E-Dil
(3) 2014

Soumia CHENTOUF [1]

Sémiotique De La Culpabilité Dans « Nulle Part Dans La Maison De Mon Père » d'Assia Djebar

- *Yazının bilimsel içeriğinden yazarı sorumludur.*
- *Bu çalışma referans gösterilmeden kullanılamaz. Referans için aşağıdaki adresi kullanabilirsiniz:*

CHENTOUF, S. (2014). Sémiotique De La Culpabilité Dans « Nulle Part Dans La Maison De Mon Père » d'Assia Djebar. *E-Dil Dergisi*, Sayı 3, 20-31.

www.e-dil.net
bilgi@e-dil.net

[1] Université Mustapha Stambouli, Mascara, Faculté des Lettres et Langues, département de langue et littérature françaises, membre du LAOPL, Oran (Algérie). E-mail : soumiacr@yahoo.fr

Sémiotique De La Culpabilité Dans *« Nulle Part Dans La Maison De Mon Père »* d'Assia Djebar

Soumia CHENTOUF[2]

Résumé

L'œuvre djebarienne représente un univers où la confusion générique est fortement perçue. En effet, les deux pré conditions de l'existence d'un espace sémiotique des passions dans le discours littéraire de « Nulle part dans la maison de mon père (2007), d'Assia Djebar, se rejoignent sous deux formes de simulacres permettant ainsi de concevoir l'être de l'âme comme une *« tensivité phorique »* représentée à travers la passion de la culpabilité. Cette dernière justifie rôle fondamental de la modalité épistémique (croire être) dans la transformation et la manipulation du sens, et du renversement des parcours narratifs du sujet 'désireux' en mesure de son « croire ». La présente modélisation de la culpabilité démontre également que la sémiotique des passions s'avère particulièrement avantageuse étant donné qu'elle peut fournir une analyse comparative entre les avatars historiques et culturels d'une même configuration passionnelle à travers les modulations de l'action.

Mots-clés : culpabilité- passion- modalité épistémique- parcours passionnel- tensivité phorique.

Semiotic of Guilt in The Novel "Nowhere in The House of My Father" of Assia Djebar

Abstract

Novels of Assia Djebar are considered as a universe characterized strongly by generic confusion. Indeed, both conditions of the existence of a semiotic space of passion in the literature as a specific kind of discourse, as well as the novel "Nowhere in the House of my Father", (2007) of Assia Djebar are joined under two forms of semblance, which allow to consider the being of the soul as an emotional form of tension, represented by the passion of guilt. Thus, it justifies the fundamental of epistemic modality "to believe to be" in the transformation and manipulation of signification, and the reversal of narrative path according to the subject "desiring" according to his believes. This study of the passion of guilt also demonstrates that semiotic approach of passions turns out particularly advantageous since it offers a contrastive analysis of historical and cultural figures of the same passion configuration by modalities of action.

Keywords: guilt, passion, epistemic modality, passion path, emotional tension.

[2] Université Mustapha Stambouli, Mascara, Faculté des Lettres et Langues, département de langue et littérature françaises, membre du LAOPL, Oran (Algérie). E-mail : soumiacr@yahoo.fr

1. Introduction

Le récit de vie, récit intime qui vacille entre les frontières du genre est distingué par une particularité discursive pertinente : la figurativisation des grandeurs sémiotiques ne peut s'actualiser qu'à travers les pathèmes. Dans *« Nulle part dans la maison de mon père »* (2007) d'Assia Djebar, l'actant principal qui n'est autre que la narratrice, est en relation disjonctive avec les valeurs axiologiques du monde extérieur, exclusivement masculin. Cet actant principal est à l'origine de la configuration de programmes narratifs discontinus. En outre, cet actant féminin se transforme en « être sensible » ayant pris conscience de son erreur. Il deviendra un actant modalisé compétent et orienté selon le vecteur des passions. A travers cette étude, nous proposons d'observer de près le fonctionnement de la passion de la « culpabilité », qui caractérise largement le roman autobiographique d'Assia Djebar, et d'analyser son fonctionnement intérieur qui va de pair avec le monde de l'agir du récit.

