

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur  
et de la Recherche Scientifique

Université de Constantine 1  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département des lettres et de langue française  
Réseau LAFEF  
Pôle Est- Antenne de Constantine

N° de série :.....

N° d'ordre : .....

THESE

Pour l'obtention du diplôme de  
DOCTORAT ès-Sciences  
Spécialité : français  
Option : Sciences des textes littéraires

THEME :

Représentations culturelles et écriture : le cas d'Assia DJEBAR  
Corpus d'étude :

*L'Amour, la fantasia*

*Loin de Médine*

*Les Nuits de Strasbourg*

*La Femme sans sépulture*

Présentée par : Achour HAMBLI

Sous la co-direction du :

Dr.Said SAIDI  
Université Hadj Lakhdar –Batna 1

Pr. Monique CARCAUD-MACAIRE  
Université Paul VALÉRY- Montpellier 3

Année Universitaire : 2015/2016



République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur  
et de la Recherche Scientifique

Université de Constantine 1  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département des lettres et de langue française  
Réseau LAFEF  
Pôle Est- Antenne de Constantine

THESE

Pour l'obtention du diplôme de  
DOCTORAT ès-Sciences  
Spécialité : français  
Option : Sciences des textes littéraires

THEME :

Représentations culturelles et écriture : le cas d'Assia DJEBAR

Corpus d'étude :

*L'Amour, la fantasia*

*Loin de Médine*

*Les Nuits de Strasbourg*

*La Femme sans sépulture*

Présentée par : Achour HAMBLI

Sous la co-direction du :

Dr.Said SAIDI  
Université Hadj Lakhdar –Batna 1

Pr. Monique CARCAUD-MACAIRE  
Université Paul VALERY - Montpellier 3

Année Universitaire : 2015/2016

## DEDICACE

*Je dédie ce travail à tous ceux qui ont contribué à sa concrétisation pour répondre à un vœu de réussite profondément ancré dans l'ambition d'une carrière.*

*Je ne suis pas un symbole. Ma seule activité consiste à écrire. Chacun de mes livres est un pas vers la compréhension de l'identité maghrébine et une tentative d'entrer dans la modernité. Comme tous les écrivains, j'utilise ma culture et je rassemble plusieurs imaginaires.*

Assia DJEBAR dans l'entretien avec Mohammed AISSAOUI : « *De l'Algérie à l'Académie* » in le Figaro vendredi 17 juin 2005, p. 34 lors de son élection à l'Académie française.

## REMERCIEMENTS

*Je tiens à remercier sincèrement pour leur aide précieuse le regretté le Professeur Kamel ABDON et la Professeure Monique CARAUD-MACAIRE.*

## RESUME

Le prétexte de la femme arabo-musulmane fonde potentiellement la création djebarienne. La complexité de la constellation romanesque marie artistement le manteau de la grande Histoire, la volonté d'une destinée individuelle, les thématiques de l'écriture, de la transmission du gel entre les sexes, le désir de danse au soleil, les plaisirs de corps à corps qui ne vont pas sans dommages. L'expression djebarienne n'en finit pas de délivrer ses sortilèges, nouant et dénouant les arabesques de ses vacillements syntaxiques, lexicaux, idiomatiques, brossant cette fresque de l'Algérie, depuis les chuchotements des voix-âïeules. Cette sonorité ravivée par la langue de l'Autre témoigne et marque le récit à la fois par l'inscription et l'effacement. L'auteure est alors habitée par le désir du dévoilement, de l'affirmation, de la remise en question. Son écriture porte en effet la marque d'une prégnance explicite intermédiaire : des renvois intertextuels et interdiscursifs sont alliés à des procédés d'expression caractéristiques du cinéma, de la peinture, de la musique, de la photographie et de la mosaïque singularisant l'esthétique d'une écrivaine à la formation multidisciplinaire. La phrase djebarienne pulse, vacille, irradie...vit: le jeu énonciatif à l'œuvre depuis l'arabe des âïeules contamine le français d'écriture. Les femmes algériennes, sous la plume d'Assia DJEBAR, habitent le corps textuel français. Un phrasé féminin et un corps minoré, étouffé, opprimé, adviennent la voix des séquestrées. Des mots-témoins articulent la petite histoire et la grande par le jeu de l'interruption et la reprise, orchestrant un autre texte : "*ijtihad*" pour *Loin de Médine*, "*l'e'dou*" pour *Vaste est la prison*, "*derra*" pour *Ombre sultane*, "*homeland*" pour *La Disparition de la langue française*, "*tzarl-rit*" pour *L'Amour, la fantasia*. Ces mots porteurs assoient l'architecture baroque déployée par l'auteure en un français hétérogène pour la conduite narrative. La combinatoire du texte djebarien témoigne de la circularité du récit en relançant l'échange depuis la main du père instituteur à la main coupée d'une algérienne anonyme puisée chez Eugène FROMENTIN dont s'empare la narratrice de *L'Amour, la fantasia* en lui faisant empoigner "*le qalam*".

En se basant sur ces références sporadiques artistement montées dans une archéologie spécifique du récit djebarien, nous posons l'hypothèse d'une détermination culturelle osée qui définit sa poétique. Car l'identité linguistique d'une œuvre se

construit par l'intermédiaire de la conscience linguistique de son auteur. Une conscience linguistique indispensable à la communication littéraire, car c'est elle qui, d'une part, participe à la construction des structures de l'œuvre et, d'autre part, assure l'argumentation.

Le leitmotiv féminin est ostensiblement présent narguant les pesanteurs de la tradition, de la claustration et du silence. La parole, le regard et le corps de la femme se réapproprient l'espace public et célèbrent une habilitation imposante saluée par la doxa littéraire et artistique. L'écriture féminine s'affirme par une profusion de productions reconnues concurrentes aux azimuts divers.

**Mots-clés** : Ecriture féminine, conscience linguistique, intertextualité, interdiscursivité, culture, femme.

## ABSTRACT

The pretext of the Arab-Muslim woman potentially founds djebarienne creation. The complexity of the novel constellation artistically combines the mantle of the great history, the will of an individual destiny, thematic writing, transmission of the gel between the sexes, the dance desire to sunlight, the body pleasures to the body that are not without injury. The expression djebarienne never ceases to issue its charms, tying and untying the arabesques of his flickering syntactic, lexical, idiomatic, brushing the fresco of Algeria, since the whispering voice-grandmothers. The sound revived by the language of the Other brand and reflects the narrative by both registration and deletion. The author was then inhabited by the desire of unveiling, of affirmation of questioning. His writing indeed bears the mark of an explicit predominance Intermedial: intertextual references and interdiscursive allied with characteristic expression of processes of film, painting, music, photography and mosaics singled aesthetics a writer for multidisciplinary training. The phrase djebarienne pulse, wobbles, ... irradiated lives: the enunciation game at work since the Arab grandmothers contaminates the write French. Algerian women, from the pen of Assia DJEBAR inhabit the French textual body. A female phrasing and a minus body, suffocated, oppressed befall the voice of the sequestered. Keyword witnesses articulate the story and the great game by the interruption and resumption, orchestrating another text: "ijtihad" to far from Medina, "the e'dou" Vast is for the prison, "Derra "Shadow for sultana," homeland "for the Disappearance of the French language," tzarl-rit "L'Amour, la fantasia. These carriers words sit Baroque architecture deployed by the author in a heterogeneous French for driving the narrative. The combination of djebarien text reflects the circularity of the story by raising the exchange from the hand of the teacher father hand cut a pulsed with anonymous Algerian Eugene FROMENTIN whose narrator of Love grabs is the fantasia in him by grabbing "the qalam".

Based on these sporadic references artistically arranged in a specific archeology Djebbar's story, we hypothesize a cultural bold determination that defines his poetics. For the linguistic identity of a work is constructed through linguistic awareness of its author. An indispensable linguistic consciousness in literary communication, for it is she who, on the one hand, participates in the construction of structures of the work and, secondly, ensuring the argument.

The women's leitmotif is now ostensibly defying the inertia of tradition, of seclusion and silence. Speech, the look and the female body are reclaiming public space and an imposing celebrate empowerment acclaimed literary and artistic orthodoxy. The women's writing is affirmed by a profusion of competing products recognized in the various directions.

**Keywords:** Women's Writing, linguistic consciousness, intertextuality, interdiscursivity, culture, woman.

# **INTRODUCTION**

Inscrivant le thème : « Représentations culturelles et écriture : le cas d'Assia DJEBAR » dans une étude culturelle, notre ambition serait de mettre en lumière une figure majeure de la littérature francophone internationale et une création artistique spécifique qui explore des thèmes essentiels enracinés dans la diversité des cultures berbère, arabe et française. L'originalité de la romancière, c'est aussi, à la différence d'autres auteurs maghrébins, d'avoir phagocyté artistement dans son déchirement et son enrichissement le poids des cultures né des colonisations. L'identité mosaïque de l'auteure est d'un apport particulier pour la compréhension de l'univers féminin, substrat de l'écriture féminine nourrie par l'opposition entre un extérieur sublimé et fantasmé et un intérieur profond et étouffant.

Le corpus romanesque retenu pour l'analyse du thème problématisé en portions congrues dans l'œuvre djebarienne, autour du prétexte d'écriture portant *représentations culturelles et écriture* répond à une lecture quêtant et éclairant le rapport complexe aussi bien d'un point de vue linguistique que dans une perspective sociocritique et historique : il en résulte alors « une autobiographie double » celle de l'écrivaine et celle du pays. Cette relation complexe entre autobiographie, narration/écriture et Histoire, dont témoignent les romans : « *L'Amour, la fantasia* », « *Loin de Médine* », « *Les Nuits de Strasbourg* », « *La Femme sans sépulture* » se trouve confrontée à une exigence de mémoire qui arrime le phantasmatique à l'horreur des faits, la littérature à l'événementiel, « un quasi passé de la fiction » qui, selon Paul RICOEUR, « devient le détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif ».

L'œuvre d'Assia DJEBAR « diseuse », « scripteuse » porte-parole des femmes séquestrées, écrivain-témoin d'une époque historique, porte-plume d'un héritage fabulé secouant la mémoire des aïeules – rythmes, mythes, trances, rites, traditions- baigne dans une culture de la mémoire du corps et du cœur dans des récits nomades, se déroulant en « chaînes » cercles et modalités de transmission qui invitent à considérer naturellement la poétique des textes djebariens dans une perspective anthropologique : le lieu du dire fonde ainsi sa légitimation propre et s'abreuve dans une luxuriance lexicale où le corps s'écrie / s'écrit porté par des voix et des mouvements qui constituent un nœud de significations dans un rapport multiple à la mort, à la poésie et à l'autre dont la présence est constitutive du « soi », car le désir d'affirmation, le mythe le plus proche, devient un asile de fixation.

Problématiser les représentations culturelles en contexte arabo-musulman à travers des romans topiques en tant qu'enjeux d'une écriture de dévoilement, de résistance, de transgression revient à s'inscrire dans une perspective de lecture et d'analyse qui prendrait en charge les éléments manifestes des textes submergés par des thèmes obsédants et des situations existentielles et qui renvoient au caractère patient du sujet en proie à de multiples obsessions dardantes pour s'affirmer voire même se libérer.

Ces situations traumatiques générées et entretenues ostensiblement par le réel social, politique, par le père, la religion et ses rites nourrissent une tendance vengeresse du sujet reposant sur l'affirmation de l'individualité indépendante. Subvertir l'interdit religieux, moral, social est une obsession typique du personnage central de l'œuvre manifestement révolté et emporté. Ce sujet instable, ne se constituera pas sujet d'une action motivée intimement. Il investira son énergie dans une activité de nature intellectuelle. Son « action » consistera à réfléchir, à vouloir atteindre une prise de conscience de la complexité de sa situation et à élaborer une représentation esthétique de cette situation. Persécuté par des claustrations symboliques béantes, le personnage principal semble le même, tant l'œuvre d'Assia DJEBAR est imprégnée d'une subjectivité en filigrane qui dévoile chaque fois un trait de sa dimension plurielle en propension dans la narration. Affectivement traumatisé par la réalité sociale agressive, sous-tendue par l'enfermement et la marginalisation, le sujet tente des échappatoires de délivrance, de résistance, d'appropriation d'un espace d'expression et d'affirmation. Mais c'est l'écriture- sublimation que transforment les traumatismes affectifs pour l'émergence du sujet féminin en tant qu'entité problématique en quête de souveraineté et de spécificité.

L'occurrence bivalente de la femme et ses manifestations libérantes et du père avec ses tendances castratrices confère à l'écrivaine une dimension androgyne où l'expression oscille en porte-à-faux entre la sensibilité et la profondeur de la féminité et l'hermétisme et la répugnance de la masculinité. Du coup, l'écriture du sujet-écrivain s'organise en réseaux concentriques qui se focalisent autour d'une thématique obsessionnelle qui s'érige en fixation au sens freudien et devient répétitive. Elle devient elle-même obsédante dans la mesure où écrire est un acte de création jouissant d'une liberté totale dans l'espace de l'imaginaire et mettant en branle une écriture nouvelle

conçue comme recréation de codes nouveaux apparaissant dans la syntaxe, le lexique, la prosodie d'une langue subversive, qui dérange les canons architecturaux du récit par un verbe en délire, en vie dans un espace concentrique habité par le mythe potentiel de l'émergence féminine, sève de l'œuvre.

Existe-t-il une écriture féminine ? Comment se présente –t-elle ? Peut-on parler de caractéristiques spécifiques de cette écriture provocatrice et contestataire ? Comment prend-elle en charge les habitus linguistiques et sociologiques ?

L'écriture féminine algérienne foisonne, nourrie par une thématique noyautée autour du corps prétexte – tabou et d'abréaction, émancipant un sujet – artiste longtemps mis en veilleuse par des considérations tendancieuses vautrées dans un amalgame arabo-musulman inique dans une Algérie potentiellement virilisée aux plans social, économique, religieux et politique. Occuper l'espace public, élever la voix s'avère un leitmotiv d'une littérature féminine en quête d'une affirmation, en proie aux violences et à l'usurpation de l'Histoire et de la dilapidation de la mémoire. L'écriture, en réaction, est alors porteuse de bouillonnement et de délation. Un engagement au féminin enclenche irréversiblement la parole dans le processus de recouvrement d'un statut consacrant la femme dans tous ses états jusqu'au déferlement sexiste dénoncé par les auteurs hommes prétextant la domination et l'exagération.

Assia DJEBAR, aux talents multiples, lauréate de distinctions littéraires et artistiques, auréolée du titre d'académicienne, auteure prolifique, témoin d'une époque historique précise, dans une entrevue accordée en 2001, que sa posture comme romancière est d'abord celle de l'écoute, soit celle de l'audition d'Histoires Individuelles qui se transforment peu à peu en récits, et de se demander aussitôt : « *A quel moment ce que vous écoutez devient un texte qui se déroule en continu avec des personnages dans lequel vous mettez évidemment des choses de vous ?* »

Dans ces narrations à relais qui forment la texture des romans de notre corpus, les femmes-récits ou les déléguées à la parole constituent l'humus narratif et culturel soutenant une architecture de la mémoire et arborant de fait une écriture en mosaïque destinée à contrer la menace aphasique. La trace est ainsi omniprésente dans l'œuvre romanesque d'Assia DJEBAR. Elle y apparaît sous forme de trace-mémorielle ou trace-

textuelle et devient le lieu de départ de la quête autobiographique ou historique de l'auteure. La trace mène « aux arêtes » (*l'Amour, la fantasia*) de l'existence vécue et sert par là-même de moyen d'approche du passé. Egalement, la figure paternelle imprègne l'œuvre djebarienne d'une manière traumatique : Assia DJEBAR découvre très tôt « *qu'un père ne se présente au mieux qu'en organisateur de précoces funérailles* » (*Ombre sultane*). Du fait, l'espace expressif est foncièrement une conscience illuminée qui irradie au moyen d'une parole féministe. Cette écriture dite « émergente » a pu se distinguer par l'originalité des textes et imposer une nouvelle façon de se dire dans un espace et dans une langue qu'il faut continuellement conquérir.

L'objet culturel mis en signes pour représenter le donné d'une époque sociohistorique est le résultat d'une morphogénèse spécifique et constitue un lieu d'énonciation signifiant. Assia DJEBAR, par sa condition féminine éclairée, est habilitée à saisir le tréfonds féminin dans tous ses états. Elle revit l'enfermement des femmes soit à travers les souvenirs d'enfance, soit à travers des témoignages intimes de femmes et de situations rapportées. Car toute voix, tout discours qui s'élèvent de l'espace convoité par l'homme, obéiront forcément aux règles émises par la société masculine et émanera d'un espace clos, limité aux murs de la maison. Ce confinement spatial émanant d'un espace clos qui renvoie aux femmes l'écho de leur désespoir et de leurs cris, ne peut qu'engendrer une écriture calquée sur cet espace. Exilées du dehors, privées de regard, contraintes à intérioriser leurs souffrances, leurs cris, leur révolte, les femmes vont finir par s'expatrier dans leur propre intérieur, la religion et la société obligeant les personnages féminins à se dédoubler pour survivre.

L'écriture féminine consacrée est à ce titre un renouveau discursif émanant d'un moi narrateur disloqué, en désunion, en éclats et s'oppose au moi social prégnant. L'intérieur féminin est sensiblement différent : les narratrices se construisent un antre vital, douillet où elles cachent leur véritable nature, une sorte de rempart où elles se réfugient afin d'y retrouver la sensation d'un lieu réconfortant, creuset de velléités artistiques et émancipatrices. Cette dichotomie spatiale différentielle dedans /dehors est transposée au sein même des corps et de l'esprit, et finit par caractériser l'écriture, expression d'un moi féminin porteur d'une nouvelle conception de l'écriture et parfumé d'une sensibilité interne caractéristique, où la conception de soi, de son corps, du temps et de l'espace y est bouleversée. Une autre spécificité caractérise cette écriture

féminine : l'écriture sensorielle générée sous le joug de l'enferment et la privation du dehors et sublimée par un engagement salvateur où la création artistique est nourrie par une obsession effrénée de présence et de manifestation.

Dans cette dynamique de reconstitution, tous les sens vont être activés : les yeux avides dévorent l'extérieur, le regard obéit à toute une technique d'appropriation de l'espace, et c'est la mobilité de ce regard qui organise le récit et la narration. Le regard devient matière de travail, matière malléable au gré de l'imagination, lieu de stockage, de souvenirs qui aide à endurer l'enferment et la privation. Objets, choses, personnes deviennent le centre du tissu fictionnel. La parole féminine par le biais du conte et des mythes devient une forme de lutte contre l'oubli et une tentative d'évasion. Le regard n'est plus une simple action de diriger les yeux vers un objet ou une chose observés mais une véritable entreprise de conquête et d'appropriation de l'espace. Cette démarche influence de même le temps, car les fragments de réels dérochés, une fois déroulés à l'intérieur donnent une dynamique au temps qui était figé. La combinaison regard – écriture qui entreprend la démarche de la conquête de la personnalité mènera vers l'éclosion d'un « je féminin » autonome en quête d'un espace spécifique. Et parce que la quête et la conquête de l'espace sont une question de survie et une manière d'échapper à l'oubli, l'écriture féminine conditionnée par les corrélations spatio-temporelles ne pourra que se distinguer de l'écriture masculine. Dépositaire de la mémoire, la femme est le relais de l'écriture abreuvée par la parole féminine. Le « je narratif féminin » est dédoublé d'un « nous féminin » qui englobe tous les « je féminins » qui tentent de percer les strates de l'amnésie. Le « nous féminin » est la résultante de tous les pronoms féminins, le « je », le « tu » et le « elle » tant la transmission orale assure la chaîne des narratrices.

Les narratrices sont habitées par la crainte que les traces de l'Histoire de l'Algérie s'envolent, que les souvenirs s'effacent, que les voix s'étouffent et que la mémoire féminine disparaisse enterrée avec les aïeules. L'écriture féminine ne sera plus seulement un acte cathartique, mais elle sera aussi une catharsis pour toutes les femmes dotées de la puissance du verbe et privées de celle de l'écrit. Les méthodes de transcription de l'oral à l'écrit deviennent la matrice de l'écriture féminine et les piliers vitaux qui caractérisent l'écriture féminine : les voix ne peuvent pas s'écrire, mais les narratrices vont rendre le texte écrit vibrant aux sons et aux rythmes des voix et des

chants de femmes. Faire revivre la mémoire féminine reviendra à ôter les voiles jetés sur les faces des femmes et les voiles jetés sur les voix des femmes. Avant d'être voix, les personnages des récits djebariens n'émettent que des chuchotements, des murmures, des conciliabules, avant d'exploser en des cris libérateurs, véritables thérapies et vengeance contre le silence et l'aphasie imposés. En témoigne Assia DJEBAR particulièrement dans « *L'Amour, la fantasia* » qui matérialise textuellement, thématiquement et phonétiquement la dialectique entre le cri et l'é-cri-t. « *Les personnages féminins n'écrivent pas, ils cri-ent,* » écrit-elle.

A travers les contes, les voix, les chants, la parole, la mémoire féminine reste l'ultime rempart contre l'amnésie culturelle et le seul moyen de se réapproprier la mémoire falsifiée et occultée par les détenteurs du pouvoir, les détenteurs du pouvoir des signes et de l'écriture. Les femmes doivent parler et parler pour lutter contre la gangrène de l'oubli et réhabiliter la femme - voix et la femme - regard.

En somme, la morphogènese du palimpseste djebarien est activée par une narration mémorielle support à la fois historique et social qui engendre une architecture arachnéenne dont les lignes de force portent les thèmes récurrents de l'oralité, des voix féminines, de témoignages, d'autobiographie, de mythes, de codifications sexuelles du corps féminin, de rites, des espaces, des identités, de l'autre, des langues, noyautés autour de la femme-voix, la femme-regard. L'écriture djebarienne combine artistement littérature et socialité dans une forme d'expression singulière caractéristique d'une création artistique potentiellement féminine. Ce statut trouve sa justification dans la thématique de la voix transcrite et poétisée à partir de sources orales où se croisent et se dédoublent la fiction, l'Histoire, l'autobiographie, la mémoire de l'auteure et de l'Algérie. La littérature est intimement liée à la société de laquelle elle émane et elle contribue à la définir : conceptions du monde, choix politiques, etc. Elle emprunte des sentiers communs à la philosophie, à la sociologie et à l'histoire.

