



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Laboratoire des contraires

Une étude comparative du roman *Les Nuits de Strasbourg*
d'Assia Djebar et la tragédie *Antigone* de Sophocle“

verfasst von / submitted by

Anna-Maria Löffler, Bakk. phil. BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 347 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium
UF Französisch UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert und mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, Februar 2020

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire Monsieur Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann pour son soutien et son encouragement dans l'élaboration de mon mémoire.

Kein Abenteuer ohne Helferlein, die mich während des Schreibens meiner Diplomarbeit unterstützt, ermutigt, gepflegt, meine Launen ausgehalten und mir andere Aufgaben und Verpflichtungen abgenommen und sich so aufopfernd um meinen kleinen Sohn Leo gekümmert haben.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, Erika und Hermann, für ihre außerordentliche, beständige und grenzenlose Unterstützung in jeder Hinsicht, ohne die es mir nicht möglich gewesen wäre, die vorliegende Diplomarbeit zu verfassen.

Danken möchte ich außerdem Michael, für die tapfere, geduldige, ermutigende und nachsichtige Begleitung auf diesem zeitweise herausfordernden Weg.

Table des matières

1	Introduction	1
2	Bases théoriques et analytiques	4
2.1	L'itinéraire à travers le « tissu narratif » selon Roland Barthes	4
2.2	La notion de « thème » selon Seymour Chatman	8
3	<i>Antigone</i> de Sophocle.....	13
3.1	La matière épique et mythologique d' <i>Antigone</i>	13
3.2	La tragédie d' <i>Antigone</i> de Sophocle.....	14
3.3	Pistes d'interprétation de la tragédie de Sophocle.....	20
3.4	Thèmes abordés dans <i>Antigone</i>	25
4	Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djébar	32
4.1	Assia Djébar – quelques repères sur sa vie et son œuvre	32
4.2	Résumé de <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	38
4.3	La réception de <i>Les Nuits de Strasbourg</i> par la critique.....	47
4.4	Les personnages de <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	60
4.5	Particularités et la structure superficielle de <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	60
4.6	Les événements historiques mentionnés dans <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	62
4.7	La multitude d'autres textes apparaissant dans <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	63
4.8	<i>Antigone</i> dans <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	64
4.9	Les thèmes abordés dans <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	68
5	Discussion	80
6	Conclusio	85
	Bibliographie.....	87
	Littérature primaire.....	87
	Littérature secondaire	87
	Sources internet	90
	Annexes.....	92
	Tableau ad : Les personnages de <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	92
	Tableau ad : La multitude d'autres textes apparaissant dans <i>Les Nuits de Strasbourg</i> ...	92
	Tableau ad : <i>Antigone</i> dans <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	93
	Zusammenfassung in deutscher Sprache	95
	Abstracts.....	98
	Abstract – version française	98
	Abstract – deutsche Version	98
	Abstract – English version.....	99

1 Introduction

Le roman *Les Nuits de Strasbourg* de l'écrivaine, cinématographe et historienne Assia Djebar est particulièrement intéressant car il s'agit du seul roman de l'auteure dont l'intrigue se déroule en Europe et plus précisément en France. La constellation des personnages a immédiatement attiré mon intérêt : la rencontre entre une Algérienne et un Français (pour le couple de protagonistes principaux) ou encore entre une Juive et un Allemand (pour le couple de protagonistes secondaires) me semblaient remarquables. De plus, ces « couples d'antinomies » me paraissaient, je dois l'avouer, presque artificiels. Les personnages marqués par des caractéristiques presque stéréotypées, me semblaient être des représentants de leurs nationalités et cultures et m'inspiraient l'idée d'une expérimentation. C'est pourquoi le titre « Laboratoire des contraires » m'est tout de suite venu à l'esprit (nous verrons dans le chapitre 4.3 'La réception critique de *Les Nuits de Strasbourg*' que cette idée sera confirmée par la critique).

D'autres aspects du roman qui m'ont interpellée étaient les différentes allusions et les évocations d'une multitude de textes d'autres auteures, d'œuvres d'art, de peintres, de musiciens et compositeurs pour la plupart d'origines européennes. J'ai été particulièrement attirée par les allusions faites à la mythologie. Parmi les multiples références intermédiaires se démarque la tragédie d'*Antigone* de Sophocle. Celle-ci est introduite dans l'intrigue en tant que pièce de théâtre réalisée par un jeune groupe de théâtre amateur. De plus, certaines parties de la tragédie sont citées dans le roman. M'intéressant particulièrement à la mythologie grecque, cet aspect m'a spécialement intéressée.

Lors de mes premières recherches, j'ai remarqué que la critique ne s'était pas encore vraiment penchée sur cet aspect du roman, la plupart des critiques se contentant de comparaisons brèves et plutôt superficielles entre la protagoniste du roman et le personnage central de la tragédie. Pourtant, je suggère que l'auteure a intentionnellement introduit cette tragédie dans son roman. Je suppose donc que ces deux œuvres littéraires, certes bien distinctes – aussi bien par rapport au genre littéraire qu'à l'époque à laquelle ils appartiennent – présentent probablement des points communs et que les idées et perspectives que la tragédie grecque apporte au roman peuvent diriger la lecture et la compréhension de ce dernier. Comme cela sera démontré dans le chapitre 4.3 'La réception de *Les Nuits de Strasbourg* par la critique' qui se penchera sur les interprétations et

analyses des critiques littéraires portant sur *Les Nuits de Strasbourg*, il s'avère qu'une telle étude n'a pas encore été effectuée.

Le présent mémoire portera donc sur cet aspect du roman et mettra en relation le roman d'Assia Djebar *Les Nuits de Strasbourg* et la tragédie de Sophocle *Antigone*. L'objectif de recherche de ce mémoire est d'examiner en détail les deux œuvres littéraires afin d'éclairer leur relation et de savoir si elles présentent des ressemblances. Les résultats devront permettre de répondre à la question de savoir si la tragédie d'*Antigone* pourrait servir comme « guide de lecture » pour le roman *Les Nuits de Strasbourg*.

Afin d'élucider ce propos et de vérifier les thèses présentées ci-dessus, la tragédie et le roman seront examinés de façon détaillée afin d'en révéler les thèmes respectifs. Une comparaison des thèmes abordés par ces deux œuvres littéraires devrait nous permettre de répondre aux questions.

Le présent mémoire se répartit comme s'ensuit : en premier lieu figurera un chapitre portant sur les bases théoriques. Afin de révéler la signification et la fonction de la tragédie d'*Antigone* dans le roman, sera décrit le fonctionnement du tissu narratif selon Roland Barthes. Ensuite sera expliquée la notion de « thème » d'après Seymour Chatman de manière à en cerner les critères.

La seconde partie sera dédiée à la tragédie d'*Antigone* : après un court aperçu sur la matière épique et mythologique, sera présentée la version de la tragédie de Sophocle et sa réception et interprétation. Finalement, seront discutés les thèmes abordés dans la tragédie selon le sens du terme tel qu'il a été établi selon Seymour Chatman.

La troisième partie sera consacrée au roman *Les Nuits de Strasbourg*. Après l'évocation de quelques aspects biographiques de l'auteure et une courte introduction générale à son œuvre permettant d'y situer le roman, suivra un résumé de *Les Nuits de Strasbourg* et seront présentées les critiques et analyses portant sur le roman en question. Ensuite, seront révélés certains aspects du roman : les personnages, les particularités de la structure du roman, les événements historiques mentionnés et les multiples références et allusions intermédiaires. Il ensuivra une description plus détaillée de l'apparition de la tragédie d'*Antigone* dans le roman. La partie majeure de ce chapitre sera consacrée à la détermination des thèmes présents dans *Les Nuits de Strasbourg*.

Finalement seront comparés les thèmes repérés dans *Les Nuits de Strasbourg* et *Antigone*. Cette comparaison sera suivie d'une discussion sur les points communs des deux

œuvres littéraires. Cette comparaison et discussion éclairciront les interrogations qui apparaissent dès le début de ce mémoire.

Étant donné que ce mémoire porte sur une femme de lettres, nous employons les formes féminines « auteure » et « écrivaine » pour désigner celle-ci. Pour le reste, nous avons veillé à respecter une formulation intégrée du genre et à employer à chaque fois autant la forme féminine que la forme masculine ou d'emprunter des formes neutres en genre. S'il n'y figure qu'un des genres, nous tenons à préciser que nous ne souhaitons en exclure aucun et que sont toujours concernés l'ensemble des genres.

2 Bases théoriques et analytiques

2.1 L'itinéraire à travers le « tissu narratif »¹ selon Roland Barthes

« Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages », projeter les enchainements horizontaux du « fil » narratif sur un axe implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre. » (Barthes, 1966 : 5)

Comme l'indique la citation ci-dessus (et comme nous le verrons également plus loin avec Chatman), un récit ne demande pas uniquement une lecture qui saisit le cours des événements mais qui découvre également le sens à un autre niveau. Partant de l'observation que le récit était quelque chose d'essentiellement et universellement humain, Roland Barthes se met, dans son texte « Introduction à l'analyse structurale des récits », à la description du fonctionnement de celui-ci et de sa structure (cf. Barthes, 1966 : 1-2, 5).

Barthes distingue « trois niveaux de description » (Barthes, 1966 : 6) : à savoir les fonctions, terme par lequel il désigne les unités de sens, les actions et la narration. Dans un premier temps, nous allons nous intéresser au premier niveau, à savoir les unités de sens qui constituent le récit (cf. Barthes, 1966 : 5-6).

Barthes distingue en outre deux niveaux de relations : un niveau « horizontal » (Barthes, 1966 : 5, 8) ou « distributionnel » (Barthes, 1966 : 5, 8), dont les éléments se trouvent sur un même niveau, et un niveau « vertical » (Barthes, 1966 : 5, 8) ou « intégratif » (Barthes, 1966 : 5, 8) dont les éléments ne sont pas situés au même niveau. Respectivement, il distingue deux types de fonctions :

Premièrement, les fonctions dont les unités les plus petites transmettent le cours des événements d'un récit sont situées à un niveau distributionnel. Il s'agit ici d'une « unité de contenu » (Barthes, 1966 : 7), c'est à dire du signifié et non pas de la formulation d'une énonciation (cf. Barthes, 1966 : 7) :

« [...] c'est ce qui veut dire un énoncé qui le constitue en unité fonctionnelle, non la façon dont cela est dit » (Barthes, 1966 : 7).

¹ (Barthes, 1966 : 14)

Les fonctions encore se composent de deux sous-catégories, à savoir les « fonctions cardinales » (Barthes, 1966 : 9) ou « noyaux » (Barthes, 1966 : 9) et les « catalyses » (Barthes, 1966 : 9).

Ce qui distingue les « noyaux » (Barthes, 1966 : 9) c'est que ce sont les unités qui font avancer le récit. Ils « ouvrent » (Barthes, 1966 : 9) des voies différentes et demandent une décision. Ils représentent une sorte de possibilité pour un tournant dans le récit. Ainsi elles établissent une corrélation avec des événements du récit qui se suivent. Barthes les désigne également par « moments de risque » (Barthes, 1966 : 10, 14) (cf. Barthes, 1966 : 8-10, 14).

« Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère s'ouvre (ou maintienne ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude [...] » (Barthes, 1966 : 9)

Les noyaux sont liés entre eux par une relation syntagmatique et une logique propre au récit qui ne correspond pas forcément à la chronologie des événements réels (cf. Barthes, 1966 : 9-12).

Les catalyses, quant à elles, sont des unités qui apportent des détails supplémentaires aux noyaux – par exemple, elles décrivent plus précisément les faits et gestes d'un personnage pour achever un acte (pour arriver au bout d'une fonction) (cf. Barthes, 1966 : 9, 10).

« [...] entre deux fonctions cardinales, il est toujours possible de disposer des notations subsidiaires, qui s'agglomèrent autour d'un noyau ou d'un autre sans en modifier la nature alternative [...] » (Barthes, 1966 : 9)

Toutefois, ces informations « inférieures » ne sont point explétives, car il faut bien prendre en compte que « [...] dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable [...] » (Barthes, 1966 : 7). Les catalyses forment le discours et créent ainsi une relation entre le narrateur et le narrataire – ce qui correspondrait à la fonction phatique tel que l'a défini Roman Jakobson (cf. Barthes, 1966 : 10).

« [La catalyse] accélère, retarde, relance discours, elle résume, anticipe, parfois même déroute : le noté apparaissant toujours comme du notable, la catalyse réveille sans cesse la tension sémantique du discours [...] : elle maintient le contact entre le narrateur et le narrataire. [...] on ne peut

supprimer un noyau sans altérer l'histoire, mais [...] on ne peut non plus supprimer une catalyse sans altérer le discours. » (Barthes, 1966 : 10)

Contrairement aux noyaux qui peuvent exister indépendamment, les catalyses nécessitent des noyaux (cf. Barthes, 1966 : 12).

Deuxièmement, les « indices » (Barthes, 1966 : 8) sont des unités sémantiques qui renvoient à une information supplémentaire précisant ainsi les traits de caractère d'un personnage ou décrivant une atmosphère. Les indices sont également des informations supplémentaires, mais à un niveau paradigmatique : ils apportent du sens à la suite des événements (cf. Barthes, 1966 : 8-9).

« [...] la relation de l'unité et de son corrélat [...] [est] intégrative ; pour comprendre 'à quoi sert' une notation indicielle, il faut passer à un niveau supérieur [...] » (Barthes, 1966 : 9)

Il existe deux types d'indices : d'un côté, il y a les « indices » (Barthes, 1966 : 10). Ce sont des « signifiés implicites » (Barthes, 1966 : 10) qui demandent une attitude vaillante et une « activité de déchiffrement » (Barthes, 1966 : 11) lors de la lecture. Les indices apportent des informations supplémentaires concernant « [...] un caractère, [...] un sentiment, [...] une atmosphère (par exemple de suspicion), [...] [ou] une philosophie [...] » (Barthes, 1966 : 10) (cf. Barthes, 1966 : 10-11).

De l'autre côté, il y a les « informations » (Barthes, 1966 : 10) ou « informants »² (Barthes, 1966 : 11). Ceux-ci représentent des « données pures, immédiatement signifiantes » (Barthes, 1966 : 11) et « apportent une connaissance toute faite » (Barthes, 1966 : 11). Ils permettent à la lectrice et au lecteur de « situer [l'intrigue et les personnages] dans le temps et dans l'espace » (Barthes, 1966 : 10) et soutiennent ainsi la vraisemblance de ce qui est raconté (cf. Barthes, 1966 : 10-11).

« [La] fonctionnalité [...] [des informants] est donc faible, mais pas non plus nulle : quelle que soit sa « matité » par rapport au reste de l'histoire, l'informant [...] sert à authentifier la réalité du référent, à enraciner la fiction dans le réel : c'est un opérateur réaliste, et à ce titre, il possède une fonctionnalité incontestable, non au niveau de l'histoire, mais au niveau du discours. » (Barthes, 1966 : 11)

² Lors de la première évocation de cette catégorie, Barthes la désigne par le terme « information » (Barthes, 1966 : 10), alors qu'ensuite il la nomme « informants » (Barthes, 1966 : 11, 12, 13).

Enfin, Barthes répète que « [l]es catalyses, les indices et les informants [...] sont des expansions, par rapport aux noyaux [...] » (Barthes, 1966 : 11) qui peuvent apparaître de manière illimitée dans les interstices entre les noyaux (cf. Barthes, 1966 : 11).

Après avoir mis au point les éléments constituant un récit, Barthes précise que, comme une phrase suit des règles grammaticales, la structure narrative suit également des règles qui agencent le « discours » du récit. Il la compare à une « grammaire fonctionnelle » (Barthes, 1966 : 11).

Barthes cerne plusieurs règlements qui définissent l'ordre et la combinaison des éléments narratifs. Il précise que les noyaux respectent une suite logique des événements (qui ne respecte pas forcément la chronologie). « L'armature même du récit » (Barthes, 1966 : 12) se construit à la suite des fonctions cardinales. Les noyaux représentent – comme l'indique le nom – « la pièce maîtresse » d'une narration. Une narration est avant tout une suite de noyaux qui forment des séquences, alors que les autres éléments sont des éléments qui sont placés dans les interstices (cf. Barthes, 1966 : 11-13).

Les séquences sont donc composées d'une suite logique de noyaux – en même temps chaque séquence peut elle-même former un noyau d'une autre séquence. Il y a alors une sorte d'enchevêtrement de séquences (cf. Barthes, 1966 : 14-15).

Cependant, tandis que les noyaux doivent respecter une suite logique, les indices et les informants peuvent être introduit et agencés de manière relativement libre dans le récit – ils ne sont pas contraints d'apparaître dans un ordre spécifique. Comme par exemple pour la caractérisation d'un personnage, on peut décrire ses traits de caractère en début de récit ou communiquer ces informations au fur et à mesure dans le récit. De plus, on peut nommer des traits de caractère à côté des informations concernant son statut social, son métier etc. (cf. Barthes, 1966 : 11-12).

« Tel est par exemple le portrait, qui juxtapose sans contrainte des données d'état civil et des traits caractériels. » (Barthes, 1966 : 12)

Concernant la catalyse, il faut faire une concession : elle exige l'existence d'une fonction cardinale – d'un noyau. Une catalyse ne peut jamais arriver seule. Elle est toujours liée à une fonction cardinale – un noyau (cf. Barthes, 1966 : 12).

« [L]es catalyses restent fonctionnelles, dans la mesure où elles entrent en corrélation avec un noyau, mais leur fonctionnalité est atténuée, unilatérale, parasite : c'est qu'il s'agit d'une fonctionnalité purement

chronologique (on décrit ce qui sépare deux moments de l'histoire), [...] » (Barthes, 1966 : 10).

Ensuite, Barthes élucide plus amplement « les actions » (Barthes, 1966 : 15) et le fonctionnement des personnages dans un récit et puis « la narration » (Barthes, 1966 : 18) – l'échange entre le donateur et le destinataire du récit (cf. Barthes, 1966 : 15-22). Nous ne tenons pas compte de ces deux parties dans ce mémoire.

Finalement, Barthes explique « le système du récit » (Barthes, 1966 : 23). Il le compare à une langue synthétique : les séquences peuvent être « imbriquées » (Barthes, 1966 : 15) les unes dans les autres sans que le récit ne perde le sens. En outre, comme nous l'avons évoqué ci-dessus, le récit n'est pas contraint de respecter le temps réel, mais suit plutôt un temps et un agencement logique établi par l'auteur et par lequel il forme le discours. Ceci permet notamment de placer des extensions entre les noyaux et de créer ainsi du suspense (cf. Barthes, 1966 : 11, 23-24).

« Le 'suspens' [...] en maintenant une séquence ouverte [...], [le suspense] renforce le contact avec le lecteur [...] le suspense est donc un jeu avec la structure » (Barthes, 1966 : 24).

Avant toute chose, c'est le niveau des fonctions qui nous intéresse dans ce chapitre, puisqu'il nous permettra de comprendre la fonction de la tragédie *Antigone* dans *Les Nuits de Strasbourg*.

Représentant une information bien précise (une tragédie grecque portant sur une figure mythologique, dont l'histoire est connue), nous proposons de situer *Antigone* au niveau des « informants » (cf. Barthes, 1966 : 10-11).

2.2 La notion de « thème » selon Seymour Chatman

À la fois courant, ordinaire et apparemment clair, le terme de « thème » nécessite pourtant un éclaircissement et une définition bien précise en narratologie. De quel « thème » traite ce livre ? Quel est le « thème » de ce roman ? Tel sont des questions que l'on se pose souvent lorsqu'on parle de littérature. Mais qu'est-ce qu'exactly un « thème » ? Et selon quels critères pouvons-nous déterminer le « thème » d'une narration ?

Afin de mettre au point ce terme aussi flou que complexe, nous proposons de nous pencher dans ce chapitre sur la notion de « thème » telle que Seymour Chatman (1928-

2015), professeur de rhétorique américain, la définit, tout en se référant à Monroe Beardsley (1915-1985), philosophe d'esthétique américain, qui a perçu ce terme comme s'ensuit, dans son article « On the notion of Theme in Narrative » (1983) (cf. Chatman, 1983 : 161).

Les questions auxquelles nous nous apprêtons à répondre dans ce chapitre sont les suivantes : que désigne exactement la notion de « thème » par rapport à un texte narratif ? Et quels sont les critères qui nous permettent de révéler le « thème » d'une narration ?

Dans un premier temps, Chatman distingue deux définitions du terme « thème », à savoir « thème » et « sujet ». Par ce dernier, il désigne les unités de sens que l'on trouve dans un texte narratif. Cependant, il reste fortement lié au texte et ne représente pas d'abstraction. C'est cette caractéristique qui distingue le « sujet » du terme qui nous intéresse plus en détail : le « thème ». Contrairement au « sujet », le « thème » est une sorte de code qui renvoie la fiction à la réalité. Il s'agit d'une idée générale que les lectrices et lecteurs peuvent concevoir lors de la lecture d'un texte narratif³ (cf. Chatman, 1983 : 161-162, 164).

Chatman explique ensuite la distinction des trois niveaux de compréhension d'un texte établie par Beardsley (pour ce qui suit : cf. Chatman, 1983 : 162) :

1. « L'explication »⁴ : qui consiste à comprendre le sens littéral des mots et à concevoir le cours des événements ainsi que l'intrigue.
2. « L'élucidation »⁵ : qui consiste à comprendre qu'il y a une signification plus profonde dans le texte, tout en restant au même niveau, par exemple : comprendre la psychologie, les motifs et les objectifs des personnages.
3. « L'interprétation »⁶ : qui consiste à comprendre que ce que nous avons compris au niveau de « l'élucidation » renvoie à la réalité et établit un lien entre le texte et la réalité vécue par la lectrice et le lecteur.

³ En référence à Chatman, nous employons ici les termes « lecture », « lectrice », « lecteur » et « texte » tout en sachant qu'il ne s'agit pas forcément de la lecture d'un texte écrit, mais de tout mode de réception d'une narration comme par exemple par des images (pour le cinéma, la bande dessinée) ou encore par le corps (pour la pantomime ou le ballet). Le terme de « lecture » est employé dans le sens de « décoder un contenu ». (cf. Chatman, 1980 : 24-26).

⁴ Littéralement traduit de l'anglais « explication » (Chatman, 1983 : 162) par l'auteure. Chatman mentionne qu'il désigne cette action par le terme « reading » (Chatman, 1983 : 162).

⁵ Littéralement traduit de l'anglais « elucidation » (Chatman, 1983 : 162) par l'auteure. Chatman précise qu'il désigne cette action par le terme « reading out » (Chatman, 1983 : 162).

⁶ Littéralement traduit de l'anglais « interpretation » (Chatman, 1983 : 162) par l'auteure.

C'est au troisième degré que peut se produire le « processus d'interprétation »⁷ (Beardsley in : Chatman, 1983 : 162) et que la lectrice et le lecteur vont arriver à abstraire ce qu'on a trouvé au niveau de l'élucidation et d'établir un rapport « conceptuel »⁸ (Chatman, 1983 : 163) entre la narration et la réalité (cf. Chatman, 1983 : 162-163).

« To interpret [...] is to take elucidation a further step, to go beyond the world and to relate abstractions suggested by it to truths, or experiences met elsewhere in life [...] » (Chatman, 1983 : 163)

Chatman distingue ensuite deux types de « résultats » de l'interprétation, deux « types de relation »⁹ entre la narration et la réalité, à savoir le « thème » et la « thèse ». Ces derniers ont en commun de paraître de façon implicite dans la narration et de dépasser le sens explicite des mots et du texte, et sont cependant des notions bien distinctes. Nous allons premièrement nous pencher sur la notion de « thèse » pour ensuite expliquer la notion de « thème » (cf. Chatman, 1983 : 162-163).

La thèse¹⁰ est une sorte de principe « fermé », telle une morale que la narration transmet. Il s'agit d'une affirmation sur la réalité extérieure à la narration. Chatman souligne le caractère jugeant de la thèse et évoque les types de textes ayant tendance à en comporter une : par exemple la parabole et la fable¹¹ (cf. Chatman, 1983 : 162, 165, 169-170).

Pour ce qui est de l'action de discerner la thèse d'une narration, Chatman la désigne par « grasping » (Chatman, 1983 : 170), ce qui correspondrait en français à l'action de « saisir »¹². Étant donné qu'il s'agit d'une idée bien précise, il estime ce terme approprié. En outre, il précise que nous pouvons discuter d'une thèse et trouver un accord commun sur la question de savoir quelle serait par exemple la thèse d'une fable (cf. Chatman, 1983 : 170).

En revanche, alors que la thèse postule ou réclame avancer une sorte de vérité déterminée, le thème, quant à lui, pose des questions fondamentales et ouvre des voies de réflexion. Il s'agit d'allusions subtiles qui nous interpellent et nous incitent à réfléchir (cf. Chatman, 1983 : 164-165).

⁷Littéralement traduit de l'anglais « process of interpretation » (Chatman, 1983 : 162) par l'auteure.

⁸ Littéralement traduit de l'anglais « refers conceptually » (Chatman, 1983 : 163) par l'auteure.

⁹ Expression proposée par l'auteure, en référence à Chatman (cf. Chatman, 1983 : 163-164).

¹⁰ Pour ne pas gêner la lecture, nous ne mettons désormais plus entre guillemets les termes « thèse » et « thème », cependant il s'agit des notions telles que Chatman les conçoit.

¹¹ Nous considérons que le conte et le mythe pourraient également être classés dans cette catégorie.

¹² Littéralement traduit de l'anglais « grasping » (Chatman, 1983 : 170) par l'auteure.

« Themes confront the reader with age-old philosophical questions [...]. Theses do not confront ; they inform, remind, assert, and, in their extremest form, urge. They may lend themselves to or become themselves the moral of the tale » (Chatman, 1983 : 165)

Un thème pose des questions fondamentales philosophiques que nous nous posons parfois dans la vie de tous les jours (cf. Chatman, 1983 : 169).

« Themes permit fictions to raise profound moral and metaphysical questions without formally stating those questions and without presupposing the possibility of easy answers, or of any answers at all. » (Chatman, 1983 : 165)

Chatman désigne l'effet qu'un thème produit sur notre pensée par le terme « resonating » (Chatman, 1983 : 170) : un aspect, une idée ou un point de vue qui « résonne »¹³ dans notre esprit pendant et après la lecture, nous invitant ainsi à la réflexion. Chatman donne des exemples : une comparaison avec notre propre situation de vie, des incitations ou impulsions pour résoudre un problème etc. (cf. Chatman, 1983 : 170).

Chatman met en exergue l'aspect individuel du thème : ce qui va « résonner » dans notre esprit dépend de nos expériences personnelles, de nos connaissances historiques et notamment culturelles, ou encore simplement de notre niveau de vie (notre âge, notre profession, des problèmes auxquels nous sommes ou avons été confrontés, des choses ou des sujets qui nous intéressent à un instant donné etc.). Ces conditions particulières fonctionnent comme un filtre qui focalise les pensées (cf. Chatman, 1983 : 164, 176-177).

« One cannot help being personal, since it is precisely the nature of the thematic appeal to call up deep personal associations, personal instances [...]. » (Chatman, 1983 : 176)

Étant donné que le thème n'est pas à prendre de manière objective et que chacune et chacun dispose d'expériences divergentes, les lectrices et lecteurs ne vont pas tous discerner de la même façon et repérer le même thème¹⁴. Pourtant, malgré le caractère individuel et particulier que souligne Chatman, le thème doit être quelque chose d'« universel », un point de vue lié à la réalité de la vie des hommes et dont la narration représente un exemple (cf. Chatman, 1983 : 169).

¹³ Littéralement traduit de l'anglais « resonating » (Chatman, 1983 : 170) par l'auteure.

¹⁴ Nous verrons ultérieurement qu'une narration peut présenter plusieurs thèmes.

« To say that a theme ,reveals’ means that it shows the fictive situation to be an instance of a tendency abroad in the real world [...]. » (Chatman, 1983 : 169)

Ce qui est important par rapport au thème, c’est que tous les lectrices et lecteurs potentiels doivent être en mesure de le saisir. Un thème doit alors toucher ce que nous proposons de résumer – en référence à Beardsley et Chatman – par « universalités humaines » (cf. Chatman, 1983 : 169-170).

« The theme must not only refer to experiences that I and other readers have had in the real world ; it must also exhibit genuine human significance. » (Chatman, 1983 : 169)

La littérature, par exemple, reprend des aspects de la réalité et les représente de façon condensée (cf. Chatman, 1983 : 164, 170).

« A narrative theme, then, is an abstract concept, that is, a concept of a high degree of generality extractable from the work of fiction and relatable to coded human experiences, experiences of other real and fictional worlds. » (Chatman, 1983 : 164)

Chatman précise qu’une narration peut comporter plusieurs thèmes qui présentent une hiérarchie : en plus de quelques « thèmes centraux »¹⁵ (Chatman, 1983 : 173) il existe d’autres thèmes qualifiés de « périphériques »¹⁶ (Chatman, 1983 : 173).

Chatman nomme deux critères qui renvoient au thème principal dans une narration, à savoir la fréquence de son apparition et sa position dans la narration. Plus il sera redondant, plus le thème sera important – le thème principal traversant la narration entière. En outre, le thème central se distingue des périphériques par son placement dans la narration. En se référant à Barbara Herrnstein Smith, Chatman souligne que la scène finale occupe une position primordiale dans un récit et fait monter la valeur du thème évoqué à cet instant précis de la narration (cf. Chatman, 1983 : 174-175).

¹⁵ Littéralement traduit de l’anglais « *central theme* » (Chatman, 1983 : 173 ; italique par l’auteur) par l’auteur.

¹⁶ Littéralement traduit de l’anglais « *peripheral theme* » (Chatman, 1983 : 173) par l’auteur.

3 *Antigone de Sophocle*

3.1 La matière épique et mythologique d'Antigone

La matière d'Antigone – et de la malédiction des Labdacides – est issue de l'épopée du cycle thébain (cf. Hermes, 1993 : 5). Dans la mythologie grecque, Antigone est l'un des enfants qu'Œdipe a eu avec sa propre mère, Jocaste. Le tout se déroule dans le mythe autour de la ville de Thèbes et la malédiction des Labdacides. Afin de situer l'intrigue de la tragédie de Sophocle dans la mythologie, cet épisode – le mythe autour de cette dynastie – sera brièvement décrit dans ce chapitre. Comme il existe pour les mythes toujours de multiples variantes, transmissions et sources, les explications suivantes se baseront sur l'ouvrage de Reiner Abenstein, (2016) qui traite de la mythologie grecque (cf. Abenstein, 2016 : 116 ; Hermes, 1993 : 5).