2. Recensions théoriques : à propos de la sémiotique du pâtir

L'analyse sémiotique des passions a pour objectif de dégager et d'examiner les rôles actanciels et leurs modalisations, voire même d'analyser la dimension affective du sujet en dépassant la sémiotique narrative inaugurale. En effet, l'avènement de cette sémiotique marque un tournant décisif dans les réflexions théoriques de l'Ecole de Paris. A partir de la prise en compte de l'existence de « modalités de l'être », parallèlement avec celle du « faire », Greimas (1983) recèle du sujet actant une dimension nouvelle : la dimension pathémique. Il faut cependant signaler que cette orientation était incongrue et inconcevable. En effet, le Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage (Greimas & Courtès, 1979), ne l'évoque que superficiellement à travers trois entrées seulement : « Désir », « Euphorie /dysphorie/aphorie » et « catégorie thymique ». Comment donc définir la passion et quelle serait sa place dans la structure du récit intime?

Selon la définition inaugurale du Dictionnaire des passions littéraires, la passion serait une émotion réitérée, manifestée somatiquement à travers les actions du sujet :

> *« Lorsque le caprice, le goût ou l'intérêt exclusif ou l'enthousiasme pour une cause devient tellement fort que le sujet semble basculer, alors on peut parler de passion, qui se rapproche d'un état de folie, comme si la folie devenait punition de ce dérèglement* ». (Rallo-Ditche, Fontanille & Lombardo, 2005 : I)

Cette définition sommaire ouvre plusieurs acceptions de la passion. D'abord, elle s'oppose à « raison », dans la mesure où cette dernière a plus de contrôle sur le sujet alors qu'il est en « proie » de la passion, qui s'empare de lui. Ensuite, son aspect négatif est

sensiblement perçu car la passion figure en opposition avec le « Devoir être ». L'intérêt de la sémiotique des passions s'avère révélateur du rôle fondamental de la modalité épistémique (croire être) dans la transformation et la manipulation du sens. Il suffit que le sujet passionné cesse de « croire » pour que le parcours entier soit modifié.

3. Confrontations terminologiques

Le dictionnaire Le Robert propose à « culpabilité » deux définitions :

(i) L'état d'une personne qui est coupable. (jugement externe).

(ii) Le sentiment par lequel on se sent coupable. (jugement interne).

La culpabilité admet les synonymes suivants « faute », « imputabilité » et « responsabilité ». En effet, les trois lexies relèvent de la modalisation de l'énoncé de l'état (l'être de l'être) opéré soit par l'actant individuel qui éprouve ce sentiment (car à ce niveau on ne parle pas encore de « passion »), soit par l'actant social collectif, destinateur de valeurs modales. Dans les deux cas, la sanction est inhérente à la culpabilité, ou en d'autres termes, tout acte répréhensible est condamnable, et présuppose une sanction plutôt qu'un pardon.

De façon globale, l'extrait[3] que nous proposons d'étudier est parsemé de plusieurs composantes thymiques, dont la plus manifeste est la « culpabilité », éprouvée par l'actant principal féminin. Jeune fille, fiancée à Ali, la narratrice se jette inopinément devant les rails d'un tramway, après avoir éprouvé de façon réitérée le sentiment de culpabilité, d'avoir désobéit aux commandements du père. *« Si mon père le sait, je me tue ! »* (2007 : 354).

La structure syntaxique de la culpabilité peut se présenter par l'énoncé du faire suivant : $\mathbf{(S1 \cup O) \rightarrow (S1 \cap O)}$

Où (S1) est l'actant-sujet et (O) est l'objet de valeur « culpabilité ». Il s'agit d'un passage d'un état disjonctif à un état conjonctif avec la culpabilité. Dans ce sens, la culpabilité ne serait pas une simple composante thymique sur le plan virtuel, mais une véritable passion qui transforme le sujet opérateur, en sujet modalisé, passionné.

4. L'espace passionnel : limites de localisation

Avec l'introduction de la dimension pathémique dans l'analyse sémiotique des discours littéraires, les sentiments permettront de passer du discontinu au continu. En effet, le roman autobiographique d'Assia Djebar manifeste une subjectivité marquante. Les actions sont valorisées ou dévalorisées selon l'actant principal féminin (S1), par opposition au

[3]L'extrait fait partie de 10ème chapitre « Dans le noir vestibule », de la 3ème partie du roman, intitulée « Celle qui court jusqu'à la mer ».