La sociocritique n'est ni «une» théorie ni «une» méthode, mais une perspective critique et une pratique de lecture des textes : elle rassemble les travaux qui entreprennent de déterminer et de qualifier le rapport entre le littéraire et le social à partir d'une herméneutique centrée sur le texte littéraire et en considérant que le

littéraire et le social ne sont pas dans une relation d'extranéité, mais bien dans un continuum discursif et sémiotique.

Après ce ressourcement théorique, analyser le processus de l'écriture djebarienne dans le cadre du corpus retenu, en l'occurrence « *L'Amour, la fantasia* », « *Loin de Médine* », « *Les Nuits de Strasbourg* », « *La Femme sans sépulture* » reviendra nécessairement à analyser la personnalité névrotique et psychopathologique des personnages en divers lieux et états d'âme qui influencent et qui guident l'écriture en ballottage autobiographique et historique. En effet l'écriture devient elle-même un déballement sans aucun souci de la chronologie du récit.

Dans notre approche des textes djebariens notre intérêt va à l'oralité comme source de récit documentaire et mémoire de femme comme matière même du texte immergé dans son contexte social politique et historique. On ne peut nier le contexte de l'Islam dans lequel crée Assia DJEBAR. La vie quotidienne est rythmée par les coutumes islamiques. La notion d'appartenance sociale délimitée par les traditions religieuses est un facteur déterminant qui renforce le sentiment de scission entre la femme et l'homme. La structure familiale, le patriarcat, la polygamie ne sont pas que des thèmes, ils font partie de la personnalité féminine et sont donc intégrés à l'écriture.

La méthode employée pour analyser le corpus répond à une ambition personnelle de découverte sans recours aux critiques et travaux antérieurs. Les théories littéraires applicables aux textes analysés interviendront opportunément pour relever les techniques utilisables utilisées de manière spécifique par l'apport d'outils méthodologiques appropriés :

- la critique structuraliste est de mise permettant ainsi une approche narratologique des textes.
- La sociocritique qui permet d'observer le traitement de la condition féminine et des différents phénomènes de société.
- La méthode historique situe le cadre spatio-temporel en relation avec les événements.

- Les ouvrages du corpus ouvrent un large champ d'investigation psychanalytique à cause de la pression patriarcale.
- Les théories de l'imaginaire de Gilbert DURAND offrent l'opportunité d'une approche spécifique des œuvres féminines car les femmes possèdent une relation particulière à leur espace créant des cadres et des temps imaginaires faisant face à la promiscuité de leur espace quotidien.

L'analyse plus attentive du corpus montre la fréquence d'une occurrence : le couple paradigmatique composé des notions « corps » et « écriture » dualité fondant la codification culturelle du corps, et qui participe au trouble et à la problématisation des référentiels linguistiques, sexuels, sociaux et religieux et annonce le surgissement d'une parole féminine.

Un tel investissement nécessite la maîtrise épistémologique d'un appareil conceptuel permettant une analyse rigoureuse de notre corpus. Les concepts de base mis au point par Freud<sup>1</sup> dans sa théorie psychanalytique seront convoqués opportunément.

Dans son évolution diachronique ; la psychanalyse s'est enrichie de nouveaux concepts à la faveur des neurosciences et les sciences humaines. Ce qui nous conduira à solliciter des notions élaborées par Jaques LACAN<sup>2</sup>, Gilbert DURAND<sup>3</sup> et Gaston BACHELARD<sup>4</sup>. De fait, un détour théorique nous permettra de situer l'état des recherches actuelles. Du temps de Freud l'objet d'art est « psychanalysé », à travers l'observation et l'analyse des sujets créateurs :

*« L'objet d'art comme produit de l'imaginaire est révélateur d'une vie profonde, d'une conduite sous-jacente, d'un fragment oublié de notre archéologie ».*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> S. Freud(1975) , Essais de psychanalyse. Paris.P.B.P.

<sup>2</sup> J. Lacan (1966), Ecritures, Paris, Seuil.

<sup>3</sup> G. Durand(1969), Structure anthropologique de l'imaginaire, Paris, Bordas.

<sup>4</sup> G. Bachelard (1957), La poétique et l'espace, Paris, P.U.F.

La littérature est perçue alors au même titre que les arts comme un travail très élaboré : c'est la sublimation des désirs à la fois par les jeux de l'écriture, du style et des symboles. En ce sens, l'œuvre serait alors une forme de littérisation du comportement psychique profond. Aux prises avec la matière et avec son désir, l'artiste dans le processus même de la création, ne songe pas vraiment à communiquer, il cherche avant tout à résoudre son problème qui est d'exprimer ce qu'il a en lui ; il s'agit pour lui d'accoucher ce dont il est prégnant. Il poursuit un dialogue continu non pas avec les autres, mais avec son œuvre, l'objet qu'il est en train de créer. Ainsi a-t-il à réaliser artistiquement une hantise qu'il communique au moyen du langage, savoir si cette œuvre qui est « *angoisse faite objet* »<sup>5</sup> comme dit SARTRE sera perçue comme une angoisse, un problème ou une réponse à un problème.

---

<sup>5</sup> J.P.Sartre(1948), Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard,

# **PARTIE I**

**ECRIRE AU FEMININ COMMUNAUTAIRE :  
DEFI EXISTENTIEL**

L'expression de soi est un désir, la communication est volonté. Volonté de socialiser en dernier ressort l'œuvre personnelle. Car si l'œuvre est faite de mots, ces mots, eux, ne sont pas faits seulement de lettres, mais de l'être.

En ce sens, le langage symbolique, approprié, singulier serait le produit d'une sublimation créative, d'une reconversion linguistique de quelque chose de biologique ou psychosomatique refoulée : la genèse d'un texte construit n'est pas fortuite, elle est donc la satisfaction sublimée de désirs inconscients.

L'écriture, acte conscient, est l'élaboration artistique qui traduit le dépôt de l'inconscient et la mythologie de l'auteur. Loin d'être uniquement l'expression d'une profondeur inconsciente, l'œuvre littéraire nous paraît être aussi et paradoxalement une affirmation existentielle, une marque artistique élaborée et, par là, elle est réflexion, remise en cause des réalités, vision anticipatrice du futur et une tentative de libération.

Métaphoriquement, l'œuvre littéraire serait comparable à un ciel d'artiste dont le sens est diffus dans un entrelacs monolithique de représentations et de couleurs.

L'analyste chercherait alors, devant le texte, à déceler la trame signifiante tissée par le jeu de l'écriture et du style.

L'écriture s'apparente à un procédé de transformation de l'en-deça du moi, source irradiante d'un faisceau de sens dans l'espace textuel au moyen des éléments langagiers.

L'écriture féminine d'Assia DJEBAR tente de mettre en scène sémiotique les potentialités discursives où le lecteur tente à son tour de s'y aventurer pour démêler les écheveaux d'une écriture allégorique, ésotérique parfois et transgressive à la conquête d'espaces et de thèmes nouveaux.

Comme pratique singulière, son écriture convoque à tout moment le JE avec ses différentes épaisseurs ; elle est plaisir et savoir : il faudrait réussir à confondre textualité, poétique, structure et érudition à partir d'une subjectivité lyriquement exaltée qui combine artistement le réel, l'Histoire, la mythologie, les traumatismes affectifs.

Réseau cohérent de signes qui s'enchevêtrent dans une dynamique signifiante, le texte offre une pluralité de sens du fait d'un regard nouveau et d'une exigence réflexive dont jouit le lecteur enclin à l'esthétique d'une écriture en abyme.

Dans le texte djebarien, les personnages, loin d'être isolés avec une identité particulière, une épaisseur psychologique et sociologique participent à la vie du texte comme les signes faisant partie d'un système cohérent. Ils sont porteurs d'une valeur anagrammatique cotée de pensées, de lieux, de faits historiques préfigurant l'aventure de l'écriture.

Le nom des personnages est un choix volontaire pour un devenir narratif à dessein : l'onomastique reste au service du sens à l'intérieur d'un texte où l'écriture varie du social au cathartique, du ludique au sexuel et du métatextuel au poétique.

Dans notre corpus, la récurrence des thèmes obsédants est matérialisée par un lexique, une syntaxe, une prosodie en rapport avec l'intérieur émotif et la vie onirique de l'auteure, résultat d'un fond inconscient productif, symbolisant des désirs refoulés giclés par le silence et la solitude de l'artiste dans une forme singulière caractérisant l'acte d'écriture.

Les ouvrages du corpus ouvrent un large champ d'investigation psychanalytique à cause de la pression de la société patriarcale musulmane exercée principalement sur la femme. De là, les femmes possèdent une relation particulière avec leur espace et parce qu'elles ont toujours dû se créer des espaces et des temps imaginaires afin de faire face à la promiscuité de leur espace quotidien, l'écriture féminine fait appel à un imaginaire bien spécifique qu'éclairent les théories de l'imaginaire de Gilbert DURAND.

Il s'agit de réhabiliter la mémoire féminine à travers un travail de spéléonaute de voix. Assia DJEBAR est rongée par le désir de sortir de l'oubli les voix de femmes, au point où elle matérialise ce geste, qu'elle s'acharne à mettre des voix sur le papier. Donner une voix au texte, le sonoriser correspond au désir de l'auteure de rendre son

écrit photogénique. Souvent, l'auteure sort de sa réserve pour joindre sa voix à celle des femmes.

# **CHAPITRE PREMIER**

**PAROLE CAPTIVE : PAROLE LIBÉRÉE**

L'œuvre romanesque et filmique d'Assia DJEBAR célèbre solennellement la féminité. L'auteure s'engage à parler de la femme, à lui donner la parole, l'inscrivant dans une présence manifeste et lui restituant une place longtemps voilée par les pesanteurs sociales et les pseudo-valeurs sacro-saintes répandues par une logique virile !

L'écriture djebarienne se situe dans un contexte culturel dialogique. Elle oscille entre la culture française d'où la romancière a puisé ses valeurs, son éducation et ses ambitions, et la culture arabo-musulmane et berbère très prégnante qui a phagocyté un désir lyrique tourné vers la remise en cause et l'affirmation !

Dans une combinatoire mêlant la biographie, l'Histoire et la fiction, Assia DJEBAR milite dans la langue de l'Autre pour recouvrer un espace voisin de l'environnement masculin pour dire, pour voir, pour se voir et se distinguer, libérant ainsi la parole, le corps et le rêve !

L'œuvre cinématographique réalisée par la romancière-historienne-réalistrice en navette entre le film et le roman n'est-elle pas, à juste titre, un désir obsessionnel de « revivifier » la femme et accorder le statut d'écriture féminine à la production djebarienne ? Le roman-maître « *L'Amour, la fantasia* » et les deux longs métrages « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* » et « *La Zerda ou les chants de l'oubli* » ne consacrent-ils pas dialogiquement la femme en voix, en forme et en couleurs ?

Même si la femme a été l'objet d'une écriture diverse, provocatrice et contestataire d'un certain nombre d'écrivaines, entre autres Nina BOURAOU, Ahlem MOSTAGHANEMI, Assia DJEBAR est consacrée par les critiques, comme maîtresse de l'art au féminin. L'enfermement de la femme demeure le thème majeur de cette littérature, c'est le ferment de l'écriture féminine, c'est la cause et le catalyseur de cette écriture; une fois qu'elles écrivent, ces femmes ne peuvent pas écrire autrement que nourries par l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, elles ne peuvent pas écrire autrement que sous l'influence d'un profond intérieur étouffant qui s'oppose à un extérieur sublimé et fantasmé.

De facto, l'écriture féminine se singularise par une source intérieure irradiante qui crache la fureur de survivre à des conditions de claustration déshumanisantes. Le

corps devient ainsi un espace qui configure l'écriture. Le personnage féminin se dédouble subissant, d'un côté, les critères de la société et agissant intrinsèquement répondant à un tiraillement d'une présence/absence conflictuel. La narration est guidée par le tréfonds sensible permettant une expression féminine reflétant une réalité différente de la réalité masculine. L'écriture féminine est l'expression d'un moi féminin porteur d'une nouvelle conception de l'écriture et parfumé d'une sensibilité interne caractéristique, où la conception de soi, de son corps, du temps et de l'espace y est bouleversée.

De cette singularisation scripturaire émane l'écriture regardante qui traverse les murs de l'enfermement et de la privation et nourrit l'imaginaire des narratrices. La vue balaie l'espace extérieur et organise le récit et la narration. Les images dérobées furtivement à l'extérieur libre et ouvert sont mémorisées avidement constituant de la sorte une réserve cathartique apaisant l'enfermement et la privation. Objet, chose, humain deviennent le nœud fictionnel (exemple de l'importance de la scène de la mère "nue" portant son bébé au parc. Cette scène presque banale sera le support imaginaire de Hajila, le personnage de « *Ombre sultane* ». Ou encore les reconstructions presque surréalistes de la narratrice de *La voyageuse interdite*. La parole de la femme par le biais de la voix du conte et des mythes transmis dans le cercle féminin, devient elle aussi une forme de lutte contre l'oubli et une tentative de desserrer les chaînes en s'évadant au-delà des murs à travers les yeux et à travers l'imagination à défaut de pouvoir s'évader physiquement. L'œil devient un instrument de la conquête et de l'appropriation de l'espace. De même le temps se dédouble dans une dynamique composée articulant, par l'entremise des fragments de réels dérobés, un présent et un passé. Le futur naît également des projections des narratrices en espoir de revivre les expériences de liberté vécues. D'autres narratrices vont exploiter cette expérience du regard afin de sonder leur propre personnalité. Les narratrices se servent de l'écriture afin de se doter d'une personnalité distincte de celle que la société veut leur imposer.

Mais en fait, c'est la combinaison regard-écriture qui entreprend la démarche de la conquête de la personnalité qui mènera à la fin de la démarche vers la naissance d'un " je féminin" autonome. La conception du temps et de l'espace étant différente chez les hommes et chez les femmes, l'expression du lieu et la manière d'exprimer les corrélations spatio-temporelles ne peuvent qu'être différentes, de même que la façon de

se dire et d'exprimer l'entourage réel ou fictionnel. Les femmes qui écrivent n'étant pas en lutte contre la symbolique de l'espace-ville, mais plutôt en quête d'espace tout simplement, cette quête se fait par l'écriture: la véritable conquête du lieu se fait à travers l'écriture et parce que la quête et la conquête de l'espace sont une question de survie et une manière d'échapper à l'asphyxie, l'écriture des femmes conditionnée par les corrélations spatio-temporelles ne pourra que se distinguer de l'écriture masculine.

La mémoire féminine s'avère un substrat culturel spécifique de l'écriture féminine. Mais ce rapport ne peut être dissociable de l'omniscience de la notion de voix dans les textes féminins, car la mémoire féminine algérienne est par définition orale et se transmet exclusivement de femme en femme, de "bouche en bouche".

Le désir de faire parler la mémoire féminine algérienne est organiquement lié à la prise de parole par la femme. Dans les textes analysés le "je narratif féminin" est dédoublé d'un "nous féminin" qui englobe tous les "je " féminins qui tentent de percer les strates de l'amnésie. Le "nous féminin" signifie l'union de tous les pronoms féminins, le "je", le " tu" et le "elle". Les narratrices sont habitées par la crainte que les traces de l'histoire de l'Algérie s'envolent, que les souvenirs s'effacent, que les voix s'étouffent et que la mémoire féminine disparaisse enterrée avec les dernières gardiennes de la mémoire.

L'écriture pour les femmes algériennes ne sera plus seulement un acte cathartique, mais elle sera aussi une catharsis au nom de toutes les femmes dotées de la puissance du verbe et privées de celles de l'écrit. Les méthodes de mécanisme de transcription de l'oral à l'écrit deviennent la matrice de l'écriture féminine et les piliers vitaux qui renforcent la définition de la spécificité de l'écriture féminine algérienne.

Les voix ne peuvent pas s'écrire, mais les narratrices vont rendre le texte écrit vibrant aux sons et aux rythmes des voix et des chants de femmes.

Grâce à la perpétuation de la mémoire collective, les liens entre les ancêtres et la nouvelle génération se font moins distants. Pour les narratrices, les ancêtres sont plus que des souvenirs du passé, ils sont omniprésents par leur force.

De façon moins ostentatoire c'est également à une réappropriation de l'Histoire, cohérente d'ailleurs avec sa formation universitaire d'historienne, que procède Assia DJEBAR à partir de « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », nouvelles parues en 1980, et surtout « *L'Amour, la fantasia* » (1985), qui reste son meilleur roman. Ce dialogue avec l'Histoire bien différent certes de celui de BOUDJEDRA, est quête jamais terminée d'une voix. Voix féminine peu entendue et peu licite en terre maghrébine, réservée à un univers de l'intime que des descriptions hâtives présentent en général comme refuge contre l'histoire et ses violences. Ses deux fresques de la guerre d'Algérie, « *Les Alouettes naïves* » montraient déjà, au contraire, que cette guerre était autant affaire de femmes que d'hommes, particulièrement dans certaines de ses expériences les plus violentes, et recherchaient à travers une sorte d'épaisseur du temps, entre autres, un vécu féminin de cette violence, ainsi qu'une voix féminine et en quelque sorte sororale pour le dire. « *L'Amour, la fantasia* » élargit le champ historique en décrivant la prise d'Alger en 1830 déjà comme une sorte de viol fantasmatique d'un espace féminin, et parallèlement l'entrée dans la langue française (et donc aussi dans la littérature) comme une perte de niveau de la féminité la plus intime, ressentie comme une autre violence, une autre modalité de cette « gueule de loup », encore. Et en même temps cette langue française assimilée grâce au père met assez paradoxalement celle qui l'habite, à la fois dans une sorte d'exclusion de sa propre intimité, et dans une solidarité sororale avec toutes celles qui ne la possèdent pas. De celles-ci il s'agit de devenir la voix, et en même temps l'intermédiaire vers une libération ambiguë, puisqu'elle mène aussi à une nouvelle solidarité : celle de la seconde épouse soudain confrontée à ce carrefour énigmatique et ouvert à la fin de « *Ombre sultane* » (1987). Celle de toutes ces femmes d'hier et d'aujourd'hui dont « *Vaste est la prison* » (1995) dresse une nouvelle fresque, dans cet entrecroisement si particulier à l'écriture d'Assia DJEBAR entre le récit autobiographique et celui d'une sorte de communauté étalée dans l'histoire d'expériences féminines algériennes de milieux divers.

On peut adhérer moins qu'à ces trois romans, à cette autre histoire collective de femmes qu'est « *Loin de Médine* » (1991), reconstitution historique romancée de la vie des femmes qui entourèrent le Prophète QSSL et peuplent encore la mémoire de l'Islam. Son projet est cependant cohérent avec eux : trouver une sorte de voix collective immémoriale des femmes en civilisation musulmane, et inscrire celle de l'auteure en une sorte d'amplificateur, à la fois singulier et multiple. Certes, Assia

DJEBAR n'est pas la seule, depuis les années soixante, à proposer à ses lecteurs l'expression d'une sorte de parole féminine. Ni même à développer cette expression dans une perspective historique. Cependant l'histoire dont il s'agit ici est celle d'une longue mémoire de violences, parmi lesquelles celle ambiguë, de la langue de l'Autre donne à ses romans une musicalité toute particulière : cette langue est en effet devenue celle de l'écriture et d'une parole libérée en même temps que mutilée dans la libération.

# 1. Le sujet culturel de l'affirmation

Transindividuel au sens de Lucien GOLDMANN, le « je » narrateur recouvre une énonciation plurielle, combinant à la fois, l'Histoire, la fiction et l'autobiographie, vecteur triptyque porteur de l'inscription des voix féminines faisant écho des multiples sources de la narration interculturelle et légitimant ainsi la présence féminine. La problématique de la création djebarienne met alors en jeu trois éléments, voix, corps et mouvements qui constituent un nœud de significations fondant le rapport à l'affirmation, à la poésie et à l'autre dont la présence est constitutive du « soi » vocalisée !

Le roman féminin ne se rapporte pas uniquement à la condition de la femme. La romancière se montre aussi attentive à l'avenir de la société, mais elle conçoit son développement comme un acte global qui ne peut exclure la participation féminine. Les timides revendications ne suffisent pas à changer l'image de la femme déjà peinte par les écrivains masculins. A travers les différents rites de passage, la femme paraît vouée à la destinée traditionnelle de mère – épouse. De l'enfance à l'adolescence, tout oriente la jeune fille à fonder un foyer. Mais il est rare qu'elle ne soit pas ensuite confrontée à la polygamie, pratique violemment réprimée par la romancière. Selon elle, ce système matrimonial n'a plus sa place dans la société actuelle sur laquelle elle pose un regard critique.

Écriture fragmentaire interpénétrant dans l'Histoire, la fiction et l'autobiographie, aussi bien sur le plan romanesque que sur le plan cinématographique, nous avons opté pour l'analyse du corpus de base retenu, le mouvement transversal en navette du récit et de la narration, tel que la romancière s'en est servie pour écrire et réaliser le désir féminin, thème majeur de sa production intellectuelle et artistique.

La contamination mutuelle de l'Histoire et de la fiction – mise en évidence par Paul RICOEUR<sup>1</sup> – sert, d'une part, à authentifier le monde fictif créé par l'auteure Assia

---

<sup>1</sup> P. Ricoeur (1983), *Temps et Récit*, Tome 1, Paris, Seuil.

DJEBAR, et, d'autre part, à questionner l'histoire : à l'historicisation de la fiction répond la fictionnalisation de l'Histoire. Et c'est par l'insertion de personnages réels, mis sur le même plan que les personnages fictifs que le tumulte des voix crée un effet de réel et rattache le temps de la fiction au temps de l'Histoire.

Potentiellement féministe, l'écriture djebarienne s'inspire de la mémoire et de l'imaginaire et fonde la thématique culturelle de son œuvre. La nécessité d'intégrer l'oralité dans la littérature fut, pour Assia DJEBAR, une manière de surmonter l'exil dans la langue, à la fois comme compensation linguistique et culturelle.

L'univers féminin est, de nature, « parlant ». La voix caractérise la femme. Par voix nous entendons les effets acoustiques différents qui déterminent dans un certain sens la thématique de l'auteure et qui servent de matières de base pour la création. La voix nous signifie la façon par laquelle Assia DJEBAR arrive à la reconstruction de l'histoire collective et individuelle: une méthode de création romanesque fondée sur l'écriture intertextuelle historique à l'aide de la mémoire – écrite, orale, «intérieure» et de la fiction.

L'auteure est en quête de réponses au questionnement surgissant au cours de la création même: Quel est l'objectif de cette reconstruction romanesque de l'histoire de l'individu et de celle de la société? Pourquoi sont-elles liées? De quelle façon l'auteure traite-t-elle les différentes sources de l'histoire collective et individuelle? Existe-t-il une approche féminine de l'histoire?