Laïos, futur roi de Thèbes et père d'Œdipe, a commis une faute grave dans sa jeunesse : tuteur de Chrysippe, il était tombé amoureux de son élève, le fils de Pélops. Lors d'une séance de conduite de char, Laïos l'enlève et abuse de lui sexuellement. Le père de Chrysippe le maudit pour ce crime : il n'aurait pas de descendance ou serait assassiné par son fils. Effectivement, l'oracle de Delphes confirme la malédiction, selon laquelle son fils allait le tuer. Entretemps devenu roi de Thèbes, Laïos a certes un fils avec Jocaste mais celui-ci est abandonné juste après sa naissance. Pourtant, Œdipe est sauvé et grandit en tant que fils de Polybe, roi de Corinthe. Hanté par des craintes et la question de savoir si le roi de Corinthe était véritablement son père, Œdipe décide de consulter l'oracle de Delphes qui lui prédit qu'il assassinerait son père-géniteur. Pour éviter ce sort, Œdipe ne rentre plus à Corinthe mais vagabonde et croise la route de Laïos qu'il tue lors d'une querelle. En continuant son chemin, il va résoudre le secret du sphinx qui menace Thèbes. Entretemps, Créon qui a pris le règne après la mort de Laïos, offre la main de la reine à celui qui délivrerait la ville du sphinx. Arrivé à Thèbes, Œdipe épouse donc Jocaste, sa véritable mère, avec qui il aura quatre enfants¹⁷ : deux filles, Antigone et Ismène, et deux fils, Étéocle et Polynice. Lorsque la peste menace la ville de Thèbes, Œdipe consulte à nouveau l'oracle de Delphes qui lui révèle – ainsi que le devin Tirésias – que son sort s'était

¹⁷ Cette partie du mythe est controversée ! Dans les épopées, les enfants ne sont pas ceux de Jocaste, mais d'une ancienne épouse d'Œdipe. Dans les tragédies traitant la dynastie des Labdacides, de Sophocle les enfants sont nés de la relation incestueuse d'Œdipe et sa mère Jocaste. (cf. Schirmer, Adolf: "Antigone I". In: Roscher, 1886: 370-373).

réalisé : il avait tué son véritable père et sa femme était également sa mère. Suite à ces révélations, Jocaste se suicide et Œdipe se mutile en se crevant les yeux et sera banni de Thèbes. Quant à la suite, les interprétations varient et ne seront pas explicités dans ce mémoire (cf. Abenstein, 2016 : 161-121).

Ce qui est pertinent pour cette étude, c'est la suite des événements à Thèbes. Ses fils Étéocle et Polynice s'accordent à régner sur la ville à tour de rôle une année sur deux, Étéocle étant le premier. Mais au tour de Polynice d'accéder au trône, Étéocle refuse de céder sa place et proscriit son droit à son frère. Le conflit qui se déclenche entre les frères est la cause de la guerre des sept chefs dans laquelle Polynice veut vaincre son frère et s'emparer du trône et régner sur la ville. Mais les deux frères s'entretuent lors du combat. Créon est l'héritier du trône et interdit d'inhumer Polynice comme il est de coutume – comme le demandent les rites de funérailles. Antigone s'oppose à son oncle et exerce un rite funéraire symbolique. Comme il l'a annoncé, Créon la condamne à mort et la laisse emmurer vivante. Ce n'est qu'après que le devin Tirésias lui prédit la mort de son fils Hémon, le fiancé d'Antigone, que Créon se montre clément et décide de gracier sa nièce. Mais il est trop tard : Antigone s'est pendue dans son cachot. Hémon se poignarde à la vue de sa fiancée morte. Et l'épouse de Créon, Eurydice se suicide également (cf. Abenstein, 2016 : 122-125).

La malédiction que subit Laïos (dans certaines versions, cela remonte à ses aïeux, jusqu'à Cadmos) continue à se transmettre de génération en génération, – tout le monde en est atteint, personne ne peut éviter ce sort (cf. Abenstein, 2016 : 115).

3.2 La tragédie d'*Antigone* de Sophocle

Le cadre

La tragédie de Sophocle suit les critères traditionnels du genre et respecte l'unité de temps, de l'intrigue et de lieu. L'action commence très tôt le matin, avant le lever du jour, et se déroule devant le palais royal de Thèbes (cf. Möbius, 2011 : 31).

Faute de version française, le résumé et l'analyse de la tragédie de Sophocle qui suivent ci-dessous et dans le chapitre 3.4 'Thèmes abordés dans *Antigone*', se tiennent à la version allemande apparue dans « Reclams Universal-Bibliothek » (voir dans la bibliographie : Sophokles, 2013). En supplément des numéros de pages du livre Reclam, seront également indiqués les numéros des vers dans les références.

L'action

Prologos¹⁸ (Sophokles, 2013 : 7-10 : vers 1-99¹⁹). La tragédie de Sophocle commence après la mort des deux frères. Avant l'aube, Antigone rencontre sa sœur Ismène devant le palais royal et s'entretient avec elle – de cet entretien, il en ressort qu'après la bataille dans laquelle les deux frères Étéocle et Polynice se sont entretués, Créon, l'oncle des deux jeunes femmes, ayant pris le règne sur la ville de Thèbes, a proscriit tout rite funéraire auprès du cadavre de Polynice tandis qu'il a laissé inhumer Étéocle tout comme le demande la coutume. Indigné par le décret de son oncle, Antigone propose à sa sœur d'inhumer clandestinement leur autre frère. Ismène refuse de peur d'être arrêtée et punie. Antigone, convaincue d'être dans son droit et se référant aux lois des dieux, ne craint pas la punition et va donc seule sur le champ de bataille pour mettre ne serait-ce qu'un peu de poussière sur le cadavre de son frère resté sur place.

Parodos – chant d'entrée du chœur (Sophokles, 2013 : 11-13 : vers 100-161). Le chœur relate les événements précédents : Polynice avait attaqué la ville de Thèbes à l'aide des soi-disant « sept chefs ». La ville a été défendue par Étéocle et son oncle Créon et les frères se sont entretués lors du combat. Ensuite le chœur annonce l'arrivée de Créon, nouvellement désigné comme roi et remarque que ce dernier avait convoqué l'assemblée du chœur, donc des doyens de la ville.

1^{er(e)} Epeisodion – épisode (Sophokles, 2013 : 13-19 : vers 162-331). Créon explique ses principes et justifie son décret, l'interdiction d'inhumer Polynice, l'assaillant de la ville. Le chœur le conforte dans son choix et souligne que lui incombent ces décisions.

Un des soldats chargés de surveiller le cadavre de Polynice arrive et fait un rapport à Créon : sans qu'ils n'aient pu apercevoir personne sur le champ de bataille et sans trouver la moindre trace non plus, le cadavre avait été recouvert de poussière le matin. Quelqu'un avait dû exercer une sorte de rite funéraire. Le chœur se demande si éventuellement un dieu s'en était chargé. Hors de lui qu'on ait remis en question son pouvoir, et inspiré par des soupçons, Créon menace de punir le messager s'il n'arrive pas à identifier et lui livrer le coupable.

1^{er} Stasimon – chant du chœur (Sophokles, 2013 : 19-20 : vers 582-625). Dans le chant suivant, le chœur prône les capacités de l'homme qui de par son intelligence a pu se

¹⁸ Pour mieux s'orienter dans la structure seront utilisés ici les termes grecs transcrits pour désigner les différentes parties de la tragédie.

¹⁹ En supplément aux numéros des pages figurent ici également les numéros indiquant les vers dans l'œuvre de Sophocle.

défendre contre la nature et ses forces menaçantes. Toutefois, le chœur remet en question ces capacités et incite à réfléchir sur les conséquences que celles-ci peuvent provoquer – avec des objectifs ambigus, l’homme agit pour le meilleur et pour le pire²⁰.

À la fin du chant, le chœur semble commenter le comportement de Créon : en disant que celui qui se laisse emporter par l’audace pour faire une mauvaise action n’est pas un « bon citoyen »²¹.

2nd Episodion – épisode (Sophokles, 2013 : 20-28 : vers 376-581). Annoncé par le chœur, le soldat et gardien revient avec Antigone, et relate à Créon avoir pris cette dernière en flagrant délit après qu’elle soit revenue venue sur le champ de bataille pour poursuivre le rite de l’enterrement. Après avoir renvoyé le soldat, Créon interroge Antigone sur son acte et si elle avait connaissance de son interdiction. Antigone ne se défend pas et ne nie pas son acte. Elle l’admet et le revendique. Fière de son acte qu’elle justifie par la loi, et des coutumes que demandent les dieux auprès des décédés ; elle reste consciente de la punition qui l’attend. Il se tisse une discussion. Antigone argumente par les lois divins et son devoir auprès de son frère. De plus, elle évoque tous les maux qu’elle avait rencontrés dans la vie et explique que la mort serait plutôt un soulagement pour elle. En outre, elle reproche à celui qui la condamne d’être lui-même un fou. Créon soupçonne Ismène d’être sa complice et la fait venir.

Créon dit aussi que s’il laissait passer son acte à Antigone – c’est elle qui ferait de la politique. Il évoque par-là le rôle des hommes et des femmes dans la société et en politique. Il justifie son entêtement par le fait d’être un homme et de devoir assurer le pouvoir et son autorité politique. Par ailleurs il compare le comportement de Polynice et d’Étéocle : le premier ayant agressé son frère et attaqué la ville – le second étant ainsi dans son droit puisqu’il avait uniquement défendu la ville. Et il souligne qu’un « ennemi ne deviendrait jamais – non plus en étant mort – un ami »²² (Sophokles, 2013 : 26 : vers 522). Et il souligne encore une fois que « de [son] vivant, aucune femme ne prendra en main les affaires politiques »²³ (Sophokles, 2013 : 26 : vers 525).

Ismène est menée sur scène pour être interrogée par Créon. Elle revendique être la complice de sa sœur et veut être punie comme cette dernière. Mais Antigone refuse son

²⁰ Traduit en substance de l’allemand « Die Erfindungsgabe der Kunst als Geschicklichkeit über die Hoffnung hinaus besitzend, schreitet er bald zum Bösen, bald zum Guten. » (Sophokles, 2013 : 20 : vers 365-367) par l’auteure.

²¹ Littéralement traduit de l’allemand « rechter Bürger » (Sophokles : 370) par l’auteure.

²² Littéralement traduit de l’allemand « Gewiss wird nie der Feind, auch nicht im Tod, zum Freund ! » (Sophokles, 2013 : 26 : vers 522) par l’auteure.

²³ Littéralement traduit de l’allemand « Doch meiner Lebtag wird kein Weib regieren ! » (Sophokles, 2013 : 26 : vers 526) par l’auteure.

aide et confirme avoir été la seule à avoir inhumé son frère ; têtue, elle semble vouloir être reconnue en tant que seule responsable et être condamnée seule.

Ismène évoque Hémon et fait appel à la clémence de Créon de ne pas dérober la fiancée de son fils. Mais le roi n'exprime que du mépris pour cet amour.

Créon laisse arrêter les deux filles, craignant qu'elles puissent s'enfuir face à la punition devenue réelle (cf. Hermes, 1993 : 40).

2nd Stasimon – chant du chœur (Sophokles, 2013 : 29-30 : vers 582-625). Dans un second chant, le chœur explique le sort des dieux – le destin inévitable : si une famille ou une dynastie est touchée par le mauvais sort, aucune des générations suivantes ne pourrait s'en tirer sans dommage. Et il évoque la dynastie de Labdacos – hantée par le mauvais sort depuis la nuit des temps.

3^{ème} Episodion – épisode (Sophokles, 2013 : 30-36 : vers 626-780). Apparaît Hémon, fils de Créon et fiancé d'Antigone. Il assure son père de son amour paternel ce que Créon loue et revendique. Dans son discours, le roi justifie sa décision et explique qu'il doit exécuter ce qu'il a annoncé pour être juste, fiable et digne de la confiance du peuple. Surtout, il souligne qu'il « ne faut jamais se soumettre à une femme »²⁴ (Sophokles (2013) : 32 : vers 677-678) et évoque par-là la répartition traditionnelle des rôles de genre – l'ancien ordre des sexes : les hommes doivent être aux commandes (cf. Möbius, 2011 : 38).

Hémon essaye prudemment de faire appel à la raison de son père, de réfléchir et de ne pas s'obstiner sur la punition et la condamnation à mort d'Antigone. Il relate à son père qu'il a entendu qu'Antigone avait le soutien de la population. Créon réagit rétif et avec entêtement aux arguments de son fils. Et lui reproche d'être entièrement guidé par ses pulsions sexuelles et d'être entièrement soumis à Antigone. Créon ne se laisse pas détourner de son projet. Tandis que son fils essaye d'argumenter de façon raisonnable et pragmatique, Créon proclame son pouvoir et son autorité – surtout envers son fils – et se met à apporter des arguments irréfutables (cf. Jens, 1967 : 306, 309). La dispute s'avive et Hémon tout en menaçant de se suicider, part avec précipitation. .

Le chœur commente la discussion en reconnaissant les deux discours « raisonnables » et en suggérant à Créon de se laisser « instruire » par son fils.

Après le départ d'Hémon, le chœur demande au souverain si vraiment il veut laisser tuer les deux filles – les deux sœurs. Créon répond que non, Ismène, n'ayant rien fait de

²⁴ Littéralement traduit de l'allemand « So muss man denn, was angeordnet ist verfechten und nie darf einem Weib man unterliegen. » (Sophokles, 2013 : 32 : vers 677-678) par l'auteure.

mal, serait graciée. À la question de savoir comment il envisage d'exécuter Antigone, il explique vouloir la faire emmurer et de mettre à sa disposition de la nourriture afin de ne pas salir la réputation de la ville (cf. Hermes, 1993 : 40-41).

3^{ème} stasimon – chant du chœur (Sophokles, 2013 : 36-37 : vers 781-800). Dans son troisième chant, le chœur chante Éros et le dit responsable de tant de disputes entre les hommes –également entre père et fils.

4^{ème} Episodion – épisode (Sophokles, 2013 : 37-42 : vers 801-943). Une partie importante du quatrième épisode est la lamentation d'Antigone qui déplore son sort et le fait que sa vie prendra fin. Le chœur loue son courage et rappelle qu'elle s'en va glorieuse. Antigone compare son sort à celui de Niobé et déplore qu'elle se trouvera dans l'entre deux entre vivants et morts. Le chœur évoque le mal de son père et qu'elle subit les conséquences de celui-ci et mentionne également l'opposition entre les principes traditionnels et moraux et ceux de l'état (politiques). Il précise notamment qu'il faut surtout respecter ce dernier.

Créon arrive et souligne encore une fois qu'il ne tâchera pas la ville de sang par son ordre et sa décision, étant donné qu'il ne tue pas la fille mais qu'il la prive seulement du droit d'être avec les vivants.

Antigone rappelle et explique une fois de plus son mobile et justifie encore une fois son acte par les règles morales et la tradition. Elle déplore surtout qu'elle doive mourir avant ses noces. Et elle revendique être « innocente », ayant agi illégalement tout en agissant conformément aux règles morales. Le chœur évoque encore une fois les convictions d'Antigone qu'elle défend avec entêtement.

4^{ème} Stasimon – chant du chœur (Sophokles, 2013 : 42-43 : vers 944-987). Le chœur chante le pouvoir et la toute-puissance du destin et évoque d'autres exemples mythologiques – d'autres personnages mythologiques qui ont été rattrapés par un destin similaire – et ont été enterrés vivants (à savoir Danaé, Lycurgue de Thrace, Cléopâtre fille de Borée) (cf. Steinmann, 2013 : 60-61).

5^{ème} Episodion – épisode (Sophokles, 2013 : 44-49 : vers 988-1114). Arrive Tirésias, le devin aveugle. Il loue Créon mais lui prédit un mauvais destin – et que le destin de la ville de Thèbes dépendra de cette décision. Il explique que ce n'était pas grave de se tromper et de prendre une mauvaise décision mais que l'entêtement rendait coupable. Il évoque la colère des dieux qui n'ont pas apprécié la façon dont il a traité Polynice. Enfin Tirésias invite Créon à revoir sa décision avec plus d'indulgence. Il évoque en outre que les bêtes avaient souillé l'autel des sacrifices. Et il qualifie l'acte de Créon de lâche –

précise que le fait de se venger auprès d'un mort n'était pas un acte glorieux. Tirésias invite Créon à la prudence, mais en vain. Créon reproche au devin d'agir uniquement par cupidité et de propager des mensonges. Il refuse de revenir sur sa décision (cf. Hermes, 1993 : 49).

Tirésias rappelle à Créon la punition des dieux qu'il risquait par cette « transposition » : l'enterrement d'une vivante et le refus de sépulture à un mort. Tirésias annonce que les dieux exigeront la vie de son fils.

Le chœur rappelle que le devin n'a encore jamais propagé de mensonge. Créon est inquiet et demande conseil au chœur. Finalement, il revient sur sa décision et appelle ses soldats pour aller ouvrir la « tombe » d'Antigone.

5^{ème} Stasimon / chant du chœur (Sophokles, 2013 : 49-50 : vers 1115-1154). Le chœur appelle Dionysos – dieux du vin et du théâtre – dont Thèbes était le centre du culte pour sauver la ville de Thèbes du malheur (cf. Steinmann, 2013 : 61).

Éxodos / sortie du chœur (Sophokles, 2013 : 50-57 : vers 1155-1353). Un messager arrive et fait une louange à Créon mais indique qu'on ne peut jamais savoir ce que deviennent les hommes et comment ils changent d'un moment à un autre et annonce qu'il s'est passé quelque chose de terrible. Tout en dialoguant avec le chœur qui lui pose des questions pour savoir ce qui s'était passé, le messager relate qu'Hémon était mort. Eurydice, épouse de Créon et mère d'Hémon, sort du palais et demande au messager de raconter ce qu'il avait appris. Le messager relate les événements : après avoir inhumé la dépouille mortelle de Polynice, lui et Créon étaient allés libérer Antigone. Mais à leur arrivée, ils trouvent celle-ci pendue. Hémon de son côté, furieux, reproche à son père d'être coupable de la mort de sa bien-aimée. Le fils, pris de furie, attaque son père avec son épée, rate le coup et se suicide de désespoir en s'enfonçant l'épée dans le ventre. Le messager conclut son rapport en disant que ces événements auraient démontré que la ténacité était le plus grand mal pour un homme. Pendant le récit du messager, la reine était rentrée dans le palais : le chœur exprime un horrible pressentiment. Le messager suit Eurydice.

Entretemps, Créon arrive – portant son fils mort. Il pleure la mort de son fils et sa propre obstination. Un autre messager sort du palais et annonce la mort de la reine. On « apporte » le cadavre d'Eurydice. Créon déplore encore sa malchance.

Le chœur répète que le destin était inévitable et conclut son chant en constatant que la raison était la première condition à une vie heureuse et chanceuse.

3.3 Pistes d'interprétation de la tragédie de Sophocle

Les philosophes et écrivains se sont toujours intéressés au mythe d'Antigone – surtout à partir de la fin du XVIII^{ème} jusqu'au début du XX^{ème} siècle, notamment en Allemagne. En ce qui concerne la philosophie et la littérature, le mythe d'Antigone avait le vent en poupe dans le XIX^{ème} siècle – et surtout la version de Sophocle a été discutée et a servi de point de départ pour la réflexion philosophique ainsi que de base pour des adaptations du mythe (cf. Steiner, 1990 : 13-33 ; Möbius, 2011 : 24).

Pour ce qui est des pistes d'interprétation, il y a – depuis le XVIII^{ème} siècle – deux lignées qui suivent deux philosophes allemands : d'un côté il y a celle qui suit la perspective de Friedrich Schlegel qu'Antigone était dans son droit et qui la compare à une instance divine (cf. Hermes, 1993 : 60-69). De l'autre il y a celle qui suit Georg Wilhelm Friedrich Hegel qui souligne l'opposition inéluctable des deux principes, à savoir celui de la coutume et du devoir religieux ainsi que celui du droit positif et de la justice de l'état (cf. Hermes, 1993 : 61).

Hegel s'est intéressé à la tragédie de Sophocle notamment dans son œuvre *Phénoménologie de l'Esprit* (1807). C'est dans un contexte de réflexion sur la loi naturelle que Hegel se réfère à la tragédie, mais de façon implicite. Selon Hegel, il existe une opposition naturelle entre l'état et le citoyen ou encore entre la famille et l'individu humain, puisque ces deux sphères poursuivent des intérêts divergents – ce qui est illustré dans la tragédie *Antigone* de Sophocle. Toutefois ces deux instances sont nécessaires l'une pour l'autre, elles sont interdépendantes (cf. Hermes, 1993 : 61 ; Steiner, 1990 : 41-43, 45).

De cette implication mutuelle, naissent les conflits entre (ici et pour ce qui suit : cf. Hermes, 1993 : 43-44 ; Steiner, 1990 : 43-44) :

- l'individu et la société (la communauté)
- homme et femme
- les générations
- les vivants et les morts
- la sphère de l'immanent et du transcendant (donc les humains et les dieux ou la loi positive et la loi morale)

Hegel définit la famille en tant que sphère de la femme, tandis que la politique – la polis – serait la sphère de l'homme. Étant hors de la sphère familiale pendant sa vie d'adulte, l'homme revient à cette sphère et au soin de la femme au moment de sa mort. Et

étant la protectrice des lois divines et morales, la femme doit se charger des rites funéraires. Ceci d'autant plus s'il s'agit d'une relation entre frère et sœur, ce qui se trouve être, selon Hegel, la relation de la plus haute valeur entre un homme et une femme. Cependant, le conflit entre les sphères de l'homme et de la femme entre ici en pleine vigueur – notamment dans l'exemple de la tragédie de Sophocle (cf. Steiner, 1990 : 49-51).

Les deux sphères suivent différents critères de jugement : la sphère politique prend en considération l'action – les actes – de l'homme en tant que citoyen tandis que la sphère familiale n'évalue que sa personne en soi – sa valeur individuelle (cf. Steiner, 1990 : 48).

Quant à la tragédie de Sophocle, les deux principes inconciliables d'homme et de femme – personnifiés par Créon et par Antigone – s'opposent : Polynice ayant fait la guerre contre la ville de Thèbes doit être puni selon la loi positive et juridique. Pourtant, une fois décédé, il revient à la sphère familiale et doit ainsi être inhumé selon les lois morales (cf. Steiner, 1990 : 52).

Quant aux protagonistes – Créon et Antigone – les deux doivent s'éteindre car ils ont tous deux dissout leur individualité et leur valeur personnelle dans leurs actes. Créon prône le principe juridique et demande l'obéissance absolue aux lois qu'il promulgue, tandis qu'Antigone défend les principes religieux et fait preuve de responsabilité personnelle – tout en mettant sa vie en jeu (cf. Hermes, 1993 : 47-49 et 66 ; Steiner, 1990 : 52).

Plus tard, dans ses *Leçons sur la philosophie de la religion* (1821-1831), Hegel souligne qu'Antigone et Créon étaient toutefois chacun dans leur droit. La problématique étant plutôt dans leur obstination et l'exclusivité dans laquelle ils revendiquent chacun leur perspective, puisque les deux se doivent d'être respectés et de trouver un compromis. Toutefois, le conflit est nécessaire puisqu'il amène à la réflexion sur les valeurs morales et représente ainsi une nécessité pour le progrès des hommes (cf. Hermes, 1993 : 61 ; Steiner, 1990 : 54).

Johann Wolfgang von Goethe partage la perspective de F. Schlegel que Créon était dans son tort. L'écrivain allemand a pris la tragédie de Sophocle comme modèle pour sa tragédie *Iphigénie en Tauride* (1779, 1786). À l'exemple antique, il y oppose la morale à la loi dans les personnages d'Iphigénie et de Thoas. Mais il critique Hegel d'avoir introduit l'idée abstraite et politique car selon Goethe, il ne s'agit que d'une légende. En outre, Goethe ne prône pas l'amour entre frère et sœur comme le fait Hegel – il dit même que le passage dans la tragédie dans lequel Antigone explique ses motifs et la valeur exceptionnelle de son frère par rapport à toutes autres relations dans la famille, serait un

« rajout » à la tragédie et non pas écrit par Sophocle lui-même (cf. Hermes, 1993 : 61 ; Steiner, 1990 : 63-68 ; Möbius, 2011 : 40-41).

Quant aux personnages et leurs points de vue il faut aussi prendre en considération l'aspect que Créon réclame la distinction nette et irrévocable entre ami et ennemi tandis qu'Antigone plaide pour un dépassement de ces catégories (cf. Hermes, 1993 : 58 ; Jens, 1967 : 303-304, 306).

Comme cela a déjà été évoqué ci-dessus, nous trouvons ici également pourquoi Créon se rend coupable : la mort est le domaine qui n'est plus dans la responsabilité des hommes mais des dieux. Une fois Polynice et Étéocle morts, ce n'est plus à lui – un être mortel – de juger de leur comportement, mais aux dieux, en mythologie notamment à Hadès. C'est également par cette distinction qu'il se permet un jugement qui ne lui incombe pas (cf. Hermes, 1993 : 45-46 et 58 et Bultmann, 1967 : 316, 320, 321).

En outre, il se rend coupable par son esprit partisan et le fait de privilégier une seule façon de penser. Comportement que son fils Hémon lui reproche également lors de leur débat (cf. Hermes, 1993 : 52-53 ; Sophokles, 2013 : 32 : vers 685-687 ; 33 : vers 705-706).

Quant aux personnages et leur évolution, il faut prendre en considération qu'Antigone – prônant l'ordre familial, l'engagement et l'attachement familial – défend seule ses idées. Bien qu'au fur et à mesure il y ait des personnages (Ismène, Hémon, Tirésias, Chœur) qui prendront la position d'avocat et essayeront d'inviter le roi à revenir sur sa décision, elle finira solitaire (cf. Hermes, 1993 : 47, 52).

Une autre interprétation du romantisme allemand qui servira de base pour l'analyse dans ce travail universitaire est celle de F. Hölderlin. Dans sa monographie sur *Les Antigones* (1990, pour la version allemande), George Steiner se consacre dans une large mesure à une explication du poète et philosophe allemand (cf. Steiner, 1990 : 86-130).

Hölderlin a travaillé en tant que traducteur sur la tragédie de Sophocle. Steiner évoque le contexte historique dans lequel la traduction d'*Antigone* de Sophocle est née et souligne que cet esprit – l'esprit de la Révolution française – a probablement servi de base ou d'inspiration, influençant ainsi l'interprétation de Hölderlin (cf. Steiner, 1990 : 102, 104).

Bien que la traduction de Hölderlin soit remplie de fautes de traduction et de malentendus, Steiner attribue une certaine importance à celle-ci car elle dévoile la perspective qu'avait Hölderlin de cet œuvre antique. À travers d'autres traductions de

Hölderlin, Steiner établit la pensée du poète. En ce qui concerne l'opposition des deux protagonistes – Antigone et Créon – l'analyse de Hölderlin ressemble à celle de Hegel : Créon qui représente l'aspect formaliste d'un côté, Antigone qui représente l'aspect opposé (cf. Steiner, 1990 : 98-99, 104-105, 107-108).

Toutefois il y a des divergences : pour Hölderlin la tragédie de Sophocle représente un « document théologique et politique »²⁵ (Steiner, 1990 : 104). Surtout le conflit entre Créon et son fils Hémon semble pertinent. Hémon, en critiquant la politique et l'édit de son père et en introduisant dans le débat l'avis du peuple ainsi que son soutien envers Antigone, avance une pensée politique, qui va annoncer un système politique nouveau et plus démocratique. Ceci est une manière de lire *Antigone* inspirée par le contexte historique à savoir la Révolution Française qui va également tourmenter les systèmes politiques (cf. Steiner, 1990 : 104).

L'interprétation politique a déjà été mentionnée dans le contexte de la philosophie de Hegel. Créon revendique l'obéissance absolue et la loyauté aux principes qu'il a établi. En impliquant ce système politique présent dans un conflit avec une autre pensée politique et d'autres principes moraux, Sophocle démontre les faiblesses du système présent de Créon (cf. Möbius, 2011 : 47).

Quant à l'analyse politique, un autre aspect est le personnage d'Hémon. Ce dernier est le seul qui semble – au moins au début – ne pas s'obstiner sur une idée fixe. Il essaye de rappeler à son père qu'un monarque n'est rien sans son peuple et l'invite à se modérer. Il évoque l'attitude du peuple et évoque que ce dernier soutient Antigone. Il appelle par-là à prendre en considération l'opinion publique également pour des décisions politiques (cf. Möbius, 2011 : 49).

Ce qui est important et qui est souvent souligné est le fait qu'Hémon n'évoque à aucun moment son amour à l'égard d'Antigone. Dans le débat avec son père il ne s'appuie que sur des arguments politiques (cf. Möbius, 2011 : 49).

La perspective manichéenne de Créon est évoquée plusieurs fois. Contrairement à Antigone, Créon est incapable de voir plusieurs aspects : pour lui il n'existe uniquement deux sphères. Ainsi, Polynice est l'ennemi pour toujours. Créon ne peut pas prendre en compte la perspective d'Antigone pour qui Polynice est surtout un frère. La perspective

²⁵ Littéralement traduit de l'allemand « theologisch-politisches Dokument » (Steiner, 1990 : 104) par l'auteur.

d'Hémon est également l'inverse de celle de Créon. Le fils du roi représente plutôt la proportionnalité et la modération (cf. Jens, 1967 : 303-304, 306 ; Hermes, 1993 : 58).

Le fait qu'Antigone prend ses propres décisions et qu'elle agit de façon autonome, connaît deux interprétations divergentes : tandis que Hegel y voit une nécessité et une caractéristique d'une vraie responsabilité citoyenne, cet aspect peut également être perçu différemment, à savoir l'acte par lequel Antigone se rend coupable (cf. Jens, 1967 : 308 ; Steiner, 1990 : 54).

Selon Bultmann, il se pose dans la tragédie la question de savoir comment et selon quels critères il faudrait organiser la vie commune, sociale dans la ville – la polis (cf. Bultmann, 1967 : 311).

Pour ce qui est de son opinion sur les lois, Bultmann – contrairement à Hegel – évoque qu'il ne s'agit pas de l'opposition entre coutumes ou rites et lois positives, mais de l'opposition entre les lois des hommes et les lois des dieux, à savoir Hadès. Antigone reconnaît la puissance des dieux – elle ne se permet pas de juger sur les actes des morts (ses frères), puisque la mort représente la limite de la sphère de la responsabilité humaine et ainsi de toute hostilité. En revanche, Créon se permet ce jugement – et plus encore, par la peine de mort, il s'approprie un acte, un pouvoir, un droit qui appartient normalement à Hadès. Il ignore la puissance de la mort et d'Hadès qui finalement détermine la vie des hommes sur terre et ne s'oriente qu'à l'ici-bas. Ainsi, par son décret Créon trouble l'ordre des choses (cf. Bultmann, 1967 : 313-316, 320-322 ; Jens, 1967 : 309).