système de valeurs de l'actant collectif social (S2), comme émanant de la quête de la liberté d'action (O1) ou l'interdiction de l'accomplissement de cette quête de liberté d'action (O2). La structure syntaxique de base serait du type :

$$\mathbf{(S1 \cup O1) \rightarrow (S1 \cap O1)}$$

Par opposition à l'anti PN :

$$\mathbf{(S2 \cap O2) \rightarrow (S2 \cup O2)}$$

Mais l'objet de valeur de (S2) n'est autre que le terme négatif de (S1) avec (O1). Ainsi :

$$\mathbf{O2 = (S1 \cup O1)}$$

Les deux parcours sont corrélés ainsi :

$$\mathbf{S2 \cap (S1 \cup O1) \rightarrow S2 \cup (S1 \cap O1)}$$

Deux remarques sont à présent tirées :

(i) La passion de la culpabilité est résultante de l'opposition entre deux faires : celui de l'actant principal (la narratrice) par opposition à celui de l'actant collectif. (le fiancé/le père/la société).

(ii) Les faires opposés sont modalisés en modes endotaxique et exotaxique : (devoir faire VS vouloir être)

L'actant principal féminin virtualise son faire comme suit :

(i) Désobéir au fiancé, (destinateur de valeur personnelle : demander pardon à l'amie Mounira) : *« Il prétend me donner un ordre que je n'entends pas. Je vois sa bouche ouverte, sa face congestionnée. »* (2007 : 343).

(ii) Désobéir au père, (destinateur de valeur familiale : ne pas rencontrer secrètement le fiancé/ ne pas céder aux intimidations de son adversaire).

(iii) Désobéir à la société, (destinateur de valeur sociale : ne pas se donner la mort).

Si nous comparons les deux faires virtualisés (désobéir au père VS désobéir au fiancé), la passion de la culpabilité n'est pas inhérente au défit ni à la rébellion. A ce niveau, une question se pose d'elle-même : pourquoi l'actant principal n'éprouverait-il pas le sentiment de culpabilité en neutralisant l'ordre du fiancé, et l'éprouve fortement en neutralisant l'ordre du père ?

En effet, ceci revient au mode de présence (Fontanille & Zilberberg, 1998) de ces deux actants qui actualisent l'interdiction. La présence est doublement gérée par une trichotomie de deixis (intégration/ permanence/présence)

	Figures actancielles de l'interdiction	
Actant / **Deixis**	**Père**	**Fiancé**
intégration	familier	Proche
expulsion	lointain	étranger
permanence	Réminiscent	récent
précarité	oublié	évoqué
Présence actuelle	Non posé	Posé
Présence virtuelle	Posé	Non posé

5. Parcours isotopiques de la culpabilité

a- La honte :

La honte est le sentiment éprouvé par l'actant principal condamné, ou dont les actions sont condamnables par l'actant collectif social. La honte est le premier indice de la sensibilisation pathémique. La narratrice est comme infidèle à sa foi, à son identité et aux commandements du père. La honte accentue le « croire-être » de la narratrice : *« Dès la première minute de face à face, je sais, je sens en effet que je n'ai plus de lieu! Je n'aurai même plus la maison de mon père. »*. (2007 : 343). L'usage des deux lexies verbales « sais » et « sens » de façon successive relève du croire étendu de la narratrice : le croire se transforme en devenir certain. Selon le paradigme du croire de la narratrice, la sanction est plus probable que le pardon. La sanction du père (exclusion et rejet) dépend de ce croire-être qui, une fois arrêté (si par exemple S1 serait convaincu qu'il n'a pas fauté, c'est-à-dire l'adoption d'un nouveau régime de valeurs que celui du S2) ou renversé (S1 espère trouver de l'indulgence auprès de S2) ; il en résulterait que tout le parcours narratif aussi bien que pathémique de (S1) soit radicalement bouleversé.

b- Le remord :

« Comment ai-je pu ensuite continuer à vivre, à sentir, à languir ou à me passionner (…) comment ai-je pu poursuivre ce si long chemin, à moins que, je le pressens, une sorte de pétrification ne vous laisse indifférente au temps, à l'usure, au désenchantement? Comment ai-je continué à vivre malgré cette opacité nouée en moi, n'ayant certes causé du tort qu'à moi-même, à la part féminine, dirais-je, de mon cœur ? » (2007 : 342).