Une certaine unité est perceptible non seulement au niveau de la création, mais aussi au niveau thématique. En effet, la vision du monde transmise par Assia DJEBAR est excessivement bipolarisée. Une division fondamentale est marquée par l'opposition des sexes – avec une résonance spécifique dans le milieu socio-culturel de l'auteure arabo-musulmane. Par conséquent, une dichotomie se forge dans l'espace: rupture en espaces féminin et masculin. La réalité quotidienne les sépare très visiblement: le premier est celui de l'intérieur, le second est celui de l'extérieur.

Dans l'imaginaire d'Assia DJEBAR, le monde masculin – celui du dehors donc – est étroitement lié à la figure du père; en effet, c'est lui qui sauve Assia DJEBAR de la claustration. Justement, par le personnage du père, instituteur de français, ce monde devient aussi rattaché à la langue française. Pour l'historienne formée en français, l'écriture en français, la guerre, et, en plus, l'écriture sur la guerre, deviennent inévitablement liées les unes aux autres.

Cependant, l'univers des femmes veut dire traditionnellement le harem, l'enfermement donc. De l'extérieur la seule réalité féminine est la voix – nous verrons le rôle particulier et prépondérant qu'elle joue chez la femme-écrivain. Une voix qui s'entend en langue maternelle, soit l'arabe populaire, soit le lybico-berbère. Cette langue est avant tout liée au personnage de la mère et aussi à l'amour. En même temps, les femmes sont les transmetteuses de la tradition orale, autre présence acoustique.

Au diapason de la voix féminine, l'écriture féminine caractérise également la femme. Dans les romans d'Assia DJEBAR, la structure détermine en grande partie le sujet car, effectivement il s'agit de la question fondamentale comment écrire pour s'affirmer, femme, sujet différencié? ou, pour mieux dire, comment ré-écrire?

Assia DJEBAR exprima déjà très tôt dans sa carrière l'importance qu'elle attribue à l'architecture des textes:

*«... ce qui conditionne pour moi le point de départ d'un livre, c'est de plus en plus, soit un désir d'architecture (comme pour Les Alouettes naïves), soit comme actuellement, le besoin de mettre au jour une toute petite musique dont je pressens le rythme et les arabesques, ce qui m'a fait démarrer.»<sup>2</sup>*

«*L'Amour, la fantasia* » est le premier volet du quatuor romanesque intitulé *Arabian Quartet*. Le roman reflète plusieurs sortes d'expériences intellectuelles: relecture des récits de guerre écrits par les Français dans la plupart des cas, tentative de se plonger dans le passé individuel et écoute de ses compatriotes, des femmes algériennes. L'ingéniosité du roman, ce n'est pas seulement de juxtaposer ces sujets

---

<sup>2</sup> A. Djébar, «Le romancier dans la cité arabe», (1968), in J. Déjeux(1984), Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe, Naaman, Sherbrooke, Québec, p. 104.

apparemment trop divers pour le cadre d'un seul roman, mais de les transformer dans une unité.

Le roman est constitué de trois parties principales, dont la première s'intitule *La prise de la ville ou L'Amour s'écrit*. Cela nous suggère déjà l'alternance qui s'ensuit: il s'agit effectivement d'une partie concernant l'Histoire et d'une autre, plus personnelle, plus intime. En fait, Assia DJEBAR choisit quatre épisodes concernant le début de la colonisation française d'Algérie, c'est-à-dire la prise d'Alger en 1830: l'apparition de la flotte française devant la ville, le combat de Staouéli dans les environs d'Alger, l'explosion du Fort l'Empereur, et la prise ou plutôt l'ouverture de la ville. Pour faire revivre ces temps anciens Assia DJEBAR utilise, d'une part des sources authentiques (les récits de guerre des Français) et, d'autre part, la fiction.

Pour les chapitres à résonance autobiographique de la première partie, la narratrice choisit un thème qui est unificateur: celui de l'écriture. D'abord c'est la narratrice elle-même qui reçoit une lettre d'amour, ce qui cause un énorme scandale aux yeux du père, puis ce sont les cousines de la narratrice qui, en cachette, écrivent des lettres intimes à des amis lointains.

Le troisième épisode n'est lié à l'écriture qu'indirectement: c'est la première rencontre avec la culture française (plutôt négative, certes) à travers la connaissance d'une famille française vivant dans le voisinage. Rencontre qui sera significative par la suite, car la langue et la culture françaises seront décisives dans la vie de la narratrice.

Cependant, la juxtaposition de ces deux sortes de récits n'est pas arbitraire du tout. L'auteure assure le passage entre les deux univers, le va-et-vient spatial et temporel est facilité par son souci; en effet c'est elle qui veut, comme elle dit, «habituer le lecteur à une certaine difficulté et passer successivement d'un siècle à l'autre.»<sup>3</sup> Cela justifie la raison d'être de ces mots de passe entre les chapitres: le dernier mot du chapitre autobiographique déclenche le chapitre historique.

---

<sup>3</sup> «Interview avec Assia Djébar à Cologne», in Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin», n°2, mai 1990, Cologne, p. 81.

La méthode qui consistait à numéroter des chapitres historiques et à intituler les chapitres autobiographiques, s'inverse dans la deuxième partie principale dont le titre est *Les cris de la fantasia*. L'écriture sur L'Histoire continue à l'aide des lettres du capitaine Joseph Bosquet et du capitaine Montagnac complétées par les mémoires d'autres colonisateurs, celles d'un soldat, d'un médecin et d'un libraire. Ces récits révèlent le début et le développement de la résistance algérienne dans les années 1840 et la cruauté de la guerre des deux côtés. Parallèlement l'histoire de la jeune fille progresse. On la voit comme étudiante à Paris et puis comme jeune épouse. Il est intéressant d'observer que l'auteure ne trouve plus nécessaire de continuer le jeu avec des mots de passe, elle considère que le lecteur est prêt à circuler sans effort entre les siècles.

Cependant, il existe, un lien thématique qui justifie un certain ordre: la correspondance guerrière – «*Cette correspondance au jour le jour, qui part des bivouacs, offre une analogie avec des lettres d'amour...*» (A.DJEBAR,1985, 69.) qui rime avec l'épisode de la lettre d'amour destinée à la narratrice; l'histoire tragique des membres de la tribu des Ouled Riah dont la voix étouffée ressemble étrangement à une autre voix, celle des femmes: «*Un éclair où j'entrevois, par-dessus l'épaule fraternelle, des profils de femmes penchées, des lèvres qui murmurent, une autre voix ou ma voix qui appelle.*» (A.DJEBAR,1985 96.) Dans la troisième partie, le thème de la noce est commun aux deux chapitres parallèles: la noce de la «mariée nue de Mazouna» correspond à celle de la narratrice.

La composition se modifie davantage dans la troisième partie principale qui s'intitule *Les voix ensevelies*. Si on reprend l'objectif didactique de l'auteure, c'est une partie qui, à l'aide de la succession régulière de trois sortes de récits mène le lecteur à l'acceptation d'un niveau d'écriture de plus en plus difficile. Les récits autobiographiques subsistent, mais la source des textes historiques et l'époque qu'ils représentent deviennent totalement différentes. L'auteure utilise des transcriptions et des traductions d'interviews préparées avec les maquisardes algériennes de la guerre de libération qui sont complétées par la méditation de l'auteure sur ce qu'elle vient d'entendre/d'écrire.

Cette troisième partie reflète aussi le penchant de l'auteure pour la musicalité, au niveau de la construction que nous avons mentionnée au début de ce chapitre – car cette partie suit la structure d'une nouba, qui est un genre musical familier à l'auteure depuis son film intitulé « *Nouba des femmes du mont Chenoua* » (1978). Jean DEJEUX donne la définition suivante de la nouba:

*«Le terme nouba désignait au temps des Abassides une troupe de musiciens qui se présentait 'tour à tour' dans les réceptions officielles. Plus tard, en Andalousie, le terme signifiait une suite de morceaux musicaux jouée par un ensemble instrumental et vocal dans un ordre précis avec prélude, ouverture, divers mouvements et une finale. [...] Cependant ici [dans le film], c'est, d'une part, le montage des séquences du film qui est structuré en cinq mouvements comme une nouba et, d'autre part, l'histoire quotidienne des femmes (dans le sens de nouba) c'est le tour des femmes de prendre la parole.»<sup>4</sup>*

L'analogie structurale est évidente, et même la ressemblance thématique deviendra significative. Car il s'agit effectivement de cinq mouvements suivis d'un Tzal'rit (final), chaque mouvement respectant un ordre bien défini des parties constituantes.

« *L'Amour, la fantasia* » déroule en alternance Histoire et autobiographie dans un élan mémoriel abreuvé concomitamment par des sources intérieures, c'est-à-dire ses propres souvenirs, et des sources extérieures, soit écrites soit orales.

Cette exigence de la combinatoire Histoire et autobiographie s'impose d'emblée dans l'Avant-propos de « *Loin de Médine* » :

*«Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter...» (A.DJEBAR,1991, 5).*

---

<sup>4</sup> J. Déjeux, op cit .p.75.

« *Loin de Médine* » est justement le roman remontant le plus loin dans le temps, ses divers épisodes se déroulent à l'époque de la mort du Prophète QSSL à Médine. Retour donc dans l'imaginaire islamique aux origines de la religion qui est celle d'Assia DJEBAR aussi.

Ce plongeon dans les temps anciens n'est pas unique de nos jours dans la littérature maghrébine de langue française. La méthode créative de l'écriture djebarienne, en l'occurrence ces deux derniers romans repose sur une relecture/ré-écriture de l'Histoire. La dualité de la mémoire et de l'imaginaire est vivement sollicitée :

«...une fois l'écart posé par rapport à la vérité historique, un repli est possible de la fiction sur sa source événementielle: 'une heureuse rencontre' de l'imagination et de l'histoire, voire de la fiction historique.»<sup>5</sup>

« *L'Amour, la fantasia* » est aussi « un roman-navette » par excellence, mais différent dans sa réalisation et ses objectifs. Il représente un double retour dans l'histoire collective – parce que retour à l'époque de la colonisation et retour à la guerre de libération; parallèlement un retour dans l'histoire individuelle. Pour une reconstruction de l'histoire par l'écriture, Assia DJEBAR choisit consciemment des points d'origine: le début de la colonisation française en Algérie, et les premières années de la conquête du pays, marquées par une nouvelle situation linguistique: le commencement de l'histoire de la langue française sur le territoire algérien. Elle retrace aussi certains épisodes de la guerre d'Indépendance qui est à l'origine de la liberté de son pays. Un événement qui crée une nouvelle situation historique et linguistique. Un début qui pourrait changer les conditions de la femme dans le pays.

« *L'Amour, la fantasia* », mûri sous les feux de deux projets cinématographiques<sup>6</sup> qui sont à la source d'une partie du texte écrit final, consolident la maîtrise du sujet.

---

<sup>5</sup> In Poétiques croisées du Maghreb, coll. Itinéraires et contacts de cultures, vol. 14, 2<sup>e</sup> sem., 1991, Université d'Alger-Université Paris-Nord, L'Harmattan, Paris, p.84

<sup>6</sup> Deux longs métrages: *La Noubia des femmes du mont Chénoua* (1978) et *La Zerda et les chants de l'oubli*. (1982).

Le texte d'Assia DJEBAR inscrit le destin individuel dans son appartenance sociale et historique, nouant ainsi de façon irréversible la quête identitaire<sup>7</sup> au contexte historique et socioculturel. La construction de « *L'Amour, la fantasia* », obéit à un attrayant jeu de miroir où les quêtes identitaires se croisent, se mêlent et s'entremêlent continuellement.

Assia DJEBAR fait de l'Histoire le prétexte, le contexte et la toile de fond de son texte littéraire et à partir de cette recherche, l'auteure tente de se retrouver elle-même, de se rapprocher, et de renouer avec son peuple, et tout spécialement avec la catégorie féminine. « *Renouer avec son peuple* » dit Charles BONN<sup>8</sup> à propos d'Assia DJEBAR « *sera la manière ludique et non plus didactique de retrouver sa propre histoire* ».

Il est assez difficile de parler de niveau événementiel dans le texte de « *L'Amour, la fantasia* », car le texte est tout, sauf un récit chronologique. L'histoire est en fait constituée de trois histoires :

La première partie raconte l'enfance de la narratrice et loin de révéler tout de son enfance, la narratrice dévoile quelques instants cruciaux qui vont marquer le cheminement de sa vie et ses intérêts, sa souffrance aussi. Chacun de ces récits est entrecoupé de récits historiques numérotés de I à IV, qui sont en fait une lecture historique personnelle de l'auteure.

La deuxième partie raconte à partir d'écrits d'officiers français la conquête française de l'Algérie, et cette fois-ci, c'est le contraire, les récits historiques alternent avec les narrations personnelles numérotées de I à III.

La troisième partie est, elle, un voile levé sur une multitude de voix de femmes anonymes qui ont participé à l'histoire proche de l'Algérie, voix superposées par des récits autobiographiques encore une fois (avec toutefois quelques récits antérieurs à la guerre de libération comme le récit de FROMENTIN<sup>9</sup>, et celui de PAULINE).

---

<sup>7</sup>A.Djebar(1967), *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard.

<sup>8</sup>C. Bonn(1990), *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Livre de poche.

<sup>9</sup> Récit sur Haoua, l'amante tuée lors de la fantasia.

La structure du roman est une structure en abyme, les trois parties se réfléchissent mutuellement :

La première partie est constituée de neuf sections, quatre réminiscences d'enfance portant chacune un titre, et entre chacune de ces parties se trouvent des parties numérotées de I à IV et les deux ensembles sont clos par un petit texte en italique (49 pages).

La deuxième partie est, elle, constituée de sept sections, trois sections portant des titres et qui renvoient à l'Histoire de l'Algérie, et entre chacune de ces sections, on trouve trois sections numérotées de I à III et le tout est clos de même par un texte en italique (66 pages)

La troisième partie, la plus longue, a une structure différente, elle est constituée de cinq mouvements. Chaque mouvement est l'écho d'un récit individuel et d'un texte en italique, où sont intercalées des voix de femmes, et là encore nous pouvons constater la structure en miroir entre les énoncés qui constituent chaque mouvement.

Cependant, le troisième mouvement a une structure quelque peu différente des autres. Il est en effet beaucoup plus court (16 pages alors que la moyenne des autres mouvements est de 29 pages), il est constitué de cinq petits textes et d'un texte en italique; le cinquième mouvement clôt en fait les quatre autres et même le texte en entier, il est le point final de la problématique traitée. Nous ne pouvons que constater la rigueur de l'auteure qui tend vers le parfait, tant la structure même du texte répond à ses préoccupations et tant cette structure est le reflet des mouvements et des sursauts qui secouent la narratrice.

En ressuscitant des moments de l'Histoire marqués par les guerres, la femme-écrivain, émancipée et féministe, certes, (parce qu'elle ne peut agir autrement), a l'occasion de donner un exemple à ses compatriotes, car *«c'est globalement pour les*

*femmes, un moment d'émancipation et de participation accrue, exceptionnelle à la vie collective.»<sup>10</sup>*

C'est pourquoi peut-être l'écrivain, historienne de formation d'ailleurs, s'inspire-t-elle de l'Histoire en dépit de la déclaration suivante, prononcée en 1968 : *«Et pourtant, je n'ai nulle envie d'écrire un roman historique.»<sup>11</sup>*

D'autre part, le retour en arrière dans l'identité collective incite Assia DJEBAR à la quête de sa propre identité et de sa propre histoire. Cela donne effectivement la spécificité de son écriture:

*«L'innovation déterminante, dans ce roman, est de rattacher de multiples façons l'Histoire du pays dans son passé absolu et son passé plus récent à l'Histoire de la femme.»<sup>12</sup>*

Et puis: *«...associer à son histoire personnelle celle d'un pays tout entier.»<sup>13</sup>*

Donc nous voyons apparaître un roman partiellement autobiographique – car c'est justement le genre littéraire dont le mythe fondateur est le retour – autobiographie assez particulière d'ailleurs selon le sens traditionnel du terme.

Fragmentaire, sélectif, entrelacé d'autres récits à caractère différent, c'est le type de texte où aboutit Assia DJEBAR à l'aide du vagabondage arbitraire de la mémoire:

*«S'inspirant quelque peu de l'expérience proustienne elle exploite ses souvenirs avec de multiples réfractions que l'on perçoit comme des effets d'exigence esthétique et de revendication par l'artiste du privilège de modifier et d'adapter la réalité qui lui appartient.»<sup>14</sup>*

---

<sup>10</sup> D. Brahimiv (1991), *Appareillages, Deux Temps Tiercé*, Paris, p. 28.

<sup>11</sup> A. Djebbar, op.cit., p. 103.

<sup>12</sup> B. Chikhi (1990), *Les romans d'Assia Djebbar*, Alger, OPU, p. 20.

<sup>13</sup> Ibid., p. 147.

<sup>14</sup> B. Chikhi, op. cit., p. 5.

Les femmes-écrivains se sentent souvent à l'aise à l'égard des récits aux résonances autobiographiques. Même la femme-écrivain musulmane, venant d'un milieu socio-culturel supportant mal l'écriture féminine, prend la plume pour créer un récit de vie ou de témoignage pour être reconnue dans le monde des hommes en tant que personne, sujet actant.

Cependant en ce qui concerne la valeur littéraire de telles écritures une certaine prudence est obligatoire. Comme disait Tahar Djaout sur la littérature «beur» – la littérature de la seconde génération d'immigration algérienne en France:

*«Il s'agit presque toujours d'un texte à résonance autobiographique, un texte revêtant la forme d'un témoignage sur un itinéraire individuel. Or, comme disait je ne sais quel romancier, chaque homme est capable d'écrire un livre pour raconter l'histoire de sa vie, l'écrivain est celui qui va au-delà.»*<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> T. Djaout, «Une écriture au 'beur' noir», in Dix ans de littérature 1980-1990. I. Maghreb-Afrique noire, coll. Notre librairie, oct.-déc. 1990, p. 37.

## 1.1. L'Amour, la fantasia ou la polyphonie féminine à la croisée de l'Histoire et de la fiction

« *L'Amour, la fantasia* » apparaît comme la véritable deuxième naissance de l'œuvre d'Assia DJEBAR, après le silence de treize années entre le dernier de ses textes de la première période, « *les Alouettes naïves* » paru en 1967 et la période du second souffle entamé par « *Femmes d'Alger dans leur appartement* ». Cependant la période qui sépare ce roman et « *L'Amour, la fantasia* », ne peut être considéré comme un silence, ou une période transitoire, c'est au contraire une période de mûrissement du texte sous les feux de deux projets cinématographiques qui sont aussi à la source d'une partie du texte final écrit et qui sont pour beaucoup dans la maîtrise du sujet : le texte djebarien inscrit le destin individuel dans son appartenance social et historique, nouant ainsi de façon irréversible la quête identitaire au contexte historique et socioculturel.

Dans la tourmente de l'écartèlement linguistique qui secoue l'auteure entre deux cultures, elle choisit de s'exiler tant la langue du colonisateur pour reprendre à son propre compte une position tant décriée et critiquée. En choisissant son retour sur la scène de la création pour faire revivre les voix de femmes dans leur parler algérien quotidien sans aucun artifice de langue apprise, au moyen de deux longs métrages qu'elle a réalisés et écrits elle affiche son désir et son profond déchirement vis – à- vis de la langue autre qui se trouve incapable d'exprimer ou de rapporter fidèlement les paroles précieuses de ces femmes qui sont les derniers témoins de l'histoire de la guerre d'Algérie.

Dans ce concert de voix multiple, l'auteure questionne la langue non sous forme pamphlétaire, mais en retraçant son parcours personnel parallèlement à l'Histoire de l'Algérie au début de la conquête coloniale. Elle le fera humblement comme devrait être toute rétrospective douloureuse qui mettrait à vif les souffrances endurées.

Là où la langue de l'Autre s'inscrit sous un signe double, contradictoire, là où la plaie fait mal, c'est au moment où la langue de l'autre s'avère celle qui libère, celle qui a le pouvoir de briser les murs de l'enfermement, celle qui reflète le combat des femmes, celle par qui l'insoumission puis la révolte arrivent, traçant les sillons de la

révolte souterraine ; et de ce fait la langue de l'autre devient cathartique. Ecrire revient à nommer le mal, à tenter de le cerner, prouver que celui qui tient la plume existe.

Dans sa tentative de vouloir se dire dans la langue de l'autre, la narratrice met à jour sa technique employée dans le texte de « *L'Amour, la fantasia* », un mouvement perpétuel de va-et-vient entre dévoilement et voilement, envie de se dire et pudeur de ne pas tout dire, « *la langue s'enrobe de pudeur* » (A.DJEBAR, 1985,76) écrit la narratrice qui sent toujours le regard du père, œil constant, diktat paternel qui devance toute lettre, tout mot. La narratrice n'écrit pas sur l'amour, elle ne raconte pas l'amour, elle dit écrire devant l'amour et ce sont les mots qui lui servent de torche pour éclairer ses vacillements entre voilement et dévoilement.

La maîtrise de la langue française par la narratrice et sa lucidité constituent une échappatoire à l'enfermement, entretiennent des rapports conflictuels avec cette langue.

La narratrice de « *L'Amour, la fantasia* » ne renonce pas à son rôle d'écrivaine, elle superpose ses écrits aux dires des voix, elle les laisse sortir, puis elle succombe à la tentation d'écrire elle-même ces écrits, comme pour laisser un peu son imagination se rapprocher du récit. Le titre qu'elle donne à ce texte est aussi révélateur car elle oppose « murmures » à « voix », ses mots à elles ne peuvent qu'être des murmures, des chuchotements, des conciliabules.

Dans sa crainte d'asphyxier les voix au lieu de les déterrer, la narratrice se retire complètement du texte, elle s'esquive du texte afin de laisser de la place et surtout de l'air à ces voix de femmes. Et si elle a très peur de « ne pas dire juste » à cause du danger du transfert de l'oral à l'écrit, la narratrice laisse les voix se dire par elles mêmes, le vocabulaire reste le vocabulaire algérien simple, le parler des femmes et du quotidien.

Chérifa la narratrice n'écrit pas, elle parle et ce parler se transcrit tel quel dans le texte d'Assia DJEBAR, la mémoire féminine se transmettant de murmures en murmures, de chuchotements en chuchotements pour traverser les barreaux dressés par l'homme.