Nous souhaitons rajouter le point de vue d'une philosophe contemporaine, à savoir, Judith Butler, philosophe américaine qui s'est beaucoup intéressée aux travaux de Hegel notamment. Butler a publié un livre intitulé *Antigone's Claim* (2000) dans lequel elle s'intéresse à la tragédie de Sophocle. Dans son analyse, Butler souligne la révolte d'Antigone contre Créon, alors représentant de l'État. Il s'agissait ici d'un "acte modèle de politique féministe" (Redecker, 2011 : 101). Antigone revendique son droit à l'inhumation de son frère qui est en même temps "l'ennemi public" (Redecker, 2011 : 104) et elle insiste pour que cet acte soit connu du public. Butler explique que l'acte de révolte apparaît de façon plus explicite encore dans l'aveu d'Antigone. Antigone ne se défend point devant Créon. Au contraire, elle le revendique avec encore plus de ferveur. C'est justement avec

cette ténacité et le fait qu'elle ne se défende pas contre le reproche de Créon, qu'elle mine le pouvoir de celui-ci et de l'État (cf. Redecker, 2011 : 100-102, 104).

Mais contrairement à Hegel et d'autres philosophes, Butler ne voit pas en Antigone une représentation de la famille. Au contraire, Butler explique qu'Antigone est elle-même le fruit d'une relation incestueuse, dépassant justement les lois sacrées de la famille. En outre, Butler compare la relation entre Antigone et son frère Polynice à une "réactualisation" de la malédiction : selon Butler, Antigone pourrait éprouver du désir envers son frère (le seul membre de sa famille d'ailleurs qu'elle tient absolument à enterrer). Selon Butler, Antigone ne représente donc pas le principe de la famille (cf. Butler, 2001 : 589 ; Redecker, 2011 : 101, 103, 105).

De plus, sa propre situation ne correspond pas à l'idéal de la famille : elle n'est pas mariée et n'a pas d'enfants. En outre, selon Butler, Antigone confond en elle la féminité et la masculinité, ce que Butler souligne par plusieurs exemples : elle accompagne son père et lui sert de guide – un rôle masculin ; par sa désobéissance aux lois et l'opposition contre Créon, elle réclame des exigences politiques, répète la dispute des frères et se reporte à sa sœur. Butler attribue à Antigone une appartenance ambivalente à différentes catégories (cf. Butler, 2001 : 589 ; Redecker, 2011 : 104, 107).

Ceci donne à Judith Butler l'occasion de remettre en question les normes de la vie familiale (notamment le l'idéal du couple hétérosexuel) et de revendiquer une révision des catégories et normes (cf. Butler, 2001 : 590 ; Redecker, 2011 : 108, 110).

Pour conclure, Steiner fait observer dans sa monographie que la tragédie grecque était conçue non seulement en tant que œuvre poétique et dramatique mais qu'elle était également considérée comme une possibilité de réfléchir et d'illustrer des questions par rapport à la psychologie, la réflexion philosophique et morale et des questions du domaine de la politique (cf. Steiner, 1990 : 130-131).

3.4 Thèmes abordés dans *Antigone*

Comme nous avons pu l'observer dans le chapitre précédent, la tragédie d'*Antigone* comporte une multitude de sujets permettant de nombreuses et diverses interprétations. Dans ce chapitre, nous allons revenir sur les critères selon Chatman (1983) que nous avons décrits dans le chapitre 2.2 'La notion de « thème » selon Seymour Chatman' afin de repérer les thèmes présents dans *Antigone*.

Dans un premier temps, rappelons rapidement les critères que Chatman propose pour cerner les thèmes abordés. Premièrement, un thème serait alors une idée abstraite que nous pouvons tirer d'un texte²⁶, une idée assez générale qui y apparaît sans être forcément évoquée de manière explicite. Ensuite, à un niveau plus subjectif un thème est une question, une idée ou une vision qui nous interpelle personnellement. Finalement, Chatman souligne à plusieurs reprises la qualité « universelle » qu'un thème doit présenter. Cette « universalité » peut être garantie si plusieurs lectrices et lecteurs se sont intéressés au même aspect ou à la même question après la lecture du texte, donc ce que les critiques ont proposé et révélé (cf. Chatman, 1983 : 164, 169-170, 176).

Pour le thème central, Chatman fait observer deux critères supplémentaires. Premièrement, la fréquence de son apparition : plus le thème est redondant, plus il est important et donc central. Et deuxièmement sa position dans le récit : Chatman attribue une importance particulière notamment à la scène finale. (cf. Chatman, 1983 : 174-175).

Comme le précise Chatman, le thème peut, mais ne doit pas forcément être formulé dans une phrase (cf. Chatman, 1983: 165-168).

Pour ce qui concerne la tragédie *Antigone*, rappelons que Hermes (1993) constate cinq conflits principaux (ici et pour ce qui suit : cf. Hermes, 1993 : 43-47):

- Le conflit entre un individu et une communauté.
- Le conflit entre homme et femme.
- Le conflit entre les générations.
- L'opposition entre vivants et morts.
- L'opposition entre dieux et hommes.

Ces cinq conflits serviront de base pour les réflexions et élucidations qui suivent. Nous allons repérer ces derniers dans la tragédie et les discuter par rapport à la fréquence de leur apparition ainsi que leur importance. Afin de pouvoir révéler les thèmes qu'*Antigone* comporte.

Au sujet du premier de ces conflits, celui entre l'individu et la communauté, nous constatons que celui-ci apparaît au début de la tragédie (cf. Sophokles, 2013 : 7-10 : vers

²⁶ Nous employons ici le terme « texte » puisque dans notre cas il s'agit de textes écrits sous forme de tragédie et de roman, tout en gardant en mémoire que Chatman a établi le terme « thème » pour tout type de narration (cf. Chatman, 1980 et 1983).

1-99²⁷) lorsqu'Antigone propose à sa sœur Ismène d'honorer leur frère, désormais ennemi public, par un rite funéraire mais que cette dernière réplique qu'elle n'agira pas contre les lois promulgués par leur oncle ni contre les citoyens (cf. Sophokles, 2013 : 9 : vers 78-79). Pourtant, ce conflit sera atténué par la suite, quand Hémon se référera, dans son argumentation, au soutien du peuple dont jouit Antigone (cf. Sophokles, 2013 : 32 : vers 692-700, 34 : vers 732). Désormais, ce conflit n'est plus qu'un conflit entre deux individus, à savoir Créon et Antigone. Par conséquent, ce conflit ne représente pas de thème selon les critères de Chatman (1983).

À propos du conflit entre homme et femme, celui-ci est représenté essentiellement à travers les personnages d'Antigone et de Créon. Pourtant, il est transmis à différents niveaux et à plusieurs reprises. Dès le prologue, ce sujet est présent dans les dialogues des personnages. Ismène, la sœur d'Antigone, évoque les « rôles » et « sphères » de la femme et de l'homme. Elle justifie sa réponse négative à la proposition de sa sœur par l'argument que les limites de ces deux sphères se doivent d'être respectées et qu'en tant que femmes, elle et sa sœur ne peuvent se révolter contre un homme (cf. Sophokles, 2013 : 9 : vers 61-64, 68). Ensuite, dans le second épisode (cf. Sophokles, 2013 : 20-28 : vers 376-581) Créon rappelle Antigone plusieurs fois à l'ordre en évoquant qu'une femme ne doit pas se mêler de politique, ce domaine étant réservé aux hommes (cf. Sophokles, 2013 : 25 : vers 484-485, 26 : vers 525, 32 : vers 677-678, 35 : vers 746).

Ce sujet est alors présent à travers la tragédie intégrale et correspond alors au critère de la redondance. Toutefois, il semble encore trop concret pour concorder avec critère de l'universalité (cf. Chatman, 1983).

En revanche, le conflit entre les générations n'apparaît pas si souvent dans la tragédie. En observant les protagonistes de la tragédie nous pouvons constater plusieurs groupes d'âge : Antigone, Ismène et Hémon représentant une génération de jeunes ; ensuite Créon qui représente la génération « paternelle » ; et finalement il y a le chœur qui regroupe les doyens de la ville. Quant à Tirésias, il fait partie de la génération des doyens, mais occupe cependant une position particulière en raison de ses capacités de prédiction (cf. Sophokles, 2013).

²⁷ Pour une meilleure compréhension, figurent ici en supplément aux numéros des pages les numéros des vers, comme ils paraissent dans la tragédie de Sophocle (2013).

Alors, ce sont surtout Antigone et Hémon qui s'opposent à Créon dans la tragédie (cf. Sophokles, 2013 : 20-28 : vers 376-581, 30-36 : vers 626-780). La différence d'âge est mentionnée de façon plus explicite dans le 3^{ème} épisode, (cf. Sophokles, 2013 : 626-780) lorsque Hémon essaye d'inciter son père à revenir sur sa décision. Considérant l'acte d'Antigone d'affront contre le pouvoir du souverain et ainsi contre la ville et ses habitants (cf. Sophokles, 2013 : 24 : 480-483), Créon refuse à plusieurs reprises de recevoir de leçon de son fils par rapport à la politique (cf. Sophokles, 2013 : 33-34 : vers 724-729, 735). Contrairement à son père, Hémon se montre beaucoup plus clairvoyant et son comportement semble plus réfléchi et raisonné (cf. Bultmann, 1967 : 317 ; Hermes, 1993 : 44).

Quant à l'adversité entre Créon et Antigone, l'âge n'est aucunement l'objet du conflit. Il en va de même pour le débat entre Créon et Tirésias (cf. Sophokles, 2013 : 44-49 : vers 988-1114) : le point litigieux étant surtout le degré de véracité et la crédibilité de la prédiction du devin (cf. Sophokles, 2013 : 45-46 : vers 1034-1047), car Créon l'accuse de cupidité (cf. Sophokles, 2013 : 46 : vers 1055). Tirésias, quant à lui, ne se révolte certes pas contre le roi, il émet malgré tout une critique contre sa décision (cf. Sophokles, 2013 : 44-49 : vers 988-1114). Il en appelle le roi à se modérer et de ne pas s'obstiner à tout prix sur l'obéissance de ses sujets et de rester focalisé sur sa propre perspective uniquement (cf. Möbius, 2011 : 47 ; Sophokles, 2013 : 45 : vers 1029-1032, 48 : vers 1089-1090 ; Steiner, 1990 : 104).

L'opposition entre les générations ne nous semble donc pas pertinente ; la critique envers Créon étant émise par les jeunes et par les aînés.

Toutefois, nous observons cette opposition sous un autre aspect, à savoir au niveau de la pensée politique : Créon représente et défend le pouvoir absolu du souverain, la tyrannie en tant que système hégémonique (cf. Sophokles, 2013 : 25 : vers 506-507, 34 : vers 734-739) tandis qu'Antigone, Hémon et Tirésias remettent en question les lois et les décisions du roi. C'est Hémon qui critique son père le plus explicitement et avance une nouvelle pensée, plus démocrate, en évoquant l'opinion publique relative au délit d'Antigone (cf. Sophokles, 2013 : 32 : vers 693, 34 : vers 733-735). En outre, il tente d'inciter son père à prendre en compte d'autres points de vue que le sien (cf. Sophokles, 2013 : 33 : vers 705). Suivant l'interprétation de Hölderlin, ce conflit entre père et fils inspirerait une nouvelle forme politique plus démocratique (cf. Steiner, 1990 : 104).

Ceci nous amène à une autre paire d'oppositions, à savoir l'obstination et l'indulgence. Lorsqu'il essaye d'inciter Créon à revenir sur sa décision, Tirésias explique que la

faillibilité était une caractéristique humaine et inévitable. Il précise cependant qu'il n'était point grave de se tromper, seule l'obstination rendant coupable. Il tente d'inciter Créon à revenir sur sa décision. Ses efforts restant sans résultat, le devin reproche à Créon d'être atteint de la « maladie »²⁸ (Sophokles, 2013 : 46 : vers 1052) de l'entêtement (cf. Sophokles, 2013 : 45 : vers 1023-1028, 46 : vers 1052, 48 : vers 1095-1097).

L'entêtement est un trait de caractère qui apparaît aussi bien chez le personnage d'Antigone que celui de Créon. Les deux revendiquent seulement leur propre opinion et ne sont point prêts à envisager de compromis. Hémon et Tirésias essayent d'inciter Créon à la pondération et à faire une concession par rapport au châtement d'Antigone. C'est pourtant à Créon qu'ils reprochent d'être obstiné, et non pas à Antigone (cf. Sophokles, 2013 : 32 : vers 688, 33 : vers 705, 715-718).

L'entêtement et l'obstination de Créon apparaissent également sous une autre forme, à savoir sa perspective manichéenne : le roi attribue à Polynice uniquement le statut d'ennemi ; il refuse toute autre perspective, comme celle d'Antigone pour qui la personne décédée est un frère et qui revendique par ailleurs que les rites funéraires appartiennent à une loi universelle et doivent alors revenir à tout le monde (cf. Jens, 1967 : 303, 306 ; Sophokles, 2013 : 23-24 : vers 450-459, 26 : vers 511-523, 32 : vers 687, 33 : vers 705).

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, selon l'interprétation hégélienne il s'agit ici de l'opposition entre lois naturelles et lois positives. Comme déjà mentionné, Hegel considère ces deux principes « égaux » pourtant « inconciliable ». Ces deux principes égaux nécessiteraient un compromis qui semble impossible dans la tragédie. (cf. Steiner, 1990 : 43-52).

Correspondant à sa vision manichéenne, que nous avons explicité amplement dans le chapitre précédent, Créon défend une « catégorisation » très stricte (cf. Jens, 1967 : 306 ; Hermes, 1993 : 58). Cette problématique de toute catégorisation apparaît également dans l'interprétation de Butler (cf. Butler, 2001 : 590-592 ; Redecker, 2011 : 108-110).

À la fin de sa sortie (cf. Sophokles, 2013 : 57 : vers 1348-1353), le chœur émet une sorte de conclusion ; une morale que l'on pourrait tirer de ce qui vient de se passer. Face à la situation regrettable de Créon, le conseil des sages explique que la raison était la première condition pour mener une vie heureuse. En même temps, les doyens évoquent l'importance de son comportement : celui qui ne saura pas agir avec modération « apprendra la pensée raisonnable dans la vieillesse, après en avoir subi les

²⁸ Littéralement traduit de l'allemand « Von dieser Krankheit eben bist du voll. » (Sophokles, 2013 : 46 : vers 1052) par l'auteure.

conséquences »²⁹ (Sophokles, 2013 : 57 : vers 1350-1353). Ce constat, bien qu'émis explicitement, pourrait être considéré comme thèse de la tragédie, selon les critères de Chatman (cf. Chatman, 1983 : 162-165, 169). La tragédie d'Antigone serait alors un exemple démontrant à quoi une attitude s'obstinant sur un point de vue seulement peut conduire.

La sépulture refusée est un sujet qui traverse la tragédie entière. C'est le point de départ de l'action de celle-ci et également une question omniprésente que les protagonistes négocient : a-t-on le droit de refuser un enterrement ? Pourtant, cette question est certes très explicitement évoquée, cependant au niveau des actions, ce motif ne réapparaît pas fréquemment.

Toutefois, Sophocle introduit par ici également la thématique de la mort et de la relation entre les morts et les vivants. Créon interdit l'enterrement de Polynice et refuse ainsi une sépulture à son neveu et le sauf-conduit dans le royaume d'Hadès. Priver quelqu'un d'être inhumé dans la terre natale était une punition récurrente à l'antiquité pour les traîtres de la patrie, il existait toutefois une obligation d'inhumer les morts. Créon agit alors en dépit de cette loi. En même temps, il laisse emmurer Antigone vivante – ceci correspondant à un enterrement anticipé et imposé. Comme déjà évoqué, cela représente une transgression des limites : Créon se permet un jugement sur un mort, ce qui ne lui incombe pas ; en outre, non seulement il soustrait un mort au dieu des enfers mais encore il dissimule un vivant aux dieux (cf. Sophokles, 2013 : 47 : vers 1068-1073). Créon enfreint ainsi les limites entre la sphère des hommes et celle des dieux. Un aspect qui introduit la relation entre êtres mortels et êtres divins (cf. Bultmann, 1967 : 313-316, 320-322 ; Hermes, 1993 : 44-46 ; Jens, 1967 : 209).

Nous constatons qu'il existe à travers la tragédie entière des conflits entre deux positions opposées (cf. Jens, 1967 : 296). Pour Hegel c'est l'opposition entre deux lois, la loi divine ou naturelle et la loi de l'état ou positive et entre la sphère de l'homme et la sphère de la femme (cf. Steiner, 1990 : 42-57). Pour d'autres, c'est le conflit entre citoyen et État ou entre l'individu et la famille (cf. Hermes, 1993 : 65-67). Finalement, il y a le conflit entre les vivants et les morts qui est également lié au conflit entre les dieux et les hommes (cf. Bultman, 1967 : 311-324).

²⁹ Traduit en substance de l'allemand « [...] doch große Worte der über die Maßen Stolzen lehren, haben sie unter großen Schlägen gebüßt, im Alter vernünftiges Denken. » (Sophokles, 2013 : 57 : vers 1350-1353) par l'auteur.

Nous retrouvons donc partout des conflits entre deux principes antinomiques ou deux opinions opposées qui devraient être unis ou du moins trouver un compromis. Cette constellation paraît être un motif dans la tragédie.

Finalement, un aspect qui semble également être important dans la tragédie, c'est la malédiction. Dans le second chant (cf. Sophokles, 2013 : 29-30 : vers 582-625), le chœur se consacre à celle-ci de façon générale, mais aussi particulière par rapport aux Labdacides (cf. Sophokles, 2013 : 29 : vers 594). Il précise que la malédiction se distingue par son inéluctabilité : elle se transmet de génération en génération et personne ne sera épargné. Cet aspect de l'inéluctabilité apparaît à plusieurs reprises à travers la tragédie (cf. Sophokles, 2013 : 29 : vers 594-603, 39 : vers 856, 57 : vers 1337-1338). Dans sa lamentation, Antigone déploie également son sort et évoque l'histoire de ses ancêtres qui avaient été victimes d'une malédiction (cf. Sophokles, 2013 : 39 : vers 857-871).

Nous observons alors que les actes des ancêtres pèsent sur les générations futures et que les jeunes générations subissent les répercussions des actes de leurs aïeux. Antigone représente un exemple pour la transmission de la malédiction. Elle subit du destin de son père Œdipe qui lui, subit du sort de son père Laïos. Comme nous l'avons établi dans le chapitre 3.1 'La matière épique et mythologique d'Antigone', selon les versions, la malédiction remonterait même jusqu'à Cadmos, fondateur de la ville de Thèbes, et son épouse Harmonie (cf. Abenstein, 2016 : 114-125).

Selon le terme et les critères de Chatman (1983), nous établissons alors les thèmes suivants pour la tragédie d'*Antigone* :

Comme thèmes périphériques nous suggérons :

- *La confrontation de positions et attitudes contrastées.*
- *La transgression de limites controversées.*
- *La malédiction – la charge des actes des aïeux pour les générations futures.*

En nous référant aux interprétations de Hegel (in : Steiner, 1990 : 54-55) et Bultmann (1967 : 311), nous déduisons de ces thèmes périphériques le thème central de la tragédie d'Antigone que nous cernons par la question suivante :

Comment peut-on organiser la vie commune ?

4 Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djébar

4.1 Assia Djébar – quelques repères sur sa vie et son œuvre

Fatima-Zohra Imalayène³⁰, connue sous son nom de plume *Assia Djébar*, est née à Cherchell en Algérie en 1936.

L'écrivaine, historienne, cinématographe et metteuse en scène a appris le français dès l'école primaire grâce à son père qui était alors enseignant dans une école française. En l'autorisant à apprendre la langue française, il a ouvert à sa fille des possibilités exceptionnelles compte tenu de son statut de petite maghrébine. La maîtrise de la langue française permet à Assia Djébar un parcours académique d'exception : elle est la première étudiante algérienne à l'École Nationale Supérieure de Sèvres. Pendant ses études d'histoire, elle écrit son premier roman *La Soif* qui a été publié en 1957 à Paris. C'est à cette occasion que Fatima-Zohra Imalayène choisit le pseudonyme d'Assia Djébar. Un an plus tard, elle publie son deuxième roman intitulé *Les Impatients* (1958) (cf. Académie française, sans date ; Armel, 2002 : 100 ; Djébar, 2000 : 9 ; Frischmuth, 2000 : 3 ; Heiler, 2005 : 113).

Pendant son activité en tant que professeure d'Histoire, d'études francophones, de littérature française et de cinéma aux universités de Rabat et d'Alger, et après la publication de ses quatre premiers romans (à part des deux premiers mentionnés ci-dessus, elle publie *Les Enfants du Nouveau monde* en 1962 et *Les Alouettes naïves* en 1967), Assia Djébar se penche sur le cinéma et tourne deux longs-métrages documentaires (*La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* sorti en 1978 et *La Zerda et les Chants de l'oubli* sorti en 1982) (cf. Académie française, sans date).

Ce n'est qu'après une pause d'environ dix ans qu'elle revient à la littérature. Vivant à Paris entre 1980 et 2005, elle publie plusieurs romans, récits et essais aux éditions Albin Michel et Actes Sud (cf. Académie française, sans date ; Calle-Gruber, 2006 : 94 ; Heiler, 2005 : 118) :

- 1980 : Femmes d'Alger dans leur appartement (nouvelles)
- 1985 : L'Amour, la Fantasia (roman)

³⁰ Dans la littérature critique nous trouvons deux orthographes différents pour son nom de famille : « Imalaye » (par exemple Andelman / Pudlowski, 2012 : 44 ; Heiler, 2005 : 113 ; Kabbal, 1997), « Imalayene » (par exemple Ette, 2010 : 331 ; Lachman, 2014 : 74) ou bien « Imalayène » (par exemple BnF – Bibliothèque Nationale de France, sans date). Nous employons dans ce mémoire la version « Imalayène » tel que l'on la trouve sur le site de la Bibliothèque Nationale de France (BnF – Bibliothèque Nationale de France, sans date).

- 1987 : Ombre sultane (roman)
- 1991 : Loin de Médine (roman)
- 1994 : Vaste est la prison (roman)
- 1996 : Le Blanc de l'Algérie (récit)
- 1997 : Oran, langue morte (nouvelles)
- 1997 : Les Nuits de Strasbourg (roman)
- 1999 : Ces voix qui m'assiègent (essai)
- 1999 : La Beauté de Joseph (récit)
- 2002 : La Femme sans sépulture (roman)
- 2003 : La Disparition de la langue française (roman)
- 2007 : Nulle part dans la maison de mon père (roman)

En plus de sa carrière d'écrivaine, Assia Djébar poursuit une carrière scientifique : elle devient professeure en 1977 et ensuite professeure titulaire à la Louisiana State University de Baton Rouge en 1995 et à la New York University en 2001 (cf. Académie française, sans date ; Heiler, 2005 : 118).

Assia Djébar et son œuvre connaissent une grande résonance internationale. Ses écrits sont traduits en 23 langues et font l'objet de nombreuses études universitaires (cf. Kremnitz dans sa préface in : Thiel, 2005 : 4 ; Académie française, sans date ; Armel, 2002 : 98).

De plus, l'écrivaine est lauréate de plusieurs prix littéraires internationaux, énumérés ci-dessous (cf. Académie française, sans date ; Revue Études françaises, sans date ; The Neustadt International Prize for Literature, sans date) :

- 1989 : Prix LiBeratur, Allemagne (pour *Ombre Sultane*).
- 1995 : Prix Maurice Maeterlinck, Belgique.
- 1996 : Neustadt International Prize for Literature, États-Unis.
- 1997 : Prix Marguerite Yourcenar, États-Unis.
- 1998 : Prix international de Palmi, Italie.
- 1999 : Prix de la revue Études françaises, Canada (pour *Ces voix qui m'assiègent. ... en marge de ma francophonie*).
- 2000 : Prix de la paix des Éditeurs et Libraires allemands, Allemagne.
- 2005 : Prix international Pablo Neruda, Italie.
- 2006 : Prix international Grinzane Cavour pour la lecture, Italie.

Outre ces distinctions, elle reçoit le titre de *docteure honoris causa* des universités de Vienne (Autriche), de Concordia (Montréal) et d'Osnabrück (Allemagne) (cf. Académie française, sans date ; Universität Wien, sans date).

Finalement, sa carrière exceptionnelle est couronnée par son élection à l'Académie Française en 2005 en tant que premier membre féminin d'origine nord-africaine et arabophone (cf. Académie française, sans date ; Andelman / Pudlowski, 2012 : 44 ; Lachman, 2014 : 156).

Assia Djébar décède à Paris en 2015 (Académie française, sans date).

L'œuvre d'Assia Djébar connaît différentes phases. Au début, Assia Djébar a écrit deux romans exclusivement fictionnels, mettant principalement l'accent sur le destin des femmes dans un pays musulman – elle s'intéresse notamment à la condition féminine, la libération de la femme du harem et au corps et à la sexualité féminine. Elle n'introduit aucunement son autobiographie ou des événements de la guerre de libération en Algérie. Heiler désigne ces deux premiers écrits de « romans de la dissimulation ». Ce n'est qu'à partir de son troisième roman intitulé *Les Enfants du Nouveau monde* qu'elle « s'approche » de l'écriture autobiographique (cf. Heiler, 2005 : 113).

L'autobiographie prend progressivement plus d'ampleur dans son œuvre, mais n'apparaît toutefois que de manière dissimulée par la fiction. Un autre sujet important qu'elle traite dans ces romans est l'omniprésence de langues telles que le berbère, l'arabe et le français. Assia Djébar leur porte un intérêt tout particulier puisque sa mère est berbère tandis que son père parle l'arabe et le français (cf. Heiler, 2005 : 118-119).

Comme cela a déjà été mentionné, Assia Djébar entame une « pause littéraire » de dix ans environ – période durant laquelle elle se tourne vers le cinéma. L'auteure souligne d'ailleurs que ce sont la recherche et le contact avec la mémoire féminine qui l'ont « ramenée à la littérature » (Armel, 2002 : 100) (cf. Armel, 2002 : 100 ; Heiler, 2005 : 118 ; Kirsch, 1998 : 94) :

« J'entreprends de tourner un film nourri de semaines de dialogues avec les paysannes de ma tribu maternelle, dans le Dahra et le Chenoua. *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* mêle le documentaire et la fiction : cette dernière suit au plus près la parole des femmes, qui se dénoue lentement, toujours guidée par la voix... [...] Ce fut cette plongée dans les langues maternelles (arabe et berbère), cette remontée dans la mémoire féminine collective qui m'a ramenée à la littérature. » (Armel, 2002 : 100)

Dans les récits et romans qu'elle publie entre 1980 et 1995, Assia Djébar s'intéresse à la vie quotidienne des femmes et à la condition féminine au Maghreb. Les protagonistes sont souvent des femmes qui s'opposent aux traditions et aux règles sociales – aux coutumes – restrictives (cf. Heiler, 119-121 ; Kirsch, 1998 : 96-97).

Son autobiographie, sa vie et les expériences faites en Algérie deviendront plus importantes encore en 1985. Lachman désigne même d' « autobiographical turn »

(Lachman, 2014 : 73) l'écriture d'Assia Djébar à partir de la rédaction du roman *L'Amour, la fantasia* (cf. Armel, 200 : 98 ; Djébar, 2000 : 10 ; Heiler, 2005 : 113-123).

La façon qu'a Assia Djébar d'introduire son autobiographie à ses romans est un sujet sur lequel travaillent beaucoup de critiques. Elke Richter (2008) se penche dans sa publication *Ich-Entwürfe im hybriden Raum – Das Algerische Quartett von Assia Djébar* sur la manière dont l'auteure introduit sa biographie dans les livres regroupés sous le titre « Quatuor algérien ». Elke Richter souligne que la méthode avec laquelle Assia Djébar tisse sa biographie dans ses textes narratifs ne suit pas la tradition européenne mais est une forme hybride (cf. Richter, 2008 : 9-11).

Assia Djébar désigne cet aspect par « double-autobiographie » (Armel, 2002 : 100) et le décrit ainsi elle-même dans une interview (cf. Armel, 2002) :

« J'ai [...] commencé la construction d'un quatuor algérien (dont j'écris actuellement le quatrième volume) comme une double autobiographie : la mienne – avec le chœur des autres femmes – et celle du pays, en opposition avec une certaine présence française. » (Armel, 2002 : 100)

Fritz Peter Kirsch (1998) retrace également ce parcours et souligne l'intérêt que porte l'auteure aux faits et documents historiques. C'était notamment après ses expériences vécues en tant que cinématographe – un travail pour lequel elle fait beaucoup de recherches et recueille des témoignages des femmes de villages berbères – qu'Assia Djébar se met à écrire des œuvres se penchant sur l'Histoire. Pour ce faire, elle se documente sur différents types de sources pour créer ses intrigues : utilisant si bien des documents venant d'Algérie que de France, de même que des documents provenant de témoignages et de tradition orale des femmes (cf. Kirsch, 1998 : 94-96 ; Armel, 2002 : 100).

« L'Histoire a toujours été à la source de son écriture [...] » (Armel, 2002 : 98)

Elle recherche également des documents de sources religieuses et porte un grand intérêt aux femmes dans la tradition et dans la mythologie musulmane. Ceci est particulièrement visible dans le roman *Loin de Médine* dans lequel elle se penche sur l'Histoire de l'islam et imagine les femmes qui auraient entouré le prophète. Mais aussi le passé récent fait son apparition dans ses écrits, donnant une fois de plus l'accent sur les femmes : par exemple, le roman *La femme sans sépulture*, dans lequel est retracée la vie d'une résistante algérienne, assassinée par des soldats français (cf. Heiler, 2005 : 119-122 ; Kirsch, 1998 : 96-97 ; Ruhe, 1998 : 109).

Dans son discours à Francfort, Assia Djébar (2000 :12) mentionne Antigone lorsqu'elle évoque son roman *Loin de Médine* :

« [...] Fatima, fille du Prophète, en véritable Antigone avec sa voix de la douleur, de la colère lucide et amère, de la protestation. De la protestation véhémement de toutes les femmes à travers elle ! » (Djébar, 2000 : 12)

Dans la deuxième moitié des années 1990, les critiques remarquent un autre « tournant dans l'évolution » (Kirsch, 1998 :97) d'Assia Djébar qu'ils expliquent par les événements violents en Algérie pendant la guerre civile. Assia Djébar se penche d'abord sur les récits (*Le Blanc de l'Algérie* en 1995 et *Oran, langue morte* en 1997) et écrit parallèlement son premier roman d'exil, à savoir *Les nuits de Strasbourg* (cf. Kirsch, 1998 : 97-98, Ruhe, 1998 : 105).

Les deux récits ont pour sujet le conflit contemporain en Algérie entre le gouvernement et les islamistes. Outre le « deuil de sa patrie » (Ruhe, 1998 : 105) et l'horreur que vivent ses compatriotes en Algérie – Assia Djébar travaille avec « une précision scientifique » (Kirsch, 1998 : 97) – sans cependant omettre le quotidien des femmes marqué par l'entraide et la solidarité (cf. Armel, 2002 : 102 et Lachman, 2014 : 60, 68).

