est basé sur des réflexions de l'auteure et non sur des mythes, mais le jeu d'opposition y est omniprésent dans le développement de certains sujets.

> La dramatisation ou pour reprendre le langage de Levis-Strauss, la force des oppositions structurales André Debezies en donne un exemple dans son étude sur le mythe de Fraust, mythe qui s'articule autour de deux pôles antagonistes : l'un souligne un élan sain et naturel qui porte l'homme à réaliser totalement ce pourquoi il est au monde, tandis que l'autre marque la ruine et la perte de l'homme quand son désir exacerbé ne cherche que la réalisation de lui-même [79]

[79] BRICHANT Huet, MARIE-Catherine, *Littérature et Mythe,* Hachette : 2001.p175. Page89.

Ainsi le texte de Leila Aslaoui n’est plus loin de cette perspective dans lequel les deux pôles sont en oppositions ; Dehila et sérine qui incarnent le côté sain et naturel face à l’autre (extrémiste) qui symbolise la ruine de l’homme.

Conclusion

Arrivé à notre terme de notre travail de recherche qui consiste à l'étude du roman Le cartable bleu sous le thème de : l'autofiction au service de témoignage, nous avons appliqué une approche interdisciplinaire dont l'approche autobiographique de P. LEJEUNE et l'autofiction selon DOUVROBSKI.

La complexité des enjeux entre l'esthétique et l'éthique ou plus clairement entre le témoignage come vérité extérieure et le texte littéraire comme fiction demande une étude profonde qui nécessite une lecture de toute instance textuelle.

Nous avons arrivé de dire que l'autofiction trouve son chemin dans la multiplication de voix narratives ou la polyphonie comme nous l'avons bien analysé en appliquant la théorie de Bakhtine. Jenny propose que la fictionalisation puisse porter sur plusieurs éléments donnant ainsi plusieurs autofictions : la fictionalisation de l'histoire du personnage narrateur, la fictionalisation de l'identité du narrateur et la fictionalisation de l'identité du personnage. Tous ces éléments cités était ne manquent pas dans le cartable bleu, ce qui confirme la conformité du texte et en effet donne de poids au témoignage de l'auteure.

Nous avons opté à aborder le témoignage sous un aspect qui lui est attribué dans le texte en analysant ses traits stylistiques ; la forme dialogale y est présente et surtout le monologue intérieur, qui depuis *Les lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin se caractérise par l'insoumission aux contraintes de l'échange linguistique ; le cartable bleu n'est qu'une représentation de cette liberté à l'égard de la syntaxe et de la référence.

En dernier, faisant déjà allusion à la réception de l'œuvre, le passage de l'autobiographie à l'autofiction par tous ces procédés stylistiques et linguistiques fait appel au lecteur-témoin dans la mesure où le je autofictionnel est un je universel.

Le lecteur à travers le cheminement de notre travail doit comprendre que la première partie vise les aspects théoriques de l'autobiographie et l'autofiction et

leurs investissements dans l'acte de témoignage et leur investissement dans le roman, la deuxième et la troisième partie tentent d'analyser les thèmes et le style de l'écrivaine qui, par le biais de déférents procédés veut décrire le triste reflet d'une réalité amère qu'elle témoigne dans son texte.

> Cette disproportion entre l'expérience que nous avions vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avions donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose.[80]

Il est à rappeler que l'intertextualité que nous avons signalé entre le cartable bleu et Enfance de N. Sarraute prouve aussi le courage de Leila ASLAOUI à s'adhérer dans la modernisation du roman algérien et en effet, confirme l'inscription de son texte dans le Nouveau Roman. Ce point pourrait être une perspective d'études antérieures pour les étudiants chercheurs.

Le monologue intérieur dans le texte de Leila ASLAOUI s'articule par un dédoublement de l'. Le lecteur d'Enfance remarque la présence de cette dualité narrative qui met en avant le passé de l'auteure. L'histoire du Cartable bleu commence dès les premières pages par une présentation d'un dédoublement de voix comme nous l'avons cité :

Certes les deux voix narratives d' *Enfance* et du Cartable bleu évoquent le passé, mais la deuxième voix narratrice de ce dernier se situe dans le future, ce qui donne l'aspect fictif du ce récit qui n'est pas le même que celui d'*Enfance*. Cependant le passé reste le point intriguant des deux textes.