Etrange destin que celui de la langue française, langue de la conquête, puis de la colonisation, puis de la mort, qui s'est transformée en une langue libératrice, en une langue vengeresse des morts oubliés de la conquête cruelle. Comparée à une épine, à un dard, la langue de l'Autre s'avère exiger de la narratrice un renversement de son corps, un plongeon dans les antres de la mémoire et de l'Histoire.

Dans « *L'Amour, la fantasia* », le regard occupe une place primordiale. D'une façon symbolique la narratrice attribue aussi à la langue de l'Autre un regard, qui a le pouvoir d'aveugler les mâles de la tribu, la langue de l'autre en libérant les corps a ainsi aveuglé les mâles et a doté la narratrice d'yeux pour pouvoir voir et voir aussi à la place de toutes les autres femmes enfermées et privées d'yeux.

Du texte « *L'Amour, la fantasia* », découlent des sursauts du corps, corps qui tentent par les transes, par les vociférations, par les thrènes, par les danses, par les lamentations ou les lacérations de s'insurger et de retrouver enfin un message d'amour.

Et comme le corps s'épanouit dans l'espace où se pratique la langue de l'autre et qu'il rétracte dans le milieu où se pratique la langue maternelle, est-ce le prix à payer ? Le dû ? Ou l'exil de la langue, le corps cherche à s'épanouir et il s'épanouit là où il trouve la source de sa liberté de mouvements.

La structure du texte « *L'Amour, la fantasia* » construite selon une architecture de reflets donne à lire indistinctement le récit tant les parties sont liées d'une façon inextricable : chaque problématique sur la langue renvoie à l'Histoire et à l'histoire de l'Algérie, et chaque événement personnel n'est qu'une mise en abîme réfléchie de l'Histoire. Les différents événements personnels relatés se réfléchissent souvent entre eux, et ne peuvent être clairement compris que s'ils sont lus en interaction.

Pour Assia DJEBAR, la nécessité d'intégrer l'oralité dans la littérature écrite fut, dès ses premiers romans, une manière de surmonter l'exil dans la langue par le biais de la littérature qui l'aide, sinon à dépasser cet exil, du moins à faire le deuil de la langue, à le prendre avec soi, à l'imprimer en/sur soi. Dès l'instant où il est impossible de se dire dans la langue étrangère, Assia DJEBAR se retourne vers l'oralité. C'est dans

ces termes que l'oralité sera considérée chez cette romancière : à la fois comme compensation linguistique et particularité culturelle.

## 1.2. Loin de Médine ou le palimpseste de la Tradition contestée

Écrit en 1990, « *Loin de Médine* » est une reconstitution et une réflexion historiques particulièrement sensibles à la participation féminine. Ce roman d'Assia DJEBAR évoque les événements qui entourent les derniers jours du Prophète remontant aux années de son exil de la Mecque et aux incessantes batailles menées pour consolider son pouvoir, batailles pour lesquelles le recours aux femmes fut décisif.

Afin d'éviter de voir sombrer dans l'oubli le destin fascinant de ces femmes musulmanes, combattantes de l'Islam, le roman « *Loin de Médine* » se propose de raconter dix-huit destins féminins dans leur héroïsme et leur courage. L'inscription des personnages féminins ayant réellement existé se réalise par celle de l'oralité. Celle-ci s'annonce comme un procédé romanesque qui, en s'opposant aux écrits des historiens arrive à signaler le décalage existant entre les événements racontés et la vision que nous en transmet l'Histoire. L'écrit renvoie essentiellement aux discours masculins des historiens tel que Tabari ; leur notoriété a fait de leurs textes des textes sacrés et même si l'image de la femme a été largement déformée c'est celle qui habite tout l'imaginaire collectif. L'oralité bien que transcrite insère un autre signifié scriptural : la voix des femmes que rejoint celle de l'auteur jette le discrédit sur l'écriture théologique. L'oralité permet à l'auteur d'inventer une nouvelle écriture dans laquelle les voix des femmes s'élèvent, pour opposer aux récits des chroniqueurs, misogynes pour la plupart, une détermination à changer l'ordre des choses.

« *Loin de Médine* » pose le problème de la transmission de la mémoire, inscrivant au sein du roman une réflexion sur les rapports de l'Histoire et de la littérature, dans une perspective résolument féministe qui transcende le cadre du roman historique traditionnel.

Dans la quête du passé, les chemins de l'Histoire et de la fiction finissent nécessairement par s'entrecroiser car l'une et l'autre usent de procédés narratifs similaires et sont principalement guidées par un authentique effort de persuasion.

Le roman « *Loin de Médine* » est consacré aux récits de femmes que l'écrivain recueille et réécrit, renouant ainsi avec sa tradition et ses racines : la transmission du conte et du récit. Cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même, à l'Histoire pour pouvoir ensuite réviser l'historiographie officielle. Grâce aux contes, aux ahaddits et aux réminiscences de l'auteur, les voix féminines échappent à l'asphyxie et sortent de l'ombre des traditions islamiques.

Au sein du récit, Assia DJEBAR devient la principale narratrice, elle entreprend de faire entendre les voix que l'hégémonie masculine a condamnées au silence pendant des siècles, et par conséquent, à l'extinction. Elle tente de faire revivre le passé par le biais, volontaire ou forcé, de l'écriture, de son écriture en langue française, et d'enraciner la langue de l'Autre dans l'oralité des femmes. De transmettre en langue française ce qu'elle a pu entendre et apprendre dans la langue maternelle.

Pour résoudre la question « *comment combiner l'écriture en langue française avec le récit oral arabe ?* », Assia DJEBAR fait et refait le trajet des langues. Le français étant devenu sa seule langue d'écriture à la croisée du parcours qui se situe entre plusieurs langues, elle essaie de l'arabiser en passant par la poésie. Elle retravaille la langue française comme une sorte de double de tout ce qu'elle a pu dire dans sa langue du désir. Quand elle se sert du français pour réécrire l'oralité arabe, elle fait croître un rythme nouveau marqué par des entorses à la syntaxe et à la sémantique. En effet, l'inversion du sujet, de l'adjectif, du complément a un rapport évident avec une sensibilité que l'auteur qualifie de « *maghrébine [...] qui appréhende les choses par fulgurations soudaines* »<sup>16</sup>. Ce serait une écriture maghrébine en français. Prétendre arabiser le français pour exprimer la fluidité, la sensibilité maghrébine, c'est prendre des libertés avec la langue française pour se sentir libre en l'écrivant. Sa langue serait donc celle de la poésie, une langue qu'il faut se forger, et, toujours et sans fin, recommencer à inventer.

Pour insérer l'oral dans « *Loin de Médine* », la narratrice s'attache à traduire les écrits des chroniqueurs au même titre qu'elle transcrit les récits oraux des femmes en s'appuyant tantôt sur ce que la mémoire collective rapporte (ahadits, contes et récits

---

<sup>16</sup> T. Smati « *Création et liberté : Entretien avec Assia Djébar* » in Algérie Actualités n° 1276, semaine du 29 mars au 4 avril 1990, p.37

de vie), tantôt en fictionnalisant l'histoire. Dans ce dernier cas, la narratrice se substitue à ses héroïnes, elle entend, dans ses rêves, leur voix et se donne le droit d'imaginer une suite à leur histoire.

Cette intériorisation du fait oral, son appropriation par la narratrice permet sa modification, sa ré-orientation idéologique.

La contamination mutuelle de l'Histoire et de la fiction –mise en évidence par Paul RICOEUR<sup>17</sup> – sert, d'une part, à authentifier le monde fictif créé par l'auteure Assia DJEBAR, et, d'autre part, à questionner l'histoire : à l'historicisation de la fiction répond la fictionnalisation de l'Histoire. Et c'est par l'insertion de personnages réels, mis sur le même plan que les personnages fictifs que le tumulte des voix crée un effet de réel et rattache le temps de la fiction au temps de l'Histoire.

La seule réponse à la domination masculine serait donc la parole, puisque, une fois entamée, la prise de parole ne peut être arrêtée. Ainsi dans « *Loin de Médine* », la parole de Fatima, « celle qui dit « non » à Médine », s'expérimente dans un « non » affirmé sans crainte et fait prendre conscience à l'héroïne de sa capacité d'être, de sa puissance de devenir. Associée à la figure mythique d'Antigone, Fatima acquiert le statut de légende.

Le monde des femmes, à travers une série d'anecdotes, s'inscrit dans un récit où l'oralité prend une dimension scripturale innovante : celle de pouvoir réécrire dans le sens de réorienter l'Histoire. Par la voix des femmes qu'Assia DJEBAR convoque, l'histoire sacrée est controversée. La suprématie masculine est défiée ; le discours féminin réalise, par le biais de la réécriture, un autre réel à la fois possible et plausible.

Dès lors, il s'agit de déconstruire les apparences, mettre à nu les blessures fondatrices et pour cela, inlassablement, relire le discours sur l'hier.

« *Loin de Médine* » est la plongée dans un passé si lointain qu'il a l'aspect débonnaire des certitudes. Mais de ces certitudes on peut extraire tant de mensonges,

---

<sup>17</sup> P. Ricoeur, (1983), *Temps et Récit*, Tome 1, Paris, Seuil.

tant de mal, que redonner la parole aux premières rawiyates<sup>18</sup> et non répéter inlassablement les légendes, écouter ces femmes qui furent autant que les hommes, fondatrices d'une civilisation, d'une culture, c'est se livrer au sacrilège d'une libération. Les femmes qui ont entouré ou rencontré le Prophète avaient une densité, une aura qu'on leur a ôté au plus vite. Rendre à Fatima la justice de sa réclamation et, à travers cela, proclamer le droit de ses innombrables héritières à la justice, à l'humaine justice, rendre à Aïcha la vérité de sa jeunesse, ses sentiments et ses blessures, pour ne citer que ces deux exemples trop connus, c'est se retrouver en tant que femme dans l'imaginaire musulman. C'est ne plus se perdre dans le discours des mangeurs d'histoire. C'est accéder à un seuil sur lequel buttent les structures sociales les mieux ancrées et dépasser l'aveuglement douloureux du silence, du renoncement :

*Aïcha « mère des croyants » parce que première des rawiyates [...] elle voit son destin se dessiner : oui, nourrir la mémoire des croyants, entreprendre cette longue patience, cet inlassable travail, distiller ce lait goutte à goutte. Préserver, pour toutes les filles d'Ismaël, parole vive. (A.DJEBAR, 1991,264)*

La narratrice fuit le silence car son regard est celui du langage, lorsqu'elle ne restitue pas la parole des femmes, elle l'imagine, la devine comme si elle passait au tamis l'indéchiffrable sable d'un temps occulté. Tournée vers l'extérieur, à la manière de ces devinettes tiffinagh écrites sur le sable comme un envol de syllabes venues du fond des temps, elle exhume sans fléchir les secrets et les aveuglements qui font de la culture implicite une prison de l'esprit.

Lorsqu'Assia DJEBAR s'approprie l'Histoire, elle décentre subversivement ses perspectives produisant ainsi des changements de focalisation, de véritables « *transfocalisations narratives* »<sup>19</sup> qui, par la voix des femmes, transforment les documents des chroniqueurs et les utilisent comme un palimpseste sur lequel elles inscrivent leur propre discours vivant.

---

<sup>18</sup> *Rawiyates* est une transcription phonétique d'un mot arabe qui signifie en français à la fois conteuses et historiennes. Dans une communauté où la tradition orale est forte, Aïcha est une *rawiya* c'est à dire à la fois une conteuse et une historienne qui s'est chargée de relater le vécu (la *souna* en arabe) et les *ahhadits* (les paroles -morales) du Prophète.

<sup>19</sup> G.Genette (1982), *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Paris, Seuil, p.285.

Le palimpseste dans l'écriture de « *Loin de Médine* » est une façon de mettre en dialogue l'écrit et l'oral ou plutôt d'opposer à l'écrit un contre discours : l'oral.

Si l'oralité s'oppose à l'écrit, c'est pour déjouer les pièges des labyrinthes idéologiques et donner à voir l'instable du présent, malgré la permanence en nous de ce mouvement pendulaire du passé vers le présent. Pour cela, la narratrice a choisi de laisser résonner la clameur de ces voix jusqu'à en être remplie, façonnée. Et c'est par la citation que leur discours<sup>20</sup> se trouve définitivement légitimé. « *Loin d'être pédante ou fortuite, la citation participe d'une intertextualité obligatoire* »<sup>21</sup>. L'auteure veut établir ainsi un vrai rapport avec son lectorat. Tel est le poids et l'importance de la citation dans « *Loin de Médine* ».

La citation est à la croisée de deux discours : historique et littéraire. Elle occupe de ce fait un pôle stratégique -« *quand elle assure sa validité, garantit sa recevabilité, ou au contraire les réfute.* »(A.COMPAGNON, 1979, 12)- qui remplit une pluralité de fonctions liées aux enjeux du discours. « La citation se construit comme une ré-énonciation » (A.DJEBAR,1991,12). Elle est marquée lorsqu'elle cite les écrits des chroniqueurs (Tabari, Ibn Saad) attestés comme des documents officiels et dont la véracité n'est pas contestée. Elle est également marquée lorsqu'elle insère le témoignage des personnages historico-fictionnels (Le Prophète, Abou Bekr, Ali, Fatima, Aïcha, Oum Hakim, La reine du Yémen etc.). Ces personnages ont une double identité : personnage de l'Histoire et personnage de la fiction.

L'aménagement discursif va enchevêtrer deux ou plusieurs énonciateurs et les amener à partager un même espace. Dans « *Loin de Médine* », les femmes témoignent du vécu de leurs consœurs pour les maintenir dans la mémoire collective :

---

<sup>20</sup>Le discours serait donc l'actualisation écrite des voix que la narratrice/auteure Assia DJEBAR entend et restitue.

<sup>21</sup>A l'intertextualité aléatoire Michael RIFFATERRE (1980) oppose l'intertextualité obligatoire que « le lecteur ne peut ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire. »

*« Toutes les femmes de Médine rapportent, ont rapporté comment, parce que je me trouvais mariée lorsque j'étais esclave, le Prophète\_ que Dieu lui assure le salut !\_ m'a donné le choix :*

*Veux-tu garder ton statut d'épouse ? J'interviendrai pour que ton mari, même esclave, soit près de toi ! Ou bien, tu peux choisir, puisque te voici libérée, de te libérer aussi des liens de mariage .Tu peux choisir de vivre comme une femme veuve ou divorcée, en attente d'un autre mari !*

*J'ai à peine hésité : « Libre d'un coup ? » ai-je pensé, le coeur battant. « Libre comme être humain et libre comme femme, pouvoir moi-même choisir quel homme je veux, ou même vivre seule, ou... ».*

*(A.DJEBAR,1991, 255)*

Les signes typographiques ainsi que les traces du sujet parlant suggèrent la parenthésisation du discours cité. Celui-ci marque ses frontières et se libère de toute tutelle énonciative. Ce n'est pas le cas de la citation non-marquée qui, par la reformulation, permet à l'auteur d'intégrer dans son propre discours ceux d'autres personnages. C'est ainsi que la narratrice entend la voix d'Esma :

*« Entendre, tant de siècles après, le « non, je ne peux pas ! » (Lla attik !) d'une Esma à demi défaillante devant l'époux agonisant, et encore amoureux, lui qui avoue ainsi sa préférence :*

*-C'est toi, semble-t-il dire, qui me lavera... La caresse de tes doigts. Le dernier contact humain sur mon corps. Toi, la seule à pouvoir être la purificatrice, la mort une fois présente, toi... (A.DJEBAR,1991,216 ).*

Et plus loin, l'auteure renchérit :

Il y a, dans ce récit du texte d'origine, en fait un double style direct, puisque c'est le souvenir même de Esma qui, bien après reconstitue l'ultime dialogue conjugal : *« Il m'a dit... J'ai dit...Il m'a répondu. »* Devant cette scène privée, un rideau s'entrouvre par deux fois ; nous entendons la voix des époux comme par effraction :

*« Abou Bekr m'a dit : « Lave-moi ! » ou « Tu me laveras ! »*

*On ne sait si le désir du mourant ne tente de se masquer sous l'autorité de l'époux calife. Qu'importe ! A nous de revivre la charge émotive de la dénégation. »*  
(A.DJEBAR,1991,216-217)

Qu'il s'agisse d'Esma ou de Fatima, la narratrice entend, relate et évalue la parole des personnages qu'elle cite. La reformulation ici s'inscrit comme la greffe d'un discours personnel ; la sur-inscription prend une dimension urgente : celle de reconquérir le passé des femmes qui ne sont pas en reste.

*« Je crois entendre, certaines nuits, la voix grave de Fatima, particulièrement cette dernière fois où je la vis vivante, allongée sur sa couche, mais parée comme une mariée : je faisais partie de la seule délégation des épouses et mères des Ançars qu'elle accepta de recevoir. Oui, parfois, au coeur de la nuit, j'entends ses derniers mots accusateurs : - Je vais être débarrassée de tous vos hommes ! Dorénavant comme ils me paraissent lourds, tous ces hommes à l'opinion indécise !*

*Quelle Musulmane de cette ville ou d'ailleurs perpétuera cette éloquence enflammée qui nous brûlait, qui tenait en émoi ? »* (A.DJEBAR,1991,96)

Ces réminiscences témoignent du caractère fictionnel de ce que nous avons appelé la citation non-marquée.

S'agit-il ici d'une appropriation autobiographique de l'Histoire ? Nous sommes tentés de répondre par l'affirmative car le récit autobiographique-cadre s'ouvre ici sur les récits des femmes qui, en prenant la parole, acquièrent le statut de sujets, de narratrices, inscrivant, à leur tour, sur le palimpseste des chroniqueurs arabes, leur propre histoire et par extension celle de toute l'Histoire arabo-musulmane. Mais encore, la superposition du discours personnel (celui de l'auteure) sur celui des dix huit femmes évoquées révélerait la volonté de transformer l'Histoire par la fiction.

Qu'elle soit marquée ou non, la citation montre que la mise en scène du récit, au niveau de l'interaction énonciative ainsi que dans la régulation des événements,

trouve dans des éléments du niveau syntaxique l'expression d'un discours emboîté et fondamentalement polyphonique :

« *Tout ce que je dirai, tous l'ont déjà conté ; tous ont déjà parcouru le jardin du savoir.* » (A.DJEBAR,1991,9)

La polyphonie permet d'effacer une inscription pour la recouvrir d'une autre. En effet, pour tenter d'amender les excès des chroniqueurs arabes concernant la femme, Assia DJEBAR rétablit son statut en opérant ce que Genette appelle une transfocalisation narrative :

*pour la première fois, une guerrière se lève en chef d'armes contre l'Islam : Salma annonce, en cette 11e année de l'Hégire, d'autres femmes indomptables et rebelles, ainsi que la plus irréductible d'entre elles, Kahina, la reine berbère...* (A.DJEBAR,1991,37)

Le plus grand intérêt de « *Loin de Médine* » réside sans doute dans sa réinterprétation et sa réorganisation de l'action. C'est dans ce sens que Fatima, Aicha, Sadjah et Oum Hakim ont fait face au despotisme masculin en essayant de prendre en main leur destinée. L'exemple de Oum Hakim est révélateur. Cette femme, vive et combative, refuse de se séparer de son époux jusqu'alors non converti à l'Islam :

« *Oum Hakim n'a pas pleuré. Elle est allée trouver ses parents : « je vais rejoindre, coûte que coûte mon... » Elle allait dire « mon amour » ; c'était vrai, comment vivre sans Ikrima, sans l'époux auréolé à ses yeux de toutes les grâces[...] Ikrima brave et doux, conjonction rare qui a fait que Oum Hakim, connue pour son esprit de décision et sa vivacité, l'a aimé. Oum Hakim amoureuse d'Ikrima depuis tant d'années.* (A.DJEBAR,1991,134-135)

Des divers processus polyphoniques, Assia DJEBAR déplace ainsi, de manière subversive, la perspective des écrits de Tabari ainsi que celle des autres chroniqueurs.

En un tour de force, l'auteure se sert de l'oralité, de son pouvoir et de sa légitimité dans la tradition arabe, pour controverser les écrits historiques. Elle valorise

ainsi la subjectivité féminine et son histoire. Gérard GENETTE (1982 : 386) désigne ce phénomène sous le terme de « transmotation », c'est-à-dire motivation substituée à une autre .

Par l'insertion de l'oral, Assia DJEBAR superpose deux histoires « masculine et féminine » avec la volonté de les mettre en présence. La mémoire féminine va court-circuiter les écrits masculins et tente de construire une idéologie différente de celle des idées reçues. C'est alors que Fatima n'est plus représentée comme une femme soumise mais se révèle en vraie Antigone capable de rébellion :

« *Non, accuse Fatima, vous prétendez me refuser mon droit de fille !* ». (A.DJEBAR,1991,79)

Les voix de femmes s'autorisent à parler et à écrire dans l'espace public, là où n'étaient entendus jusqu'alors que les hommes. Le tumulte de la mémoire collective permet la réorganisation de l'imaginaire patriarcal, car l'idée religieuse, incarnée par l'Islam, définit le rapport homme-femme dans sa complémentarité et sa fusion.

En insérant dans le récit la voix des femmes qui façonnèrent l'Islam, en la superposant aux documents arabes qui l'ont réduite au silence, Assia DJEBAR bouleverse l'idéologie dominante. De plus, il arrive que les deux sources qui sont les documents historiques d'une part, et les témoignages restitués par les femmes, d'autre part, soient en désaccord sur l'événement raconté :

« Femmes de la mer » dans l'esprit de Omar, c'est comme si le mouvement imperceptible et infrangible que cela suppose ne pouvait, en elle et autour d'elle, se contrôler...Pourtant, son émoi, et même sa révolte intérieure, ce jour où, blessée par les paroles de Omar, elle demanda audience au Prophète, font exception dans sa biographie éclairée à quelques moments clés par les chroniques.

Malgré l'identification nominative des voix, il n'en demeure pas moins que leurs discours ne sont authentifiés que dans la fiction.

A l'intérieur du récit, l'oralité s'organise sur trois plans :

- Linguistique : Certains vocables et noms arabes sont transcrits phonétiquement en français. L'absence d'équivalent sémantique pour des vocables tels que rawiyats signale la volonté d'inscrire « cette autre langue » comme une particularité linguistique et culturelle. Aussi, certains idiomes arabes sont insérés en tant que discours cités ; c'est l'exemple de « Aïcha : Mère des croyants ». Cette appellation traduite en français ne révèle pas toute sa charge symbolique : il ne s'agit pas d'une sainte au sens chrétien du terme mais de l'épouse du prophète qui s'est chargée, après sa mort, de transmettre les ahhadits.