Pour ce qui concerne la rédaction du roman *Les Nuits de Strasbourg*, Assia Djébar a commencé à l'écrire en 1992. Elle a obtenu une bourse d'écrivain de la part de la ville de Strasbourg où elle a passé trois mois et dans laquelle elle a fait la connaissance d'immigrés nord-africains dans des quartiers périphériques. Ces rencontres ont inspirée l'auteure. Elle précise par ailleurs que certains passages – notamment le groupe de théâtre de jeunes immigrés jouant des sketches en dialecte alsacien – étaient inspirés de la réalité. C'était pendant son séjour dans la capitale d'Alsace qu'elle a appris le passé de la ville, et notamment l'évacuation de celle-ci pendant la seconde guerre mondiale. Ce fait l'a fortement captivée (cf. Djébar, 1999 : 235, 238).

« [...] c'est ce vide qui m'a fascinée. C'est grâce à ce vide que j'ai pu faire vivre, à Strasbourg, mes personnages imaginaires [...] » (Djébar, 1999 : 235)

Selon ses propres mots, Assia Djébar a voulu écrire « une fiction sur la chambre d'amour » (Armel, 2002 : 102). L'auteure évoque en outre que ce qui l'intéressait surtout dans ce roman, était la « langue de l'amour » - de savoir comment des amants se parlent

dans l'intimité, mais encore les traces de l'Histoire et d'anciennes blessures qui peuvent ressurgir dans l'amour (cf. Djebbar, 1999 : 237).

« En somme, le vide de 1939, je le remplis avec des histoires d'amour en 1989, cinquante ans après...

Car mon thème principal, traité en fiction, est quelle langue accompagne, suit, enveloppe les êtres, pendant l'amour, dialogues ou monologues, ou soliloques, mots échappés, aveux d'abandon pendant les instants d'intimité ; la mémoire aussi cherche ses mots, plonge dans un lointain souvenir d'enfance, même cinquante ans après... » (Djebbar, 1999 : 236-237)

La rédaction du roman a été interrompue entre-temps afin d'écrire le recueil de récits et de nouvelles *Oran, langue morte* à cause d'événements dans son pays natal qui l'ont beaucoup troublée ; elle n'a poursuivi et terminé la rédaction de *Les nuits de Strasbourg* qu'en 1997, une fois installée en Louisiane. Dans un essai consacré à son roman et aux circonstances de sa création, Assia Djebbar confie que la rédaction du roman s'apparentait à une écriture thérapeutique qui l'a aidé à « assumer » les événements sanglants aillant eu lieu dans son pays natal (cf. Armel, 2002 : 102 ; Djebbar, 1999 : 237).

« [...] ma seule réaction à l'actualité sanglante était d'écrire de plus longues pages encore sur les neuf nuits d'amour imaginées à Strasbourg ! Mon imagination, disons-le maintenant, était en quelque sorte, pure thérapie ! » (Djebbar, 1999 : 237)

Concernant les sujets apparaissant dans l'œuvre d'Assia Djebbar, Barbara Frischmuth (2000) définit trois grands champs thématiques, à savoir l'Histoire de l'Algérie (du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle avant tout), la voix féminine et encore l'Islam. La condition féminine dans la société algérienne et l'évolution de celle-ci est un sujet qui lui tient à cœur et qui est présent dans l'ensemble de son œuvre : aussi l'Histoire et l'Islam sont très présents dans son livre *Loin de Médine*, dans lequel elle donne la parole aux femmes autour du prophète Mahomet (cf. Armel, 2002 : 98, 102 ; Frischmuth, 2000 : 2, 5-6).

Comme déjà mentionné, un autre sujet essentiel dans les écrits d'Assia Djebbar est « la langue » – ou plus précisément « les langues » : à savoir le berbère comme étant sa langue maternelle, l'arabe la langue du père et le français la langue de l'éducation – devenant

finalement sa langue d'écriture. A cela s'ajoute la « langue du corps des femmes »³¹ (Frischmuth, 2000 : 2) (cf. Djebbar, 2000 : 10 ; Frischmuth, 2000 : 2).

C'est davantage vers la fin de sa carrière d'écrivaine qu'Assia Djebbar s'intéresse plus particulièrement aux langues et au statut d'écrivains – notamment à celui des écrivains « francophones » (cf. Armel, 2002 : 98 ; Djebbar, 2000 : 8 ; Heiler, 2005 : 122-123).

Assia Djebbar réfléchit sur sa relation aux langues qu'elle maîtrise. La langue maternelle – le berbère – restera sa langue émotionnelle tandis qu'elle écrit en français. Elle précise que la langue française lui servait au début de moyen pour se dissimuler et se distancier. Ainsi le fait de vivre à Paris et d'écrire en français lui permettaient de prendre de la distance et de « mieux écrire sur l'Algérie » (Armel, 2002 : 100) – sans trop d'agressivité et de sévérité envers les circonstances dans son pays natal. Toutefois, les traits autobiographiques de l'auteure restent pour la plupart déguisés dans ses écrits fictionnels (cf. Armel, 2002 : 100 ; Djebbar, 2000 : 8-10 ; Donadey, 2016 : 150).

Les femmes, leur mémoire, leurs traditions, leur vie et leurs peines quotidiennes ainsi que leurs désirs et leur façon de s'émanciper dans la société musulmane est un sujet de grande importance dans l'œuvre entière d'Assia Djebbar. Dans une interview avec *Le Magazine Littéraire*, elle précise qu'elle souhaite transmettre la mémoire des femmes et l'évolution de leur place dans la société et qu'elle aspire ainsi à apporter de l'appui et du renfort à leur émancipation (cf. Armel, 2002 : 103 ; Djebbar, 2000 : 9 ; Donadey, 2016 : 151).

« J'écris, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec parfois un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie. [...] Mon écriture cherche à restituer la mémoire des femmes : c'est notre survie, me semble-t-il. » (Armel, 2002 : 103)

4.2 Résumé de *Les Nuits de Strasbourg*

PROLOGUE. LA VILLE. L'intrigue du roman est précédée d'une sorte de prologue qui rapporte des événements ayant eu lieu à Strasbourg au début du mois de septembre 1939 : dans l'attente de l'attaque allemande, la ville est évacuée. L'évacuation est annoncée par des affiches. Après les avoir lues, les gens se précipitent pour faire leurs

³¹ Traduit en substance de l'allemand « [Die] Sprache, über die die jungen Frauen und Mädchen ihrer Generation neben dem Berberischen, dem Arabischen und dem Französischen verfügten, nämlich die Sprache des Körpers, [...] » (Frischmuth, 2002 : 2) par l'auteure.

bagages. Des parties qui rapportent les événements en focalisation externe³² alternent avec des parties en focalisation interne, des monologues intérieurs des personnages, ainsi que des parties en focalisation zéro. Une fois les gens partis, les animaux – chiens, chats et rats – s’emparent des rues. À l’exception des casernes, la ville est totalement vide. Après plus de neuf mois, « l’armée allemande entre dans Strasbourg, sans combat » (Djebar, 1997 :35) (cf. Bergez, 2012 : 121-122 ; Djebar, 1997 : 11-35).

NEUF NUITS. L’intrigue du roman s’étend sur neuf nuits et jours en mars 1989 que la protagoniste Thelja, jeune femme algérienne d’une trentaine d’années, passe à Strasbourg. Vivant actuellement à Paris, elle se rend à Strasbourg pour vivre une aventure amoureuse avec un homme plus âgé d’environ vingt-cinq ans et qu’elle avait rencontré à Paris. L’étudiante en Histoire de l’art ne se rend non seulement à Strasbourg pour rencontrer son amant, mais encore pour retrouver une amie d’enfance. Cette dernière, Eve³³, jeune femme juive algérienne, aux origines berbère et andalouse, l’avait informée dans une lettre qu’elle était tombée amoureuse d’un jeune allemand et s’était installée à Strasbourg. Finalement, Thelja décide de s’y rendre afin de poursuivre ses recherches sur son projet d’étude, à savoir les enluminures d’Herrade de Landsberg, une abbessse et « femme écrivaine du XII^e siècle » (Djebar, 1997 : 99), dans un manuscrit médiéval (cf. Djebar, 1997).

À l’exception d’une seule nuit passée chez sa copine, la jeune femme passe toutes les autres avec son amant. Pendant ces moments intimes, les deux personnages se parlent beaucoup et s’interrogent mutuellement sur leur histoire et celle de leurs pays. Parmi les sujets qu’ils abordent figure en premier lieu la guerre d’indépendance en Algérie. Un sujet qui hante et remue notamment Thelja. Ensuite, la Seconde Guerre mondiale et l’évacuation de Strasbourg que François a vécu. Enfin, leurs enfances, leurs expériences et les relations entre leurs deux pays et leurs cultures constituent d’autres thématiques qui sont autant de sujets de conversation (cf. Djebar, 1997).

Pendant la journée, Thelja se balade dans la ville de Strasbourg, poursuit son projet d’étude et rend visite à son amie. En outre, elle rencontrera des amis d’Eve au cours de ces neuf jours et fera la connaissance de Jacqueline, d’Irma et de Hans (cf. Djebar, 1997).

³² Nous employons ici la terminologie concernant la « focalisation » telle qu’elle a été établie par Gérard Genette (cf. Bergez, 2012 : 121-122).

³³ L’orthographe en français de ce nom étant „Ève“, nous souhaitons expliciter que l’auteure l’a écrit malgré tout sans accent (cf. Djebar, 1997 : 47 par exemple). Dans ce mémoire sera adopté l’orthographe telle qu’Assia Djebar l’emploie dans son roman.

Les deux femmes se posent souvent la question de savoir si leurs amours envers « d'anciens ennemis » (Ruhe, 1998 : 110) étaient justifiables (cf. Djebbar, 1997).

Un jour avant le départ de Thelja, Jacqueline est assassinée par son ancien amant, Ali, fils de la voisine d'Eve. Il l'avait violée la nuit précédente dans son appartement. Ali la guette lors de son chemin vers le poste de police au centre-ville et l'assassine à coups de feu (cf. Djebbar, 1997).

I. Thelja. L'action commence par l'arrivée de Thelja, dans la ville de Strasbourg, au petit matin. Elle se met à flâner dans les rues désertées à l'aube. Pendant qu'elle arpente les rues, elle pense à l'homme auquel elle rend visite – son amant. Elle envisage de lui parler de ce qu'elle n'a pas pu ou voulu aborder lors de leurs rencontres à Paris. Elle observe la ville qui se réveille. Lorsque la vie quotidienne reprend son cours dans la ville, Thelja se rend à l'hôtel et se couche (cf. Djebbar, 1997 : 41-53).

Première nuit. Thelja et son amant se trouvent dans la chambre d'hôtel. Ils se parlent. Thelja lui pose la question qui la hante, à savoir où il était pendant la guerre d'indépendance en Algérie – plus précisément, s'il a été soldat pendant la guerre dans son pays natal. La réponse procure un soulagement à la protagoniste : il n'a pas participé à la guerre dans son pays. Il était ailleurs : « [...] ni en Alsace, ni en Algérie [...] ni. Ni même en France ! » (Djebbar, 1997 : 54) (cf. Djebbar, 1997 : 53-56).

Après un premier acte d'amour, l'homme interroge sa jeune amante sur la signification de son prénom. Elle explique que « Thelja » signifiait « neige » (cf. Djebbar, 1997 : 56-59).

II. Celle de Tébessa. Thelja rend visite à son amie d'enfance, Eve (qu'elle nomme également Hawa). Thelja retrouve son amie chez elle. À son chemin chez Eve, Thelja se rappelle les lettres de son amie et les rares entretiens téléphoniques où les deux femmes échangeaient des nouvelles. Thelja se souvient du mariage et du déménagement de son amie aux Pays-Bas, ainsi que de la séparation de son mari : Eve, devenue photographe, était restée en Europe tandis que son mari et sa fille étaient rentrés au Maroc. Ceci l'incite à penser à sa propre vie conjugale – à l'époque elle et son mari habitaient Oran. Et elle précise de s'être coupée les cheveux et ne pas porter de foulard (cf. Djebbar, 1997 : 61-71).

Entretemps, l'homme va au travail. Hanté par quelque chose qu'il pensait avoir oublié mais dont il ne sait pas exactement ce que c'est, il se rend pendant la pause déjeuner au

village de sa mère, près de Strasbourg. Il se rend dans un bistro où un groupe de jeunes est en train de préparer une pièce de théâtre en alsacien (cf. Djébar, 1997 : 71-76).

Après le déjeuner chez son amie, Thelja reprend son dialogue interne avec son amant. Elle lui « parle » de la grossesse de son amie. Au cours de ses réflexions, elle se rend compte que – contrairement à Eve qui appelle son amant par son prénom Hans – elle ne parvient pas à prononcer le prénom de son amant et se demande pourquoi, car la guerre était finie depuis longtemps (cf. Djébar, 1997 : 76-78).

Deuxième nuit. Thelja et son amant passent la nuit dans le même hôtel que la veille. Ils parlent d'André Malraux et de l'évacuation de la ville en 1939. Après un jeu d'amour, Thelja se met à parler de son amie ainsi que de son enfance et des vacances qu'elle passait dans un oasis et où les jeunes hommes effectuaient la fécondation artificielle des dattiers. À nouveau un jeu d'amour s'ensuit avant que l'homme s'endorme (cf. Djébar, 1997 : 79-90).

III. L'abbesse. Eve attend son amant. Elle se souvient d'un entretien au téléphone portant sur sa venue à Strasbourg. Elle raconte, en outre, qu'elle allait dîner chez des cousins et anticipe leurs questions (et reproches) par rapport au père de son bébé (cf. Djébar, 1997 : 91-95).

Thelja se rend au centre-ville pour aller à la bibliothèque universitaire afin de continuer ses recherches sur les enluminures de l'abbesse Herrade de Landsberg. Avant de se lancer dans son travail, elle boit un café dans un bistrot et se remémore une dispute avec son mari par rapport à sa rentrée en Algérie. Pendant qu'elle contemple le manuscrit, elle pense aux événements historiques qui ont causé la perte du document (cf. Djébar, 1997 : 194).

Après avoir travaillé dans la bibliothèque universitaire du centre-ville, Thelja se rend encore une fois chez son amie. Elle lui dévoile la seconde raison de sa venue : la relation avec ce français, avec lequel elle passera neuf nuits. Tout en écoutant de la musique, les deux femmes parlent de leurs vies. Eve l'invite à dîner le lendemain avec son amant, Thelja accepte. En partant de chez son amie, elle croise un homme dans l'escalier (cf. Djébar, 1997 : 105-112).

Troisième nuit. Le couple d'amoureux se retrouve encore dans une chambre d'hôtel. Après un acte d'amour, ils se mettent à discuter. C'est ici que pour la première fois,

l'homme est nommé par son prénom. Thelja réfléchit sur l'amour, leurs affections et cette liberté de pouvoir parler librement et ouvertement, avant de s'endormir. Ils se réveillent tous deux au petit matin et c'est François qui débute la conversation : il raconte son enfance, l'évacuation de Strasbourg et la recherche désespérée qu'a menée sa mère essayant de retrouver son père (cf. Djebbar, 1997 : 112-133).

IV. L'enfant endormi. Hans arrive à HautePierre. En attendant qu'Eve rentre de la piscine, il s'entretient avec la voisine Touma qui lui raconte un fait de la guerre en Algérie. Une fois Eve de retour, ils se dédient à un jeu d'amour d'abord sensuel et tendre, ensuite violent. Après Eve informe Hans qu'elle souhaite circoncire l'enfant, s'il est un garçon. Hans se moque d'elle, ce qui les conduit à une dispute (cf. Djebbar, 1997 : 135-165).

Dans l'après-midi, Thelja appelle et annonce sa venue avec François. Eve et Hans préparent le dîner et récitent René Char dont ils évoquent également le passé de résistant. (cf. Djebbar, 1997 : 166-169).

Au dîner arrivent Jacqueline, Thelja avec François et Irma avec Karl. Lors de la soirée, ils discutent du projet de théâtre de Jacqueline (*Antigone*), d'histoire (Thelja aborde le siège de Strasbourg par les prussiens en 1870), de la littérature (*Les voix de Marrakech* d'Elias Canetti surtout). Thelja explique la signification de son prénom et les faits qui l'ont conduit à celui-ci. Elle raconte l'histoire de sa mère et de son père mort avant sa naissance en tant que combattant au maquis. Jacqueline les invite tous à venir voir une répétition de son groupe de théâtre (cf. Djebbar, 1997 : 169-183).

Quatrième nuit. Thelja demande « une [...] nuit chaste » (Djebbar, 1997 : 185). Elle rêve de son premier amour. Le rêve la perturbe profondément. À l'aube, elle sort furtivement de la chambre : « Vite prendre un café, admirer l'écluse devant l'hôtel. C'est l'aube ! » (Djebbar, 1997 : 192) (cf. Djebbar, 1997 : 184-192).

V. Le fleuve, les ponts. Thelja et François vont en voiture au village où est située la maison de la mère de François. Pendant le voyage, Thelja évoque les reines de France qui sont passées par Strasbourg pour leurs noces (Marie Leczinska, Marie-Antoinette, Marie-Louise). Passés par la frontière, Thelja observe un drapeau français sur un bâtiment, ce qui donne lieu à une discussion plus intense sur l'histoire et ses répercussions (cf. Djebbar, 1997 : 193-201).

Ils arrivent dans la maison maternelle de François. Dans la chambre que François s'est aménagée et où il s'installe les dimanches pour écrire des lettres à Thelja, ils font l'amour (cf. Djebbar, 1997 : 201-209).

Entretemps, Eve assiste à la répétition d'*Antigone* du groupe de théâtre de Jacqueline en tant que photographe. Au début, Jacqueline explique amplement ce qu'elle pense de la tragédie. Thelja et François rejoignent Eve au théâtre au moment où le groupe discute d'un nom pour leur troupe. Eve raconte avoir vu le groupe jouer des sketches en alsacien, alors qu'ils sont d'origine maghrébine (cf. Djebbar, 1997 : 209-218).

Cinquième nuit. Thelja parle de son souci que François aurait pu avoir fait la guerre chez elle, ce qui aurait mis un terme à leur relation. Elle raconte l'histoire d'une héroïne algérienne – une combattante qui, arrêtée par les français, est tombée amoureuse d'un soldat français. Cette histoire d'amour entre une algérienne et son « bourreau » (Djebbar, 1997 : 222) l'avait troublée et avait « [renforcé son] interdit d'un amour français » (Djebbar, 1997 : 222) (cf. Djebbar, 1997 : 219-222).

À l'aube, Thelja fait des réflexions sur la langue et les langues et la relation entre langue et amour – elle se pose la question de savoir comment ils feraient l'amour s'ils ne parlaient pas de langue commune. Après un jeu d'amour, elle réfléchit sur son amour envers François et finalement sur « *[mon] père, cet Inconnu, ce fantôme qui m'assaille, ce guerrier berbère [...] où se trouvait-il, précisément, à la Noël 1939 ?... Sous uniforme de soldat de la France, dix-huit ans alors avait-il, enrôlé de force en France métropolitaine ? Dans une caserne de Strasbourg peut-être ? Y avait-il des tirailleurs algériens ?... Je chercherai !* » (Djebbar, 1997 : 228-229 ; italique par l'auteure) (cf. Djebbar, 1997 : 222-229).

Au petit déjeuner, François raconte une anecdote du temps de l'évacuation d'un curé avant que Thelja ne l'accompagne à la voiture pour qu'il aille travailler (cf. Djebbar, 1997 : 229-231).

VI. Le serment. Au petit déjeuner, avant de déposer Hans à la gare, Eve propose à ce dernier un acte symbolique à l'exemple des Serments de Strasbourg – pour sceller la paix entre eux : ils vont tous deux réciter un extrait du texte historique, chacun dans la langue de l'autre (cf. Djebbar, 1997 : 233-238).

Après avoir emmené Hans à la gare, Eve va à la piscine pour son cours de gymnastique aquatique pour femmes enceintes. Ensuite, Irma vient la chercher à la piscine.

Les deux femmes vont à un village à une heure de Strasbourg environ, car Irma y a rendez-vous avec le maire concernant sa demande de recherche de maternité. Pendant le trajet, Irma parle d'une vieille patiente et aussi de son enquête sur ses origines. Elle a été élevée par une mère adoptive – suivant son rapport, ses parents étaient juifs et ont été déportés. Une jeune résistante l'avait sauvée à la suite de quoi sa mère l'avait adoptée. Irma soupçonne la jeune résistante d'être sa vraie mère et souhaite élucider cette affaire, mais celle-ci refuse tout contact avec son enfant retrouvé. Après une autre expérience accablante, Irma rentre accompagnée d'Eve. Arrivée dans son appartement, elle trouve et relit une lettre qui va éclaircir le mal d'une de ses patientes qui est perturbée par des crises : la vieille femme avait dû fuir son village situé proche de Strasbourg en 1939. Dans le tumulte, elle avait perdu sa fille de trois ans que l'on n'a plus jamais retrouvée. L'expérience traumatisante revenant avec l'âge, la vieille dame n'arrête pas de crier (cf. Djebbar, 1997 : 239-243, 255-268).

Entretemps, Thelja rend visite à Touma, la voisine algérienne d'Eve. Les deux s'entretiennent. Touma parle de ses enfants et de sa petite-fille Mina et se fâche contre sa fille parce qu'elle s'est mariée avec un Français. Thelja critique Touma pour son attitude envers la vie amoureuse de ses enfants : « À quoi cela te sert donc d'émigrer, si tu n'élargis pas tes pensées ?... » (Djebbar, 1997 : 245). Touma continue de se plaindre et raconte les soucis qu'elle se fait à l'égard de son fils Ali qui était tombé amoureux d'une Française qui ne partage pas les mêmes sentiments (cf. Djebbar, 1997 : 243-247).

Après sa visite chez Touma et après lui avoir promis de repasser avant son départ, Thelja décide de se rendre au centre-ville pour aller voir la cathédrale et monter en haut de la tour. Cependant, la masse de touristes la dissuade de son projet. Se baladant dans la ville, elle se languit soudain de son fils. Elle se rend dans un bureau de poste et appelle son mari Halim. Après un entretien court et plutôt hostile, elle marche dans la ville pour calmer son chagrin et croise Jacqueline. Cette dernière l'invite à boire un thé. Les deux femmes s'entretiennent et Jacqueline lui parle d'un père dominicain qui dispose d'archives sur les travailleurs algériens arrivés à Strasbourg après la guerre ; ce qui éveille l'intérêt de Thelja (cf. Djebbar, 1997 : 247-255).

Sixième nuit. Thelja et François se livrent à leur jeu d'amour, cette fois sans discuter (cf. Djebbar, 1997 : 268-272).

VII. La mère amère. « Arrivée par surprise chez Eve, Thelja lui raconte [...] » (Djebar, 1997 : 273) sa soirée de la veille. Étant allée à un concert avec Irma et Karl, elle a rencontré un jeune Cambodgien. Ce dernier poursuit un projet de recherche sur la musique de la cour cambodgienne, quasi éliminée lors du génocide en 1975. Thelja est particulièrement intéressée par ce projet sur « [...] l'héritage musical [...] » (Djebar, 1997 : 276) « détruit » (Djebar, 1997 : 275) (cf. Djebar, 1997 : 273-276).

Lors d'une balade dans la Petite France après le concert, Karl avoue son amour pour Irma. En la raccompagnant chez elle, Karl lui raconte l'histoire de sa famille, des alsaciens émigrés en Algérie et puis rentrés en France après l'indépendance. Il raconte sa généalogie à Irma – à elle qui est sans généalogie (cf. Djebar, 1997 : 277-287).

Thelja et Jacqueline se sont rendues chez le père de Marey pour consulter les documents sur les travailleurs immigrants d'Algérie des années cinquante (cf. Djebar, 1997 : 289-296).

Irma passe une nuit blanche, réfléchissant sur son histoire, son parcours académique et les circonstances qui l'avaient amenée à entamer ses recherches sur ses origines. Elle est arrachée de ses pensées tristes par le téléphone qui sonne : Karl vient chez elle pour la consoler (cf. Djebar, 1997 : 296-306).

Septième nuit. Thelja souhaite lui raconter son envie de mourir qui s'emparait d'elle à l'âge de dix-huit ans et parle de son premier amour. Elle est interrompue dans son récit par le jeu d'amour. Au petit matin, avant que François aille au travail, elle reprend son récit. Elle compare son sentiment, son désir de s'envoler, à Icare – « [...] ce désir d'Icare au féminin [...] » (Djebar, 1997 : 315) – et raconte sa tentative de suicide (cf. Djebar, 1997 : 306-319).

VIII. Antigone de banlieue. L'idylle amoureuse entre Irma et Karl est interrompue au petit matin par l'appel d'Eve annonçant le meurtre de Jacqueline. Cette dernière a été violée dans son appartement la nuit précédente par Ali, son ancien amant et fils de Touma. Lorsqu'elle allait se rendre au poste de police, Ali la guette et la fusille. Djamila, l'actrice qui devait jouer Antigone et qui est secrètement amoureuse de sa metteuse en scène, devient témoin du meurtre (cf. Djebar, 1997 : 321-334).

Thelja rend visite à Eve et Touma où elle rencontre Aïcha, une des filles de cette dernière. Aïcha raconte à Thelja les circonstances de la mort de son père qui avaient conduit à une rupture entre elle et son frère (cf. Djebar, 1997 : 335-341).

Huitième nuit. Thelja passe cette nuit chez Eve qui est profondément troublée par le meurtre de son amie. Elle pense à son amant et l'histoire et la situation de vie de celui-ci, à sa mère, à son père mort en déportation et à son épouse morte dans un accident de voiture. Elle s'interroge sur les langues qu'elle parle et en quelles circonstances elle les emploie. Et elle réfléchit sur son séjour à Strasbourg (cf. Djebbar, 1997 : 341-351).

IX. Alsagérie. Thelja se trouve parmi les spectateurs de la première d'*Antigone*.

Pour rendre hommage à leur metteuse en scène, leur « chef d'équipe », le jeune groupe de théâtre change le programme pour la première d'*Antigone* : au lieu de donner une représentation de la tragédie de Sophocle, deux acteurs débute la soirée par un poème et un chant en arabe littéraire. Ensuite, Djamila, qui devait jouer le premier rôle, fait un discours. Au cours de ce dernier elle se perd dans ses pensées : elle dénonce les « Strasbourgeois » d'être coresponsable de la mort de Jacqueline et mélange les faits actuels aux faits historiques (l'inauguration de la cathédrale notamment) (cf. Djebbar, 1997 : 353-361).

Hans rapporte une rencontre fortuite : il a rencontré Jacqueline se disputant avec son ami devant l'immeuble où habite Eve. Il l'a conduite au centre-ville et l'a accompagnée dans un winstube. À cette occasion, Jacqueline lui a parlé de son père qui était allemand et pour qui elle avait appris par cœur un extrait de la nouvelle « Lenz » de Büchner. Après ce récit, Thelja et François s'en vont pour visiter la cathédrale (cf. Djebbar, 1997 : 362-367).

Thelja et François arrivent devant la cathédrale tout juste à la fermeture des portes. Ils se baladent autour de l'édifice et s'entretiennent sur Goethe, Hugo et Nerval, sur Canetti et sur l'abbesse Herrade de Landsberg. Finalement, Thelja propose à son amant de passer la dernière nuit dans sa maison maternelle (cf. Djebbar, 1997 : 367-372).

Neuvième nuit. Les deux amants entament un jeu de mots, combinant les mots « Alsace » et « Algérie » et en créant le terme amalgame « Alsagérie » (Djebbar, 1997 : 372) – un mot qui lie les deux amants : « [...] ce mot qui nous résume [...] » (Djebbar, 1997 : 374).

NEIGE OU LE POUDROIEMENT. Six mois après, la protagoniste disparaît. Son employeur, une avocate parisienne, le constate en premier et se lance à la recherche de Thelja. L'avocate informe d'abord Halim et le commissariat, François ensuite. Halim vient

à Paris pour la chercher à son tour. François n'avait cessé d'écrire des lettres à son amante pendant toute la période qu'elle était à Paris. Ils s'étaient vus deux fois entretemps. Ses lettres restaient au fil du temps sans réponse. Il interprétait ce silence de la part de Thelja par un désintérêt et de ce point de vue, il était soulagé que ses lettres n'avaient pas atteint leur destinataire. François informe Eve de la disparition de son amie (cf. Djebbar, 1997 : 381-393).

En réalité, Thelja se trouve à Strasbourg. Elle y est allée en secret, sans prévenir personne, et n'a laissé aucune trace. Elle erre dans les rues – surtout la nuit, avant l'aube. Et comme lors de son séjour avec François, elle change d'hôtel chaque matin et ne se couche seulement au lever du soleil. Un matin, elle est surprise par Irma. Cette dernière l'a vue et reconnue au marché. Les deux femmes échangent quelques phrases. Irma l'invite à dîner, mais Thelja refuse et prétend être venue seulement pour Eve et son bébé. Irma la sent contrariée (cf. Djebbar, 1997 : 386-387, 383, 396-399).

À la fin, Thelja soliloque : elle pense à un récit de François sur les gardiens de nuit dans la cathédrale. Thelja s'imagine être un des chiens qui peut explorer la cathédrale dans la nuit. Elle s'imagine monter l'escalier de la tour, décidée de ne plus y redescendre : « [...] après la nuit et juste avant le jour, le vide règne là-bas, debout, un cri dans le bleu immergé... » (Djebbar, 1997 : 405) (cf. Djebbar, 1997 : 396-405).

4.3 La réception de *Les Nuits de Strasbourg* par la critique

Pour pouvoir repérer la totalité des thèmes, nous nous intéresserons largement et de façon détaillée aux critiques sur *Les Nuits de Strasbourg*.

Dans son article « Quelques réflexions sur l'Histoire dans les œuvres narratives d'Assia Djebbar », Fritz P. Kirsch (1998) évoque en outre *Les Nuits de Strasbourg* et souligne que ce roman marquerait un tournant dans l'œuvre littéraire d'Assia Djebbar : écrit aux Etats-Unis, pendant la guerre civile en Algérie, c'est la première fois que l'écrivaine transpose l'intrigue d'un roman hors de son pays natal et qu'elle y introduit une érotique bien explicite. Selon Kirsch, Assia Djebbar illustrerait dans ce roman « l'antagonisme des civilisations » (Kirsch, 1998 : 98), avec non seulement les conflits entre l'Histoire et la culture française et algérienne, mais encore d'autres pays et d'autres conflits (cf. Kirsch, 1998 : 98).

Comme Ernstpeter Ruhe (1998), Fritz P. Kirsch observe des parallèles entre le roman d'Assia Djebbar et le mythe de Schéhérazade. Mais contrairement à son collègue, Kirsch

voit plutôt les ressemblances au niveau de la structure narrative du roman : les protagonistes passant leurs nuits à se raconter leurs histoires personnelles et celles de leurs pays (qui se ressemblent en plusieurs aspects). Mais cet aspect intertextuel n'est pas plus développé chez Kirsch (cf. Kirsch, 1998 : 99).