Le passé composé avec la modalité interrogative et négative exprime la relation dialectique entre la compétence (l'être du faire) et la performance (le faire être). Comme Phèdre, la narratrice perd sa force, voudrais fuir, ne pas proclamer sa faute. Elle trouve dans la mort une libération, car c'est elle-même qui va sanctionner son faire, en se jetant devant les rails du tramway. La deuxième phase du parcours pathémique se dessine avec ce sentiment de remord, qui constitue une tentative de changement d'un faire passé (avoir cédé aux ordres du fiancé) sur le plan virtuel avec le sentiment excessif de vouloir changer les actions accomplies, de les modifier ou de les annuler carrément. La narratrice en se demandant : *«Pourquoi avoir un jour choisi d'écouter cet inconnu? »* (2007 : 344), éprouve de la honte de ce faire initié et accompli, sans avoir la possibilité de le transformer : *« J'ai éclaté d'un rire de malade, saisie de honte pour lui, mais surtout d'un remords incommensurable contre moi-même! »* (2007 : 352).

c- Folie et suicide :

Bien loin de réaliser sa quête initiale d'atteindre la liberté, « courir jusqu'à la mer », la narratrice qui croit avoir mal agit en prenant conscience de sa culpabilité devient presque folle. Cet acte fou et irraisonné (se jeter devant les rails d'un tramway) est une forme de remord qui ne permet aucune possibilité de rachat. L'actant principal s'enfonce davantage dans l'erreur, conséquemment, son faire est sanctionné contrairement à son croire : « aller jusqu'à la mer », avec ce faire, l'actant principale croyait bien faire pour réaliser sa quête initiale (la liberté). Ce faire est à la fois une « Héautontimorouméros[4] », et un faire pragmatique pour la réalisation de la quête principale.

Par conséquent, l'actant principal qui possède un poste fixe (sujet de quête) est caractérisé par sa fluctuation : c'est un être instable, agité. Cette agitation est résultante de son face à face par rapport à l'action :

(i) L'action accomplie (le faire/ l'être)

(ii) L'action à accomplir (vouloir faire/ devoir être)

Dans cette scène entre la jeune narratrice et le fiancé, l'espace passionnel se dessine comme relation entre le sujet et la jonction, ou plus précisément comme une modulation, une variation continue autour de la jonction. « Que dois-je faire ! ». En effet, la charge modale vacillante entre de « devoir » et le « vouloir » est hiérarchisée et évolutive pour modeler la relation entre le sujet et son objet.

[4]Le mot est emprunté au grec '' celui qui se châtie lui-même ''. C'est l'intitulé de la pièce LXXXIII de Charles Baudelaire*, Les Fleurs du Mal* (Spleen), PP.109-110.

Cette relation conjonctive constitue donc « l'état » du sujet par rapport à l'action envisageable. La culpabilité peut être sémiotiquement exprimable sous son aspect itératif du sujet conjoint qui virtualise sur le mode de l'intensité sa disjonction avec son faire réalisé, irréversible. La narratrice « croit ne pas avoir droit » de faire ce qu'elle a fait, en voulant céder aux intimidations du fiancé qui lui « ordonne » d'aller demander le pardon à l'amie Mounira ; la configuration passionnelle de la culpabilité dilate l'espace, et marque un arrêt sur le déroulement du programme de l'action. Par conséquent, l'espace passionnel est fait de tensions et d'aspectualisations dont le statut reste indéterminé.

6. Esquisse d'un parcours pathémique du sujet « coupable »

La narratrice est à la fois un sujet de parole et un sujet de perception. Le mode de présence de la narratrice comme sujet de praxis énonciative et de praxis sensible est en relation avec la matérialité sensible de l'action de la narration. Si l'action est assumée la passion n'est pas assumée : la narratrice devient comme un sujet dédoublé : *«Mais je nous vois ensuite l'un et l'autre — le jeune homme et la fiancée »* (2007 : 343). La culpabilité de la passion est corrélée au jugement *ultérieur* au moment de l'expérience de la passion : *« Dix minutes ou un peu plus avant "l'acte" ... quel acte? L'acte fou, irraisonné, imprévisible, jailli d'un coup, je ne sais comment, de quelle nuit ou de quel incendie »*. (2007 : 342). L'introspection narrative démontre assez clairement que le jugement de la raison sur la passion ne peut se faire qu'ultérieurement à l'émotion. La narratrice en conjonction avec la passion de la culpabilité est un non-sujet dont le statut est plus ou moins ambigu. En effet, si la narratrice est caractérisée selon trois angles de vue :

(i) l'absence de jugement
(ii) l'absence de l'histoire
(iii) le nombre limité des procès dont elle est l'agent

La narratrice est un sujet pathémique incapable de se détacher de son inhérence à lui-même. Elle est paradoxalement engoncée dans les impératifs sensibles de son corps. Une dichotomie se dessine fondamentalement entre la culpabilité comme passion et la culpabilité comme jugement d'une autre passion, qui a pour objectif de moraliser l'interdit. A ce niveau, la culpabilité serait la passion de la passion, ou en d'autres termes une sorte de « surpassion ».