- Enonciative : L'oralisation du discours des héroïnes use pour se matérialiser dans le récit de plusieurs signes typographiques tels que les guillemets, les points d'exclamation, les points d'interrogation etc. A cela, s'ajoute l'emploi des phrases inachevées, traces d'une réflexion personnelle et intime.

- Historique : Le conte et le haddith se posent dans le récit comme deux arguments historiquement fiables qui permettent à la fiction d'opposer son idéologie à celle des chroniqueurs.

Cet ancrage de l'oralité confère au récit la force et la détermination d'un contre-discours. Celui-ci va s'opposer durant toute la narration aux discours officiels. La tradition orale des discours féminins montre bel et bien le caractère polémique de leur recevabilité. Ils assoient une perception de l'Histoire qui donnent à lire différemment le passé.

Dans le roman « *Loin de Médine* », la voix de l'auteure rejoint celle de ses héroïnes, une manière de donner force et légitimité à sa propre écriture. En effet, le récit tout entier devient une réplique au discours masculin autoritaire. L'appropriation de l'intertexte historique tente de transmettre un contre-discours, celui d'une parole féminine qui conteste le monologisme masculin.

Au cours de la période évoquée ici, qui commence avec la mort du Prophète Mohamed QSSL, de multiples destinées de femmes se sont imposées à moi : J'ai cherché à les ressusciter...

Femmes en mouvement « *Loin de Médine* », c'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle.

Lorsque la narratrice introduit le portrait des femmes évoquées sommairement dans les écrits des premiers historiens c'est pour réhabiliter leur subjectivité clairement affirmée. Cette dernière s'opposera au caractère hégémonique d'un Islam masculin. Ces femmes, souvent décrites comme asservies et soumises, sont intégrées dans un récit nouveau et original qui témoigne de la présence active des femmes dans le monde musulman.

L'oralité dans le récit permet à l'auteure Assia DJEBAR de combler les béances de la mémoire collective. Texte de la contestation, « *Loin de Médine* » permet des lectures multiples de certains événements majeurs de l'Histoire musulmane.

C'est ainsi que l'histoire de la jeune reine yéménite de Sannaâ dont le nom n'est pas mentionné arrive à faire entendre et donne à lire une opinion différente de celle des chroniqueurs. L'histoire relate qu'un chef de tribu se dresse contre l'Islam en se prétendant lui-même prophète. Ce dénommé Aswad occupe avec sa troupe la ville de Sannaâ et décide d'épouser la reine yéménite après avoir tué son époux.

Tandis que l'historien TABARI déclare que la reine yéménite s'est soumise à cet homme craignant pour sa vie, l'auteure Assia DJEBAR contrecarre cette lecture pour suggérer que la reine du Yémen a accepté son union avec Aswad, en raison de l'admiration qu'elle portait à cet homme :

*« Pourquoi Aswad l'épouse ? Seulement parce qu'elle fait partie du butin et qu'elle a dû lui paraître – lui, le Bédouin couvert encore de sa poussière, elle, la plus jeune ou la plus belle des épouses, dans son éclat juvénile et royal –une proie fascinante ? Mais il pouvait la « prendre », sans l'épouser. Peut-être ne manifesta-t-elle*

*pas un excès de résistance : par calcul, par curiosité, ou, comme le suppose TABARI si hâtif à l'excuser, « par crainte ». Crainte qui la quittera vite. » (A.DJEBAR,1991,20)*

Les interrogations de la narratrice s'inspirent d'un conte populaire yéménite qui raconte que leur reine était consentante lorsque Aswad lui proposa le mariage. Et c'est cette même femme qui a commandé le meurtre de son époux car l'admiration qu'elle lui vouait s'est transformée en haine. En dialoguant avec l'historien, Assia DJEBAR l'interroge sur ses lectures et ses différentes interprétations des événements historiques :

*« La fiction serait d'imaginer cette femme rouée, puisque les rames de la féminité demeurent, en ces circonstances, les seules inentamées. » (A.DJEBAR,1991,20)*

Elle poursuit en opposant à cette image de la femme craintive un personnage féminin inventif capable d'organiser un complot visant à éliminer ce faux prophète car elle découvre qu'il se comporte comme un païen. C'est parce qu'elle est déçue et dupée que la reine yéménite décide de se venger en tentant d'assassiner Aswad.

De même, la révolte de Fatima, fille du Prophète QSSL, dépossédée de son héritage paternel par les successeurs de Prophète est une lutte obstinée pour être reconnue, par les califes, comme une héritière légitime. Par le don de la parole, Fatima s'oppose farouchement à cette injustice et si elle meurt, elle n'en demeure pas moins résistante :

Ainsi elle a dit « non », la fille aimée. « Non » au premier calife pour son interprétation littérale du « dit » du Prophète QSSL. Peut-être que, dorénavant, au lieu de la surnommer « la fille aimée », il faudrait l'évoquer sous le vocable : « la déshéritée » ?

Ce « non » total, irréductible, Fatima ne l'oppose pas à l'homme Abou Bekr, dont elle ne peut oublier l'attachement indéfectible qui le liait au Prophète QSSL, mais au calife, celui qu'on a désigné calife hors la famille du Prophète QSSL.

En utilisant la subjectivité féminine, l'auteure montre que l'articulation d'une autre histoire est possible. Celle-ci se réalise dans la souffrance et le déchirement. Elle rallume la mémoire d'un passé étouffé par l'écriture masculine.

C'est en s'érigeant contre TABARI et l'ensemble des chroniqueurs qu'Assia DJEBAR légitime le contre-discours proposé :

« *Ultime détail du chroniqueur dont on pourrait entendre la voix soudain durcie : Salma à terre, cela ne suffit-il pas ?* » (A.DJEBAR,199139)

Et l'auteure ajoute en s'opposant à lui :

Khalid tue Selma. Mais si, cette fois, la responsabilité en incombait à la victime ? Ce pourrait être elle qui, à terre refuse l'agenouillement. Elle, peut-être, qui bondit comme une panthère. Une arme dans la main, ou même sans arme visible, elle a pu, de ses yeux, de son rire, provoquer : « *Tue-moi* » Et Khalid, fasciné, n'a pu cette fois qu'obéir. Selma tombant devant le général, et peut-être à sa manière, le subjuguant. (A.DJEBAR,1991,39-40)

L'histoire personnelle, celle de l'auteure sans doute, s'imbrique dans celle de la collectivité. Face à l'histoire des hommes, Assia DJEBAR propose une contre-histoire féminine qui met l'accent sur le courage des femmes musulmanes.

Ecrire devient cette tension qui révèle un double dans lequel l'auteure rejoint l'ensemble de ces voix dans leur simultanéité. Mais aussi, l'écriture révèle le temps, cette mesure infiniment distendue, distante même, qui les fait partie prenante d'un passé. Si l'écriture était auparavant expression du corps, (« *la parole identitaire s'écrit toujours sur la peau* » écrit Mireille CALLE-GRUBER), maintenant, c'est la voix qui devient une autre expression du corps/de la mémoire.

Si comme l'affirme l'auteure Assia DJEBAR : « *ce sont les femmes qui firent l'Islam* ». Le roman « *Loin de Médine* » invite le lecteur à repenser et recréer la généalogie de l'Islam. L'auteure incite le lecteur à poser un regard critique sur ce qu'il a

pensé toujours comme évident. C'est la rédaction de ces discours féminins qui fait d'Assia DJEBAR le porte-parole de toute une génération de femmes désireuses que leur destin soit réhabilité.

Ces voix jouissent d'une liberté narrative qui donne force à leurs discours.

L'oralité a un caractère subversif, non seulement par la transcription opérée d'un discours considéré comme superficiel et donc condamné au silence, mais encore par son opposition au discours masculin dominant. La dimension idéologique du texte devient une sorte de garantie : l'écriture constitue une reformulation, une variation d'un discours verbal antérieur.

Roman de la dénonciation, « *Loin de Médine* » annonce la possibilité de faire exister un autre discours. Le récit autobiographique inclut la parole d'autrui dans ses variantes, révèle son inaltérabilité et sa persévérance à travers le temps.

L'élaboration de l'histoire de « *La Femme sans sépulture* » repose sur un discours à la fois historique et idéologique en rapport avec la situation coloniale et post-coloniale. Des voix féminines se rejoignent pour reconstituer l'histoire de Zoulikha Oudai où le passé recomposé reflète le destin de la femme.

Généralement, la voix et ses diverses manifestations - de la parole au chant en passant par le murmure, le chuchotement et le cri -, se présentent comme des éléments fondamentaux de la culture orale toujours existante au Maghreb. Dans les romans de la littérature francophone maghrébine et en particulier écrite par les femmes, les narratrices agissent souvent de manière comparable dans l'objectif de sauvegarder la voix de l'oubli par sa mise en écriture.

Nous pouvons observer quelques constants lors du passage de l'héritage oral dans ces textes littéraires francophones. Premièrement, le passage s'effectue grâce à l'intervention de la narratrice qui assure la médiation entre la culture de sa production littéraire et sa culture d'origine dont elle se sent en quelque sorte éloignée justement par l'acquisition de la langue française. La médiation se réalise quasi exclusivement lors des moments privilégiés du retour à la communauté d'origine ainsi dévoilée avec une

curiosité d'ethnologue. La méthode de travail de la narratrice consiste à capter la réalité du groupe dans sa diversité, sa vivacité et son fonctionnement. L'écoute des membres du groupe rend possible non seulement leur connaissance dans le présent, mais aussi leur découverte dans le passé. Ce contact avec l'héritage historique et la volonté de ces narratrices de le faire valoir par l'écriture en langue française sont d'autant plus appréciés car elles font miroiter la possibilité d'une réintégration dans la communauté d'origine. La citation ci-dessous d'Assia DJEBAR témoigne de cette position narrative :

*« Cette écoute, dans la langue dialectale, ou plus exactement, avec l'accent régional que me redonnait la chaleur maternelle, ce parler des femmes souvent les plus humbles, au milieu des pleurs et des rires d'enfants, des appels de bergers, des bruits ordinaires de la campagne, toute cette épaisseur sonore marqua vraiment mon retour : d'émigrée, d'exilée d'hier. Et je ne me sentais pas encore une passagère ; non. »*<sup>22</sup>

Il est important de souligner que le passage de l'héritage oral au texte littéraire français n'est pas une mission sans danger. Il implique aussi la traduction, le passage d'une langue à l'autre qui peut rendre la tentative de sauvegarde absolument dérisoire.

Cette technique d'écriture reste la seule voie possible dans la composition d'une identité multiple.

La production littéraire d'Assia DJEBAR, dominée par l'originalité et l'audace de l'œuvre ; la voix féminine est sa source d'inspiration primordiale.

---

<sup>22</sup> A. DJEBAR(1999) ,*Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel.

### 1.3. La Femme sans sépulture ou le Mythe de la survivance

« *La Femme sans sépulture* », donne une image précise de la tentative de l'écrivaine de rejoindre leur culture d'origine par les moyens de l'écriture.

Avant d'entamer la présentation des rapports de la position narrative et de la culture orale dans le roman d'Assia DJEBAR, nous considérons important d'évoquer la définition de la voix formulée par Mireille CALLE-GRUBER pour comprendre la complexité de l'approche djebarienne des phénomènes de l'oralité:

*« Il n'est point étonnant, dès lors, que la seule instance possible dans les textes d'Assia DJEBAR soit en fin de compte la voix : (re)prise à l'instant, timbre d'outre-silence, souffle de l'entrelettres, passage, coup de glotte, voisement de la langue qui prend corps sans incorporation en un référent. La voix est toutes les voix, qui l'habitent tour à tour, de noms et d'époques divers, le temps de leur présent. Elle échappe à théologie, à chronologie, à logique narrative ; elle est incantation, affect, vibration. Elle est l'âme des textes - au sens où le violon a une âme : morceau de bois portant des cordes - c'est-à-dire cheville ouvrière. »*<sup>23</sup>

Nous voyons que la critique souligne non seulement l'omniprésence de la voix dans les romans djebariens, mais aussi l'importance du caractère sonore que le texte essaie de préserver. Ce qui est dit est certes incontournable, mais la façon de le dire, la tonalité, la sonorité s'élèvent au même pied d'égalité.

La remarque suivante de Beïda CHIKHI souligne davantage que la voix a aussi un rôle de médiation historique dans le temps et cette idée reste inséparable de la volonté de la préservation de la culture orale dans le texte djebarien :

*« La voix est censée articuler l'être-présent du narrateur à l'être-passé de l'ancêtre dont il est question. La voix tente de rendre compte du caractère et des valeurs à travers l'événement qu'elle raconte, et d'assurer, dans le même temps, les*

---

<sup>23</sup> M.Calle-Gruber « ...Et la voix s'écri(e)ra : Assia Djébar ou le cri architecte », *Le Renouveau de la Parole identitaire*, Montpellier-Kingston (Canada), Cahier du Grefic, n° 2, p. 275-291. 1993

*représentations symboliques à codes forts, récurrentes, dans lesquelles le groupe social se reconnaît. »*<sup>24</sup>

L'écriture d'Assia DJEBAR retrace l'évolution de la voix féminine à partir de la constatation d'un silence, silence de la femme dans la société patriarcale, à travers le surgissement de la voix - sous forme de cris et de musique, jusqu'à l'articulation de la parole féminine.

Par son écriture dans l'entre-deux culturel et linguistique, la narratrice crée un lieu d'expression à la parole féminine et dans cet espace intermédiaire sa propre voix peut s'exprimer de manière individuelle, tout en s'inscrivant dans une polyphonie féminine.

Les textes djebariens, et en particulier « *La Femme sans sépulture* », élaborent une technique de mise en texte de la voix féminine, basée sur la position dans l'entre-deux de la narratrice.

D'abord, la narratrice se met à l'écoute des femmes de son entourage et elle s'assigne la tâche de transformer cette voix en écriture. Cette épreuve est confrontée aux entraves imposées par la nature de cette culture féminine à transmettre – comme la pudeur et la conception de l'honneur dans la société algérienne - et aussi par la situation interculturelle de la narratrice qui implique le passage linguistique mentionné plus haut.

Cependant, vu les moyens intellectuels dont elle dispose, l'*inscription* de la voix dans le texte littéraire est l'unique méthode pertinente pour la narratrice en situation interculturelle d'assurer à la fois la légitimation de la présence féminine dans l'Histoire et le respect de la culture traditionnellement orale des femmes algériennes.

Par ce type d'écriture, l'acte narratif sert à préserver de la disparition la mémoire féminine traditionnellement mise à l'écart par le patriarcat.

---

<sup>24</sup> B. Chikhi(1996) , *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris., L'Harmattan.

« *La Femme sans sépulture* » raconte l'histoire de Zoulikha, héroïne de la guerre d'indépendance algérienne. Maquisarde et portée disparue après son arrestation par l'armée française, cette femme extraordinaire était originaire de Césarée de Maurétanie (Cherchell dans l'Ouest-algérien), ville natale d'Assia DJEBAR. Dans l'avertissement, l'auteure nous indique que ce récit respecte la « fidélité historique » et souligne également le rôle de l'imagination et de la fiction. De plus, elle fait référence aux mosaïques de Cherchell dont le langage littéraire essaie de reproduire le caractère fragmentaire et unificateur à la fois.

Le préluce du roman précise la situation de narration : lors de son retour dans sa région natale pour le tournage d'un long métrage, la narratrice rencontre les deux filles de Zoulikha, Hania et Mina, qui habitent par ailleurs dans le voisinage de sa maison parentale. Elle est d'emblée saisie par le personnage de l'héroïne, dont l'histoire est vouée à l'oubli - comme celle d'autres femmes dans l'Histoire - ou à la déformation démagogique par la propagande nationaliste.

Pareillement à « *L'Amour, la fantasia* » ou « *Vaste est la prison* », la narratrice de « *La Femme sans sépulture* » effectue un voyage réel et imaginaire à la fois vers son origine.

Ce retour, symbolique pour de multiples raisons, se présente comme recherche ou recueil des images et des voix pour constituer une mémoire collective à laquelle la narratrice peut s'identifier. La narratrice écoute l'histoire de Zoulikha et la transpose en littérature : plusieurs éléments sont utilisés pour faire prévaloir le produit de l'écoute sur l'instance narrative installée dans l'entre-deux. Tout d'abord, la distanciation de la narratrice par l'utilisation de la troisième personne du singulier et des différentes appellations pour la décrire : « *la visiteuse* », « *l'étrangère* », « *l'intervieweuse* », « *l'invitée* » (A.DJEBAR, 2002, 45-49). Ces noms traduisent le point de vue des femmes de Césarée que la narratrice veut faire valoir dans ce récit.

Dans quatre monologues imaginés par la narratrice, la parole est donnée à Zoulikha qui s'adresse à sa fille, Mina, pour éclairer certaines parties de son histoire : son enfance, son choix politique, la fête des femmes avant son départ, ses interrogatoires, sa mort... D'autres voix racontent aussi son histoire : Lla Lbia (Dame

Lionne), ancienne cartomancienne qui tend souvent une main secourable à la maquisarde ; Zohra Oudai, tante de Mina - ces dames de Césarée qui aident secrètement ceux montés au maquis au cours du combat pour l'indépendance. La narratrice les compare d'ailleurs à une mosaïque dans le musée de Césarée où l'on peut voir Ulysse et les sirènes : ces dernières sont représentées sous forme de femmes-oiseaux prêtes à s'envoler. Cette référence peut être également comprise comme une apologie de la culture maghrébine en tant qu'héritière d'une culture méditerranéenne.

Dans l'épilogue du roman, les doutes de l'auteure sont formulés quant à son identification avec la narratrice du roman. Elle précise aussi le rapport de ce texte à l'actualité politique en Algérie et dénonce l'inertie de la population citadine face aux attentats.

La situation de narration de ce roman est liée au tournage d'un film à Césarée au printemps 1976. Ces indications spatio-temporelles suffisent pour ceux qui connaissent la biographie d'Assia DJEBAR pour l'identifier à « *La Nouba des femmes du mont Chenoua* », d'autant plus qu'il est également signalé que le film sera dédié à Zoulikha (A.DJEBAR,2002,17).

A l'occasion du tournage de ce film, la narratrice retourne dans sa région natale après une absence de plusieurs années passées à l'étranger, et elle se rend compte que la maison de son père se trouvait dans le voisinage de celle de Zoulikha. Au moment de sa visite, cette maison est habitée par les deux filles de l'héroïne, Hania et Mina, qui deviendront les interlocutrices les plus importantes dans la narration. En effet, la situation de narration se réalise de la part de la narratrice dans l'écoute de l'histoire de Zoulikha.

La narration à la première personne du singulier dévoile une narratrice très en vue dans le prélude qui sert à définir les modalités de son rôle : elle est avant tout médiatrice, non pas celle qui invente, mais celle qui fixe et qui trouve la forme adéquate pour que l'histoire et la vérité de Zoulikha se sachent et persistent :

« *Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite, se dit l'invitée. N'est-ce pas une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons,*

*qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner et se retourner...n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir... libérées ? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de notre tête... Une façon de ruser avec cette mémoire... La mémoire de Césarée, déployée en mosaïques : couleurs pâlies, mais présence ineffacée, même si nous la ressortons brisée, émietlée, de chacune de nos ruines. » (A.DJEBAR,2002, 129)*

Elle se rend compte aussi de l'importance de l'écoute des autres dans son récit, elle met en parallèle son écoute avec une situation d'écoute symbolique dans la culture méditerranéenne :

*« Je suis revenue seulement pour le dire. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes ! Elle sourirait, elle se moquerait, Zoulikha, si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère. » (A.DJEBAR,2002,214)*

Dans « *La Femme sans sépulture* », la narratrice formule aussi une autre volonté de transformation : donner une forme artistique aux récits des femmes traditionnelles de Césarée.

L'histoire de Zoulikha se compose des *Récits des femmes de Césarée* qui forment des cercles concentriques autour du souvenir de l'héroïne. En premier lieu, ce sont les filles de Zoulikha, Hania et Mina, qui sont habilitées à raconter cette histoire. Elles sont véritablement habitées par le personnage de leur mère. Hania en particulier se présente comme un médium de sa mère défunte : *elle porte ce lourd héritage qui l'empêche de devenir mère à son tour* (A.DJEBAR,2002,62).

L'authenticité de l'histoire de Zoulikha racontée par la narratrice réside dans cette médiation. Quand Hania raconte l'histoire de Zoulikha, c'est l'héroïne qui parle à travers elle et la narratrice ne fait que s'intégrer dans cette chaîne de transmission.

Les femmes âgées de Césarée contribuent aussi à la restitution de la mémoire de Zoulikha. Nous pouvons connaître le personnage de Dame Lionne, ancienne cartomancienne. Elle vit retirée dans sa maison, mais elle connaît des histoires de la lutte de l'indépendance, comme elle dit : « ...il n'y a que le passé qui reste cabré en moi » (A.DJEBAR,2002,28).

L'autre dame à laquelle la narratrice et Mina rendent visite est la tante de Mina, elle s'appelle Zohra Oudai qui vit au hameau en reclus.

C'est dans cette polyphonie féminine qu'est sauvegardée la mémoire de Zoulikha, personnage-rebelle, femme-oiseau

« *La Femme sans sépulture* » est le roman djebarien le plus accompli sur la guerre d'indépendance algérienne. L'auteure y traite des volets de ce chapitre de l'Histoire qui sont restés inachevés, et que la mémoire collective (ou plutôt sa version définie par le pouvoir algérien) avait tendance à effacer.

De ce point de vue, ce roman s'inscrit dans la lignée inaugurée par « *L'Amour, la fantasia* » : la participation des femmes à la guerre ainsi que les tortures y jouent un rôle incontournable. Zoulikha est restée sans tombeau et c'est comme si son histoire, finalement emblématique mais pas unique, ne pouvait pas se terminer et devait s'oublier.

La narratrice de « *La Femme sans sépulture* » lutte contre cet oubli qui serait, d'une part la mise à mort totale du personnage, mais aussi la perte d'un composant important de la mémoire collective. Le passage de l'oralité à l'écriture dépasse donc les cadres de la constitution d'une identité individuelle, il a aussi pour vocation la vérité historique.