Un autre aspect que Kirsch constate par rapport aux rencontres intimes des protagonistes est la fonction de l'érotique dans le roman. Kirsch décrit cette dernière comme un laboratoire dans lequel se retrouvent les protagonistes. Ce serait ce cadre qui leur permettrait de s'approcher l'un de l'autre, non seulement au niveau physique mais encore et surtout au niveau intellectuel, et d'échanger sur leur vécu et leurs souvenirs ; leur donnant ainsi la possibilité de comprendre les implications et l'attachement de l'autre à sa culture, à son histoire et à la mémoire (cf. Kirsch, 1998 : 99).

Kirsch évoque en outre la condition féminine pour laquelle lutte Thelja : une jeune femme algérienne qui ne se contente pas uniquement de combler son « rôle de mère de famille » mais qui cherche à trouver de nouveaux horizons – au niveau intellectuel et personnel. Ce qu'elle fait par ses études d'Histoire de l'art et son intérêt prononcé pour l'Histoire européenne d'un côté et sa relation avec un Français avec lequel elle vit une aventure amoureuse et érotique et découvre ses désirs (cf. Kirsch, 1998 : 99).

Finalement, Fritz Peter Kirsch se penche également sur l'actualité du roman au niveau socio- et historico-politique. Il explique le sens transposé du roman d'Assia Djébar par un message politique, à savoir un plaidoyer pour une « prise de conscience globale » (Kirsch, 1998 : 103) pour éviter des catastrophes humaines comme les guerres et les conflits dont il est question dans le roman (cf. Kirsch, 1998 : 103).

Selon Kirsch, la quintessence du roman serait un message politique d'Assia Djébar, à savoir l'idée que les cultures puissent se mêler sans concurrence et que la relation entre ces « antagonistes » devienne enfin une sorte d'histoire d'amour (cf. Kirsch, 1998 : 100-102).

Quant à *Antigone*, Kirsch n'évoque la tragédie grecque que brièvement en la qualifiant de source d'inspiration féministe pour les personnages du roman. D'un côté Jacqueline, qui – mettant en scène la pièce et inspirée par son rôle principal – aurait rompu avec son amant algérien parce qu'elle refuserait de se faire emprisonner par celui-ci. De l'autre côté Djamila, qui – inspirée par le rôle qu'elle joue – réfléchirait et comprendrait mieux le tiraillement entre les cultures et mémoires opposées (cf. Kirsch, 1998 : 100-102).

Ernstpeter Ruhe se consacre à *Les Nuits de Strasbourg* dans son article « Fantasia en Alsace. *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar ». Selon lui, le roman représenterait un

bouleversement de perspectives par rapport à l'Histoire coloniale : dans le roman c'est l'Algérienne, l'ancienne subordonnée, qui décide des règles du jeu et qui impose ses conditions au Français. Ruhe compare la protagoniste Thelja à une sorte de contraire, de renversement de Schéhérazade : c'est la protagoniste qui définit la durée et le lieu de la rencontre : à savoir neuf nuits à Strasbourg qu'ils passeront dans des chambres de différents hôtels que Thelja aime changer à sa guise, presque chaque soir. C'est en cela qu'elle met l'accent sur son indépendance vis-à-vis de son amant (cf. Ruhe 1998 : 107).

Ernstpeter Ruhe se réfère à la théorie des cultures de Yuri Lotman qui a entrepris une « typologie des cultures » (Ruhe, 1998 : 110). Lotman désigne un centre et une périphérie dans chaque culture. Ruhe se sert du modèle de Lotman surtout pour expliquer le choix de la ville de Strasbourg. D'un côté cette dernière est une ville périphérique en France, de l'autre côté elle est elle-même répartie en deux zones et dispose d'un centre – où se trouve la cathédrale, symbole de l'Histoire et de la culture « strasbourgeoise » – et d'une périphérie – zone où se sont installés les travailleurs et immigrants Maghrébins. Ruhe souligne qu'un échange entre ces deux « zones » serait particulièrement fructueux pour le centre, car l'échange culturel qui aurait lieu à la périphérie, apporterait une nouvelle dynamique au centre. Cependant, un centre qui se mêle trop à la périphérie peut causer des problèmes (cf. Ruhe, 1998 : 110-114).

La confrontation du centre avec la périphérie est représentée de manière exemplaire par Jacqueline et son groupe de théâtre. Selon Ruhe, le personnage de Jacqueline appartiendrait au centre, tandis que les acteurs du groupe – des jeunes maghrébins – représenteraient la périphérie. Ruhe décrit l'activité de Jacqueline comme une sorte d'assistance sociale. Cependant, Jacqueline ne reconnaît pas la culture de ses protégés, mais elle leur impose le patrimoine culturel européen en réalisant avec eux la tragédie grecque *Antigone* de Sophocle. Un fait qui, d'après Ruhe, signalerait qu'elle ne respecte pas les règles du jeu de la périphérie. Ce non-respect envers la périphérie s'exprime également dans sa relation à Ali, son ancien amant, avec qui elle a rompu. Dans ce cas, son faux-pas va engendrer sa fin tragique : blessé en son honneur, Ali va l'assassiner (cf. Ruhe, 1998 : 113-114).

Par rapport à l'intrigue et aux personnages, Ruhe souligne l'aspect de cette quête. Selon Ruhe, la protagoniste serait à la conquête de son propre intérieur. Pour avancer dans sa recherche, elle aurait besoin d'une sorte de « miroir » (Ruhe, 1998 : 108) qu'elle trouve en la personne de François. La rencontre et les entretiens leur permettraient de s'ouvrir l'un à l'autre, de s'exprimer librement et de mieux connaître, non seulement son partenaire

mais aussi soi-même (un aspect que Kirsch (1998) a également révélé). En se référant à la théorie de Julia Kristeva, Ruhe souligne que l'étranger nous était toujours plus proche que nous ne le pensons. Cette « confrontation avec l'étranger et l'étrangère » (Ruhe, 1998 : 109) est un topos important dans *Les Nuits de Strasbourg* : quasiment tous les personnages se retrouvent dans une relation avec un partenaire appartenant à une toute autre culture – ou dans les termes de Ruhe, les couples sont formés « d'anciens ennemis » (Ruhe, 1998 : 110) (cf. Ruhe, 1998 : 108-110, 113).

Ceci nous amène à un autre sujet essentiel sur lequel Ruhe insiste, à savoir la thématique de la guerre. Cette dernière va de pair avec la mémoire – tous deux des topoï courants dans l'œuvre intégrale d'Assia Djebar. Ces thématiques se manifestent dans les conversations et pensées des personnages qui présentent tous un passé caractérisé par la guerre et une mémoire marquée par la perte de proches – ces blessures sont restées gravées dans la mémoire individuelle et collective et présentent un sujet dont les personnages discutent tout au long du roman. Tous les personnages – dans leur constellation de couples – en parleront et s'en libéreront (cf. Ruhe, 1998 : 109-112).

Ernstpeter Ruhe évoque les nombreuses mentions et allusions à d'autres textes. Textes de l'auteure elle-même ainsi que d'autres auteurs d'époques, d'origines et de langues différentes. Selon lui ce mélange de textes mettait en question « l'unité d'une culture » (Ruhe, 1998 : 113) (cf. Ruhe, 1998 : 109-110, 112-113).

Déjà au début de son analyse, il évoque *L'Amour, la fantasia* en tant que modèle pour le prologue de *Les Nuits de Strasbourg*, comparant la prise d'Alger par les Français en 1830 à l'évacuation de la ville de Strasbourg en 1939. D'autres allusions à l'œuvre de l'auteure se rapportent à *Ombre sultane* et *Les Alouettes naïves* (cf. Ruhe, 1998 : 106, 109).

« Le réseau intertextuel que tissent les femmes algériennes à travers *Les Nuits de Strasbourg* » (Ruhe, 1998 : 112) illustrerait selon Ruhe le dialogue interculturel. Il met en exergue la profusion de textes littéraires et de documents et d'événements historiques que les femmes algériennes – à part Thelja, Eve et Djamila – évoquent. Le fait qu'elles puisent dans le patrimoine culturel européen démontrerait l'influence de la colonisation et l'instabilité des frontières entre les cultures (cf. Ruhe, 1998 : 112-113).

« L'intertextualité interculturelle, synchrétique, fait fi des frontières et déconstruit l'unité d'une culture. Elle est une exigence d'ouverture continuelle sur les autres. » (Ruhe, 1998 : 113)

Dans une deuxième version de son texte, paru sous le titre « 'Un cri dans le bleu immergé'. Binswanger, Foucault et l'imagination de la chute dans *Les nuits de*

Strasbourg »³⁴ (Ruhe, 2001), Ruhe compare les notions de « chute », « envol » et « suicide » tels qu'ils paraissent dans le roman d'Assia Djébar aux pensées de Michel Foucault. Ces deux « mouvements contraires » – la chute et l'envol – se rencontreraient dans le « désir de suicide » (Ruhe, 2001 : 186). Pourtant, le suicide ne représenterait pas une fin définitive mais, au contraire, serait représentatif de la naissance et ainsi de renouveau (cf. Ruhe, 2001 : 185-187).

Philippe Barbé (2001) ouvre son commentaire « Transnational and Translinguistic Relocation of the Subject in *Les Nuits de Strasbourg* » en décrivant deux phases dans l'œuvre d'Assia Djébar : dans une première elle s'était intéressée à la question de savoir comment les femmes peuvent transgresser les limites de leur espace, c'est à dire le harem, et gagner la sphère publique. Dans une deuxième phase – et c'est dans celle-ci que Barbé classe *Les Nuits de Strasbourg* – l'auteure va plus loin encore : les femmes cherchant leurs repères dans la sphère publique ou encore à l'extérieur de leur pays natal. Selon Barbé, le parcours de Thelja dans *Les Nuits de Strasbourg* serait notamment un exemple pour cet aspect : la jeune algérienne émancipée quitte sa famille et son pays pour vivre à Paris – l'émancipation au premier degré, Barbé l'appelle « l'extérieur de l'intérieur »³⁵ (Barbé, 2001 : 125). À Strasbourg, elle déambule dans les ruelles de la ville, sans attache, en cherchant ses repères – dans les termes de Barbé Strasbourg serait alors « l'extérieur de l'extérieur »³⁶ (Barbé, 2001 : 125) (cf. Barbé, 2001 : 125, 134).

En outre, Barbé décrit Strasbourg comme étant un territoire neutre. Cette neutralité permettrait aux personnages de tisser des liens et de s'ouvrir l'un à l'autre malgré leurs héritages historiques hostiles (Barbé, 2001 : 127, 131).

Mais aussi à un niveau personnel, la neutralité du terrain va ouvrir des voies : c'est à Strasbourg que Thelja va finalement rompre mais en même temps renouer avec ses origines et son passé. La ville de Strasbourg lui permettant d'énoncer ce qui la trouble et ce qu'elle avait longtemps refoulé (cf. Barbé, 2001 : 129).

Barbé s'intéresse également aux langues et souligne la « neutralité linguistique » (Barbé, 2001 : 130) de Strasbourg. Il constate que le fait de s'exprimer dans une troisième langue pourrait apaiser mais également attiser des conflits. Barbé nomme des exemples : Eve et Hans se réconcilient après une dispute âpre à travers l'usage de l'anglais ; dans une

³⁴ Cette version ne se distingue de la première uniquement par une introduction nouvelle et une conclusion supplémentaire dans laquelle Ernstpeter Ruhe établit une comparaison entre Djébar et Foucault.

³⁵ Littéralement traduit de l'anglais « outside of the inside » (Barbé, 2001 : 125) par l'auteur.

³⁶ Littéralement traduit de l'anglais « outside of the outside » (Barbé, 2001 : 125) par l'auteur.

autre situation c'est le serment qu'ils se donnent chacun dans la langue de l'autre, à l'exemple des *Serments de Strasbourg* qui devait garantir une paisible vie commune. Toutefois, Barbé mentionne l'assassinat de Jacqueline et souligne que le fait de s'approprier la langue de l'autre peut également avoir un effet négatif. Comme Ruhe (1998), Barbé qualifie de « voués à l'échec »³⁷ (Barbé, 2001 : 133) les efforts de Jacqueline de se déplacer et de tisser des liens entre les cultures (cf. Barbé, 2001 : 130-134).

Dans son article « Translation and Imperialism in Assia Djebar's *Les Nuits de Strasbourg* », Michael O'Riley (2002) analyse les symboles et les indices « traduisant »³⁸ (O'Riley, 2002 : 1235) les réminiscences de guerres, impérialismes et nationalismes dissimulés. Selon O'Riley, le roman traiterait des vestiges de l'impérialisme et du nationalisme incrustés dans la mémoire collective et personnelle et qui influenceraient les relations entre les personnes. Même après plusieurs décennies, ces souvenirs ne se lassent pas de resurgir (cf. O'Riley, 2002 : 1235-1247).

Par le biais de trois couples « multiculturels »³⁹ (O'Riley, 2002 : 1237) Assia Djebar s'interrogerait dans son roman sur l'existence postcoloniale et la possibilité de relations pacifistes entre les cultures divergentes. Un aspect qu'O'Riley suggère et souligne plusieurs fois est que finalement les événements historiques se ressembleraient, qu'une guerre en rappellerait une autre, et que ce ne seraient que des « traductions ». Ainsi, il propose que les événements historiques en Algérie puissent être considérés comme une « traduction » des événements historiques à Strasbourg (cf. O'Riley, 2002 : 1237, 1239, 1241-1246).

En outre, il propose que le texte d'Assia Djebar poserait également la question de savoir si et comment les relations ennemies entre nations et cultures pourraient être « traduits »⁴⁰ (O'Riley, 2002 : 1240) en des relations positives et pacifistes (cf. O'Riley, 2002 : 1240).

Quant à la fin du roman, O'Riley propose une interprétation qui ressemble à celle de Kirsch (1998) : le roman serait finalement un plaidoyer pour cultiver des relations accueillantes entre les cultures malgré les anciennes blessures. La disparition de Thelja et

³⁷ Littéralement traduit de l'anglais « doomed to fail » (Barbé, 2001 : 133) par l'auteure.

³⁸ Littéralement traduit de l'anglais « translation » (O'Riley, 2002 : 1235) par l'auteure. O'Riley emploie le terme « translation » en référence à Stuart Hall et Homi Bhabha.

³⁹ Littéralement traduit de l'anglais « multicultural » (O'Riley, 2002 : 1237) par l'auteure.

⁴⁰ Littéralement traduit de l'anglais « translated » (O'Riley, 2002 : 1240) par l'auteure.

sa recherche de l'espace extérieur seraient des indices pour une possibilité de tisser des liens culturels au-delà de l'héritage historique (cf. O'Riley, 2002 : 1246).

O'Riley suggère qu'Assia Djébar aurait introduit tout un symbolisme pour faire allusion aux liens qu'entretiennent l'Algérie et la France. C'est sous le terme de « traduction » qu'O'Riley résume – regroupe – tous ses aspects similaires entre les cultures comme Assia Djébar les présente dans son roman (cf. O'Riley, 2002).

Comme l'indique le titre de son article « Les villes transfrontalières d'Assia Djébar », Wolfgang Asholt (2005) attire l'attention sur les villes dans l'œuvre d'Assia Djébar. Celles-ci représenteraient des lieux marqués par l'hétérogénéité – l'entrecroisement et l'échange entre cultures et mémoires. Par conséquent, Asholt les qualifie de « villes transfrontalières » (Asholt, 2005 : 147). Parmi Alger, Oran et Césarée-Cherchell, il évoque Strasbourg qu'il comprend – par le terme créé par Homi Bhabha – comme un « third space » (Asholt, 2005 : 152) : un endroit de rencontres et de confrontations. Il précise que la « ville vidée » (Asholt, 2005 : 155) au début deviendra un lieu rempli de « signes et significations » (Asholt, 2005 : 153) et de mémoires (cf. Asholt, 2005 : 152-155).

En outre, Asholt évoque les personnages et leurs relations : tous sont d'origines différentes et marqués par des Histoires, des mémoires et des cultures diverses. Ce qui les réunit est cette volonté commune d'ignorer et d'abolir toute frontière nationale ou culturelle qui risquerait de se dresser entre eux. Asholt souligne que le personnel du roman représente une harmonie parfaite, cependant illusoire : l'idylle paisible sera détruite par l'assassinat de Jacqueline (cf. Asholt, 2005 : 155-156).

Finalement, Asholt propose une comparaison entre *Les Nuits de Strasbourg* et *Antigone*. En se référant à l'interprétation de la tragédie que Jacqueline présente elle-même en tant que metteuse en scène, il désigne sa mort comme sacrifice : « sacrifice nécessaire pour qu'un véritable changement puisse » (Asholt, 2005 : 158) s'effectuer. En outre il met sur le tapis la question de savoir si la fin du roman – c'est à dire la disparition de Thelja – pourrait être une allusion à la tragédie grecque citée dans celui-ci. Asholt propose qu'effectivement Thelja pourrait être vue en tant qu'Antigone – la solitaire qui se sacrifie « afin de rendre possible, l'espoir qui s'allume au fond du désespoir » (Asholt, 2005 : 160) : l'espoir de l'effondrement des frontières. Asholt donne des précisions sur l'époque dans laquelle l'intrigue du roman est située, à savoir entre mars et septembre 1989 « [...] au moment même où une nouvelle étape de la globalisation, en abolissant les anciennes, crée de nouvelles frontières » (Asholt, 2005 : 160) (cf. Asholt, 2005 : 158-160).

Ottmar Ette (2010) propose dans son article “*Expériences sur le savoir vivre ensemble. Assia Djebar et Les Nuits de Strasbourg*” une interrogation bien précise à laquelle le roman tenterait de répondre, à savoir la question de savoir si et comment on pourrait vivre ensemble paisiblement, malgré les nombreuses différences et les mémoires truffées de conflits. Telle serait alors l’expérience à laquelle se livre la protagoniste Thelja pendant son séjour à Strasbourg. Une vie nouvelle qui sert de laboratoire pour des possibilités de vie commune (cf. Ette, 2010 : 333-337).

« Les Nuits de Strasbourg représentent neuf nuits, neuf stations d’un enseignement sur la vie [...]. » (Ette, 2010 : 336)

Comme nous l’avons évoqué pour Kirsch (1998) et Ruhe (1998), Ette souligne le fait que c’est Thelja, la femme qui va imposer ses décisions à son partenaire : elle passera neuf nuits avec lui à Strasbourg dans des chambres d’hôtels différentes. Contrairement à ses collègues, Ette n’évoque pas le renversement du rapport de forces, mais fait dériver ceci de l’expérience que fait Thelja. Cette expérience ouvrirait de nouvelles voies pour une vie en paix non pas en abolissant ou en niant les différences et conflits présents, mais justement en les acceptant (cf. Ette, 2010 : 336-339).

Mais l’Histoire pèse sur les relations entre les protagonistes. Pour ce qui est de Thelja, la guerre d’Algérie ne cesse jamais de l’interpeller. Dans un sens plus général, ce sont d’anciens conflits entre l’orient et l’occident ou encore le judaïsme et le christianisme qui persistent. Le roman ne nourrirait pas de faux espoirs mais présenterait toutefois « de nouveaux chemins » (Ette, 2010 : 340) pour vivre avec sérénité. Ces « chemins » comme Ette les désigne, seront par exemple : une langue neutre et la littérature. Il précise que les œuvres littéraires mentionnées par les personnages représentent le « savoir vivre de la littérature occidentale » (Ette, 2010 : 342). Ette explique que « le champ des tensions entre Histoires, littérature et langue [...] permet à un savoir sur le vivre ensemble d’être projeté du niveau collectif au niveau individuel » (Ette, 2010 : 344). Nous proposons de le comprendre comme une sorte de « recueil » de différents « savoirs » (historique, littéraire, langagier) comportant des possibilités et des idées pour organiser la vie commune malgré les grandes différences qui nous sont propres (cf. Ette, 2010 : 338-344).

« De nouveaux modèles d’action pour un vivre ensemble conscient de la pesanteur de l’histoire, qui la garde présente à l’esprit mais ne se livre pas à elle pieds et poings liés, deviennent réalisables grâce à ce savoir. » (Ette, 2010 : 342)

Ette évoque en outre la scène entre Eve et Hans dans laquelle Eve propose à son amant de réciter un extrait des *Serments de Strasbourg* – en tant qu’acte symbolique pour mettre un terme à leurs conflits. Ette souligne l’aspect exceptionnel de ce document historique, ayant pour but de garantir une vie en paix, et le décrit comme étant un « réceptacle interactif de ce savoir sur le vivre ensemble » (Ette, 2010 : 344) (cf. Ette, 2010 : 343-344).

Pour finir, Thelja met un terme à son expérience après les neuf nuits et s’en va pour retrouver sa liberté – sa disparition et la montée dans la tour de la cathédrale de Strasbourg soulignant « l’ouverture » de cette expérience (cf. Ette, 2010 : 347).

Ette clôt son article en constatant qu’on ne peut penser l’Europe sans son passé guerrier et colonisateur et que – pour ouvrir la voie à une vie commune dans la paix – il faut prendre en considération les mémoires de tous les pays concernés afin de pouvoir surmonter les passés conflictuels (cf. Ette, 2010 : 347).

« [...] [l’]Europe [...] ne peut être ni pensée ni vécue sans le monde extra-européen [...] » (Ette, 2010 : 347)

Samir Messaoudi (2012), dans son article « Construction identitaire dans *Les nuits de Strasbourg* », propose comme thème principal du roman la quête de l’identité – individuelle ainsi que collective. Cette quête s’exprimerait surtout par le parcours de la protagoniste Thelja⁴¹. Selon Messaoudi, ce seraient les déambulations de la protagoniste (qui coïncide avec la narratrice en « je » dans de nombreux passages) à travers les rues de Strasbourg qui représenteraient un signe pour sa « déterritorialisation » (Messaoudi, 2012 : 113) et sa recherche d’identité. Messaoudi suggère que le chemin de Thelja représenterait l’idée qu’Assia Djébar se fait de la notion d’ « identité » (cf. Messaoudi, 2012 : 110-113).

En se référant aux théories de Paul Ricœur, Julia Kristeva et Marc Augé, Messaoudi souligne que l’identité était toujours fortement liée à l’altérité. C’était un balancement entre le moi et l’autre – un processus en évolution permanente, toujours inachevé. D’après les théories de Ricœur, de Kristeva et d’Augé, l’action de définir une identité se ferait toujours par une comparaison à, ou une distinction d’une altérité – on se définit par ce qu’on n’est pas (cf. Messaoudi, 2012 : 110-112).

Selon Messaoudi, c’est exactement ce qu’illustrerait le roman d’Assia Djébar : c’est surtout l’organisation des personnages en couples – les rencontres entre deux personnes d’origines différentes, voir jadis « ennemies » – qui lui semble révélatrice. Comme l’ont

⁴¹ Messaoudi écrit « Theldja », tandis que dans le roman l’orthographe du nom de la protagoniste est « Thelja ».

déjà observé Kirsch (1998) et Ruhe (1998), Messaoudi interprète l'érotisme comme étant un moteur d'ouverture : c'est pendant ces moments d'intimité – en particulier entre Thelja et François – que les personnages se confient l'un à l'autre et dévoilent leurs mémoires. Cette ouverture favoriserait la connaissance de l'autre mais également la connaissance de soi-même (cf. Messaoudi, 2012 : 111-112).

Messaoudi constate qu'Assia Djébar accorde une place centrale à la mémoire – individuelle et collective – dans son roman et propose que la quête de l'identité individuelle servirait également à titre d'exemple pour le pays natal de l'auteure : après un siècle de colonisation, celui-ci devait se poser la question de savoir quelle était l'identité collective et sur quelle mémoire celle-ci devait reposer (cf. Messaoudi, 2012 : 109-110, 114).

Messaoudi discute également de l'importance de l'identité collective et de son influence sur l'identité individuelle. Il souligne que l'identité personnelle serait créée par l'interaction entre la mémoire collective et les expériences et souvenirs personnels. On retrouverait, selon Messaoudi, cette idée dans le roman d'Assia Djébar : en évoquant des souvenirs d'enfance ainsi que des événements historiques, les personnages montrent que leur identité se baserait notamment sur ces deux instances (cf. Messaoudi, 2012 : 114-115).

Messaoudi évoque brièvement le terme créé par Homi Bhabha de « l'entre-deux » par rapport à l'identité et souligne que les personnages du roman seraient quasiment tous ancrés dans deux cultures différentes (Algérie, France, Allemagne). Messaoudi mentionne que ce fait permettrait de définir ce roman comme « littérature de migration » (Messaoudi, 2012 : 115-116) – terme par lequel il désigne des récits portant sur des expériences de migration (cf. Messaoudi, 2012 : 115-116).

Selon Messaoudi, le message principal d'Assia Djébar consisterait en l'idée que l'identité d'un individu ne s'alimenterait pas uniquement de son origine (le patrimoine culturel, les « racines » nationales), mais que l'identité serait également déterminée par la volonté de l'individu. Il s'exprimerait ici alors une idée de liberté. Liberté que Messaoudi réfère surtout aux femmes d'origines musulmanes. La protagoniste Thelja en serait l'exemple : elle se libère des contraintes que sa culture d'origine – fondée sur le patriarcat – lui a imposées par le fait de s'expatrier (cf. Messaoudi, 2012 : 115).

En outre on pourrait comparer l'analyse de Messaoudi (2012) à celle de Barbé (2001) – les deux mettant l'accent sur la recherche de repères et le questionnement de l'identité.

Sous le titre « Edward Said and Assia Djébar. Counterpoint and the Practice of Comparative Literature », Kathryn Lachman (2014) consacre une partie importante de son livre *Borrowed Forms. The Music and Ethics of Transnational Fiction* à l'analyse de *Les Nuits de Strasbourg*. Dans son interprétation, elle introduit le terme de « counterpoint », ce qui correspondrait au « contrepoint rigoureux » en français, d'Edward Said, terme de musicologie désignant une forme spécifique de composition dans laquelle les différentes voix sont juxtaposées mais restent toutefois autonomes. C'est cet aspect d'égalité malgré des différences que Said a souligné et transposé aux cultures. Et c'est cet aspect également que Lachman retrouve dans le roman d'Assia Djébar. Selon Lachman, ceci se ferait à plusieurs niveaux : notamment en évoquant les Histoires de l'Algérie et de l'Alsace et d'en révéler les points communs, mais aussi en introduisant des références intertextuelles qui mettent en question le canon et la hiérarchie des écrits, ensuite par les personnages qui sont regroupés en couples « interculturels » (Lachman, 2014 : 61) et finalement par la référence à Antigone. Sur tous ces niveaux on trouve des présumées oppositions qu'Assia Djébar remet en question⁴² (cf. Lachman, 2014 : 61-66, 69).

Ainsi, Assia Djébar décrit les relations entre la France et l'Algérie non pas par les rôles de « colon » et « colonisé », mais elle souligne que l'Histoire de l'Alsace et de l'Algérie sont marquées par des périodes sous domination étrangère. Les deux groupes de population ont connu la migration : les Alsaciens émigrés en Algérie lors de l'occupation allemande, les Algériens qui viennent en Alsace après la seconde guerre mondiale en tant que travailleurs. Mais aussi à un niveau plus personnel par rapport aux personnages du roman. Thelja et François n'ont pas connus leurs pères, morts tous deux à cause de leur engagement pour l'indépendance : le père de Thelja dans le maquis algérien, celui de François dans un camp russe. Cette expérience de perte les réunit (cf. Lachman, 2014 : 61, 72-73).

En outre Lachman propose que le Strasbourg « déserté » que l'auteure décrit dans l'avant-propos de l'intrigue pourrait être une allusion au désert algérien ainsi que le prénom de la protagoniste, signifiant « neige », une référence à la neige que François évoque lors de son récit de l'hiver en 1939 à Strasbourg (cf. Lachman, 2014 : 73).

Un autre aspect que Lachman évoque par rapport au prologue du roman est sa ressemblance au roman *L'Amour, la fantasia* – un aspect que Ruhe (1998) a également développé plus longuement (cf. Lachman, 2014 : 77-78).

⁴² Comme l'a fait Ruhe (1998), Lachman souligne que déjà la décision de situer l'intrigue à Strasbourg (et non pas à Paris) était une façon de tenir compte de la « périphérie » et de mettre en question l'hiérarchie géographique (cf. Lachman, 2014 : 71-72).

Pour ce qui concerne l'intertextualité, Lachman souligne que chacune des parties du roman est accompagnée d'une épigraphe placée en tête. Ces trois sentences proviennent de femmes de lettres de nationalités différentes. Selon Lachman ce serait une façon de mettre en question le canon littéraire et attribuerait une certaine importance aux auteurs dont on néglige l'œuvre (cf. Lachman, 2014 : 61, 76-77).

Pour ce qui est des personnages du roman, Lachman met en exergue les « relations interculturelles »⁴³ (Lachman, 2014 : 61) qui vont mener aux « échanges contreponctuels »⁴⁴ (Lachman, 2014 : 61) entre les protagonistes aux origines, cultures, Histoires et mémoires diverses. C'est par exemple à travers les recherches de la protagoniste Thelja qui interroge son amant et par ses recherches concernant les immigrés algériens que l'auteure va attirer l'attention des lectrices et lecteurs sur les ressemblances entre les Histoires de l'Algérie et de l'Alsace (cf. Lachman, 2014 : 61, 70).

En outre, l'auteure met en exergue la diversité culturelle de son pays natal à travers le personnage d'Eve qui a des origines berbères et andalouses (cf. Lachman, 2014 : 72).

Enfin, en ce qui concerne *Antigone*, Lachman se penche dans un premier temps sur le personnage. Lachman propose d'abord que l'auteure aurait fait allusion à sa propre personne : dans l'intrigue Antigone est qualifiée d'être « intransigeante » (Djebar, 1997 : 170), ce qui est la signification du pseudonyme de l'auteure « Djebar ». De plus, Jacqueline souligne dans une explication, lors d'une des dernières répétitions, le rôle de l'héroïne grecque en tant que témoin. Lachman y voit une ressemblance avec l'auteure qui, par le biais de la littérature et du cinéma, tenderait justement à témoigner de divers événements historiques. La caractéristique d'intransigeance réapparaît une fois de plus dans le personnage de Thelja, ce que Lachman considère comme une identification de l'auteure pour sa protagoniste (cf. Djebar, 1997 : 170, 221-222 ; Lachman, 2014 : 74-76).

Cette scène, dans laquelle Thelja se désigne comme étant intransigeante, apporte en outre un autre exemple pour la critique de l'écrivaine envers une attitude manichéenne. Dans la cinquième nuit, Thelja raconte à son amant l'histoire d'une « héroïne » (Djebar, 1997 : 219) de la guerre d'indépendance. La jeune résistante algérienne était tombée amoureuse d'un français. Lachman explique que par sa façon de décrire ces deux amants, l'auteure montrerait que la répartition stricte en oppositions était insuffisante et plaiderait pour une attitude ouverte, renonçant aux caractéristiques superficielles telles que l'appartenance nationale par exemple (cf. Djebar, 1997 : 219-222 ; Lachman, 2014 : 76).

⁴³ Littéralement traduit de l'anglais « crosscultural relationships » (Lachman, 2014 : 61) par l'auteure.

⁴⁴ Littéralement traduit de l'anglais « contrapuntal exchanges » (Lachman, 2014 : 61) par l'auteure.