Par contre, la passion de la culpabilité s'ouvre sur une problématique méthodologique, étant donné que la passion n'est pas toujours de l'ordre du « désirable » ou du « haïssable ».

Outre la lexicalisation linguistique par ces suffixes *«- ible »* / *« -able »*, le niveau superficiel n'est pas suffisant pour recenser la passion de la culpabilité, ni de décrire la complexité de la relation modale du sujet pathémique avec son objet.

Dans *« Nulle part dans la maison de mon père »,* la culpabilité devient un véritable phénomène passionnel qui caractérise le *discours* autobiographique à travers l'enchevêtrement complexe des modalités. En effet, c'est cet embrouillement modal qui est à l'origine de la configuration passionnelle selon le « parcours pathémique » du sujet sensible. *« Ce tournoiement en toi, quelle confusion! Ce tangage »* (2007 : 354).

Ainsi, la passion de la culpabilité est détenue par la catégorie thymique de la tensivité (intensif /détensif), qui constitue sa première forme d'aspectualisation. Cette modalité est déterminée en mode d'intensité par l'aspect inchoatif :

> *« C'est à peine si je me souviens de mes paroles — d'autant qu'insidieusement je ne sais plus soudain ni me tenir ni me redresser, ni, à défaut, comment me volatiliser. La sensation abrupte de n'avoir désormais plus de lieu ni d'espace pour respirer... »* (2007 : 344).

Les « prémisses » de la culpabilité sont souvent d'ordre somatique que psychologique. Il est remarquable que le « vouloir faire » (vouloir parler, protester, contrer le fiancé) ne peut se construire que dans un espace d'agir différé, virtualisé : *« Je découvre sa prétention dans un au-delà de la stupeur, de la fierté affligée »* (2007 : 344). La fierté « écorchée » par l'ordre du fiancé, la narratrice répond sur le mode de l'agir par deux manières différentes :

(i) *« Ai-je alors hurlé ? N'ai-je pas plutôt éclaté d'un rire strident de forcenée, en proie à un début de folie où un reste de volonté désespérée m'empêchait de sombrer?»* (2007 : 352) (hurler, éclater : faires virtualisés, **éclatants**).

(ii) *« Figée — le désenchantement commençant à opérer —, suis-je devenue de pierre, sans voix ni pleur ? J'entends soudain un rire, jailli de moi, qui roule, puis se tarit lentement... ».* (2007 : 352) (rire étouffé : faire actualisé, **faible**).

La spécificité de l'état passionnel « coupable » de la narratrice dépendrait d'un autre critère classificatoire : celui de la moralisation suite à l'émotion. En effet, si la honte et le remord sont annonciateurs de la sensibilisation, l'action ou l'émotion qui la précède est présente à travers l'adjuvant féminin « l'aïeule », et l'adjuvant masculin (le père). Avec l'émotion, comme troisième phase du parcours pathémique de la narratrice, ressuscite l'image féminine de l'aïeule, évoquatrice de la force latente : « *Peut-être fut-ce l'aïeule soudain accourue en moi ou contre mes flancs, elle qui, un jour, avait décidé, là-haut, près des*

sanctuaires des deux saints, ancêtres protecteurs, oui, elle qui avait plié bagages, avec ses enfants sous son aile, ses bijoux sur sa poitrine (…) *et elle ne l'a pas seulement dit, elle l'a fait devant l'époux qui se croyait le maître! Son ombre à elle à présent, tout contre moi! »* (2007 : 351).