La stratégie d'écriture chez l'auteure dans la mesure où « *La Femme sans sépulture* » se présente comme un champ d'affrontement, voire de cohabitation de deux désirs linguistiques ; celui de ne pas se départir de la langue mère et celui qui consiste à tordre le cou de la langue française. Ces désirs sont, en fin de compte, de l'ordre d'une pensée linguistique spécifique, une pensée qui relève de l'exploration-exploitation de la

juxtaposition des éléments linguistiques dont le résultat est cette stratégie d'écriture qui présente des caractéristiques inhabituelles, voire inédites dans le domaine de l'écriture littéraire.

Par les différentes techniques qu'elle insère ici et là, Assia DJEBAR nous semble s'inscrire dans cette manière très travaillée de l'acte d'écrire. La dite manière répond parfaitement à l'idée de Roland BARTHES qui admet qu' :

*« écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer d'une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmée, puis mise en rivalité, puis remplacée, les sens passent, la question demeure. »*<sup>25</sup>

Au niveau de la syntaxe, de la grammaire, du lexique et de toutes ses composantes, « *La Femme sans sépulture* » se présente comme une œuvre très particulière dans sa dimension linguistique et Assia DJEBAR comme une vraie praticienne de la langue.

C'est ainsi qu'il devient évident de dire que la littérature est une question de langue où l'écrivaine exploite toutes ses ressources pour s'éloigner du commun et assurer la dimension créative.

C'est dans ce contexte que les propos de BLANCHOT s'avèrent pertinents, car : « *Le fait que les formes, les genres n'ont plus de signification véritable [...] indique ce travail profond de la littérature qui cherche à affirmer dans son essence, en ruinant les dictionnaires et les limites.* »<sup>26</sup>

L'analyse partielle des éléments constitutifs de cette stratégie d'écriture paraît converger avec les principes même de la littérature, à savoir l'écart entre le langage

---

<sup>25</sup> R.BARTHES(1965), *Sollers écrivain*, Paris , Seuil.

<sup>26</sup> M .Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris. Gallimard.1970

poétique et la langue ordinaire, la transgression des règles grammaticales et syntaxiques habituelles, l'esprit de créativité, la personnalisation du style dans la mesure où, comme disait Buffon, le style est l'homme, la diversité des procédés d'écriture. Toutes ces techniques ont pour but légitime de faire accéder « *La Femme sans sépulture* » au statut de l'ouvrage artistique qui recèle en son sein d'une part une expression hautement poétique, et d'autre part une unité caractérisée entre le fond et la forme, d'où la complexité de l'œuvre pour un lecteur non averti et l'enchevêtrement entre langue française et langue maternelle.

## 1.4. Les Nuits de Strasbourg ou le Tangage de l'amour bilingue coupable

« *Les Nuits de Strasbourg* », publié en 1997 est pour Assia DJEBAR un exotisme à l'envers, le pendant d'une évasion « orientaliste » pour un Européen. Ecrire sur Strasbourg était pour elle une « *tentation occidentaliste* »<sup>27</sup>.

Le choix de Strasbourg s'explique d'abord par le fait qu'Assia DJEBAR y a séjourné trois mois en 1993 et qu'elle est membre du Parlement européen des écrivains, installé à Strasbourg. Mais il y a une deuxième explication : DJEBAR compare souvent ses romans à des constructions architecturales et explique par cela son « besoin de lieux expressifs » à partir desquels elle peut « bâtir et construire » ses textes. Strasbourg est pour DJEBAR un de ces lieux, surtout grâce à un détail historique : l'évacuation totale de la ville à l'approche des troupes allemandes, en 1939. Cette ville vide était le point de départ et écrire la fiction de ce roman consistait donc « à peupler ce vide ».

Dans cette œuvre, la ville de Strasbourg est pourtant plus qu'un simple lieu : elle apparaît comme un des personnages principaux.

Géographiquement située à la frontière entre la France et Allemagne et historiquement placée dans un entre-deux franco-allemand, la ville de Strasbourg se présente comme ville-carrefour où se croisent plusieurs langues et cultures, tout autant qu'Assia DJEBAR dont l'écriture est, selon Leïla ZHOUR, « *une rencontre infinie* », un *carrefour* ».

La romancière algérienne [...] se tient toujours vigilante à la croisée. Croisée des langues, des idiomes, des histoires, des cultures, des images et des récits miroités. Croisée à tous les sens : éclatement et convergence ; intersection et ouverture.

Strasbourg, aussi bien que l'écriture djebarienne, est ainsi un lieu prédestiné pour la rencontre et la « croisée » avec l'Autre. C'est pourquoi nous voulons, au cours de notre réflexion, nous demander en quoi l'écriture djebarienne dans « *Les Nuits de*

---

<sup>27</sup>A.Djebbar (1999), *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel.

*Strasbourg* » est une écriture de l'Autre, une écriture de la rencontre avec l'Autre, et comment la littérature peut devenir un lieu d'accueil de l'Autre, un lieu d'exercice de l'altérité.

La rencontre avec l'Autre place l'individu dans un entre-deux : entre le moi et l'Autre. Désormais, le moi doit se situer, trouver son identité, par rapport à l'Autre, c'est-à-dire dans l'entrevue avec son altérité. Assia DJEBAR vit elle-même aussi bien dans sa vie personnelle que dans son écriture cet entre-deux se situant entre l'Algérie et la France.

A la base de la rencontre avec l'altérité se trouve l'ouverture au dialogue avec l'Autre. DJEBAR cherche, surtout à travers son écriture, ce dialogue. Le dialogue est pour cette raison aussi un élément constitutif du roman « *Les Nuits de Strasbourg* », dans lequel il y a, à notre avis, plusieurs niveaux de rencontre avec l'Autre, cet Autre qui prend, à chacun de ces niveaux, un autre visage.

Cette œuvre est avant tout, comme Assia DJEBAR le souligne elle-même, un roman d'amour, amour qui naît ici entre deux individus qui forment désormais un couple. Le concept du couple est l'union de deux individus qui sont à la rencontre de l'Autre.

Quand on regarde la constellation des personnages du roman, on peut constater que la figure du couple comme du double est récurrente. Tous les personnages apparaissent avec une altérité qui leur est propre.

Le personnage principal féminin, Thelja, une Algérienne qui vient à Strasbourg pour passer neuf nuits d'amour avec François, un Français, qui, vingt ans plus âgé qu'elle, aurait pu participer à la guerre avec les siens, à la guerre d'Algérie.

Dans cette rencontre de l'Autre dans l'amour, le langage joue un rôle essentiel. Comment les couples communiquent-ils entre eux ? En quelle langue ? Et la question essentielle : est-ce que l'on peut aimer dans la langue de l'Autre, surtout si cet Autre est l'ancien ennemi ?

## 2. L'écriture sensorielle : la voix, le regard et le corps en dire

*«L'architecture narrative des livres d'Assia DJEBAR est ainsi à la fois une façon de prendre en compte la précarité de toute femme et un moyen d'opérer les retournements de l'esclavage imposé : faire du point de subjugation un point d'appui pour se lever ».*<sup>28</sup>

Pour la pertinence de l'argumentaire fondant la féminité de l'écriture djebarienne et corroborant la pratique intertextuelle articulant l'Histoire, la fiction et l'autobiographie ayant pour toile de fond les sens organiques féminins, en l'occurrence, la voix, le regard et le corps, notre étude dépasse le cadre limité du corpus pour convoquer, à juste titre, des citations propres à consolider la thématique obsessionnelle de la femme.

Une certaine unité est percevable non seulement au niveau de la création romanesque et filmique, mais aussi au niveau thématique. En effet, la vision du monde transmise par Assia DJEBAR est excessivement bipolarisée. Une division fondamentale est marquée par l'opposition des sexes – avec une résonance spécifique dans le milieu socio-culturel de l'auteur arabo-musulman. Par conséquent, une dichotomie se forge dans l'espace: rupture en espaces féminin et masculin. La réalité quotidienne les sépare très visiblement: le premier est celui de l'intérieur, le second est celui de l'extérieur.

Dans l'imaginaire d'Assia DJEBAR, le monde masculin – celui du dehors donc – est étroitement lié à la figure du père; en effet, c'est lui qui sauve Assia DJEBAR de la claustration. Justement, par le personnage du père, instituteur de français, ce monde devient aussi rattaché à la langue française.

Pour l'historienne formée en français, l'écriture en français, la guerre, et, en plus, l'écriture sur la guerre, deviennent inévitablement liées les unes aux autres.

---

<sup>28</sup> M.CALLE-GRUBE (2001), Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture,,Maison neuve Larose, Paris, p 29

Cependant, l'univers des femmes veut dire traditionnellement le harem, l'enfermement donc. De l'extérieur la seule réalité féminine est la voix. Une voix qui s'entend en langue maternelle, soit l'arabe populaire, soit le lybico-berbère. Cette langue est avant tout liée au personnage de la mère et aussi à l'amour. En même temps, les femmes sont les transmetteuses de la tradition orale, autre présence acoustique.

Par la complexité de la construction, l'élégance poétique de son style, Assia DJEBAR «*va au-delà*». Ce qui mérite l'attention c'est qu'elle ne commence pas sa carrière littéraire par ce genre littéraire, mais y aboutit après un développement mental relativement long.

La relation à la langue française, le phénomène du plurilinguisme et de la multiculturalité sont des thèmes que la plupart des écrivains maghrébins abordent inévitablement, et sur lesquels ils écrivent. Cependant, plusieurs conceptions, même contradictoires peuvent être observées.

Selon Jacqueline ARNAUD, pour certains cette langue était «*l'outil le plus immédiatement accessible pour exprimer ce qu'ils avaient à dire et qui ne pouvait attendre.*» .Les plus audacieux comme Kateb YACINE essayaient d'«exploser» la langue du colonisateur.

Se trouvant dans un pareil milieu socio-culturel, Assia DJEBAR se sent obligée d'affronter le thème de la relation à la langue française. Sa spécificité est justement l'approche de la langue française par l'intermédiaire des figures de père.

Pour aboutir à la conclusion suivante, elle doit parcourir cependant un long chemin qui donne lieu à des révélations parfois surprenantes:

*«Je considère que depuis 1980 (et j'ai mis du temps comme vous le voyez) je suis écrivain de langue française, réconciliée avec moi-même en assumant l'inévitable dichotomie qui consiste à vivre dans une langue, à être baignée dans la langue des mères – la langue d'origine, la langue maternelle – et pourtant écrire dans la langue de l'Autre.»*

Au début, pour Assia DJEBAR aussi, la langue française était la langue de l'instruction scolaire, la seule possibilité de s'exprimer par l'écriture. À cette époque déjà elle éprouve un sentiment ambigu envers cette langue car, d'une part:

*«La langue étrangère me servait, dès l'enfance, d'embrasement pour le spectacle du monde et de ces richesses.»* (A.DJEBAR,1985, 143.) Mais, d'autre part, c'est aussi la langue de l'autre, de l'inconnu (ou le trop bien connu) qui est vu avec une certaine méfiance et une incompréhension quasiment totale:

*«J'écris et parle français au-dehors: mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que je n'ai jamais vus, des noms d'arbres que je mettrai dix ans à identifier ensuite... [...] En ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'oeil qu'il ne sied pas avouer...»* (A.DJEBAR,1985,208).

Par la suite, cette langue devient langue de l'écriture, langue de création pour la femme-écrivain qui déclare, malgré tout, son intention de s'inscrire dans la littérature de sa culture originelle: *«Et me voici, situation toute ambiguë, à écrire un nouveau roman français, en m'imaginant, en étant sûre – puisque je continue – que je fais de la littérature arabe...»* Nous trouvons une autre remarque plutôt surprenante d'Assia DJEBAR dans un de ses entretiens qui va dans la même direction: *«Je cherche à arabiser la langue française.»* Surprenante, parce que, en apparence, l'écriture d'Assia DJEBAR est privée de cette tendance: elle utilise le minimum de mots empruntés à l'arabe ou au berbère, elle respecte les règles de la construction de la phrase.

Notons, cependant, que dans *«L'Amour, la fantasia»* cette situation est légèrement modifiée quand il s'agit de la transcription de la parole en écriture. Les rapports des maquisards de la guerre de libération contiennent des expressions utilisées à l'époque et traduites mot-à-mot par l'auteur: travailler (participer au combat), travailler avec la France (collaborer), la France (les Français).

Dans les années cinquante et soixante, Assia DJEBAR a publié quatre romans, presque exclusivement de pures fictions. Ce n'est que dans le quatrième qu'elle a commencé à insérer des parties d'inspiration autobiographique. Le fait de se dévoiler devant les lecteurs semblait intimider l'auteure qui a décidé de cesser de publier pendant une certaine période après la parution du roman « *Les Alouettes naïves* » en 1967.

« *L'Amour, la fantasia* » s'inscrit bien dans une tendance littéraire qui consiste à nier les genres littéraires purs, et qui correspond peut-être au désir des écrivains de ne pas être étiquetés. Ce phénomène est observé par Philippe LEJEUNE qui affirme que, de nos jours, la frontière entre le roman autobiographique littéraire et l'autobiographie s'est effacée d'une telle manière qu'il est presque impossible de les distinguer. Elle essaie de résoudre «...le paradoxe de l'autobiographie littéraire, son essentiel double jeu», c'est-à-dire «de prétendre être à la fois un discours véridique et une œuvre d'art ».<sup>29</sup>

S'inspirant de la mémoire et de l'imaginaire, Assia DJEBAR imprime une maghrébinité et une féminité à son œuvre romanesque par la voie d'une écriture spécifique.

La construction romanesque est la conséquence du travail mémoriel. Cela peut se manifester par un sentiment de discontinuité surgissant de la juxtaposition de récits d'origine et de types divers.

Il est intéressant de voir que cette discontinuité est le propre de l'écriture féminine, ainsi que de la littérature maghrébine. Car les femmes ont une conception du temps différente de celle des hommes, déterminée justement par leur rythme biologique différent: «*Temps cyclique, toujours recommencé, mais avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités.*»<sup>30</sup> Cela se manifeste dans l'écriture et au niveau même de la phrase.

Dans la littérature maghrébine, c'est la réticence éprouvée envers le genre du roman – genre littéraire restant étrange et étranger à la littérature arabe et création

---

<sup>29</sup> Ph. Lejeune(1986), *Moi aussi, Paris*, Seu »il, p. 24-25.

<sup>30</sup> B. Didier(1981), *L'écriture-femme*, Paris, PUF,, p.33.

occidentale par excellence – qui entraîne une préférence pour l’écriture discontinue. Hétérogénéité du genre et du style pour exprimer une conception de temps et de l’espace spécifique, telle est la vocation de tout auteur algérien de langue française depuis le roman fondateur de Kateb YACINE, « *Nedjma* » .

La priorité qu’Assia DJEBAR attribue au style composite est doublement explicable, parce qu’elle est femme et maghrébine. La pratique la plus apte pour y parvenir est celle de l’intertextualité. Selon Gérard GENETTE, elle est une des relations transtextuelles: une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes.

Toutefois Assia DJEBAR ne se sert de la pratique de l’intertextualité que pour la ré-écriture de l’Histoire – une matière qui cesse d’être véridique sans sources authentiques. Toutefois Assia DJEBAR développe l’art de l’écriture intertextuelle historique à un niveau élevé et que le lecteur peut suivre, car les romans d’Assia DJEBAR se mettent en question – leur sujet étant aussi la création, l’écriture même.

L’écriture intertextuelle est toujours précédée, et il en va ainsi chez Assia DJEBAR, par un travail de lecture ou d’écoute. La lecture des récits de guerre des Français et des chroniqueurs arabes, l’écoute des femmes algériennes, comme l’écoute de la voix intérieure forment une matière de base, un point de départ pour la création. La lecture est suivie par la sélection, la poétisation, premier privilège de l’écrivain, du créateur. C’est l’élément qui détermine, dès le début, la subjectivité de l’écriture, même si l’écriture intertextuelle n’est jamais autonome, dans le sens où elle est dépendante des textes auxquels elle fait allusion.

Une fois choisis, les textes doivent être présentés dans un ordre défini par l’écrivaine. Nous avons déjà constaté la discontinuité, comme conséquence du caractère sélectif de l’intertextualité, cela n’exclut pas cependant l’ordre chronologique, indispensable à l’écriture de l’Histoire.

Les textes préalablement choisis peuvent être présentés sous diverses formes: celle de la citation – «*Il regarde et il écrit, le jour même: J’ai été le premier à voir la ville d’Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d’une montagne.* » (A.DJEBAR,1985 14.) – de l’augmentation du texte cité (paraphrase) – l’épisode *La*

*mariée nue de Mazouna* (A.DJEBAR,1985, 97-116.) et de la réduction du texte cité (résumé) – «*Barchou décrit le déroulement de la bataille. Ibrahim l'a provoqué, il en a choisi la stratégie...*» ( A.DJEBAR,1985,27)

La méthode ingénieuse de l'écriture djebarienne reste cependant le traitement de ces textes cités. Car elle utilise «*la citation comme agent mobile de recherche et questionnement*». <sup>31</sup> Assia DJEBAR approche ces textes d'une manière méticuleuse.

D'abord, elle essaie de décrire quelques données des textes cités – la source, quelques données historiques, suivies éventuellement de l'explication du choix.

À plusieurs reprises, les textes ne figurent qu'en tant que prétextes pour la femme-écrivain afin de déclencher son travail vraiment innovateur qui est l'établissement d'une sorte de dialogue entre les sources et ses propres idées. La pratique de l'intertextualité est la seule démarche pour l'écrivain non seulement dans la reconstruction de l'histoire et du dialogue entre hommes et femmes, mais aussi dans sa tentative de réconcilier deux cultures:

*«La critique contemporaine a montré que le travail littéraire est en grande partie un travail de réemplois, une activité ludique où toute une culture littéraire est perpétuellement réinscrite, transformée, relue dans les jeux à l'infini. [...] La situation interculturelle particulière de l'écriture maghrébine de langue française la prédispose plus qu'une autre à trouver sa dimension proprement littéraire dans ces jeux avec des textes aux origines diverses: non seulement textes arabes et français, mais aussi textes oraux encore riches dans l'espace maghrébin, mais aussi textes issus de la littérature du monde entier.»* <sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> B. Chikhi(1990), Les romans d'Assia Djebbar, OPU, Alger, p. 19.

<sup>32</sup> Ch. Bonn, «Poétiques croisées du Maghreb», in Poétiques croisées du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 14. 2<sup>e</sup> sem. 1991, Université d'Alger-Université Paris-Nord, L'Harmattan, Paris, p. 5.

## 2.1 La voix écrite

Dans « *L'Amour, la fantasia* », ce sont les maquisardes, héroïnes de la guerre d'Indépendance dont la voix est ressuscitée: « *voix de Chérifa, de Sahraoui Zohra, voix d'une veuve..., voix historiques en un mot. Mais, en même temps, ce roman est «en quête d'une lustration de sons d'enfance dans le souvenir...»* (A.DJEBAR,1985, 12.) qui est l'objectif du parcours autobiographique. Les sons de l'enfance signifient les voix des femmes et de la mère d'abord, c'est aussi l'univers des aïeules, des sœurs, des cousines, des voisines.

Pourquoi existe-t-il ce lien spécifique entre la voix, présence acoustique, et l'univers féminin? Assia DJEBAR nous offre la réponse, qui résulte d'un milieu culturel islamique: «*Dans nos villes la première réalité-femme est la voix, un dard s'envolant dans l'espace, une flèche qui s'alanguit avant la chute [...]. Par contre, un besoin d'effacement s'exerce sur le corps des femmes qu'il faut emmitoufler, enserrer, langer, comme un nourrisson ou comme un cadavre.*» (A.DJEBAR,1985, 203.)

L'écriture implique la lecture, et, plus précisément, la lecture à haute voix. Cette conception de la langue et de la parole se présente dans la construction thématique et narrative de l'œuvre djebarienne.

La tradition orale caractérise potentiellement l'écriture féminine alors distincte de l'écriture masculine. Elle imprime une liberté d'expression manifestée par le rapprochement de l'oralité et de l'écriture:

«*Or, précisément ce rapport à la littérature orale [...] est précisément un élément très positif de cette spécificité féminine. Écrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses airs.*»<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> B. Didier, op. cit., p. 31-32.

Ces femmes étaient donc toujours porteuses d'un héritage, d'une tradition orale. Pour la femme maghrébine l'oppression de cette culture s'exerce doublement non seulement parce qu'elle est rejetée avec un jugement de valeur folklorique, mais aussi parce qu'elle est exclue de l'extérieur:

*«...il y a donc une culture féminine, riche, variée, différente qui change en Algérie de ville en ville; cette culture est musicale, poétique, ludique, érotique, etc..., mais cette parole des femmes fonctionne toujours pour les autres femmes, à voix basse, et non pas à voix haute, dans les lieux restreints, et non pas dans les lieux publics.»<sup>34</sup>*

Cette voix s'élevait donc toujours dans la maison, dans la chambre ou le patio, lieu de *«l'espace féminin par excellence, préservé caché, avec sa paix et sa chaleur, mais aussi avec ses ruses»*.<sup>35</sup> Malgré cela, cette ambiance intérieure favorise plutôt qu'elle n'entrave la transmission de la culture orale.

*« Loin de Médine »* parut en 1990. Emblématique de par le titre et le contenu, le roman est foncièrement contestataire : il défie en quelque sorte le monopole de l'écriture de l'Histoire de l'Islam, chasse gardée des hommes. Il se base sur une reconstitution et une réflexion historiques particulièrement sensibles à la participation féminine. Ce roman évoque les événements qui entourent les derniers jours du Prophète remontant aux années de son exil de la Mecque et aux incessantes batailles menées pour consolider son pouvoir, batailles pour lesquelles le recours aux femmes fut décisif.

*« Loin de Médine »* se propose de raconter, dérochant à l'oubli, dix-huit destins féminins dans leur héroïsme et leur courage. Egalement, l'oralité est source incontestée de l'histoire des personnages féminins ayant réellement existés. Celle-ci s'annonce comme un procédé romanesque qui, en s'opposant aux écrits des historiens arrive à signaler le décalage existant entre les événements racontés et la vision que nous en transmet l'Histoire. L'écrit renvoie essentiellement aux discours masculins des historiens tel que Tabari ; leur notoriété a fait de leurs textes des textes sacrés et même si l'image de la femme a été largement déformée c'est celle qui habite tout l'imaginaire

---

<sup>34</sup> «Assia Djébar aux étudiants de l'Université à Cologne», in Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin», n° 2, mai 1990, p. 76.