Finalement, Lachman évoque la ressemblance des destins des pères de Thelja et de François, restés sans tombe et les sépultures juives transposées de Constantine. Quant à la tragédie qui devait être réalisée, Lachman propose que ce serait une allusion aux immigrants nord-africains et leur façon de remémorer leurs expériences (cf. Lachman, 2014 : 83-85).

Cette idée nous mène à la conclusion de Lachman, dans laquelle elle met en exergue que le roman d'Assia Djébar montrerait de façon exemplaire la complexité des relations qu'elle met en scène avec toutes leurs contradictions et inextricabilités (cf. Lachman, 2014 : 87-88).

Barbara Frischmuth (2000) évoque *Les Nuits de Strasbourg* dans son discours lors du décernement du *Prix de la paix des libraires allemands* en 2000 pour illustrer l'émancipation de la femme devant l'arrière-plan de la culture et des traditions musulmanes. Ces traditions formeraient l'individu et seraient comme des racines dont on ne peut que difficilement se libérer (cf. Frischmuth, 2000 : 5-6).

Pour ce qui concerne la résonance médiatique du roman *Les Nuits de Strasbourg*, nous ne trouvons que très peu de critiques et de résonance – surtout en langue française. *Le Magazine Littéraire* ne discute pas du roman lors de sa parution. Sur le site de *Libération* un court compte rendu du roman le qualifie « [...] [d'] l'histoire d'une femme à la fois éprise et éperdue, emblème de la passion absolue » (Kabbal, 1997). Sinon, en langue allemande nous avons pu trouver deux critiques fortement opposées : celle de Kristina Maidt-Zinke (1999) dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* qui critique le style linguistique surchargé et les métaphores maladroites (de surcroît mal traduites selon l'auteure) des protagonistes. De plus, le fait qu'Assia Djébar y ait introduit autant de sujets si variés – l'historique et l'intrigue déplaisent à la critique (cf. Kabbal, 1997 ; Maidt-Zinke, 1999).

Une autre critique, publié par Heinz Hug (2000) dans la *Neue Zürcher Zeitung* recommande le roman et souligne la richesse que celui-ci comporte. Hug souligne en outre qu'Assia Djébar – tout en restant fidèle à ses sujets habituels – a introduit pour la première fois de façon tellement explicite la sexualité. Il mentionne aussi le choix des personnages du roman et de leurs noms frappants concernant leurs origines : le français François, l'Allemand Hans. Finalement, Hug met en exergue l'aspect « expérimental » du roman – les rencontres de personnes de cultures différentes voire aux Histoires nationales

brouillées. Hug qualifie d'« émancipation » de l'auteure le fait que l'intrigue se déroule à Strasbourg et non pas en Algérie (cf. Hug, 2000).

4.4 Les personnages de *Les Nuits de Strasbourg*

Afin de ne pas dépasser le cadre de ce mémoire, nous souhaitons seulement attirer l'attention sur la constellation des personnages en couples dans le roman.

Le couple principal est celui de Thelja et François. Ensuite il y a Eve et Hans, Irma et Karl et Jacqueline et Ali (qui au moment de l'intrigue du roman ne forment plus de couple, mais dont la relation amoureuse d'auparavant reste significative dans l'évolution de l'intrigue). Surtout les deux couples principaux semblent presque artificiels, les deux se formant « d'anciens ennemis » (Ruhe, 1998 : 110) : l'Algérienne qui fréquente le Français et la Juive qui vit en concubinage avec l'Allemand. Ainsi, Jacqueline et Ali, la Française et l'Algérien forment un couple contrasté. Seuls Irma et Karl semblent plus proches par rapport à leurs nationalités : elle, l'orthophoniste française et lui, le musicologue – issue d'une famille alsacienne autrefois installée en Algérie (cf. Djébar, 1997 ; Ruhe, 1998 : 109-110).

Cependant, chacun des couples est uni par l'Histoire et la mémoire des personnes : comme Thelja et François qui négocient l'Histoire de leurs pays également pendant leurs nuits d'amour (cf. Djébar, 1997).

Pour mieux visualiser les personnages et leurs relations, il figure un tableau dans l'annexe (voir page 92).

4.5 Particularités et la structure superficielle de *Les Nuits de Strasbourg*

À un niveau très superficiel, il y a trois parties dans *Les nuits de Strasbourg* : un prologue intitulé ainsi « PROLOGUE : LA VILLE » (Djébar, 1997 : 7-35), la partie principale de « NEUF NUITS » (Djébar, 1997 : 35-375) et une sorte d'épilogue (qui n'est pas désigné en tant que tel) « NEIGE OU LE POUDROIEMENT » (Djébar, 1997 : 377-405).

La partie principale est quant à elle « répartie » en neuf chapitres (correspondantes aux neuf nuits que la protagoniste passe dans la ville de Strasbourg), qui sont également partagés en deux parties, à savoir le jour et la nuit. Les parties nocturnes sont nommées ainsi et portent des nombres cardinaux. Comme l'ont également fait remarquer Ruhe

(1998 : 120) et Ette (2010 : 336), elles se distinguent des parties journalières par la typographie : elles sont imprimées en italiques, tandis que les événements du jour sont écrits en lettres standards et portent des titres qui correspondent à leur contenu. Parfois, les chapitres sont encore subdivisés en sous-chapitres numérotés ou par un astérisque (cf. Djebbar, 1997 : 37-375).

Pendant la journée, la lectrice et le lecteur suivent la protagoniste et les personnages qui vont se joindre à celle-ci au cours du récit. Pour la plupart du récit, la lectrice et le lecteur suivent le cours des événements par des réflexions ou des soliloques des personnages, notamment de Thelja :

« Je parle donc en moi, sans me lasser de m'adresser à vous [François] »
(Djebbar, 1997 : 51)

Donc pour la plupart il s'agit d'une focalisation interne. Mais il y a également des passages rapportant des événements en focalisation externe (cf. Bergez, 2012 : 121-122 ; Djebbar, 1997).

Pendant les passages journalières, les différents personnages et leurs histoires seront poursuivis dans le récit. C'est cette alternance des voix et perspectives traitées de façon égale qui réfute toute hiérarchie et rend le roman véritablement polyphonique, comme le précise Lachman (2014 : 87-88).

En revanche, pendant les passages nocturnes, la lectrice et le lecteur suivent uniquement la protagoniste et son amant. À part des jeux d'amour entre Thelja et François (décrits parfois de façon très détaillée), les nuits sont comme des entractes dans lesquelles Thelja et François se mettent à réfléchir et à discuter leurs histoires et surtout les expériences et mémoires de guerre qu'ils ont fait chacun dans leur pays (cf. Djebbar, 1997).

Comme mentionné ci-dessus, il s'introduit quelques fois la perspective omnisciente d'un narrateur à focalisation externe et zéro qui rapporte les événements, les actions ou les dialogues (cf. Bergez, 2012 : 121-122 ; Djebbar, 1997 : 53-59, 105-112 à titre exemplaire)

Pour ce qui concerne l'épilogue, il est divisé en deux parties alternantes : les événements à Paris et à Strasbourg, la quête de l'avocate, de François et d'Eve, se distinguent par caractères standard des passages où la lectrice et le lecteur suivent les

soliloques de Thelja⁴⁵, revenue à Strasbourg en secret et se baladant dans la ville pendant la nuit en lettres italiques (cf. Djebbar, 1997 : 377-405).

Quant à la fin du roman, étant écrit au conditionnel et au futur, elle est ambiguë. On suppose que Thelja va se suicider – ou au moins qu'elle le projette, comme dans sa jeunesse quand elle éprouvait une vive « [...] envie de [s]'envoler » (Djebbar, 1997 : 314). Va-t-elle s'envoler ? Fritz Peter Kirsch (1998) parle d'une « mort envisagée » (Kirsch, 1998 : 100). Ernstpeter Ruhe (1998) évoque que la scène finale ne se passe seulement dans l'imagination de la protagoniste (cf. Ruhe, 1998 : 117-118).

On apprend beaucoup sur la vie de Thelja, sur ses pensées, les questions qui la hantent, des thématiques qui la troublent. Pourtant, il y reste beaucoup de questions ouvertes.

4.6 Les événements historiques mentionnés dans *Les Nuits de Strasbourg*

Comme l'ont fait observer les critiques et comme nous l'avons déjà révélé dans le chapitre 4.1 'Assia Djebbar – quelques repères sur sa vie et son œuvre' et 4.3 'La réception de *Les Nuits de Strasbourg* par la critique', l'Histoire occupe une place importante dans l'œuvre d'Assia Djebbar. Dans le roman, les personnages évoquent un certain nombre d'événements historiques. Ce qui unit ces événements c'est le fait que c'étaient des événements et des périodes particulièrement sanglantes provoquant beaucoup de victimes, voire des génocides.

Voici une liste des événements historiques évoqués dans *Les Nuits de Strasbourg*, énumérés par ordre chronologique (l'ordre de leur apparition dans le roman diffère) :

- 1870 Le siège de Strasbourg par les prussiens.
- 1939 La Seconde Guerre mondiale.
Notamment l'évacuation de la ville de Strasbourg en septembre 1939.
- 1954-1962 La guerre d'indépendance en Algérie.
La fuite et l'émigration des soi-disant « pieds-noirs ».
- 1975-1979 Le génocide au Cambodge.

⁴⁵ À l'exception d'un court passage où c'est Eve qui soliloque (cf. Djebbar, 1997: 402).

4.7 La multitude d'autres textes apparaissant dans *Les Nuits de Strasbourg*

Les Nuits de Strasbourg est truffé d'évocations et d'allusions à d'autres œuvres d'art. Parmi les écrivains les plus connus de l'époque et qui ont vécu à Strasbourg pendant un certain temps, Assia Djébar introduit des peintres et des compositeurs puis évoque des personnages mythologiques et épiques (cf. Djébar, 1999 : 234 ; Lachman, 2014 : 80 ; Ruhe, 1998 : 112-113, 119).

Pour un bref aperçu, les œuvres, auteurs et artistes nommés de manière explicite dans le roman sont résumés dans un tableau qui se trouve dans l'annexe (voir page 92).

En outre, chacune des trois parties est précédée par une épigraphe de femmes de lettres de nationalités et d'époques différentes : à savoir Forough Farroukhzad, poétesse iranienne, Héloïse, abbesse du Moyen Âge et Maria Zambrano, philosophe espagnole (cf. Lachman, 2014 : 77).

De plus, certains critiques font observer des liens subtils à d'autres œuvres littéraires d'Assia Djébar elle-même (cf. Ruhe, 1998 : 105-107, 109). Ceux-ci outrepassent le cadre du présent mémoire et ne seront alors pas examinés.

En prenant en compte la théorie de Barthes (1966), nous qualifions dans un premier temps les références et allusions à d'autres œuvres d'« informants » (Barthes, 1966 : 10), apportant de façon explicite une information précise. Cependant, Barthes explique que tout élément figurant dans un récit était « notable » (Barthes, 1966 : 7), nous comprenons ainsi en tant qu'indication que toute information apporte également un sens. Ceci serait notamment intéressant par rapport aux textes auxquels fait allusion une narration car ceux-ci sont eux-mêmes des unités comprenant des significations multiples. Barthes rajoute en outre que les unités peuvent être « polyvalents » et « appartenir en même temps à deux classes différentes » (Barthes, 1966 : 11). Ainsi, même si de prime abord, cette information semble claire et explicite, elle peut également apporter une connaissance au niveau « vertical » (Barthes, 1966 : 26) de la narration et ainsi être considéré comme « indice » (Barthes, 1966 : 10). C'est ainsi que nous interprétons les renvois à d'autres auteurs et artistes dans le roman d'Assia Djébar (cf. Barthes, 1966 : 7-8, 10-11, 26).

Apparaissant à plusieurs reprises et occupant une place particulièrement importante dans *Les Nuits de Strasbourg*, l'apparition de la tragédie de Sophocle *Antigone* sera étudiée de manière plus détaillée dans le chapitre suivant.

4.8 *Antigone dans Les Nuits de Strasbourg*

En supplément des explications qui vont suivre, un tableau rassemblant les passages du roman où est introduit la tragédie d'*Antigone* figure dans l'annexe (voir page 93).

De quelle façon, Assia Djébar reprend-elle et introduit-elle *Antigone* dans son roman *Les Nuits de Strasbourg* ? Comme nous l'avons vu dans le chapitre 4.2 'Résumé de *Les Nuits de Strasbourg*', Jacqueline prépare une mise en scène de la tragédie de Sophocle avec un groupe de théâtre amateur constitué de jeunes maghrébins. Pour la première fois, la tragédie est évoquée explicitement lors de la soirée chez Eve durant laquelle les protagonistes se réunissent. C'est Hans qui – « passionné de théâtre » (Djébar, 1997 : 169) – l'évoque en premier en interrogeant Jacqueline par rapport à l'actrice qui joue le premier rôle. À cette occasion, Jacqueline décrit son actrice et se demande si celle-ci correspond au personnage d'*Antigone* (cf. Djébar, 1997 : 169-170).

« Djamila... (Jacqueline s'inquiète.) Je ne sais si son physique ne va pas surprendre : elle n'est pas fragile ; Djamila est même boulotte, et puissante, et violente... » (Djébar, 1997 : 170)

Hans la rassure avec les termes suivants :

« Antigone est forcément violente. (Hans cherche.) Intransigeante ! » (Djébar, 1997 : 170)

Ensuite, le récit de Thelja qui explique pourquoi elle s'appelle « neige », l'histoire de ses parents et la mort de son père au maquis, rappellent la tragédie à Jacqueline :

« Jacqueline, qui du fond la contemple, se dit que l'atmosphère de la répétition d'*Antigone* continue, que se prolonge un étrange écho... » (Djébar, 1997 : 175).

Ce n'est qu'une chanson de Billie Holiday qui va disperser ses pensées dédiées à *Antigone* :

« Elle comprit qu'elle ne se libérait qu'en cet instant, du théâtre – la passion d'*Antigone*, ou plutôt l'"hybris" de Sophocle, en auréolant quelques adolescents des faubourgs, tardait à se dissiper en elle... » (Djébar, 1997 : 183)

Ensuite, c'est à l'occasion d'une répétition à laquelle Eve assiste en tant que photographe qu'apparaît la tragédie de Sophocle. En arrivant au théâtre, Eve entend Jacqueline qui explique la tragédie à ses acteurs. Elle avance l'idée qu'*Antigone* représenterait une sorte d'exemple pour les autres morts (cf. Djébar, 1997 : 210-211) :

« La tragédie, il faut que vous en soyez persuadés maintenant que nous allons faire ce dernier "filage" de l'*Antigone*, la tragédie n'est pas seulement le récit d'une catastrophe : après la série inéluctable de destructions, la mort d'Antigone, dans sa tombe, est là pour tenter d'éclairer la vérité de toutes ces morts en marche... Avant la guerre civile entre les deux frères, avant que chacun de ceux-ci ne meure de la main de l'autre, il y a eu leur condamnation par leur père ; il y a eu l'affreuse vérité découverte par Œdipe qui doit payer sa double faute, celle du parricide et celle de l'inceste, lui qui se crève les yeux et part sur les routes mendiant, objet d'opprobre certes, cependant toujours royal, maudit et royal ! » (Djebar, 1997 : 210-211)

Jacqueline précise qu'Antigone était condamnée à mort par son oncle pour le simple « délit » d'avoir voulu enterrer son frère comme le demandent les coutumes (cf. Djebar, 1997 : 211) :

« Dans cette pièce, prenez conscience de cette loi terrible : Antigone, elle qui a voulu, en dépit de tout et contre tous, assurer une sépulture au frère abandonné, [...]. » (Debar, 1997 : 211)

Jacqueline clôt ses explications par le constat qu'Antigone représenterait un sacrifice :

« [...] Antigone, allant à la tombe, est totalement seule. Elle, la virginale, elle va vers la tombe où Créon la condamne à l'asphyxie, elle y va seule, avec ses larmes. [...] Ainsi, Antigone abandonnée des dieux et des hommes, devient figure par excellence du sacrifice ! » (Djebar, 1997 : 211)

Ensuite l'auteure introduit des citations d'Antigone après sa condamnation à mort – la lamentation, dans laquelle Antigone déplore la mort de son frère et relate ses souffrances (cf. Djebar, 1997 : 212-215).

Dans le premier extrait cité de la tragédie, Antigone compare sa prison à une « chambre nuptiale » (Djebar, 1997 : 212) – sa demeure pour le restant de sa vie – et évoque les autres membres de sa famille morts (cf. Djebar, 1997 : 212).

Ensuite, Antigone déplore la mort de son frère et relate ses souffrances. Elle explique, en outre, qu'elle qualifie d'injuste le jugement de son acte par Créon. Et elle déplore que sa vie prenne fin avant même d'avoir pu l'accomplir, étant donné son très jeune âge (cf. Djebar, 1997 : 213).

Dans la prochaine citation, le chœur – qui représente le comité des sages – déplore le caractère intransigeant et incompréhensif d'Antigone (cf. Djebar, 1997 : 214).

Finalement, c'est Tirésias qui essaye de ramener Créon à la raison en lui expliquant que par la transgression des limites entre les morts et les vivants il avait outragé les dieux et bouleversé l'ordre des choses. Tirésias prédit que les divins puniront l'acte de Créon (cf. Djebbar, 1997 : 215).

Jacqueline intervient encore une fois à la fin de la tragédie en expliquant qu'elle ne mettra pas en scène les événements tragiques de la fin de la pièce afin de garder une lueur d'espoir :

« Tous les malheurs ensuite annoncés par le messenger à Créon, pourquoi les mettre en scène ? Il me semble à moi qu'Antigone reste vivante à jamais même emmurée et que toute la chaîne des malheurs va nous sembler suspendue !... Antigone devient l'aube qui nous parle, l'espoir qui s'allume au fond du désespoir... » (Djebbar, 1997 : 215)

La nuit suivante (cinquième nuit), Thelja parle à François des héros et héroïnes et évoque également son père. Elle précise qu'il n'avait pas de tombe, mais que son corps a été « jeté [...] de l'hélicoptère » (Djebbar, 1997 : 220) et que c'étaient les bêtes qui s'en étaient emparés : « dépecé par les chacals de la forêt » (Djebbar, 1997 : 220). Le fait que quelqu'un ait été privé de ses obsèques, nous semble être un renvoi implicite à *Antigone*.

La prochaine évocation apparaît après l'assassinat de Jacqueline. Djamila arrive chez le mari de la défunte. Il s'agit d'une simple comparaison d'Antigone à Djamila, maintenant en situation de deuil, ne représentant plus la fierté d'Antigone comme la veille, mais restant figée, fixant du regard le cadavre (cf. Djebbar, 1997 : 349).

Puis, les jeunes acteurs vont rendre hommage à leur metteuse en scène et préparent la première d'*Antigone*. Après un poème récité et un chant présenté par deux jeunes acteurs, Djamila qui interprète Antigone entre sur scène. Toutefois, elle ne récite pas le texte de la tragédie, mais fait un discours qui va finalement dériver sur des réflexions improvisées. Elle clôt son discours en expliquant que ses compagnons se rhabilleront en tenue ordinaire et qu'elle restera seule « à discourir, habillée de blanc !... Le blanc de la vierge Antigone ! » (Djebbar, 1997 : 357) (cf. Djebbar, 1997 : 353-361).

Suite à la représentation, Thelja réfléchit sur ce qu'elle vient de voir et d'entendre. Elle regrette que le groupe n'ait pas joué la tragédie. Et elle reproche à Djamila de n'avoir

uniquement exprimé sa propre douleur. Elle aurait trouvé plus approprié de simplement rester dans son rôle (cf. Djebbar, 1997 : 358-359, 368) :

« Djamila, ne parlant au public qu'en héroïne antique, aurait témoigné plus justement de leur bouleversement à tous : à Thèbes ou à Strasbourg, l'impuissance devant la mort n'est-elle pas aussi aride ?... » (Djebbar, 1997 : 368).

Pour une dernière fois, la tragédie de Sophocle est évoquée dans l'épilogue. En pensant à son amie disparue, sa « sœur jumelle, pas tout à fait ma semblable » (Djebbar, 1997 : 402), Eve se rappelle les mots de Jacqueline « Antigone va seule à la tombe et le revendique ! » (Djebbar, 1997 : 402) et établit ainsi une comparaison entre Thelja et Antigone (cf. Djebbar, 1997 : 402).

Nous observons alors que la tragédie de Sophocle est introduite dans le roman de façon explicite. Elle apparaît quasiment au milieu du roman. Nous proposons dans un premier temps, de la qualifier « d'informant » (Barthes, 1966 : 10-11) selon la notion de Barthes. En tant que pièce de théâtre réelle, elle étaye la vraisemblance des passages qui portent sur le groupe de théâtre et ancrent l'intrigue dans la réalité (cf. Barthes, 1966 : 11).

Cependant, nous proposons également de qualifier *Antigone* « d'indice » (Barthes, 1966 : 10). En tant qu'œuvre littéraire, un texte – ancré dans le patrimoine culturel et littéraire – ne fonctionne pas uniquement en tant qu'information précise, mais elle apporte également une signification au niveau du texte que Barthes (1966 : 5, 26) désigne « vertical ». D'un côté, ce texte est constitué d'une suite d'événements : comme il a été expliqué dans le chapitre 3.2 'La tragédie d'*Antigone* de Sophocle' et tel que Jacqueline l'explique dans le roman, la tragédie porte sur les événements après « la guerre civile entre les deux frères » (Djebbar, 1997 : 210), l'interdiction des obsèques d'un des frères, l'infraction des lois d'Antigone et ensuite sa condamnation. Mais tel qu'il a été exposé dans le chapitre 3.3 'Pistes d'interprétation de la tragédie de Sophocle', ce texte dispose également d'un niveau « vertical » (Barthes, 1966 : 10) demandant – en référence à Barthes – une « lecture déchiffrante ». Ainsi, il semble nécessaire de le qualifier également d'informant.

Lachman explique qu'Assia Djebbar – ayant appris le Grec à l'école – s'était intéressée à la mythologie grecque depuis sa scolarité. En outre, Lachman précise que *Les Nuits de Strasbourg* n'est pas le seul texte de l'auteure dans lequel elle fait apparaître la tragédie.

Ceci laisse à penser qu'Assia Djébar ait profondément connu cet ancien texte et qu'elle se soit probablement aussi intéressée aux interprétations de celui-ci (cf. Lachman, 2014 :83).

Concernant les allusions à *Antigone* dans le roman, Lachman évoque, outre l'apparition explicite, les sorts des pères de Thelja et François, restés sans sépulture notamment, et un cimetière juif en Algérie ayant été transplanté. De plus, elle précise que la tragédie antique a connu un intérêt particulièrement croissant chez d'autres écrivains algériens pendant la période de la guerre civile dans les années 1990. Lachman explique ce fait par les ressemblances d'*Antigone* aux méthodes de l'armée française, ayant barricadé et ensuite incendié les entrées des cavernes où s'étaient réfugiées des familles algériennes (cf. Lachman, 2014 : 83-84).

4.9 Les thèmes abordés dans *Les Nuits de Strasbourg*

Comme nous l'avons démontré dans l'aperçu sur la critique de *Les Nuits de Strasbourg*, le roman d'Assia Djébar aborde beaucoup de sujets dont certains aspects seront examinés de plus près dans ce chapitre. Ensuite nous allons faire ressortir de ce recueil thématique les thèmes du roman au sens du terme tel que nous l'avons défini d'après Chatman (1983) et dont les caractéristiques et critères sont les suivants :

- une idée ou un motif généralisé, déduit de l'intrigue,
- l'universalité de l'idée,
- la fréquence de son apparition dans le récit,
- la position dans le récit.

Une lecture « verticale » (Barthes, 1966 : 5, 26) nous aidera à repérer le signifié de l'intrigue du roman.

Dans un premier temps, nous proposons le trias suivant comme champ thématique : l'Histoire, la guerre, la mémoire. Ainsi que cela a été évoqué et démontré dans les chapitres 4.3 'La réception de *Les Nuits de Strasbourg* par la critique' et 4.6 'Les événements historiques dans *Les Nuits de Strasbourg*', l'Histoire représente un sujet important et quasi omniprésent dans le roman. À l'aide de ses protagonistes, notamment Thelja et François, l'auteure confronte les histoires de l'Algérie et de la France et plus particulièrement de l'Alsace. C'est avant tout la protagoniste, Thelja, qui l'introduit à maintes reprises dès le début de l'intrigue (cf. Djébar, 1997 : 54) et à différentes occasions. Pourtant, Thelja ne se limite pas à l'Histoire de son pays natal, mais évoque également

différents événements historiques européens, dont des guerres (cf. Asholt, 2005 ; Djebbar, 1997 ; Kirsch, 1998 ; Lachman, 2014 ; O’Riley, 2002 ; Ruhe, 1998).

Plusieurs critiques (Ruhe, 1998 ; O’Riley, 2002 ; Lachman, 2014) mettent en exergue les ressemblances existants entre les Histoires de l’Alsace et de l’Algérie en dépit du passé hostile, dont les personnages – notamment Thelja et François – se rendent compte au fur et à mesure du roman. Ces similitudes nous renvoient à l’occupation militaire, au rapport de forces entre deux langues, à la migration – les Alsaciens émigraient en Algérie alors que les Algériens émigraient en tant qu’ouvriers en Alsace (cf. Djebbar, 1997 ; Lachman, 2014 : 61, 70).

Une parole d’Irma évoque cet aspect également :

« Alsace, Algérie : les deux mots tanguaient soudain. Elle leur trouva une résonance commune, une musique qui semblait les accoupler, à moins que ce ne fût plutôt une même blessure ancienne, des cicatrices en creux qui, conjuguées, risqueraient de réapparaître... Oui, vraiment, une algie sourde les reliait : Alsace, Algérie. Irma murmura, du bout des lèvres, ces deux noms de pays, de terroir noir, lourd d’invasions, de ruptures ou de retours amers... » (Djebbar, 1997 : 285)

François aborde également la similarité des deux histoires dans un entretien avec sa compagne :

« Je voulais dire : la mémoire des parents, la nôtre... Tout ça, la même glaise, la même boue ! » (Djebbar, 1997 : 198)

Cependant, des ressemblances apparaissent non seulement au niveau de l’Histoire nationale, mais encore au niveau des histoires familiales et personnelles des protagonistes. Celles de Thelja et François sont remarquables : tous deux ont perdu leurs pères pendant la guerre – tous deux engagés dans l’indépendantisme, respectivement de l’Alsace et de l’Algérie. Un autre aspect qui lie leurs histoires est le fait que leurs pères n’ont pas eu de sépulture : l’un assassiné dans le maquis, l’autre en tant que prisonnier de guerre dans un camp pour son engagement auprès des autonomistes alsaciens (cf. Djebbar, 1997 : 52, 126-127, 174, 199, 344 ; Lachman, 2014 : 70, 72, 83).

Dans un des entretiens nocturnes, Thelja relate :

« Je n’oubliais pas mon père dont on n’a jamais retrouvé le corps – celui-ci jeté, disait-on, de l’hélicoptère et qui fut dépecé par les chacals de la forêt... » (Djebbar, 1997 : 220)

Dans le chapitre 4.6 ‘Les événements historiques dans *Les Nuits de Strasbourg*’ nous avons établi une liste des événements évoqués : il est surtout question de guerres, dont la Seconde Guerre mondiale et la guerre d’indépendance en Algérie, particulièrement important dans le roman. Comme cela a été explicité dans le chapitre 4.3 ‘La réception de *Les Nuits de Strasbourg* par la critique’, il s’agit ici d’anciens conflits entre l’orient et l’occident et le judaïsme et le christianisme. Ce sont de très anciens conflits qui ont conduit aux guerres et qui persistent toujours et pèsent sur les relations entre les personnages (cf. Djebbar, 1997 ; Ette, 2010 : 338-344).

Ce fardeau historique s’exprime notamment à travers les soucis de Thelja et son amie Eve : les deux femmes s’interrogent à maintes reprises sur leurs relations avec un Français ou un Allemand, se demandant si ces liaisons étaient justifiables ; et elles expriment leurs doutes par rapport à leurs sentiments amoureux envers ces « anciens ennemis » (Ruhe, 1998 : 110) (cf. Djebbar, 1997).

Dès la première nuit, Thelja évoque cette question qui la hante, à savoir si son amant avait participé à la guerre d’indépendance en Algérie :

« [...] Tu es français. Jamais,
Il attend, l’homme [...]
- Je suis née avant que ne finisse la guerre... Trois ans avant !
- La guerre d’Algérie – répond-il dans son sillage. [...]
- Où étais-tu alors ?... (Sa question est impérieuse.)
[...]
Tu es mon amant et tu es français ! ... Il y a dix ans, quand j’arrivais à Alger pour aller à l’université, une telle... intimité m’aurait paru invraisemblable ! » (Djebbar, 1997 : 54-55)

Thelja souligne qu’elle n’aurait supporté une relation si son amant avait été soldat pendant la guerre en Algérie :

« J’avais si peur, la première nuit, peur que tu n’aies fait la guerre, autrefois, chez moi... J’ai eu comme un arrêt du cœur : même si tu m’avais dit « j’ai fait la guerre dans les Aurès, puis j’ai déserté, j’ai rejoint les vôtres au maquis », rien n’y aurait fait. J’aurais su qu’il n’y aurait plus eu de nuit entre nous, et sans doute même le souvenir de... de notre plaisir d’avant se serait dissous... » (Djebbar, 1997 : 219)

Plus tard, Thelja explique que l’histoire d’une héroïne de la guerre d’indépendance l’avait profondément troublée car justement cette dernière était tombée amoureuse d’un Français. Thelja précise qu’étant jeune, elle s’était interdite toute relation intime avec un Français.

« Cela [l'histoire de l'héroïne qui s'est laissé séduire par l'ennemi] m'a taraulée longtemps... Peut-être que mon interdit d'un amour français s'est renforcé là, fit-elle [...] » (Djebar, 1997 : 222)

Ainsi, Eve évoque expressément son tiraillement intérieur :

« Je suis en enfer et en paradis (« en enfer » pour la mémoire, « en paradis » pour la volupté). » (Djebar, 1997 : 70)

Et les revendications d'explications et questions soupçonneuses et reproches pressentis de ses cousins :

« Demain, c'est "shabbat", j'ai promis, depuis longtemps déjà, que j'irai déjeuner chez les cousins : lui David, venu, il y a vingt ans, de Casablanca, et elle, Denise, ma cousine germaine qui a quitté Paris pour se remarier avec cet homme [...]. Il semble tenir à cette invitation, en signe de "solidarité" a-t-il même avancé ce mot.

[...] il me faudra, au déjeuner familial de circonstance, répondre aux questions insidieuses du cousin par alliance :

Qui est le père, cette fois, Eve ?

Un Allemand, David.