L'image de l'aïeule, qui a eu le courage de répudier son époux, communique à la narratrice une charge de force, qui se transformera par la suite à une autre dimension dialectique de la culpabilité : il s'agit du défit. La narratrice, suite au sentiment d'errance et de confusion face aux agissements du fiancé, devenu étranger : « *L'autre, en face, l'inconnu ou le trop connu »* (2007 : 349), *«Que fais-tu là, dans ce vestibule, face à cet étranger? »* (2007 : 348). Cette perturbation est due au changement du rôle actanciel du fiancé : il est passé de la fonction de l'adjuvant qui aidait la narratrice à accomplir sa quête de liberté, à un véritable opposant : *« Je distingue l'homme ou plutôt le fauve qui montre ses crocs... Il parle, hausse le ton: ses paroles proférées, ou leur vibration, retombent devant moi — dans le vide»* (2007 : 345). Ainsi, la narratrice au moment de l'affrontement avec le fiancé expérimente un véritable tumulte émotionnel, car plusieurs émotions s'entrechoquent pour devenir une sorte de synesthésie[5] des sens, comme résultat du changement du statut du fiancé : *« Serait-ce au nom des bardes d'autrefois qu'il ose ordonner? (...) Devant lui se tient dans le désarroi la jeune fille jusque-là rêveuse et docile (l'ombre du père s'éloigne, se dissipe, disparaît »* (2007 : 347). C'est à partir du moment de la réaction physique de la narratrice que la quatrième phase du parcours pathémique : la moralisation. En effet, la moralisation n'intervient que par l'image du père enfin ressuscitée *:*

> *« «Si mon père le sait, je me tue! » Les trois derniers mots en couronne, en licou: « Je me tue !... me tue! », se sont métamorphosés en variante à danser: «Mon père... me tue! » Le père et la mort. Le père qui condamne à mort. Tel Agamemnon. Or, tu n'es point Iphigénie, ni même victime consentante... Aucune flotte royale n'attend que les vents se lèvent pour quelque expédition guerrière. »* (2007 : 354).

L'extrait suivant illustre la nature du faire de la moralisation de la culpabilité par un faire pragmatique non raisonné, déjà décrit par la narratrice plus haut comme *« l'acte fou »*. Ainsi : la moralisation de culpabilité par le sujet sensible qui l'éprouve s'oppose à la moralisation « raisonnée » par le destinateur collectif (représentée par l'acteur inconnu, chauffeur du tramway :

[5] Une synesthésie est une figure de style qui repose sur l'alliance de plusieurs perceptions sensorielles. Plus simplement, il s'agit du mélange des sens dans une expression.

« Alors, je suis ressortie: M'en aller au plus loin, courir au plus vite, me précipiter, me projeter là-bas, éperdue, au point exact où se noie l'horizon! Ne m'arrêter que là où la mer m'attend... m'attend... »Devenir un point dans l'espace! Courir ! (...) A l'ultime seconde, j'ai imaginé mon corps de jeune fille coupé... en trois! Cris. Tumulte. Brouhaha mêlé des stridences de la foule. Quelques minutes plus tard, tandis qu'extirpée de sous la motrice, étendue sur le dos, la jeune fille émerge peu à peu de l'évanouissement, une voix d'homme — celle du conducteur (sans doute bouleversé) — ulule, obsédante, affolée, au-dessus du corps aux yeux clos:

— Elle s'est jetée... c'est elle qui s'est jetée! Regardez : ma main en tremble encore! » (2007 : 358-359).

Cette phase finale du parcours pathémique est la phase la plus intensive car elle illustre parfaitement cet état d'égarement qui résulte de l'actualisation la culpabilité.

7. Conclusion

A travers ce bref examen de la passion de la culpabilité, plusieurs points peuvent être relevées dont le plus significatif nous semble celui du statut énonciatif du sujet passionné. Dans son récit autobiographique *« Nulle part dans la maison de mon père »,* la narratrice Assia Djebar délimite sa dimension pathémique parallèlement avec sa dimension actancielle. Une corrélation paradigmatique entre « croire » être coupable, et « agir » en étant coupable se dessine à travers la lexicalisation des pathèmes à travers le discours polyphonique. Subséquemment, la culpabilité n'est qu'une manifestation passionnelle d'un simulacre énonciatif.

Bibliographie

A- Corpus

DJEBAR, Assia, (2007), *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris : Fayard.

B- Références théoriques

1- Greimas, A-J, Fontanille, Jacques, (1991), Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme, Paris : Seuil.

2- Greimas, A-J ; Courtès, J, (1979), Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris : Hachette.

3- Grimas, A-J, (1983), Du Sens II. Essais sémiotiques, Paris, Seuil.

4- Fontanille, J. ; Zilberberg, C, (1998), Tension et signification, Sprimont-Belgique : Mardaga, « Philosophie et langage ».

5- Rallo, E ; Fontanille, J. & Lombardo, P, (2005), Dictionnaire des passions littéraires, Paris : Belin.