Le *je* de Sérine et le *je* d'*Enfance* jouent comme juge et un critique ; Dehila raconte les faits à sa propre manière tels que sont vécus et Sérine les examine. Elle plonge souvent dans ses monologues intérieurs et pose des questions afin d'arriver à la vérité qu'elle cherche et cela donne une certaine lucidité au propos de la grand-mère.

[80] Robert ANTELME, L'Espèce humaine, Paris : Gallimard (coll. Tel),1995,p.9.

Ce système d'autobiographie à deux voix, en lisant dans l'article consacré à l'etude de Enfance[81], sert évidemment à mettre en scène le débat intérieur de l'autobiographe concernant des souvenirs susceptibles de recevoir des interprétations divergentes. Ainsi chacune des deux voix représente-t-elle une interprétation possible.

Ce style d'écriture est remarquable dès le début jusqu'à la fin du récit. Par le biais de la ponctuation, des interrogations, des répétitions le cartable bleu s'apparente aux principes du Nouveau Roman empreinté de la psychanalyse.

Le récit de N. Sarraute est un travail qui montre un éloignement de l'autobiographie traditionnelle. A travers une forme dialogique, il est une des tentatives précédentes d'une écriture nouvelle. Le cartable bleu en est un bon exemple, par excellence.

G. Genette qui souligne les deux notions ; du mode et de la voix souligne que dans tout monologue la focalisation est interne : le foyer de perception coïncide avec un personnage qui est le sujet fictif de toute les perceptions. Les pensées et les paroles du personnage focalisateur peuvent être directement citées ou, *a contrario,* se trouver relayées par un narrateur qui n'appartient pas à l'histoire et qui tend à l'omniscience. Dans le premier cas, on parlera du monologue rapporté, dans le second du monologue narrativisé.[82] De cet égard, le texte du cartable bleu joue sur les contours de ce discours indirect libre. Les deux narratrices participent dans le développement des évènements et sont omniprésentes tout au long du récit. Elles épreuves, toute deux, un monologue intérieur c'est à dire monologue rapporté.

En dernier, nous espérons que ce modeste travail sera considéré comme référence et un point de départ pour autres recherches ultérieurs.

[81] Anvarossadat Mir Alai, Alieh Sabbaghian, loc.cit.
[82] S. Hubier, littratures intimes, les expressions du moi,de l'autobiographie à l'autobiographie, coll. U, Ed, Armand Colin, paris,2003,p.104.

Bibliographie

I : Corpus d'étude :

-ASLAOUI Leila, *le cartable bleu*, Dalimen, Alger, 2011.

II : Autres œuvres de la même auteure :

-ASLAOUI Leila, *lettre à neyla*, Dalimen, Alger, 2011.

-ASLAOUI Leila, *sans voile et sans remords*, Dalimen, Alger, 2011.

III : Ouvrages théoriques :

- SEMPRUN Jorge, *l'Ecriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1995.

-ALAIN Bosquet, *L'enfant que tu étais*,paris, LGF, 1984.

-ALIETTE Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Québec, castor Astral, 1990.

-ANTELME Robert, *L'Espèce humaine*, paris, Gallimard, 1995.

-BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.

-BLANCHOT Mauris, *Amitié*, Gallimard, paris, 1971.

BORDAS Ecric et autres, *l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.

-COHN Dorrit, *le propre de la fiction*, paris, Seuil, 2001.

-DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

-DUJARDIN Édouard,*Le Monologue intérieur*, Paris, Seuil, 1931.

-FARGE Arlette, *une autre mémoire pour ne pas oublier*, L'*inactue*l, *Etats de mémoire*, Circé, 1998.

-FREUD S., Essaies de psychanalyse appliquée, éd. Gallimard, coll. « idées », p.165.

-GENETTE Gérard, *Fiction et diction, précédé de : Introduction à l'architexte*, paris, seuil, 2004.

-GENETTE Gérard, *figure III*, paris, seuil, 1972.

-GENETTE Gérard, *la littérature au second degré, Paris*, Seuil, 1992.

-GRELL Isabell, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.

-HUBIER Stibastien, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, paris, Armand Colin, 2003.

-ISER W,*L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga,1976.

-JEAN Starobinski, *le style de l'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1970.

-LEIRIS Michel, *l'Age d'homme,* Paris, Gallimard, 1939.

-LEJEUNE Philippe, *l'autobiographie en France*, paris, Armand Colin ,1971.

-LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

-MAINGUENEAU Dominique *dans : Linguistique pour le texte littéraire*, Paris,

-MIRAUX Jean Philipe, *L'autobiographie ; Ecriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2014.

-RICOEUR Paul, *temps et récit*, paris, seuil, 1991.

-ROUSSEAU Jean Jaque,*Préambule du Manuscrit de Neufchâtel,1764.*

-SARRAUTE Nathalie, *Enfance,* Paris, Gallimard, 1983.

-SEMPRUN Jorge, *L'Ecriture ou la vie*, paris, Gallimard, 1996.

-STAROBINSKY jean, *ROUSSEAU Jean-Jacques, La Transparence et l'Obstacle*, Paris, Gallimard ,1971.

-TODOROV Tzvetan, BAKHTINE Mikhaïl, *le principe dialogique*, seuil, Paris, 1981.

-WEISSMAN Frida, *Du monologue intérieur à la sous conversation*, Paris, Nizet, 1978.

-WOLFGANG ISER, *L'acte de lecture* : *Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1976.

IV : Mémoires et thèses :

-BOUJEMEMA Zineb. « La problématique existentielle dans cette fille-là de Maissa bey », Université Dr. Yahia Farés de Médéa, thèse de magistère,2010/2011.

-MOUKRANE Hind,« L'autofiction dans surtout ne retourne pas de Maissa Bey », Univercité EL Hadj lakhder Batna,thèse de magistère,2008/2009.

V : Dictionnaires et encyclopédies :

-Ducrot, Oswaldet Todorov Tzvetan,*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* ,Paris ,Seuil, *1972.*

-*La nouvelle encyclopédie*, dictionnaire alphabétique de la langue française, Paris, NOBLIS, 2

Sitographie

Thèses et mémoires en ligne :

-DJOUAMA, Mounira ,*Polyphonie et voix narratives dans. La Femme Sans Sépulture d'Assia Djebar,* mémoire élaboré en vue de l'option de master,sous la direction de BENZID Aziza,2014/2015, http://www.dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/bitstream/123456789/](consulté le 07/03/2017)[

-KHIREDDINE, Roiya, *L'autobiographie et l'autofiction dans les mots de Jean Paul Sartre*, mémoire élaboré en vue de l'option de magister, sciences des textes littéraires, université El Hadj Lakhdar Batna 2009/2010,[http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=colmanif&action=list], (page consultée le 06/02/201)

Articles et ouvrages en ligne :

-A. Ernaux, C. Laurens, « toute ecriture de vérité déclenche les passions », Le Monde des livres, 03.02.2011. Propos recueillis par Raphaëlle Rérolle.

-ANVAROSSADAT Mir Alai, ALIEH Sabbaghian, « Enfance de Nathalie Sarraute, dialogue ou monologue intérieur », revue de la faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université d'Ispahan, Ispahan, Année 1953, n221, [4cdabhttp://France.tabrizu.ac.ir/article-660-a4eca120cf659ba3096c7d0a3731b0ce.pdf]

-JENNY lauren, « l'autofiction », *Methodes et problèmes*, Genève, DPT de Français. Moderne, 2003, (page Consultée le 05/02/2017), [http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/]

Lycée chateaubriand de Rome, « l'autofiction, un procédé littéraire qui permet de se raconter tout en étant quelqu'un d'autre »,), disponible sur [http://www.lycée-chateaubriand.eu/article598.html](page Consultée le 02/01/2017)

Magister, Le monologue intérieur [http://www.site-magister.com/travec5.htm]

-RABATEL, Alain, La *dialogisation au cœur du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine* in Revue Romane N° 41. 2006.

Références à consulter éventuellement :

-BRIOT Frédéric, *Usages du monde. Usage de soi. Enquetes sur les mémorialistes de l'Ancien régime*, paris, seuil, coll. « La Couleur du temps »,1994.

-DOUBROVSKY Serge, LECARME Jacques et LEJEUNE Philippe (sous la dir.de), Autofictions et Cie, RITM, n° 6, Publix, 1996, Actes du colloque organisé à l'université de Paris x en 1992.

-Jouve Vincent, *l'Effet-personnage dans le roman*, paris, PUF, coll. « Ecriture »,1992.

-LEJEUNE Philippe, *les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

-SEMPRUN Jorge, WEISEL Elie, *Se taire est impossible*, paris : Mille-et-une-nuits/Arte, 1995.