Peut-être qu'il ne dira plus un mot. Peut-être qu'il aura soudain envie de pleurer (lui qui, en 1940, devait naître alors au Maroc, en somme en terre d'asile !). Ou alors, il fera mine de rien, il s'informera même des détails (qu'est-ce qu'il fait, ton fiancé ? Avez-vous décidé de vous marier ? Et quand ? etc.). » (Djebar, 1997 : 91-92)

Toutefois, les deux femmes surmontent « l'ordre du temps de la guerre » et les catégories « d'ennemi » et « victime » et vivent toutes deux leurs relations amoureuses.

Un autre aspect que Thelja déplore surtout par rapport à la guerre, est la perte à multiples niveaux causée par celle-ci. Thelja l'exprime expressément lorsqu'elle contemple les enluminures dans *Le jardin des délices* – le manuscrit médiéval sur lequel porte sa thèse d'histoire de l'art – regrettant de ne pouvoir en examiner qu'une copie (cf. Djebar, 1997 : 99-103) :

« Une copie ? Certes, pas l'original.

La magnifique encyclopédie alsacienne qui demanda à son inspiratrice, la jeune Herrade, vingt-cinq ans de sa vie, [...] oui, le chef-d'œuvre d'Herrade, la poétesse, la dessinatrice et la compositrice de chants grégoriens [...], oui, cette œuvre rare d'une femme – qui avait été épargné d'un incendie en 1546, qui était sorti à nouveau indemne d'un second incendie en 1860, [...] finalement donc après tant de navigations, le livre d'Herrade [...] fut détruit – irrémédiablement détruit – la nuit du 24 août 1870 par des obus prussiens tombés dans le chœur de l'église des Dominicains, [...]. » (Djebar, 1997 : 101-102)

Par la suite elle évoque d'autres édifices et centres de culture, hébergeant des œuvres importantes, détruits – musées, bibliothèques, théâtres, etc. Elle objecte que l'on ait reconstruit les bâtiments, pourtant elle déplore la perte d'autant d'œuvres d'art (cf. Djebbar, 1997 : 102-103).

« Or comment se fait-il qu'aujourd'hui, moi, l'étudiante algérienne, je souffre tant pour ce seul livre ?... Les pierres ont été reconstruites, mais l'original du Jardin des délices ? [...] [l]es copies récemment réalisées ne sont-elles pas une quasi-résurrection du chef-d'œuvre ?... Elles devraient me suffire, me consoler ! » (Djebbar, 1997 : 102-103)

Lors de la soirée chez Eve, Thelja revient à ce sujet dans une conversation avec Hans qui lui demande ses impressions sur la ville de Strasbourg :

« Thelja se surprend à parler, non des rues qu'elle parcourt chaque matin ni des sculptures médiévales dont elle ne se lasse pas dans ses déambulations. Elle s'est mise peu après à parler... du siège de 1870, de cet autodafé de tant de livres rares, de peintures irrémédiablement perdues, du bombardement de cette nuit terrible d'août... Elle en vient au manuscrit de l'abbesse Herrade, et c'est l'original, "détruit à jamais" qui la hante !... » (Djebbar, 1997 : 171-172)

Hans objecte les répercussions positives qu'auraient apportées les guerres :

« [...] pourquoi s'attarder sur la disparition ? Autant dire sur le vide... Pourquoi pas sur ce qui se transforme, sur ce qui s'est maintenu, ou modifié, malgré les guerres ? » (Djebbar, 1997 : 172)

En outre, Thelja s'intéresse particulièrement au projet de recherche d'un jeune Cambodgien – un ami de Karl – qu'elle rencontre à un concert : il fait une recherche sur la musique de la cour cambodgienne. Celle-ci a été « transmise depuis des siècles » (Djebbar, 1997 : 274), mais l'orchestre entier se trouvait parmi les victimes du génocide en 1975 et cette musique a ainsi été quasiment éradiquée. Thelja déplore la perte de la musique :

« [...] ce qui me trouble, ou me tourmente, c'est cela, la "musique détruite", celle de tout un peuple, durant des siècles !... disparue irrémédiablement, vraiment ?... Il a ajouté qu'il travaille depuis trois ans, qu'il commence enfin par recueillir quelques éléments... » (Djebbar, 1997 : 275)

Outre le siège de Strasbourg en 1870, la Seconde Guerre mondiale et notamment l'évacuation de la ville de Strasbourg occupe une place primordiale dans le roman.

François, ayant vécu l'évacuation, raconte amplement cet événement pendant ses entretiens avec son amante (cf. Djebbar, 1997 : 81, 121-123, 125, 130-133, 229-231).

Et finalement, la guerre d'indépendance en Algérie apparaît à maintes reprises par les réflexions et récits de Thelja ainsi que par les récits de Touma (cf. Djebbar, 1997 : 54, 142-144, 219-222, 228-229).

Nous retrouvons également dans ces extraits la guerre et la mémoire. Cette dernière, aussi personnelle que collective, apparaît fréquemment dans les dialogues des protagonistes. Par le biais des récits des personnages, la lectrice et le lecteur apprennent les histoires des héros et héroïnes des guerres – entrés dans la mémoire :

- Touma rapporte le meurtre, précédé de l'humiliation publique, « [d']Aichi Amar » (Djebbar, 1997 : 143), un homme de son village (cf. Djebbar, 1997 : 142-144).
- Thelja raconte l'histoire d'une « héroïne de chez nous » (Djebbar, 1997 : 219), une combattante algérienne arrêtée et séduite par un soldat français (cf. Djebbar, 1997 : 219-222).
- Irma relate l'histoire de sa présumée mère – « héroïne de la Résistance » (Djebbar, 1997 : 264) ayant sauvé des victimes de la persécution nazie (cf. Djebbar, 1997 : 258-259, 265-266).

La mémoire de la guerre semble indélébile. Elle persiste et pèse sur les générations futures (cf. Ette, 2010 : 338-344). On retrouve cet aspect dans les paroles de François :

« Pas si vite !... cinquante ans, ce n'est rien ! La preuve en est que vous, avec moi...
Il s'arrêta.
Thelja se tourna vers lui, devint toute rouge et prolongea tout haut la pensée du Français :
– Vous voulez dire... Avec vous, ces jours-ci, je ne cesse d'évoquer la guerre entre les vôtres et les miens !... Une guerre d'il y a trente ans ! »
(Djebbar, 1997 : 198)

Ou encore un peu plus loin, François précise que même si selon toute apparence, les réminiscences à la guerre ont été effacées, elles persistent dans la mémoire des gens :

« Alors, quand tu dis cinquante ans, mais cinquante ans, c'est hier, [...] c'est aujourd'hui encore ! Bien sûr, tu le vois bien, tout a été reconstruit, au moins les pierres, les maisons et jusqu'aux statues remises sur leur

socle... Mais les êtres ? Ils accumulent, strate sur strate, des couches de passé contradictoires, après quoi, ils se taisent. » (Djebar, 1997 : 200)

En somme, nous constatons la fréquence importante de ce trias Histoire – guerre – mémoire. Nous proposons d'en déduire l'idée que l'Histoire, les réminiscences de la guerre et la mémoire sont inéluctables et se transmettent de génération en génération, influençant les vies des générations actuelles comme celles des générations futures.

En second lieu, nous proposons un champ thématique regroupant les aspects suivants : les origines, la généalogie, la quête. Les familles, les ancêtres et la généalogie sont notamment des sujets que les protagonistes abordent souvent lors de leurs dialogues. Le lecteur et la lectrice connaissent au fur et à mesure le parcours familial des protagonistes. Ces familles sont pour la plupart marquées par la guerre, la perte d'un proche, la migration et des influences culturelles divergentes (cf. Djebar, 1997).

Concernant les champs thématiques de la généalogie et de la quête, Irma est un personnage particulièrement intéressant. « Irma Delaporte » (Djebar, 1997 : 258), le seul personnage dont la lectrice et le lecteur apprennent le nom de famille, ne connaît pas sa véritable généalogie. D'après ce qu'elle sait, elle est orpheline, sauvée de l'holocauste par une jeune résistante alsacienne, dont elle porterait le nom et aurait été élevée par une mère adoptive qui se serait suicidée lorsqu'elle avait vingt ans. Un entretien avec le père d'une collègue a semé des doutes sur sa véritable généalogie et l'avait incitée à enquêter sur ses origines. Mais la dame dont elle porte le nom de famille refuse tout contact avec son ancienne protégée. Toutefois, Irma essaye inlassablement de la contacter pour éclaircir son origine (cf. Djebar, 1997 : 257-259, 264-266, 300-302 ; Lachman, 2014 : 80).

À la demande de Karl qui venait de raconter en détail sa généalogie, si son histoire l'avait intéressée, Irma ne répond pas, elle cogite :

« Surtout pour moi... sans généalogie justement, sans attaches, sans racines ! » (Djebar, 1997 : 287)

Karl connaît très bien sa généalogie et l'histoire de sa famille, marquée quant à elle par la migration (cf. Djebar, 1997 : 281-286).

Thelja se met également à rechercher non pas forcément ses propres origines, mais lorsqu'elle consulte les notes dans l'archive du Père de Marey, elle se pose la question de savoir où son père pouvait bien avoir été lors de cette période (cf. Djebar, 1997 : 229, 254, 289-296).

Un autre exemple est François qui regrette de ne pas avoir osé poser des questions sur son père disparu. Sa mère avait entrepris de retrouver son père en hiver 1939, mais sans succès. François n'apprend le sort de son père que lors des recherches pénibles entreprises par lui-même pour connaître les circonstances de la mort de celui-ci – sujets qui le hantaient pendant longtemps (cf. Djebbar, 1997 : 125-126, 129-133, 199) :

« [...] mon adolescence a été empoisonnée par la peur que j'ai eue, la honte que j'ai ressentie, le trouble... Personne ne m'en parlait autour de moi, [...]. Oui, les complications en moi, l'humiliation en moi, tout cela parce que mon père avait dû combattre sous uniforme allemand !... Malgré lui ! [...] Il m'a fallu dix ans – jusqu'à l'âge au moins de vingt-cinq ans – et en faisant, moi tout seul, des recherches d'historien quasiment, pour apprendre avec précision que mon père était mort dans l'affreux camp de Tambov, en territoire soviétique : victime une première fois des Allemands (comme tant de "malgré-nous"), puis des Russes !... Il tenta de s'évader, fut repris, dut mourir dans des souffrances terribles... Un de ses compagnons de détention a pu me faire renouer la chaîne... Sinon, cela n'aurait été qu'un trou ! [...] qu'un gouffre de mémoire plutôt ! » (Djebbar, 1997 : 199)

Lié à la thématique de la généalogie, le sujet de la maternité apparaît plusieurs fois et sous différentes formes dans le roman. Les exemples se détachant le plus sont Thelja et Eve : les deux s'étant séparées de leurs maris et ayant laissé leurs enfants « là-bas » (Djebbar, 1997 : 43).

Thelja rapporte une conversation avec François lors d'une de leurs premières rencontres, elle décrit sa situation ainsi :

« J'ai trente ans, j'ai quitté mari et enfant restés chez moi, là-bas. »
(Djebbar, 1997 : 43)

À son chemin chez son amie, Thelja réfléchit sur la situation de celle-ci :

« Pourquoi vous vous sépariez, Omar et toi [Eve], un ou deux ans après, je [Thelja] ne le savais pas. Pourquoi tu le laissais se réinstaller au Maroc avec votre fille, Selma (deux ans, comment as-tu pu quitter une fillette de deux ans ?...) – "Je [Eve] l'aurai chaque été et ce sera une fête partout où j'irai, m'as-tu alors écrit. A Marrakech, elle a une grand-mère âgée de quarante ans seulement, trois tantes très jeunes et une dizaine de cousins-cousines ! Je serai remplacée dans la profusion ! Je pense à elle d'abord !" » (Djebbar, 1997 : 62-63)

En outre Thelja a elle-même une relation ambiguë avec sa mère. Cela ressort lorsqu'elle explique pourquoi elle s'appelle « neige », ce que son prénom signifie en arabe.

Lors de la soirée chez Eve, elle raconte que son père était combattant au maquis pendant la guerre d'Algérie. Sa mère était allée le voir dans la montagne – où ils ont passés quelques nuits ensemble. Quand elle est descendue de la montagne, il y avait de la neige et elle était pieds nus. En souvenir des douleurs qu'elle avait souffert, elle a appelé sa fille Thelja, alors même que dans sa coutume c'était la grand-mère qui devait choisir le prénom. Selon le récit de Thelja, celle-ci l'aurait nommée « Kenza » (cf. Djébar, 1997 : 174-176).

« Kenza, intervint Eve, cela veut dire « trésor »... Ta grand-mère a été ta vraie mère, tu vois... » (Djébar, 1997 : 177)

Eve semble avoir un avis spécial quant à la question de la maternité. Interrogée par son amie, si elle avait désiré l'enfant qu'elle porte, elle réplique :

« L'enfant, [...] c'est Hans qui l'a voulu. J'ai accepté ! » (Djébar, 1997 : 78)

Le personnage d'Irma évoque cette thématique d'un autre point de vue, à savoir celui d'un enfant cherchant désespérément ses racines, plus précisément, sa mère. Comme déjà précisé, Irma ne connaît pas sa mère biologique. La femme dont elle porte le nom de famille prétend l'avoir sauvée des nazies, ses parents juifs ayant été déportés, mais rejette tout contact avec Irma (cf. Djébar, 1997 : 257-260, 300, 302).

On retrouve à peu près le même motif auprès d'une des patientes dont Irma s'occupe – mais dans le cas inverse : la patiente d'Irma ayant perdu sa fille de trois ans lors de l'évacuation de la ville (cf. Djébar, 1997 : 241-243, 267-268).

Comme nous l'avons établi dans le chapitre 4.3 'La réception de *Les Nuits de Strasbourg* par la critique', Ruhe (1998 : 108-109) propose notamment que les protagonistes cherchent leur inconscient, ce qu'ils ont refoulé et ceci au moyen de leurs relations contrastées.

Les origines, la généalogie et la quête – la perte et la recherche des « racines » – représentent alors des sujets qui concernent quasi tous les personnages du roman et que la plupart des personnages évoque à un moment ou un autre du récit. Ils réfléchissent tous sur leur passé. Outre l'importance de la généalogie pour – le besoin ou le désir de connaître ses origines – nous constatons que les biographies de tous ces personnages sont des amalgames d'influences diverses et contradictoires.

En nous référant aux critiques (Asholt, 2005 ; Kirsch, 1998 ; Ruhe, 1998) nous suggérons en troisième lieu le champ thématique contraires, limites et transgressions. Des contraires apparaissent à plusieurs niveaux dans le roman. Comme nous l'avons observé dans le chapitre 4.4 'Les personnages de *Les Nuits de Strasbourg*' les personnages sont agencés en couples « antinomiques » par rapport à leurs nationalités et leurs cultures ou religions et leurs histoires (nationales et familiales). En outre, apparaissent également des transgressions, au niveau des frontières nationales, des rôles traditionnels des sexes, de la culture et le patrimoine et les langues. Ces oppositions font l'objet de maintes conversations entre les personnages qui discutent sans cesse les divergences et négocient les limites de leurs situations (cf. Djebbar, 1997).

Mais les personnages représentent également des aspects hétérogènes par rapport à leurs biographies. Prenons d'exemple de la protagoniste Thelja : Algérienne, elle vit en France, s'intéresse beaucoup à l'Histoire et au patrimoine culturel européen ; par sa relation avec un Français, elle franchit les limites d'une ancienne hostilité (cf. Djebbar, 1997).

Elle vit une vie indépendante, opposée aux attentes sociales et aux traditions de son pays natal qu'elle qualifie d'ailleurs de « tombe » (Djebbar, 1997 : 51) :

« [...] quitter à la fois ma terre de soleil, un amour brouillé, un garçonnet aux yeux élargis de reproche, oui, partir d'un coup à trente ans, cela me paraissait jaillir d'une tombe !... D'une tombe ouverte au ciel certes, d'une tombe quand même ! » (Djebbar, 1997 : 51)

La sexualité, notamment la sexualité féminine, est un sujet très présent dans *Les Nuits de Strasbourg*. Assia Djebbar étant connue pour ses ambitions féministes et son engagement pour la liberté féminine (comme nous l'avons dépeint dans le chapitre 4.1 'Assia Djebbar – quelques repères sur sa vie et son œuvre', ce sujet ne surprend guère. Dans les passages nocturnes, l'auteure décrit avec précision et en détail les actes d'amour entre Thelja et François. Surtout les désirs et les perceptions de la protagoniste Thelja ; ceux de son partenaire François sont moins évoqués (cf. Djebbar, 1997).

En outre, les deux protagonistes féminines du roman, Thelja et Eve, sont des femmes émancipées qui vivent leur vie indépendamment de leurs maris et leurs enfants, mais également dans une large mesure loin de leurs traditions. Le fait qu'Eve souhaite circoncire son enfant, si c'est un garçon, représente une exception concernant l'apparition d'un comportement faisant preuve de tradition religieuse. Thelja, quant à elle, précise même dans une lettre à son amie, ne pas porter de foulard (cf. Djebbar, 1997 : 51, 62-65) :

« Chère Hawa, j'ai coupé mes cheveux très court et j'ai une nuque de garçonne. Précision utile de nos jours, en 1987 : je ne porte pas de foulard, même quand il pleut [...] ! (Djebar, 1997 : 65)

Puis, Thelja émet ouvertement des critiques contre le système patriarcal quand Touma se plaint que sa fille se soit mariée à un Français :

« Ton fils, tu as eu un fils, je crois, le père de Mina. S'il épousait maintenant une Française, tu ne lui en voudrais pas, n'est-ce pas ? Peut-être, même, en serais-tu fière !... N'es-tu pas injuste, toi, une mère : comme au pays, tu veux nous appliquer leur loi, sur "nous", les femmes ? Tout est permis pour le garçon, tout est tabou pour les filles ?... Toi, une femme ! A quoi cela te sert donc d'émigrer, si tu n'élargis pas tes pensées ? » (Djebar, 1997 : 245)

Nous proposons de résumer ces aspects par la liberté féminine et un changement dans le rapport de forces entre hommes et femmes. Comme plusieurs critiques l'ont constaté, dans *Les Nuits de Strasbourg* c'est la femme qui impose les règles du jeu à l'homme (cf. Ette, 2010 ; Kirsch, 1998 ; Ruhe, 1998).

En outre plusieurs critiques ont fait remarquer que le roman représenterait un changement de perspectives, par rapport aux nationalités et cultures. C'est non seulement la femme, mais notamment l'algérienne, l'ancienne colonisée qui impose ses décisions au Français. L'ancienne soumise transgresse alors les limites et démontre ainsi leur obsolescence (cf. Kirsch, 1998 ; Ruhe, 1998).

Mais aussi au niveau des cultures, les transgressions sont fréquentes : Ruhe (1998) propose que les allusions intertextuelles éparpillées à travers le roman démontreraient la « [déconstruction de] l'unité d'une culture » (Ruhe, 1998 : 113). Les jeunes maghrébins qui réalisent une pièce ancrée dans la mémoire européenne et s'emparent du dialecte alsacien sont la preuve de l'abolition des limites (cf. Djebar, 1997 : 210-216, 217-218). Asholt évoque notamment que les personnages sont caractérisés par leur volonté d'abolir toute frontière entre eux (cf. Asholt, 2005 : 155-156).

Finalement, les langues sont un sujet qui apparaît également souvent dans le roman. Non seulement Thelja et Eve sont bi- voire trilingues, mais elles réfléchissent également sur leur usage langagier (cf. Djebar, 1997 : 224-229, 269-270, 346). De plus, l'intrigue se déroule dans un espace bilingue ; aussi la troupe de théâtre de jeunes maghrébins joue avec les langues en représentant des sketches en alsacien (cf. Djebar, 1997 : 76, 218).

Pour conclure, nous constatons qu'il y a ici des positions contraires à plusieurs niveaux qui sont confrontées l'une à l'autre et qui nécessitent de trouver un équilibre, comme plusieurs critiques (Asholt, 2005 ; Ette, 2010 ; Kirsch, 1998 ; Lachman, 2014 ; Ruhe, 1998) l'ont fait remarquer. Nous avons également révélé que les protagonistes de *Les Nuits de Strasbourg*, hantés par un passé contradictoire de même que leur situation actuelle qui ne leur laisse aucun répit en discutent souvent.

En prenant compte des critiques que nous avons explicités dans le chapitre 4.3 'La réception de *Les Nuits de Strasbourg* par la critique', nous proposons les thèmes suivants pour ce roman :

Les thèmes périphériques :

- *Le fardeau de l'Histoire – les répercussions inéluctables et indélébiles de l'Histoire sur les générations futures.*
- *La négociation de divergences et contraires.*
- *Le franchissement de catégories obsolètes.*

En nous référant aux critiques (Asholt, 2005 ; Ette, 2010 ; Kirsch, 1998 ; Lachman, 2014 ; Ruhe, 1998) nous proposons comme thèmes centraux les questions suivantes :

- *Comment peut-on vivre en paix malgré les divergences multiples ?*
- *Comment peut-on concilier les idées et expériences divergentes voire contradictoires dans une vie commune ?*

5 Discussion

D'après ce que nous venons d'étudier et d'explicitier, nous nous apprêtons à répondre aux questions suivantes : y a-t-il des similitudes entre le roman *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar et la tragédie *Antigone* de Sophocle ? En quoi se ressemblent le roman francophone du XX^{ème} siècle et la tragédie grecque du V^{ème} siècle avant J.C. ?

Dans un premier temps, seront repris les thèmes périphériques des deux œuvres littéraires qui ont été définis dans les chapitres 3.3 'Les thèmes abordés dans *Antigone*' et 4.9 'Les thèmes abordés dans *Les Nuits de Strasbourg*' afin d'en révéler les points communs. Pour une meilleure compréhension, ceux-ci sont énumérés encore une fois ci-dessous :

Pour la tragédie d'*Antigone*, nous avons proposé les thèmes périphériques suivants :

- *La confrontation de positions et attitudes contrastées.*
- *La transgression de limites controversées.*
- *La malédiction – la charge des actes des aïeux pour les générations futures.*

Pour le roman *Les Nuits de Strasbourg*, nous avons suggéré comme thèmes périphériques :

- *Le fardeau de l'Histoire – les répercussions indélébiles et inéluctables de l'Histoire pour les générations futures.*
- *La négociation de divergences et contraires.*
- *Le franchissement de catégories obsolètes.*

Comme observé dans les chapitres 3.3 'Les thèmes abordés dans *Antigone*' et 4.9 'Les thèmes abordés dans *Les Nuits de Strasbourg*', les deux œuvres littéraires examinées, traitent d'attitudes, de positions et de situations divergentes mises en relation. Dans le cas d'*Antigone*, il s'agit d'une véritable confrontation : à plusieurs reprises sont confrontés deux positions et opinions bien distinctes sans que leurs représentants n'arrivent à s'accorder ou à trouver un compromis (cf. Jens, 1967 : 295-296) :

Prologue : Antigone contre Ismène (cf. Sophocle, 2013 : 7-10 : vers 1-99).

2nd épisode : Créon contre Antigone (cf. Sophocle, 2013 : 20-28 : vers 376-581).

3^{ème} épisode : Créon contre Hémon (cf. Sophocle, 2013 : 30-36 : vers 626-780).

5^{ème} épisode : Créon contre Tirésias (cf. Sophocle, 2013 : 44-49 : vers 988-1114).

Comme explicité dans le chapitre 3.4 ‘Les thèmes abordés dans *Antigone*’, c’est surtout Créon qui insiste sur son point de vue. À maintes reprises un autre personnage cherche le dialogue avec le souverain et essaye de l’inciter à céder, cependant toutes les initiatives restent sans succès. Les conflits entre les deux positions ne seront pas résolus dans la tragédie – ce qui s’exprime à travers la fin tragique. Le caractère obstiné et l’esprit inflexible de Créon déboucheront finalement à l’éradication de sa famille entière (cf. Sophocle, 2013).

La situation initiale dans *Les Nuits de Strasbourg* est similaire : deux situations et perspectives contraires se rencontrent. L’Algérienne Thelja, l’ancienne colonisée et soumise, rencontre le Français François, l’ancien colonisateur et supérieur – deux perspectives et un rapport de forces considérablement influencés par les événements historiques. Les deux points de vue sont négociés dans le roman, alors qu’il s’agit d’une confrontation acharnée dans la tragédie. Pourtant, le roman ne propose pas de résolution ultime des divergences (cf. Djebbar, 1997 ; O’Riley, 2002 ; Sophocle, 2013).

Ensuite, nous repérons des ressemblances également au niveau des seconds thèmes périphériques : la transgression de limites pour *Antigone* rejoint le franchissement de catégories obsolètes pour *Les Nuits de Strasbourg*. Au fond, ce sont deux « mouvements » dans la même direction – les deux tentent de surmonter une situation conflictuelle. Pourtant la transgression de limites dans la tragédie ne va pas aussi loin que le franchissement des catégories dans le roman. En ce qui concerne Antigone, elle enfonce les limites des rôles et sphères traditionnellement réservées respectivement aux femmes et aux hommes par son acte « politique », ce qui provoque le rappel à l’ordre véhément et le châtement sévère par Créon. En outre, ce dernier réclame la distinction nette et irrévocable entre allié et ennemi, tandis qu’Antigone plaide pour un dépassement de ce classement. Aussi, la transgression n’aboutit pas : Antigone, retenue par Créon, ne réussit pas à surmonter les limites. Toutefois, sa tentative met en question les catégories et limites représentées par Créon et est exemplaire. Comme cela a été exposé dans le chapitre 3.3 ‘Pistes d’interprétation d’*Antigone*’, la transgression des limites a été révélée par de nombreux critiques, dont Butler qui a proposé une telle interprétation de la tragédie : à savoir la remise en question des anciennes catégories et la revendication de nouvelles (cf. Bultmann, 1967 ; Butler, 2001 ; Hermes, 1993 ; Jens, 1967 ; Redecker, 2011 ; Steiner, 1990).

Cependant, les efforts de Thelja et de François, quant à la négociation de leurs positions et perspectives, débouchent sur le franchissement des limites : ils arrivent à surmonter l'ancienne catégorie « d'ennemi » (Ruhe, 1998 : 110) et de vivre une relation amoureuse, même si ce n'est qu'à court terme (la lectrice et le lecteur ne connaissent pas les raisons de la rupture du contact par Thelja, toutefois, rien ne laisse penser à ce qu'elle soit due aux divergences historiques ou nationales). Cette tentative de délaisser les anciennes relations de pouvoir et de se libérer des anciens « rôles » d'ennemis et de victimes et cette ambition de vouloir réconcilier les deux perspectives va donc plus loin dans le roman que dans la tragédie (cf. Djebbar, 1997).

Comme évoqué dans le chapitre 4.3 'La réception de *Les Nuits de Strasbourg* par la critique', Asholt propose même qu'il s'agirait d'un refus et d'une volonté d'abolition de toute frontière entre les personnages (cf. Asholt, 2005 : 155-156).

Finalement, le fait que les générations futures subissent les répercussions des actes des générations antérieures, s'exprime dans *Antigone* par la malédiction des Labdacides qui persécutent tous les membres de la famille. Dans *Les Nuits de Strasbourg*, ce sont les guerres qui n'arrêtent pas de hanter les gens dans leur mémoire. Dans les deux cas, ce sont les actes des ancêtres, des générations ainées, qui persistent dans le présent et ne cessent de poursuivre les protagonistes.

En ce qui concerne les thèmes centraux repérés respectivement dans *Antigone* et *Les Nuits de Strasbourg*, ils s'avèrent également similaires. Comme fait ressortir auparavant dans les chapitres 3.4 'Thèmes abordés dans *Antigone*' ainsi que 4.9 'Thèmes abordés dans *Les Nuits de Strasbourg*', il s'agit de savoir *comment on peut organiser une vie commune*.

Pour ce qui concerne *Antigone*, il s'agit de la vie dans la polis et de la négociation des lois (cf. Bultmann, 1967 ; Hermes, 1993 ; Steiner, 1990).

Par rapport à *Les Nuits de Strasbourg*, cette question a trouvé une formulation davantage nuancée : *comment vivre en paix malgré les divergences multiples*, ou encore *comment concilier les idées et expériences divergentes voire contradictoires dans une vie commune* (cf. Asholt, 2005 ; Ette, 2010 ; Kirsch, 1998).

Comme cela a été explicité dans les chapitres 3.3 'Pistes d'interprétation d'*Antigone*' et 3.4 'Les thèmes abordés dans *Antigone*', la tragédie grecque a été conçue non seulement comme œuvre poétique mais également comme une sorte de plateforme ou d'espace

permettant d'inventer des expériences de pensée⁴⁶ sur des questions qui s'imposent au niveau psychologique, philosophique, moral et politique (cf. Steiner, 1990 : 130-131).

Chatman (1983 : 164, 169) accorde une dimension comparable à la littérature : celle-ci illustrerait un cas particulier en tant qu'exemple pour la réalité qui devrait stimuler la réflexion. D'après le commentaire d'Ette (2010), ce serait notamment le cas de ce roman puisqu'il admet être une expérience de la protagoniste Thelja. Cet aspect de mise en épreuve a également été souligné par d'autres critiques sans pour autant qualifier expressément le roman d'expérimentation (Asholt, 2005 ; Hug, 2000 ; Kirsch, 1998 ; Ruhe, 1998).

En somme, il s'est avéré que le roman d'Assia Djébar *Les Nuits de Strasbourg* et la tragédie de Sophocle *Antigone* représentent beaucoup d'aspects qui se chevauchent. Cependant, les élucidations précédentes ont révélées que le roman présente un accroissement et une progression des questions et problématiques soulevées dans la tragédie.

Dans le chapitre 4.8 '*Antigone dans Les Nuits de Strasbourg*', nous avons qualifié d'informant mais également d'indice la tragédie de Sophocle suivant la terminologie de Barthes (cf. Barthes, 1966). Qu'apporte-t-elle donc au niveau « vertical » du roman d'Assia Djébar ?

Comme le précise Jacqueline dans son commentaire par rapport à la tragédie grecque, l'argument de celle-ci porte sur les événements suite à une guerre civile acharnée entre deux frères (cf. Djébar, 1997 : 211). L'atmosphère dans la tragédie est tendue et le conflit ne sera pas résolu. Cependant, Jacqueline explique de ne pas vouloir mettre en scène la fin de la tragédie puisque pour elle, Antigone représenterait une lueur d'espoir (cf. Djébar, 1997 : 215) :

« Antigone devient l'aube qui nous parle, l'espoir qui s'allume au fond du désespoir... » (Djébar, 1997 : 215)

Serait-ce alors l'espoir auquel Assia Djébar a eu l'intention de faire allusion ? En prenant en compte l'interprétation de Hölderlin telle qu'expliquée dans le chapitre 3.3 '*Pistes d'interprétation de la tragédie de Sophocle*', la tragédie d'*Antigone* annoncerait un

⁴⁶ Une expérience en pensée est une méthode courante en philosophie (par exemple « le voile d'ignorance » de John Rawls) (cf. Metzler Lexikon Philosophie, sans date).

changement au niveau politique – une ouverture de la voie vers la démocratie (cf. Steiner, 1990 : 102-104).