<sup>35</sup> J. Déjeux (1984), Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe, op .cit ., p. 17.

collectif. L'oralité bien que transcrite insère un autre signifié scriptural : la voix des femmes que rejoint celle de l'auteur jette le discrédit sur l'écriture théologique. L'oralité permet à l'auteure d'inventer une nouvelle écriture dans laquelle les voix des femmes s'élèvent, pour opposer aux récits des chroniqueurs, misogynes pour la plupart, une détermination à changer l'ordre des choses.

Les rapports de l'Histoire et de la littérature, par le truchement de la mémoire féministe, transcendent le cadre du roman historique traditionnel. L'écriture en abyme allie les chemins de l'Histoire et de la fiction dans une perspective documentaire. De même la combinatoire Histoire, fiction et autobiographie tressent la trame romanesque. Les récits de femmes recueillis replongent l'artiste dans sa tradition et ses racines. Cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même, à l'Histoire pour pouvoir ensuite réviser l'historiographie officielle. Grâce aux contes, aux *ahaddits* (tradition prophétique) et aux réminiscences de l'auteure, les voix féminines échappent à l'asphyxie et sortent de l'ombre des traditions islamiques.

L'écriture de « *Loin de Médine* » souligne en premier lieu le fait qu'il n'existe pas une seule Histoire et que chacun peut remettre en cause la « version officielle ». En effet, le poids des années n'est pas synonyme de certitude.

La tradition du Prophète QSSL présente une grande complexité lorsqu'il s'agit de démêler le vrai du faux, au point que l'on peut s'interroger sur la possibilité même de le faire. Dès lors, le récit fictif, introduit par un raisonnement habile, devient aussi légitime que les textes dits historiques. Le roman historique s'insère donc dans un espace où le doute est déjà de mise. Par ailleurs, l'auteur adopte une position ambivalente où les sources employées pour son roman sont en même temps mises à distance et critiquées. Elle a en effet choisi sciemment certains passages, contenus notamment chez TABARI, afin de les contrecarrer. Ce jeu de prise-rejet est doublé d'une ambiguïté concernant le propre travail de l'auteure : pourquoi ne cite-t-elle pas certaines sources alors qu'elle en souligne d'autres ? De même, nos interrogations se sont portées sur les versions, originales ou traduites, utilisées par l'auteure ; nous avons pu montrer que certains passages du roman étaient issus de versions traduites, alors que l'auteure ne le mentionne jamais. Ainsi, l'auteure,

en attirant l'attention du lecteur sur les éventuels partis-pris et les possibles erreurs des historiens, le détourne en même temps des écartades de son propre texte.

Ainsi, Assia DJEBAR devient la voix officielle, autorisée : elle entreprend de faire entendre les voix que l'hégémonie masculine a condamnées au silence pendant des siècles, et par conséquent, à l'extinction. Elle tente de faire revivre le passé par le biais, volontaire ou forcé, de l'écriture, de son écriture en langue française, et d'enraciner la langue de l'Autre dans l'oralité des femmes. De transmettre en langue française ce qu'elle a pu entendre et apprendre dans la langue maternelle.

La fiction s'infiltré dans le tissu narratif de l'Histoire. La fictionnalisation de l'Histoire ne doit en effet pas surprendre par des procédés trop abrupts : la vraisemblance doit rester de mise. C'est donc à travers l'étude de la structure de « *Loin de Médine* » que nous commencerons par distinguer des procédés littéraires qui donnent au roman une architecture signifiante. Le roman ne retranscrit pas les événements selon un ordre chronologique mais les présente sous la forme de mosaïque donnant naissance à une pluralité d'histoires se déroulant à la même époque. L'idée de mosaïque se prolonge dans l'utilisation de genres littéraires différents selon les histoires. Assia DJEBAR parvient à fictionnaliser l'Histoire en s'intéressant à ce qui n'est jamais dit dans les récits historiques, soit parce que cela ne présente pas d'intérêt au regard de l'historien, soit parce que ce dernier ne possède pas assez d'informations sur le sujet. Ainsi, la vie privée, les sentiments ou encore les caractères des personnages tiennent une place importante dans le roman. Enfin, le roman s'inscrit dans un espace-temps connu du lecteur et en même temps réinventé par le poids symbolique que lui confère l'auteur. L'impact de l'image accolée à chaque lieu et l'inscription des événements dans un moment donné aura nécessairement des répercussions sur l'imaginaire collectif présent.

La romancière circule entre les langues, poétise, en l'arabisant, le français devenu sa seule langue d'écriture. Elle retravaille la langue française comme une sorte de double de tout ce qu'elle a pu dire dans sa langue du désir. Quand elle se sert du français pour réécrire l'oralité arabe, elle fait croître un rythme nouveau marqué par des entorses à la syntaxe et à la sémantique. En effet, l'inversion du sujet, de l'adjectif, du complément a un rapport évident avec une sensibilité que l'auteure qualifie de

« maghrébine [... qui appréhende les choses par fulgurations soudaines »<sup>36</sup>. Ce serait une écriture maghrébine en français. Prétendre arabiser le français pour exprimer la fluidité, la sensibilité maghrébine, c'est prendre des libertés avec la langue française pour se sentir libre en l'écrivant. Sa langue serait donc celle de la poésie, une langue qu'il faut se forger, et, toujours et sans fin, recommencer à inventer.

Sujet transindividuel, la narratrice s'attache à traduire les écrits des chroniqueurs au même titre qu'elle transcrit les récits oraux des femmes en s'appuyant tantôt sur ce que la mémoire collective rapporte (ahaddits, contes et récits de vie), tantôt en fictionnalisant l'histoire. Dans ce dernier cas, la narratrice se substitue à ses héroïnes, elle entend, dans ses rêves, leur voix et se donne le droit d'imaginer une suite à leur histoire.

La narratrice s'approprie donc l'oral, se permet sa modification, sa ré-orientation idéologique. Elle fuit le silence car son regard est celui du langage, lorsqu'elle ne restitue pas la parole des femmes, elle l'imagine, la devine comme si elle passait au tamis l'indéchiffrable sable d'un temps occulté. Tournée vers l'extérieur, à la manière de ces devinettes *tifinagh* écrites sur le sable comme un envol de syllabes venues du fond des temps, elle exhume sans fléchir les secrets et les aveuglements qui font de la culture implicite une prison de l'esprit.

L'architecture de « *Loin de Médine* » rapproche les femmes du passé et celles du présent à travers différents portraits de personnages féminins. Ces portraits sont regroupés en quatre parties mettant en lumière des caractères distincts. Les personnages traversent les siècles pour se présenter devant les lectrices potentielles.

Ensuite, le roman est structuré de telle façon que les chapitres sont liés les uns aux autres par des rappels ; cet emboîtement des différents chapitres donne un jeu de miroirs qui gomme la frontière entre récit historique et récit de fiction.

---

36 T.Smati, « Création et liberté : entretien avec Assia DJEBAR in Algérie- Actualité n°1276 , semaine du 29 mars au 04 avril 1990, p.37

Le caractère historique du roman est souligné par la façon dont l'auteure représente la temporalité ; l'impression de circularité qui se dégage du texte est nuancée par l'idée inverse d'évolution.

Si comme l'affirme l'auteure Assia DJEBAR « *ce sont les femmes qui firent l'Islam* », le roman « *Loin de Médine* » invite le lecteur à repenser et recréer la généalogie de l'Islam. L'auteure incite le lecteur à poser un regard critique sur ce qu'elle a pensé toujours comme évident. C'est la rédaction de ces discours féminins qui fait d'Assia DJEBAR le porte-parole de toute une génération de femmes désireuses que leur destin soit réhabilité.

Ces voix jouissent d'une liberté narrative qui donne force à leurs discours. L'oralité a un caractère subversif, non seulement par la transcription opérée d'un discours considéré comme superficiel et donc condamné au silence, mais encore par son opposition au discours masculin dominant. La dimension idéologique du texte devient une sorte de garantie : l'écriture constitue une reformulation, une variation d'un discours verbal antérieur.

Roman de la dénonciation, « *Loin de Médine* » annonce la possibilité de faire exister un autre discours. Le récit autobiographique inclut la parole d'autrui dans ses variantes, révèle son inaltérabilité et sa persévérance à travers le temps.

L'écriture en abyme imprègne « *Les nuits de Strasbourg* » (1997). L'auteure situe sa fiction en Europe et plus exactement à Strasbourg. A propos de ce roman, elle affirme dans « *Ces voix qui m'assiègent* » qu'écrire une fiction (à) et (sur) Strasbourg était, à plus forte raison, une nécessité et non pas un hasard.

La romancière décrit les événements qui se sont déroulés à Strasbourg durant la deuxième guerre mondiale (l'hiver 1939-1940), elle revient par la suite à l'année 1989 pour nous relater deux histoires d'amour, celle d'une Algérienne (fille d'un père tué au maquis) et de son amant français deux fois plus âgé qu'elle ; et la seconde, celle d'un couple aussi hétérogène que le premier, une juive marocaine installée à Strasbourg et un

jeune allemand. Chaque couple du roman est dans une langue, une culture ainsi qu'une histoire différentes, imprégnées par des traces conflictuelles l'un vis-à-vis de l'autre, pourtant ce récit décrit également des nuits d'amour.

Paradoxalement, « *Les nuits de Strasbourg* », la fiction surprenante de longues nuits d'amour est écrite en 1997, alors même que l'actualité de l'Algérie sombre dans l'horreur la plus absolue. Mais rappelons-nous que DJEBAR a écrit auparavant des livres sur les événements des années quatre vingt dix dans son pays (notamment son roman « *Le blanc de l'Algérie* » publié en 1996). Le récit historique sur « *Les nuits de Strasbourg* » était donc pour elle l'occasion de s'éloigner un peu des lieux d'origine et de se sentir, pour reprendre ses propres mots: « *les racines dehors* » (A.DJEBAR, 1999, 236).

Ecrire (sur) Strasbourg était donc nécessaire pour pouvoir travailler l'imagination ailleurs, c'est aussi une forme de « *catharsis* » pour atténuer la douleur du passé ou peut être aussi du présent dont la réalité est parfois trop amère.

Strasbourg, lointaine, paisible, inspire l'écriture entremêlant les histoires d'exil de gens originaires de différentes cultures et qui portent en eux, pour la plupart, un lourd passé individuel ou collectif. Ces gens-là vont se rencontrer et entrecroiser leurs histoires dans une ville alourdie, elle-même, par le poids d'une histoire très riche. Strasbourg est aussi un lieu de liberté abritant depuis toujours les écrivains et les poètes, ceux qui sont de passage ou ceux qui cherchent refuge fuyant un éventuel danger ou en quête de quelques libertés.

Cependant, la situation des « *racines dehors* » ne dura pas très longtemps. Le prochain roman de l'auteure (après son essai : *Ces voix qui m'assiègent* ) sera « *La Femme sans sépulture* ». Cet avant dernier roman de DJEBAR retrace l'histoire de son retour à Césarée, après une longue absence, pour faire revivre le récit de Zoulikha l'héroïne oubliée de la guerre d'Algérie, mais aussi pour y retrouver les couleurs et les odeurs de son enfance : « *Je retrouve l'espace d'enfance, moi, écouteuse, et il semble que je n'ai qu'à aller contempler à nouveau la mosaïque la plus étrange du musée [...]. Je reviens si tard et je me décide à dérouler enfin le récit ! Ce retard me perturbe, me*

*trouble, me culpabilise. Comme si mon lieu d'origine s'arrachait, mais à quoi: à mon propre oubli ?* » (A.DJEBAR, 2002, 239)

L'auteure-narratrice de *La femme sans sépulture* retourne à Césarée « *vingt ans plus tard, vingt ans trop tard* » (A.DJEBAR, 2002, 240), le roman marque un vrai tournant césarien. A partir de ce retour en force vers le lieu de l'enfance, à partir du moment où le lien est rétabli encore une fois entre l'auteure et sa ville du passé, le roman qui s'ensuivra « *Nulle part dans la maison de mon père* » est plus fortement marqué par Césarée.

Les sources orales du texte djebarien abreuvent par flots l'écriture et en constitue le creuset de la création. Le féminin comme mise en récit est un support référentiel de l'oralité chez Assia DJEBAR. La voix vive, qui court, ricoche, cascade sur le lit des mots muets double, déborde l'écriture. Elle ajoute du corps, de l'obscur, du confus. Contrairement à l'écriture, la voix est l'instant de la proximité, de l'immédiateté immergée dans l'ici et maintenant de la présence. La voix est existence. Selon Roland BARTHES, «*La voix est un organe de l'imaginaire.* »<sup>37</sup>

Dans « *La Femme sans sépulture* », le récit se tisse par le témoignage d'une maquisarde (résistante Algérienne) arrêtée par l'armée d'occupation coloniale durant la guerre de libération nationale et disparue à jamais sans sépulture. La figure de la femme dépasse le simple motif d'écriture. Son évocation devient un processus de questionnement voire l'emblème d'une poétique de la rupture. Exhumation de la mémoire et des voix de l'ombre, déroulé des destinées atypiques et allégoriques, peintures d'héroïnes fières et audacieuses, traversent des fictions dont la poétique semble être le dévoilement par la transgression des silences féminins. Donner la voix narrative à la femme c'est donner la parole aux femmes et c'est ainsi que les narratrices se relaient exclusivement. Les récits recueillent les propos des femmes sous des formes diverses : conversations, soliloques, monologues ou discours d'outre-tombe. Par la polyphonie, la parole féminine devient plurielle et collective et par bribes ou dans le désordre des souvenirs. L'écriture traque les oublis, délie les langues et reconstitue ainsi la mémoire de l'histoire, les sons de la tradition orale et les brûlures des déboires. Les

---

<sup>37</sup> R.Barthes(1962) , *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, p.302

voix féminines assiègent les récits jusqu'à transformer l'œuvre en un théâtre de voix ou un parloir des actrices intradiégétiques. Cette poétique de la narration des voix de l'ombre est accentuée dans le texte d'Assia DJEBAR où les protagonistes sont essentiellement des femmes.

Dans *La Femme sans sépulture*, fresque féminine, le récit s'enroule autour de l'héroïne historique de Césarée qui se raconte à travers les voix de ses filles et de ses camarades de lutte. Cette fiction polyphonique raconte le mythe de Zoulikha, la dame de Césarée, avec un souci de fidélité historique et à travers le recoupement de plusieurs entretiens ou témoignages de femmes proches de la défunte. A travers ces histoires dans l'histoire les voix du souvenir se relayent: récits des filles de la défunte, Hania et Mina, de la sœur, de la Dame lionne. La parole d'outre-tombe rejoint aussi le banquet de voix et rallie la conversation généalogique:

*«Les paroles de Zoulikha viennent vibrer dans l'esprit de sa fille: ne retiens, ma chérie, ne garde que cette voix du matin, hors de la forêt qui un jour t'atteindra- et n'oublie pas ce soleil, tandis qu'ils m'emportent. »*<sup>38</sup>

La voix traverse le temps, devient le lien qui maintient la lignée car elle habite les femmes de la famille. Parler devient une thérapie et le récit libère l'esprit:

*«Le visage de Lla Lbia reprend une lumière de sérénité, comme si le récit, par son élan allait libérer...»*<sup>39</sup>

La voix féminine est celle qui interroge mais aussi celle qu'on interroge et cette chaîne de voix ou ces échos de paroles vont solidairement remémorer le vécu et les dire. La mémoire est déroulée comme un vieux parchemin sacré: confessions écoutées que l'écriture livre par fragments, témoignages relayés, allers et retours entre présent et passé, réalité et fiction pour enquêter sur l'histoire et proscrire l'oubli. Ainsi la mémoire orale est retranscrite à travers les conversations privées des femmes. L'acte de parole devient ici une étape décisive. En effet, par la parole arrachée le «je» est une pratique féminine qui met fin aux monologues intérieurs des femmes. La parole additionne lucidité et verbalisation car elle porte à la connaissance du public les

---

<sup>38</sup> A.Djebbar(2002), *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, p.72.

<sup>39</sup> Ibid., p.34.

douleurs que la femme endure depuis que l'homme est devenu le mâle nécessaire. Prendre la parole est, en effet, un acte riche de sens: c'est se rebeller mais surtout faire la part des choses et ne pas se voiler la face. Le récit est une verbalisation des silences, une étape nécessaire dans la poétique du dévoilement. Et la femme participe étroitement à ce processus littéraire. Dire n'est forcément mettre fin aux drames que la femme subit quotidiennement, mais le témoignage offre un acquis qui, dans la fiction permet d'escalader les barrières de la peur et des interdits. D'ailleurs, l'écriture du témoignage n'est-elle pas essentielle pour répondre au devoir de mémoire. Les femmes deviennent conteuses, transmetteuses de la mémoire aux générations futures.

Le texte relate l'élan révolutionnaire et le courage exemplaire de Zoulikha où le passé est reconstitué par le souvenir des femmes de Césarée. Semblable à un documentaire historique, les témoignages poignants attestent de la participation des femmes aux côtés de leurs frères combattants.

L'histoire se trouve tissée par des voix qui se relayent, ravivent le passé, reconstituent l'histoire de Zoulikha. Plusieurs récits se succèdent et se rattachent à l'Histoire, s'insérant les uns dans les autres : la romancière essaie, avec le plus grand soin, de rendre compte d'une réalité tragique de la guerre d'Algérie.

Cette conception dramatique de l'histoire reflète le passé funeste de l'époque coloniale. «*Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite, se dit l'invitée.*». <sup>40</sup> Cette histoire se définit donc de plusieurs manières : elle se caractérise tout d'abord par l'émergence d'un nouveau type de temporalité (non cyclique), à savoir la temporalité dialectique de l'action humaine, qui est la condition de possibilité de l'histoire; elle se pose alors comme orientation vers l'avenir et conservation totalisante du passé.

Le roman offre également un panorama historique et une approche documentaire qui s'inscrivent dans un contexte culturel. Il obéit à un découpage en chapitres, à une narration ultérieure, au monologue intérieur et à une alternance récit/description empruntée à la réalité du passé colonial. Ce découpage en parties fait accéder la contingence des événements au statut de l'histoire qui inscrit le réel dans un

---

<sup>40</sup> Ibid., p.142.

cadre chronologique. Il reflète une logique événementielle organisée selon un système de signification donnant à l'histoire le caractère de la réalité du destin de Zoulikha. Son contexte se situe dans le réel, où l'espace symbolise la révolution algérienne. Il s'agit de récits d'événements rapportés par les personnages féminins mis en scène.

Un environnement linguistique parsemé de références contextuelles soutient l'écriture en l'inscrivant dans une filiation thématique et personnelle. Des notes, des témoignages historiques, des commentaires exégétiques doivent être franchis pour accéder au texte proprement dit. Outre l'histoire de Zoulikha, nous découvrons à travers le texte des récits personnels de la vie privée de Mina (son histoire d'amour) et de Dame lionne (la cartomancie avant son pèlerinage). Toutefois, l'espace expressif se trouve structuré autour d'un personnage central, Zoulikha, dont les traits constitutifs font appel à des marques intrinsèques et extrinsèques appartenant à plusieurs niveaux descriptifs ou discursifs.

*« Autour de Zoulikha s'animent d'autres figures de l'ombre, paysannes autant que citadines, vivant au quotidien l'engagement, la peur, la tragédie parfois. Véritable chant d'amour contre l'oubli et la haine de ce passé ressuscité naît une émotion intense, pour ce destin de femme qui garde son énigme, et pour la beauté d'une langue qui excelle à rendre son ombre et sa lumière. »* (A.DJEBAR, 2002, couverture).

Les narratrices intradiégétiques présentes dans l'histoire sont au nombre de cinq : la visiteuse, Dame lionne (Lla Lbia), Zohra Oudai, Hania et Mina. Chacune d'elles narre son propre récit à la première personne « je ». Ayant côtoyé et assisté Zoulikha jusqu'à sa disparition, elles apportent leurs témoignages à travers leurs récits. Ces Figures schématiques ont un rôle important dans l'organisation des histoires. Elles déterminent les actions, les subissent, les relient entre elles et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages.

La visiteuse connaît ces personnages-témoins de l'histoire. En même temps que visiteuse, elle est quêteuse, écouteuse et narratrice de certains récits. Elle assume une fonction de régie puisqu'elle « commente l'organisation et l'articulation de son

*texte, en intervenant au sein de l'histoire*»<sup>41</sup>. Elle recueille leurs témoignages pour organiser et articuler le texte. Souvent, elle raconte des événements vécus qui l'ont marquée. Cette visiteuse que l'on appelle aussi «l'étrangère», «l'invitée», «l'écouteuse» assume une fonction testimoniale car elle «*atteste la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis des événements, ses sources d'information.*»<sup>42</sup>

La narration articule, descriptions et réflexions se mêlant à l'histoire pour créer une stratégie énonciative. Les structures narratives sont liées à cette stratégie de prise de parole en rapport avec les lieux imposant des fonctions aux personnages que l'on peut suivre à travers leurs récits enchâssés définis comme une succession de séquences.

Au niveau fonctionnel et actantiel, l'histoire s'analyse en schémas narratifs où certains récits se complètent et s'interfèrent. Il s'agit d'un «*jeu transformationnel intégré à cette réalité collective*»<sup>43</sup>. Effectivement, la dynamique énonciative se manifeste dans un cadre spatio-temporel et permet la réalisation textuelle. Elle conduit à l'éclatement de la narration qui renvoie à l'acte d'écriture. De ce fait, l'écriture s'abandonne au nomadisme dans ce jeu de la recherche du corps disparu. L'inexistence de la tombe, d'un repère corporel, pousse à la quête d'une vérité d'où naît une interminable attente qui n'est que survivance infinie. Alors, Zoulikha devient un personnage multiple qui se manifeste à travers ses monologues intérieurs. Elle raconte, à la fois, sa vie, l'énigme de sa disparition et son histoire au-delà de la mort. Elevée au titre d'héroïne, elle devient un symbole de la résistance et emblème d'une écriture inachevée qui ressemble à une écriture biographique.

Autrement dit, toute une vie est retracée, relatée à la mémoire d'une héroïne de Césarée. Cette source d'inspiration confère à l'histoire une dimension universelle de la destinée humaine, où le mythe de la présence/absence caractérise le portrait historique.

---

<sup>41</sup> C. Achour(2002), *Clefs pour la lecture des récits*,Paris,Tell, p.72.

<sup>42</sup> G. Genette(1972), *Figures III*, Paris,Seuil, p.216.

<sup>43</sup> J. Chenieux- Gendron (1996), *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, p20.

Le mythe de la présence/absence caractérisant le portrait historique, s'inscrit dans la dimension, à la fois, spatiale et historique et se nourrit par les contacts que la visiteuse entretient lors de ses voyages.