Ceci tend à présumer que la tragédie d'*Antigone* représenterait l'exemple fatal mettant en scène les conséquences désastreuses d'une perspective bornée et d'une pensée étroite. Néanmoins, elle représente l'amorce d'une nouvelle vision clairvoyante et davantage étendue. Ceci laisse à penser qu'Assia Djebar ne propose par son roman certes pas l'achèvement qui serait, comme l'a également constaté Asholt (2005), illusoire, cependant malgré tout une évolution de cette ouverture et cette nouvelle pensée déclenchée dans la tragédie d'*Antigone*.

6 Conclusio

Ce présent mémoire se penche sur l'analyse du roman *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar et sur la tragédie antique *Antigone* de Sophocle. Parmi d'autres textes, cette dernière apparaît notamment dans l'intrigue de *Les Nuits de Strasbourg*. Or, comme l'a souligné Roland Barthes, tout élément d'une narration doit être pris en compte pour une compréhension étendue. L'auteure du présent mémoire s'est donc interrogée sur les raisons pour lesquelles Assia Djébar a choisi cette matière épique et mythologique, notamment l'adaptation de Sophocle pour l'introduire dans son roman. En supposant qu'Assia Djébar ait intentionnellement inséré *Antigone* dans son roman *Les Nuits de Strasbourg*, l'auteure a suggéré qu'il existe probablement des ressemblances entre le roman et la tragédie. L'objectif du présent mémoire étant de révéler d'éventuelles ressemblances entre ces deux œuvres littéraires et de savoir si effectivement *Antigone* peut être conçue comme « guide de lecture » pour *Les Nuits de Strasbourg*.

Afin de répondre à ces questions, les deux œuvres littéraires ont été sérieusement comparées. Pour cette étude comparative, ont été alléguées la théorie de la structure narrative d'après Roland Barthes, de même que la notion de thème telle que l'a conçue Seymour Chatman.

Dans une analyse circonstanciée, ont été révélés les thèmes abordés dans *Antigone* respectivement dans *Les Nuits de Strasbourg* selon les critères élaborés d'après l'exposé de Seymour Chatman. Par rapport à la structure narrative du roman d'Assia Djébar, l'apparition de la tragédie de Sophocle a été qualifiée d'informant ainsi que d'indice selon les notions proposés par Roland Barthes.

Suite à cette étude détaillée, les thèmes des deux écrits ont été comparés en profondeur. Il s'est avéré que les deux œuvres littéraires présentent effectivement une multitude de similarités au niveau thématique qui nous invitent notamment à réfléchir sur l'accès à une vie commune paisible, tout en respectant les multiples expériences diverses et en conciliant les nombreuses divergences existantes dans une société marquée par une histoire truffée de conflits et d'anciennes hostilités.

Étant donné que *Les Nuits de Strasbourg* ainsi que la tragédie d'*Antigone* présentent de nombreuses similitudes et chevauchements, on conçoit aisément qu'Assia Djébar ait expressément choisi la tragédie d'*Antigone* de Sophocle pour son roman.

La comparaison et la discussion se sont étayées en outre sur l'aspect que la tragédie antique a été conçue non seulement de pièce de théâtre illustrant un argument mythologique mais encore en tant que moyen philosophique permettant d'éveiller, d'enrichir et surtout d'éclairer entre autre la réflexion psychologique, éthique, philosophique et politique. Comme abordé dans l'introduction du mémoire et dans le chapitre consacré à la critique du roman, celui-ci inspire également l'idée de dispositions prises pour une expérience.

En suggérant qu'Assia Djébar ait repris comme modèle cette conception d'un espace de réflexion et d'expérimentation de la tragédie grecque, de même que l'idée politique que comporte la tragédie d'*Antigone* – à savoir la réflexion sur les conditions d'une vie commune harmonieuse et plus précisément la remise en question d'une vision manichéenne – l'auteure proposerait dans son roman une évolution de ces thématiques et questionnements. Assia Djébar a ainsi réactualisé cette réflexion dans son roman *Les Nuits de Strasbourg* écrit par ailleurs au vu des événements sanglants de la guerre civile dans son pays natal.

Il en ressort que la tragédie d'*Antigone* de Sophocle peut en effet être conçue comme « guide de lecture » qu'Assia Djébar ait mis à disposition aux lectrices et lecteurs pour la lecture de son roman *Les Nuits de Strasbourg*.

Bibliographie

Littérature primaire

DJEBAR, Assia (1997) : *Les nuits de Strasbourg*. Arles : Actes Sud.

SOPHOKLES (2013) : *Antigone*. Traduit par Kurt Steinmann. Stuttgart : Reclam, 2013 [Reclams Universal-Bibliothek N° 19075].

Littérature secondaire

ABENSTEIN, Reiner (2016) : *Griechische Mythologie*. 4^{ème} édition actualisée. Paderborn : Schöningh.

ANDELMANN, David A. / PUDLOWSKI, Charlotte (2012) : « L'immortelle. A conversation with Assia Djebbar, a guardian of the French language ». In: *World Policy Journal*, Vol. 29, N° 1, Mars 2012, pp. 43-47.

Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :

[https://link-gale-](https://link-gale-com.uaccess.univie.ac.at/apps/doc/A285885633/AONE?u=43wien&sid=AONE&xid=309727e5)

[com.uaccess.univie.ac.at/apps/doc/A285885633/AONE?u=43wien&sid=AONE&xid=309727e5](https://link-gale-com.uaccess.univie.ac.at/apps/doc/A285885633/AONE?u=43wien&sid=AONE&xid=309727e5) [11/01/2020].

ARMEL, Aliette (2002) : « Assia Djebbar. La mémoire des femmes ». In : *Le Magazine Littéraire*, N° 410, Juin 2002, pp. 98-103.

ASHOLT, Wolfgang (2005) : « Les villes transfrontalières d'Assia Djebbar ». In : Calle-Gruber, Mireille (dir.) : *Assia Djebbar, nomade entre les murs ... : pour une poétique transfrontalière*. Paris : Maisonneuve & Larose, pp. 147-160.

ASHOLT, Wolfgang / CALLE-GRUBER, Mireille / COMBE, Dominique (éds.) (2010) : *Assia Djebbar. Littérature et Transmission*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

BARBÉ, Philippe (2001) : « Transnational and Translinguistic Relocation of the Subject in *Les Nuits de Strasbourg* by Assia Djebbar ». In : *L'Esprit Créateur*, Vol. 41, N° 3, Automne 2001, pp. 125-135.

Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :

<https://www.jstor.org/stable/26288459> [03/08/2018]

BARTHES, Roland (1966) : « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In : *Communications*, Vol. 8, pp. 1-27.

Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :

<https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113> [10/05/2018]

- BERGEZ, Daniel (dir.) (2012) : *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. 2^e édition. Paris : Armand Colin.
- BOUGHERERA, Nassima (1998) : *Assia Djébar en pays de langue allemande. Textes réunis par Nassima Bougherera à l'occasion du Colloque organisé les 3 et 4 décembre 1998*. Grenoble : Centre d'études et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines (CERAAC), Université Stendhal-Grenoble 3.
- BULTMANN, Rudolf (1967) : « Polis und Hades in der Antigone des Sophokles ». In : Diller, Hans (éd.) : *Sophokles*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 295-310.
- BULTER, Judith (2001) : « Eine Welt in der Antigone am Leben geblieben wäre ». In : *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Vol. 49, N° 4, pp. 587-600.
Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :
<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1524/dzph.2001.49.4.587> [24/01/2020]
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.) (2005) : *Assia Djébar, nomade entre les murs ... : pour une poétique transfrontalière*. Paris : Maisonneuve & Larose.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2006) : *Assia Djébar*. Paris : ADPF, Association pour la Diffusion de la Pensée Française.
- CHATMAN, Seymour (1980) : *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London : Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1983) : « On the Notion of Theme in Narrative ». In : Fisher, John (éd.) : *Essays on Aesthetics. Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*. Philadelphia : Temple University Press, pp 161-179.
- DILLER, Hans (éd.) (1967) : *Sophokles*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- DJEBAR, Assia (1999) : *Ces voix qui m'assiègent. ... en marge de ma Francophonie*. Paris : Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (2000) : *Discours de Francfort. Dankesrede*. Frankfurt am Main : Friedenspreis des deutschen Buchhandels.
Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :
http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2000_djebbar.pdf [10/01/2020]
- DONADEY, Anne (2016) : « In Memoriam. Assia Djébar, 1936-2015 ». In : *PMLA – Publications Of The Modern Language Association of America*, Vol. 131, N° 1, Janvier 2016, pp. 147-152.
Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :
<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1632/pmla.2016.131.1.147> [12/01/2020]

- ETTE, Ottmar (2010) : « *Expériences sur le savoir vivre ensemble. Assia Djébar et Les Nuits de Strasbourg* ». In : Asholt, Wolfgang / Calle-Gruber, Mireille / Combe, Dominique (éds.) : *Assia Djébar. Littérature et Transmission*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 331-347.
- FISHER, John (1983) : *Essays on Aesthetics. Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*. Philadelphia : Temple University Press.
- FRISCHMUTH, Barbara (2000) : *Laudatio*. Frankfurt am Main : Friedenspreis des Deutschen Buchhandels.
 Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :
http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2000_djebbar.pdf [10/01/2020]
- HEILER, Susanne (2005) : *Der maghrebinische Roman. Eine Einführung*. Tübingen : Narr.
- HERMES, Eberhard (1993) : *Interpretationshilfen. Der Antigone-Stoff : Sophokles, Anouilh, Brecht, Hochhuth*. 2^{ème} édition. Stuttgart et al. : Klett Verlag für Wissen und Bildung.
- JENS, Walter (1967) : « Antigone-Interpretationen ». In : Diller, Hans (éd.) : *Sophokles*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 311-324.
- KIRSCH, Fritz Peter (1998) : « Quelques réflexions sur l'Histoire dans les œuvres narratives d'Assia Djébar ». In : Bougherera, Nassima : *Assia Djébar en pays de langue allemande. Textes réunis par Nassima Bougherera à l'occasion du Colloque organisé les 3 et 4 décembre 1998*. Grenoble : Centre d'études et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines (CERAAC), Université Stendhal-Grenoble 3, pp. 91-103.
- LACHMAN, Kathryn (2014) : *Borrowed Forms. The Music and Ethics of Transnational Fiction*. Liverpool : Liverpool University Press.
- MESSAOUDI Samir (2012) : « Construction identitaire dans *Les nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar ». In : *Synergies Algérie*, N° 16, 2012, pp. 109-116.
 Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :
<https://gerflint.fr/Base/Algerie16/messaoudi.pdf> [03/08/2019]
- MÖBIUS, Thomas (2011) : *Textanalyse und Interpretation zu Sophokles. Antigone*. 2^{ème} édition. Königs Erläuterungen, Vol. 41. Hollfeld : C. Bange Verlag.
- O'RILEY, Michael (2002) : « Translation and Imperialism in Assia Djébar's *Les Nuits de Strasbourg* ». In : *The French Review*, Vol. 75, N° 6, May 2002, pp. 1235-1249.
 Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :
<https://www.jstor.org/stable/3132954> [03/08/2018]

REDECKER, Eva von (2011) : *Zur Aktualität von Judith Butler. Einleitung in ihr Werk*. Wiesbaden : Springer.

RICHTER, Elke (2008) : *Ich-Entwürfe im hybriden Raum – Das Algerische Quartett von Assia Djebar*. Frankfurt am Main et al. : Peter Lang.

ROSCHER, Wilhelm Heinrich (1886): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Vol. 1. Leipzig: Verlag, pp, 370-373.

Disponible en ligne sous l'adresse URL:

<http://www.archive.org/stream/ausfhrlicheslexil1rosc#page/185/mode/1up> (2019-12-09)

RUHE, Ernstpeter (1998) : « Fantasia en Alsace. *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar ». In : Bougherera, Nassima : *Assia Djebar en pays de langue allemande. Textes réunis par Nassima Bougherera à l'occasion du Colloque organisé les 3 et 4 décembre 1998*. Grenoble : Centre d'études et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines (CERAAC), Université Stendhal-Grenoble 3, pp.105-121.

RUHE, Ernstpeter (éd.) (2001) : *Assia Djebar*. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb, Vol. 5. Würzburg : Königshausen & Neumann.

RUHE, Ernstpeter (2001) : « ,Un cri dans le bleu immergé'. Binswanger, Foucault et l'imagination de la chute dans *Les nuits de Strasbourg* ». In : RUHE, Ernstpeter (Éd.) : *Assia Djebar*. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb, Vol. 5. Würzburg : Königshausen & Neumann, pp. 169-187.

STEINER, George (1990) : *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*. München : Dt. Taschenbuch-Verlag.

STEINMANN, Kurt (2013) : « Anmerkungen ». In : Sophokles : *Antigone*. Stuttgart : Reclam, pp. 58-63.

THIEL, Veronika (2005) : *Assia Djebar. La polyphonie comme principe générateur de ses textes*. Wien : Praesens.

Sources internet

ACADÉMIE FRANÇAISE (sans date) : *Assia DJEBAR*

Disponible sous l'adresse URL suivante :

<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/assia-djebar> [08/01/2020]

BNF – BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (sans date) : *Assia Djebar* :

Disponible sous l'adresse URL suivante :

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11900279p> [12/01/2020]

HUG, Heinz (2000) : *Interkulturelle Liebesnächte*

Disponible en ligne sous l'adresse URL suivante :

<https://web.archive.org/web/20160128174542/http://www.nabou.ch/node/556>
[12/12/2019]

METZLER LEXIKON PHILOSOPHIE (sans date) : *Gedankenexperiment*

Disponible en ligne sous l'adresse URL:

<https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/gedankenexperiment/762> [24/01/2020]

UNIVERSITÄT WIEN (sans date) : *Ehrendoktorat der Universität Wien* :

Disponible sous l'adresse URL suivante :

<https://geschichte.univie.ac.at/de/personen/assia-djebar-fatima-zohra-imalayene-dr>
[08/01/2020]

Annexes

Tableau ad : Les personnages de *Les Nuits de Strasbourg*

Thelja	Algérienne, 30 ans, mariée, un fils (Tawfiq, 5 ans), étudiante en Histoire de l'art	François	Français, cinquantaine, veuf
Eve	Marocaine, trentaine, mariée, une fille (Selma, 6 ans), photographe	Hans	Allemand, trentaine, urbaniste
Irma Delaporte	Française, quarantaine, orthophoniste	Karl	Français (« pied-noir »), trentaine, musicologue
Jacqueline	Française (père Allemand), quarantaine, animatrice culturelle	Ali	Algérien, fils de Touma, père de Mina, ancien amant de Jacqueline
Djamila	Maghrébine, actrice amateur		
Touma	Algérienne, mère d'Ali, grand-mère de Mina		
Mina	petite fille de Touma, fille d'Ali, sept ans		

Tableau ad : La multitude d'autres textes apparaissant dans *Les Nuits de Strasbourg*

Page(s)	Littérature
9	Forogh Farroukhzad (1935-1967)
39	Héloïse (12 ^{ème} siècle), <i>Deuxième lettre</i>
79	André Malraux (1901-1976)
99, 101-103, 172, 371	Herrade de Landsberg (XII ^{ème} siècle), <i>Hortus deliciarum – Jardin des délices</i>
167-169	René Char (1907-1988), <i>Éloge d'une soupçonnée</i>
179-181, 370	Elias Canetti (1905-1994), <i>Les Voix de Marrakech</i>
195, 396	Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)
234	Homère (VIII ^{ème} siècle av. J.C.)
255	Pindare (V ^{ème} siècle av. J.C.)
274	Louise Labé (1524-1566)
295-296	Charles de Foucauld (1858-1916), <i>Dictionnaire touareg, Ecrits spirituels</i>
295	Ibn Qotaïba (9 ^{ème} siècle)
366, 398, 400	Georg Büchner (1813-1837), <i>Lenz</i>
370	Victor Hugo (1802-1885)
370	Gérard de Nerval (1808-1855)

370	Maria Zambrano (1904-1991), <i>Les Clairières du bois</i>
Musique	
93-94, 145,	Franz Schubert (1797-1828), <i>La jeune fille et la mort</i>
107	(Chanson de melhoun), <i>La Complainte de la bougie</i>
111	Giuseppe Verdi (1813-1901), <i>La Traviata</i>
182	Billie Holiday (1915-1959)
274	Maurice Ohana (1913-1992)
Peinture	
217	Horace de Vernet (1789-1863), <i>Prise de la smalah d'Abd-el-Kader</i>
389	Philippe de Champaigne
389	Émile Bernard (1868-1941)
389	Camille Claudel (1864-1943)
Matières et personnages mythologiques et épiques	
164	Tristan et Iseult
191	Isis
196	Agamemnon
315	Icare
387	Éros
402	Déméter
Document historique	
234-238	Les Serments de Strasbourg

Tableau ad : *Antigone* dans *Les Nuits de Strasbourg*

Pages	Chapitre	Intrigue
170	IV. L'enfant endormi	Soirée chez Eve : Hans demande à Jacqueline s'il allait bientôt connaître « celle qui joue Antigone » Jacqueline décrit Djamila – qui joue Antigone – et évoque ses soucis si elle a bien choisi la bonne actrice – elle semble s'en douter un peu (Djamila n'étant « pas fragile ; [...] même boulotte ». Mais Hans la rassure : « Antigone est forcément violente. [...] Intransigeante ! » (170)
175	IV. L'enfant endormi	Soirée chez Eve : Thelja raconte l'histoire de son prénom – parle de son père tué au maquis – sa grand-mère la désigne l'unique « héritier » de son fils. « Jacqueline, qui du fond la contemple, se dit que l'atmosphère de la répétition d' <i>Antigone</i> continue, que se prolonge un étrange écho... » (175)
183	IV. L'enfant endormi	Soirée chez Eve : Jacqueline a mis de la musique – Billie Holiday – et ce n'est qu'à ce moment-là où elle se libère de la répétition – d' <i>Antigone</i> .

210	V. Le fleuve, les ponts	Répétition de théâtre : Commentaire de Jacqueline : les deux frères qui s'entretuent – « guerre civile entre les deux frères » (210), Antigone, l'accompagnatrice de son père – vient pour « assurer une sépulture » (211) à son frère – « Antigone [...] devient figure par excellence du sacrifice » (211).
212	V. Le fleuve, les ponts	Filage d' <i>Antigone</i> : Citation du texte d'Antigone : Kommos – le lamento d'Antigone, juste avant qu'elle ne se retrouve dans sa prison « cette Antigone de banlieue » (212) « O tombeau, chambre nuptiale [...] » (212) (cf. Sophokles, 2013 : 40 : vers 891-893)
213	V. Le fleuve, les ponts	Filage d' <i>Antigone</i> : « C'est ce qui me vaut de paraître à Créon coupable, rebelle, frère bien-aimé ! » (cf. Sophokles, 2013 : 41 : vers 913-917)
214	V. Le fleuve, les ponts	Filage d' <i>Antigone</i> : « Ah, ce sont bien toujours les mêmes vents, et les mêmes rafales, qui règnent sur cette âme ! » (cf. Sophokles, 2013 : 42 : vers 929-930)
215	V. Le fleuve, les ponts	Filage d' <i>Antigone</i> : « Voici déjà la haine bouleversant toutes les villes qui auront vu leurs guerriers déchirés n'obtenir d'autres tombes que les chiens ou des fauves... ! » (cf. Sophokles, 2013 : 45 : vers 1015-1017)
220	<i>Cinquième nuit</i>	Thelja parle de son père et le fait qu'il n'a pas été inhumé : « Je n'oubliais pas mon père dont on n'a pas retrouvé le corps – celui-ci jeté, disait-on, de l'hélicoptère et qui fut dépêché par les chacals de la forêt » (220)
349	<i>Huitième nuit</i>	Réflexion de Thelja, après l'assassinat de Jacqueline : « [...] dans cette maison du mari qu'elle avait quittée, un visage d'intruse : face d'épouvante et de souffrance de Djamila, survenue la dernière, toute en noire, dressée sur le seuil de la vaste pièce aux baies ouvertes... Elle n'avance pas, l'Antigone d'hier, elle ne fixe que les pieds de la morte. » (349)
355	IX. Alsagérie	« Première » d'Antigone, hommage à Jacqueline : « Le silence s'installait quand, habillée de blanc, paraissant plus grande que d'ordinaire, entra Djamila-Antigone. » (355)
357	IX. Alsagérie	Discours de Djamila : « Le blanc de la vierge Antigone ! » (357)
368	IX. Alsagérie	Réflexions de Thelja après la représentation hommage à Jacqueline : Thelja au sortir du théâtre : « Thelja en avait presque voulu à Djamila de n'avoir exposé que sa propre peine [...]. Ou alors, songeait-elle, tous auraient dû représenter, au moins une fois, la tragédie de Sophocle, et Djamila, ne parlant au public qu'en héroïne antique, aurait témoigné plus justement de leur bouleversement à tous : à Thèbes ou à Strasbourg, l'impuissance devant la mort n'est-elle pas aussi aride ? ... » (368)
402	Neige ou le poudrolement	Réflexions d'Eve en soliloquant : « Elle disait, notre Déméter de Haute-pierre aujourd'hui toutes mailles filées, elle répétait, elle qui fut tirée d'entre nos rangs pour être l'assassinée : "Antigone va seule à la tombe et le revendique !" » (402)

Zusammenfassung in deutscher Sprache

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem 1997 erschienenen Roman *Les Nuits de Strasbourg* (dt.: *Nächte in Straßburg*) der französisch-algerischen Autorin Assia Djébar. Als erster Roman, dessen Handlung in Europa angesiedelt ist, sticht dieser aus ihrem Werk heraus. Die Handlung erstreckt sich über neun Tage und Nächte, die die junge Algerierin Thelja in Straßburg verbringt. Die Kunstgeschichtestudentin lebt in Paris und besucht Straßburg einerseits um die neun Nächte mit einem fünfundzwanzig Jahre älteren Franzosen zu verbringen, andererseits um Recherchen für ihre Abschlussarbeit nachzugehen und schließlich um eine Freundin aus ihrer Kindheit zu besuchen. Letztere ist Jüdin und mit einem Deutschen liiert. Die Figurenkonstellation fällt durch die Betonung der nationalen beziehungsweise religiösen Herkunft und Gegenüberstellung von historisch betrachtet gegensätzlichen Positionen in „Antagonisten-Paaren“ auf.

Ein weiterer, auffallender Aspekt des Romans sind die vielen Texte anderer Autoren, Kunstwerke, Musikstücke und Figuren der griechischen Mythologie, welche die Autorin in die Romanhandlung integriert hat. Der griechischen Tragödie *Antigone* von Sophokles kommt hierbei besondere Bedeutung zu: sie wird von einer der Figuren als Theaterstück inszeniert und auszugsweise zitiert.

Nun hat nach Roland Barthes jedes Element einer Erzählung eine bestimmte und für die gesamte Narration relevante Bedeutung. Dies gibt Grund zu der Annahme, Assia Djébar habe bewusst diesen episch-mythologischen Stoff in der Fassung von Sophokles gewählt und in ihren Roman eingearbeitet. Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit vermutet daher, dass der Roman *Les Nuits de Strasbourg* und die griechisch-antike Tragödie *Antigone* Ähnlichkeiten aufweisen. Aus diesen Überlegungen resultierte das Ziel der vorliegenden Untersuchung, eventuelle Ähnlichkeiten und Überschneidungspunkte der beiden literarischen Werke aufzuzeigen und die Frage zu beantworten, ob *Antigone* von Sophokles als „Leseanleitung“ für den Roman *Les Nuits de Strasbourg* von Assia Djébar betrachtet werden kann.

Um diese Fragestellungen zu beleuchten und zu beantworten, wurden die beiden betreffenden literarischen Werke einem Vergleich unterzogen. Für die vergleichende Betrachtung wurden die Theorie der narrativen Struktur von Roland Barthes und der Begriff des Themas, wie ihn Seymour Chatman konzipierte, herangezogen.

Nach einem ersten Kapitel, das sich mit den theoretischen Grundlagen befasst, wird zunächst der mythologische Stoff, der der Tragödie von Sophokles zugrunde liegt erläutert und anschließend die Fassung von Sophokles beschrieben. Nach einer detaillierten Erläuterung der diversen Auslegungen der Tragödie werden schließlich die Themen, im Sinne Chatmans, die die Tragödie behandelt, abgeleitet und dargelegt.

In weiterer Folge wird der Roman *Les Nuits de Strasbourg* einer genauen Analyse unterzogen und auch hier die behandelten Themen erarbeitet. Bezüglich der narrativen Struktur des Romans von Assia Djébar und dem Vorkommen der Tragödie von Sophokles in diesem, wurde Antigone nach der Terminologie Roland Barthes' als Informant und Indiz bestimmt.

Der anschließende Vergleich der beiden Werke anhand ihrer Themen zeigt, dass *Les Nuits de Strasbourg* und *Antigone* tatsächlich etliche Ähnlichkeiten in Bezug auf ihre Themen aufweisen. In beiden werden kontrastierende Positionen einander gegenüber und umstrittene Kategorien infragegestellt. Weiters wird thematisiert, wie sehr die Geschichte und die Handlungen älterer Generationen auf den jüngeren Generationen lasten und deren Leben beeinflussen. Das Hauptthema der beiden Werke lässt sich in der Frage nach den Grundlagen für ein friedliches Zusammenleben – trotz der unterschiedlichen Erfahrungen und Meinungen, die in einer von historischen Konflikten geprägten Gesellschaft existieren – zusammenfassen.

Nachdem der Roman *Les Nuits de Strasbourg* und die Tragödie *Antigone* viele Überschneidungen und Ähnlichkeiten aufweisen, liegt die Annahme nahe, dass Assia Djébar die Tragödie *Antigone* von Sophokles bewusst in ihren Roman hineingeschrieben hat.

Der Vergleich und die Diskussion der Ergebnisse haben sich zudem darauf gestützt, dass die griechische Tragödie nicht nur als dramatische Darstellung einer mythologischen Handlung betrachtet wurde. Vielmehr wurde sie auch als philosophisches Mittel, als Raum und Möglichkeit, angesehen, das die philosophische, psychologische, moralisch-ethische und eben politische Reflexion veranschaulicht und fördert. Wie bereits in der Einleitung angesprochen und auch im Kapitel 4.3, das sich mit dem Forschungsstand zum Roman befasst, herausgearbeitet, findet sich auch im Roman von Assia Djébar diese Idee einer Versuchsanordnung wieder.

Von der Vermutung ausgehend, dass Assia Djébar bewusst die *Antigone* von Sophokles in ihren Roman aufgenommen hat, ließe sich daraus ableiten, dass sie diese als Modell hernahm. Als Modell für ein Gedankenexperiment und die politische Idee, die sie

in ihrem Roman weiterentwickelt: die Reflexion über die Bedingungen für ein friedliches Zusammenleben und das Infragestellen von einseitigen und Schwarz-Weiß-Denkweisen. Assia Djebar schlägt in ihrem Roman sozusagen eine Weiterentwicklung der in der *Antigone* angelegten Ideen vor – und dies vor dem Hintergrund der blutigen Ereignisse während des Bürgerkriegs in ihrem Herkunftsland.

Daraus lässt sich schließen, dass die Tragödie *Antigone* von Sophokles tatsächlich als „Leseanleitung“ betrachtet werden kann, die Assia Djebar für die Leserinnen und Leser ihres Romans in diesen hineingeschrieben hat.

Abstracts

Abstract – version française

Le présent mémoire s'intéresse au roman *Les Nuits de Strasbourg* publié en 1997 par Assia Djébar et la tragédie antique *Antigone* de Sophocle insérée dans l'intrigue du roman. Partant de l'hypothèse qu'Assia Djébar ait intentionnellement choisi *Antigone* pour l'introduire dans son roman *Les Nuits de Strasbourg*, l'auteure (de ce mémoire) soupçonne qu'il existe des liens entre le roman et la tragédie. L'objectif de recherche du présent mémoire est alors de révéler les ressemblances entre ces deux œuvres littéraires afin de savoir si *Antigone* peut être vue comme « guide de lecture » pour *Les Nuits de Strasbourg*. Dans une analyse circonstanciée, sont révélés les thèmes abordés dans *Antigone* et dans *Les Nuits de Strasbourg* selon les critères élaborés d'après Seymour Chatman. Par rapport à la structure narrative du roman d'Assia Djébar, la fonction de la tragédie de Sophocle dans le roman d'Assia Djébar est étudiée d'après la théorie de la structure de textes narratifs de Roland Barthes. En comparant les deux œuvres, beaucoup de similarités et chevauchements ont été mis en évidence, ce qui soutient l'hypothèse que la tragédie d'*Antigone* peut bel et bien être considérée comme un « guide de lecture » pour le roman *Les Nuits de Strasbourg*.

Abstract – deutsche Version

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem 1997 von Assia Djébar veröffentlichten Roman *Les Nuits de Strasbourg* (zu Deutsch: *Nächte in Straßburg*) und der antiken Tragödie *Antigone* von Sophokles, die in die Romanhandlung integriert ist. Ausgehend von der Auffassung, Assia Djébar habe bewusst die Tragödie der *Antigone* in ihren Roman eingearbeitet, ist eine Grundannahme dieser Arbeit, dass der Roman und die Tragödie Ähnlichkeiten aufweisen. Das Ziel dieser Forschungsarbeit besteht darin, diese Gemeinsamkeiten aufzuzeigen um anschließend die Frage zu beantworten, ob die griechische Tragödie *Antigone* als „Leseanleitung“ für den Roman *Les Nuits de Strasbourg* betrachtet werden kann. In einer detaillierten Analyse werden die im jeweiligen Werk angesprochenen Themen im Sinne Seymour Chatmans herausgearbeitet. Die Funktion der Tragödie im Roman wird anhand der Theorie zur Struktur narrativer Texte von Roland Barthes beschrieben. In der vergleichenden Betrachtung der beiden Werke sollen etliche

thematische Ähnlichkeiten und Überschneidungen aufgezeigt, und somit bestätigt werden, dass die Tragödie *Antigone* tatsächlich als „Leseanleitung“ betrachtet werden kann.

Abstract – English version

This diploma thesis is intended to discuss the novel *Les Nuits de Strasbourg* (no English translation available) published by Assia Djébar in 1997 and the ancient Greek tragedy *Antigone* by Sophocles, which can be interpreted as an intertextual reference in the aforementioned novel. Based on the reading that Assia Djébar intentionally chose the tragedy of *Antigone* to depict in her novel, the author of this thesis assumes that the novel and the tragedy bear striking resemblances. The aim of this thesis, therefore, is to point out these common aspects in order to respond to the question whether the Greek tragedy *Antigone* can be considered a “reading guide” to the novel *Les Nuits de Strasbourg*. In a detailed analysis, the themes addressed in both texts, respectively, shall be elaborated following Seymour Chatman’s approach. The role of the tragedy in the novel is described using Roland Barthes’ theory of the structure of the narrative. A comparison of the two texts under discussion shall outline a number of thematic similarities and overlaps, thus supporting the hypothesis that the tragedy *Antigone* can indeed be seen as a “reading guide” to the novel *Les Nuits de Strasbourg*.