Sur le plan spatial, la référentialité des lieux antiques (Césarée, le cirque romain, le tombeau de la Chrétienne) sert la description.

Sur le plan historique, le roman relate certains épisodes de la guerre d'Algérie où le personnage principal «Zoulikha», sujet de l'histoire, est capturée et exécutée par l'armée coloniale. Son corps n'a jamais été retrouvé, elle demeure sans sépulture. L'absence de corps symbolise l'absence d'unité. Un manque qui implique le déplacement de soi pour révéler son rapport au monde par la prise de parole.

Dans son voyage, c'est avec une allure ininterrompue et sans relâche que la visiteuse pénètre le secret des choses. Elle élucide le sens des récits pour aboutir à la conception du message destiné à révéler le mystère de la disparition. Puis, sous le signe de son appartenance à la cité antique (Césarée), elle sillonne l'espace de sa tendre enfance. Elle trace son itinéraire et se consacre à la quête de Zoulikha. Elle mandate une narratrice anonyme, dont la mission la conduit au déchiffrement des signes à travers les lieux, ouvrant le chemin de la présence/absence. Le voyage, les déplacements, la quête, la mémoire collective signifient la présence/absence et fondent le fil conducteur de l'histoire.

La présence/absence se manifeste par le thème de l'exil et le retour au pays natal intimement lié à la vie quotidienne des femmes de Césarée. Dans sa littérature, comme dans ses films, nous notons la présence de la notion de présence/absence dans un espace hanté par l'image d'une réalité inquiétante. A son retour de l'exil, elle parcourt les rues désertées de Césarée sans esquiver la campagne. Elle visite les sites historiques à l'image du présent où se manifeste la nostalgie du passé. Partout, elle retrouve le même spectacle de gens vaquant dans l'indifférence à leurs tâches de leur vie quotidienne oubliant l'avenir.

La conjoncture historique, ayant engendré un bouleversement social, configure alors l'écriture. La dynamique de la présence/absence des personnages induit l'écriture

en abyme. Dans ce cheminement, le déplacement devient une démarche consubstantielle à la création littéraire représentée dans les récits des personnages où des femmes concourent à l'histoire. C'est pourquoi la visiteuse rencontre tour à tour les femmes et transforme la narration en espace dialogique.

Les récits des femmes de Césarée qui se rencontrent oscillent entre le passé et le présent. L'histoire de Zoulikha est au centre de la discussion où le passé est tiré de l'oubli et projeté sur l'avenir. Quant à la visiteuse vivant sa situation d'exilée, cette présence/absence va la mener dans le royaume d'Ulysse refusant la nostalgie de l'ailleurs en se tenant sur le seuil de l'entre-deux.

*« Je suis revenue seulement pour le dire. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes ! »<sup>44</sup>*

Revenue dans son pays, précisément dans sa ville natale, sa vision violente de sa position d'exilée la situe au cœur du récit. La romancière se contente de ses conditions de vie dans l'exil face à la situation instable dans son pays.

Les personnages féminins (Dame lionne, Zohra Oudai, Mina, Hania, la visiteuse) se passent la parole pour raconter rétrospectivement leurs souvenirs : la narration devient polyphonique et constitue la trame du récit. Cette contribution narrative vise la progression et l'accomplissement de l'histoire de Zoulikha. Aucune de ces narratrices-relais ou secondes n'est principale : chacune assure un fragment de la narration mais le fil conducteur est typiquement tissé par une narratrice anonyme. D'une fonction narrative à une fonction de régie passant par la fonction testimoniale, la narratrice-auteure re-constitue l'histoire de Zoulikha.

La non-conformité de l'œuvre avec l'horizon d'attente générique et sociohistorique singularise le texte djebarien. Dès lors, rompu; la thématique va au delà

---

<sup>44</sup> Op.cit.p.236.

de l'attente d'une histoire chronologique et causale. L'écriture décloisonne, ainsi, les frontières et opère un mélange des formes. La lecture devient, alors, un jeu de déconstruction/ reconstruction du puzzle textuel.

L'écriture djebarienne est d'abord perçue comme l'expression d'une « révolte », celle d'une femme dépourvue de liberté dans une société traditionnelle croulant sous les pesanteurs du patriarcat et les « sacro-saintes » valeurs d'un Islam récupéré et détourné.

Son œuvre tire son originalité non seulement du fait qu'elle est femme et qu'elle s'exprime dans une période où peu de femmes écrivent (le contexte des années cinquante), mais aussi de la thématique subversive qui ne s'inscrit pas dans la même tradition que celle des auteurs algériens de sa génération, dans une forme assez singulière. Elle va s'orienter vers d'autres contenus et vers d'autres choix formels. Ses romans se chargent d'Histoire et elle va montrer une prédilection pour la forme littéraire éclatée, le mélange des genres.

Un désir de mémoire aigu, exalté émerge les événements concernant l'époque antique de l'Afrique du Nord en parallèle avec l'histoire récente de l'Algérie. Un va-et-vient constant est opéré entre le passé revisité et le présent vécu pour tenter une explication de l'horreur d'une actualité violente immergée dans un discours religieux prégnant.

Tous les textes produits après « *l'Amour la fantasia* » ont comme toile de fond l'Histoire de l'Algérie au passé et au présent. Les thèmes historiques qu'elle aborde dans ses fictions ont tous un lien référentiel avec le présent. Sa formation d'historienne a été d'une grande influence sur sa production romanesque. Mais son originalité vient surtout du fait qu'elle reprend des passages de l'Histoire algérienne à dominante orale. A ce sujet, il serait intéressant de rappeler le jugement d'Assia DJEBAR sur elle-même à l'occasion de son discours de réception du Prix des éditeurs allemands en 2001 :

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

*dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas encore tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée », et à propos de son écriture elle ajoute : « Je ne me sais qu'une règle (...) : ne pratiquer qu'une écriture de nécessité. Une écriture de creusement, de poussée dans le noir et l'obscur ! Une écriture « contre » : le « contre » de l'opposition, de la révolte, quelquefois muette, qui vous ébranle et traverse tout votre corps »<sup>45</sup>.*

Ainsi l'écriture nourrie par le réel, malgré l'exil, apparaît comme une écriture spécifique par rapport au contexte littéraire algérien.

Grâce au travail sur les formes génériques, elle développe un nouvel effet de réel pour réaliser cette « *écriture de creusement* » dont elle parle et qui constitue son style. Un style qui, toutefois, n'est pas dépourvu d'une ambiguïté : le lecteur passe par plusieurs détours avant de trouver le sens de l'histoire. En clair, ce n'est pas à un premier niveau de lecture que l'œuvre « s'ouvre » au lecteur.

Comme le signale GOLDENSTEIN, « *la série des signes inauguraux détermine un véritable contrat de lecture.* »<sup>46</sup>. De la sorte, le langage littéraire est alors poétisé. Il est clair que depuis sa naissance, le roman a acquis ce qu'on appelle en sémantique des sèmes définitionnels, jusqu'à devenir à l'époque actuelle un genre « *fourre-tout* ».

L'horizon d'attente générique et socio-historique instaure pour le lecteur, dans le contexte algérien un préalable de lecture à travers les thématiques récurrentes dans la littérature algérienne.

La superposition de thématiques et leurs agencements ne répond à aucune logique générique. Le seul lien qui lie cette mosaïque textuelle est un « je » énonciateur, seul élément dont la référence est clairement établie : la personne qui parle, la narratrice. Toutefois, il faut rester prudent car ce « je » ne cesse de se dédoubler : tantôt c'est la

---

<sup>45</sup> <http://remue.net/spip.php?article681> consulté le 15/02/2009.

<sup>46</sup> J-P. Goldenstein.(1989), *Pour lire le roman*, Paris, Edition J. Duculot, p. 75.

narratrice, tantôt c'est un personnage dans le discours d'un narrateur à la troisième personne.

Ecrire pour fuir, écrire pour traverser les frontières, enjamber les conventions formelles mais aussi thématiques puisque le « je » se dresse contre toute « *meurtritude* »<sup>47</sup>, néologisme assez significatif qu'utilise l'écrivaine pour qualifier l'enfermement, la claustration, lorsqu'elle parle de la situation de la femme dans le contexte social algérien.

L'acte d'écrire, chez Assia DJEBAR n'est pas seulement un acte littéraire, qu'on peut cloisonner dans une forme ou une autre. Ecrire est d'abord ressenti comme un besoin individuel, une logorrhée thérapeutique, une écriture de femme qui tente de décloisonner tous les enfermements.

L'aspect transgressif de l'écriture ne caractérise pas exclusivement les sociétés arabo-musulmanes. Pendant longtemps la femme qui écrivait était mal vue par notre société patriarcale. Béatrice DIDIER le dit très explicitement:

*«Néanmoins l'écriture féminine semble presque toujours le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire, souvent si violent chez la femme, et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore qu'est l'ironie ou la dépréciation.»*<sup>48</sup>

L'expérience de l'écriture est précédée par une expérience acoustique, celle de la lecture (l'action par excellence qui unit l'écriture et l'oralité). Or, la lecture a une connotation spéciale dans la langue maternelle de la narratrice: « *Elle lit répond la mère de la narratrice lorsqu'on lui demande pourquoi sa fille de treize ou quatorze ans n'est pas encore voilée; elle lit. Et tout se passe comme si le livre qu'elle écrit n'était pour l'auteur que le prolongement de la même occupation, trente-cinq ans plus tard.»*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> A.Djebbar(1995),*Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, p.334

<sup>48</sup> B. Didier(1981), *L'écriture-femme*, Paris,PUF, p. 11

<sup>49</sup> D. Brahimî, «L'amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine», in « Littératures maghrébines », Colloque Jacqueline Arnaud les 2-3-4 déc. 1987, Tome II, L'Harmattan, Paris, 1988, p. 120.

Assia DJEBAR parle donc de soi et traduit les voix des femmes algériennes. La romancière met en place une narratrice personnage qui recueille ce que les autres femmes disent. La présence de ces femmes, de ces voix anonymes est nécessaire pour parler et écrire le récit de sa vie. Cette écriture plurielle en langue française ouvre aussi l'espace à la langue berbère et arabe et permet la reconstruction d'une identité à partir de toutes ses différentes facettes.

C'est par le biais de la représentation de l'Histoire au féminin que la narration institue l'écriture féminine.

Dans *L'Amour, la fantasia*, la discontinuité du fil narratif et le mélange énonciatif sont le résultat de l'autobiographie sélective que l'auteure préconise pour son roman. Bien qu'elle suive une certaine progression temporelle dans le récit de vie, l'autobiographie demeure fragmentée et sélectionne des moments, plus significatifs que d'autres. Sans prétendre à une étude exhaustive de l'autobiographie djebarienne, nous ne pouvons ignorer cet aspect dans le présent travail, surtout quand il s'agit de démontrer comment le genre a été subverti et comment il contribue à l'hétérogénéité narrative et énonciative reprenant l'opposition fonctionnelle (narrateur/acteur). La position est « auctorielle » quand la vision est assurée par le narrateur, et est « actorielle » quand elle est racontée à partir de la perception du personnage. Cette classification se base sur les deux formes narratives de base avancées par Genette « la narration hétérodiégétique », « la narration homodiégétique », la première s'élabore en trois types narratifs dits : actoriel, auctoriel et neutre, alors que la deuxième ne connaît que la distinction « actoriel » et « auctoriel ».

Dans la démarche autobiographique, Assia DJEBAR n'échappe pas à la tradition maghrébine par le caractère autobiographique qui sous-tend son œuvre. Cet aspect a caractérisé en effet les écrits de ses prédécesseurs hommes et a fait de la plupart de leurs romans, en particulier les premiers, des textes essentiellement autobiographiques. La romancière algérienne se démarque cependant de cette pratique, car *L'Amour, la fantasia* ne constitue pas sa première production littéraire. Dans ses œuvres antérieures régnait un « je » qui ne remplissait pas toutefois la fonction autobiographique; un « je » plutôt « homodiégétique » selon Genette qu'on oppose à « autodiégétique ». Avec ce premier volet du quatuor romanesque, Assia DJEBAR trouve

enfin le courage de faire valoir son moi et de le mettre en scène. Bien qu'il soit par moments camouflé derrière d'autres « moi » l'auteure reconnaît sa démarche autobiographique en ces propos: « *L'Amour, la fantasia est une première étape d'écriture autobiographique, c'est une autobiographie de ma formation d'écrivain, de mes années d'enfance, de mes rapports avec la langue de l'autre et avec ma langue maternelle.* »<sup>50</sup>

Outre le fait que l'expression du « je » ait mis du temps avant qu'elle s'accomplisse, une longue hésitation la précède. Nous rappelons, à cet égard, la célèbre déclaration d'Assia DJEBAR en 1958 qui dénonçait vivement cette démarche: « *J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur d'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance dans les premières œuvres. Ma vie personnelle n'a rien de commun avec mes héroïnes.* »<sup>51</sup>

*L'Amour, la fantasia* est certes tardif, mais ne se distingue pas beaucoup de la production autobiographique de ses précurseurs masculins, chez qui l'autobiographie ne coïncide pas avec la conception occidentale du « genre ». En effet, l'autobiographie classique telle qu'elle était délimitée par Philippe LEJEUNE consistait en une « *genèse d'une personnalité* » pour aboutir à « *l'élaboration du mythe personnel* ». « *L'autobiographie [précise LEJEUNE] est le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, parce qu'elle met l'accent sur sa propre vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité* ». LEJEUNE impose en outre des conditions, qu'il trouve essentielles, pour le fondement du « *pacte autobiographique* » en insistant sur l'attestation d'une identité : « *Pour qu'il y ait autobiographie et plus généralement littérature intime, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal [qui] se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne* ».<sup>52</sup> La démarche autobiographique s'avère par conséquent dissemblable chez les auteurs maghrébins. Des conditions sociales, politiques et culturelles imprégnèrent leur production littéraire et font en sorte que ces écrivains concèdent beaucoup de liberté à leur projet autobiographique par rapport à ce qui a été délimité par les théoriciens européens des années 70. En ce qui a trait à la

---

<sup>50</sup> « Interview avec Assia Djébar à Cologne », Cahier d'études Maghrébines, p. 81.

<sup>51</sup> J. Déjeux « Assia Djébar ou la naissance du couple », Littérature Maghrébine d'expression française, Naaman, Sherbrooke, Québec, 1980, p. 252.

<sup>52</sup> P. Lejeune, Le Pacte autobiographique, Paris, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1975, p. 14.

liberté du genre, ils semblent adhérer, en partie, à la nouvelle mouvance qui a affecté l'Europe à partir des années 80 « *au moment où le concept de structure s'efface au profit du sujet* ».

Déjà en 1975, Roland BARTHES conteste « le pacte référentiel » de Philippe LEJEUNE et note à cet effet: « *Dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent* » car « *ce sujet n'est qu'un effet du langage* »<sup>53</sup>. *L'Amour, la fantasia* s'inscrit dans la même lignée, en écartant quelques principes fondamentaux du genre autobiographique. Assia DJEBAR atteste en effet un effacement du moi, en inscrivant sa propre histoire dans la continuité de l'Histoire de son pays. L'autobiographie est liée à l'écriture historique dans la mesure où l'auteure-narratrice se réapproprie sa propre Histoire, dont il faut chercher les témoins. C'est une Histoire qui n'avait de trace que dans le regard de l'autre. Assia DJEBAR se réapproprie aussi les textes ou même l'absence de texte pour se réinventer et se réécrire à partir de ces bribes. Le mythe personnel paraît donc loin d'être réalisable, du fait que la voix de la narratrice se confond avec celle des femmes de sa tribu.

Il en résulte une identification multiple qui fait éclater le genre autobiographique. Ce « je » des témoins dans les récits de vie se veut directement en prise sur le vécu de l'auteure. Assia Djébar fournit un récit rétrospectif et fait du passé la matière de son roman, mais toutes les inscriptions autobiographiques, qu'on peut réunir au long du texte, ne permettent pas de dégager « le tracé d'une vie ». Le récit ne sélectionne que des éléments significatifs dans la vie de l'auteure, susceptibles d'illustrer son message et ses intentions. Il ne nous est fourni par conséquent que des informations fragmentaires, qui ne reconstituent qu'une partie de la vie de l'auteure. Étant donné le dialogue entre les différentes voix narratives dans *L'Amour, la fantasia*, une scission se crée à l'intérieur du récit autobiographique. L'auteure semble partagée entre son moi émotif et son moi critique/objectif. Ce dédoublement est contraire à l'identité conventionnelle entre auteur, narrateur et personnage. Les échanges de ces voix multiples remettent a priori en cause le postulat de sincérité, fondateur du pacte établi par LEJEUNE. Toutefois, dans cette première expérience ouvertement autobiographique, l'auteure respecte en partie la tradition académique et raconte un événement marquant d'enfance. Or, celui-ci ne se rapporte pas à un lieu ou à des circonstances de naissance, mais plus à un souvenir qui va déterminer son cheminement

---

<sup>53</sup> R.Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.,p.60.

et son devenir. Le père qui mène sa fille à l'école, n'est-ce pas une naissance pour une future femme arabo-musulmane? L'autobiographie ou le récit de vie dans *L'Amour, la fantasia* est plus constitué de parcelles de vie de l'auteure. Répandues çà et là, ces parcelles tiennent souvent à épouser le mouvement du récit. Le récit autobiographique se présente comme une sorte d'anamnèse, où ne sont retenues que les choses révélatrices et étroitement liées à l'idéologie que l'auteure veut véhiculer et le sens qu'elle veut illustrer. Le but s'avère « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école* », donc loin d'être une glorification du moi, comme il est censé l'être chez les théoriciens occidentaux, mais plutôt une affirmation d'une signifiante. L'autobiographie paraît comme l'expression de la dualité de l'auteure et de son écartèlement entre deux mondes et deux cultures. De ces bribes de souvenirs, il résulte une narration constamment rompue d'où la déstabilisation temporelle. La confusion est favorisée davantage par l'alternance des chapitres ainsi que par le parallélisme observé entre l'histoire individuelle et l'Histoire collective. Cette organisation ou désorganisation brouille l'aspect autobiographique et en fait un éventail d'éléments qui progressent d'une manière confuse. Parlant de ce genre d'autobiographie, l'auteure affirme qu'on procède dans sa vie avec des tranches d'oubli volontaire et des tranches de mémoires, on sélectionne ce qu'on a envie de sélectionner. KATEB Yacine déclare, bien avant elle, dans *Le Polygone étoilé* que « *la mémoire n'a pas de succession chronologique* »<sup>54</sup>. Ainsi, aurons-nous un « je » qui va s'éparpiller tout le long du roman et à travers lequel la narratrice va restituer son itinéraire qui la mène de la réclusion vers l'indépendance. Elle fait vivre aux lecteurs son trajet à partir du moment où son père l'accompagne à l'école française jusqu'au jour où elle va s'emparer du "qalam" pour tenter d'écrire son histoire. Les informations qui parsèment ce parcours sont naturellement désorganisées, mais surtout elliptiques à tendance lacunaire. Bien que le « je » soit porteur d'une large résonance autobiographique dans le roman, le lecteur note l'absence du nom de la narratrice, élément essentiel pour le fondement du « pacte ».

Le roman souligne incessamment la question de l'autobiographie et la lie à tous les événements relatés. Il a fallu quarante ans à l'écrivaine pour qu'elle prenne conscience de sa situation et pour aboutir à la conclusion suivante : « *Écrire en français sur ma propre vie c'était prendre une distance inévitable* ». Cette distance se manifeste

---

<sup>54</sup> Y.Kateb, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, p. 7

dans le roman par un « je » instable qui se fait parfois « il ». Le texte fournit, comme nous l'avons constaté plus haut, deux instances du discours qui réfèrent paradoxalement à la même personne. La troisième personne « il », élément perturbateur, se conçoit cependant comme l'autre figure de la narratrice.

Celle-ci parle d'elle-même comme pourrait en faire un autre. Le « il » instaure un écart entre le sujet de l'énonciation et entre celui de l'énoncé. Le « je » se trouve confronté à une autre personne ou une « non-personne » selon l'appellation de Emile BENVENISTE pour prendre en charge la narration. Et ce n'est que grâce à l'usage de la focalisation interne que nous pouvons déterminer l'identification des deux personnes grammaticales qui réfèrent conjointement à la narratrice. Dans *Je est un autre*, LEJEUNE définit l'autobiographie comme une « figure » et non comme « un genre » où « *l'autobiographe constate son propre discours au lieu de l'assumer directement, il se recule d'un cran, et, se dédouble en tant que narrateur* »<sup>55</sup>. Ce faisant, la narratrice prend du recul face à elle-même pour mieux se regarder et s'analyser. On assiste, par là, à un mélange entre la voix de l'enfant et celle de l'adulte. Cette double perspective se réalise sous forme de distanciation. La narratrice se dissocie du personnage qu'elle était et en parle comme s'il s'agissait d'un autre. De cet usage il découlera le mélange systématique entre la première et la troisième personne « je/il », qui va scander la plupart des récits autobiographiques. Le lecteur est ainsi impliqué par une lecture active où s'effectue une constante recherche du référent des deux personnes grammaticales, ainsi qu'une perpétuelle interrogation sur leur éventuelle identité. On épiera également, non sans suspense, les différentes apparitions du « je » au sein du récit à la troisième personne. LEJEUNE souligne ce processus impliquant à la fois narrateur et narrataire, tout en conférant une belle image à ce procédé d'écriture.

La structure autobiographique du roman, assez particulière, peut souligner la situation de l'écrivaine à cheval entre deux mondes où s'opère subséquentement tiraillement entre identité et différence. Cette problématique a souvent hanté la littérature maghrébine d'expression française depuis la guerre d'Indépendance et qui trouve ses raisons dans l'école coloniale. La visée de la culture intruse était la dépersonnalisation et la dépossession du soi pour stimuler l'opposition de l'intellectuel à

---

<sup>55</sup> P. Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 42

son milieu et à ses valeurs. L'aboutissement final de cette opération est, dans la plupart du temps, un déchirement entre deux cultures. Nombreux sont ceux qui ont réfléchi et constitué leurs œuvres à partir de cette question. Nous citons à cet égard KHATIBI qui s'est illustré incontestablement dans ce contexte et qui a puisé largement de cette problématique pour illustrer la situation linguistique et sociale des intellectuels maghrébins. Assia DJEBAR appréhende à son tour la question, mais, encore une fois, d'une manière différente que ces compères hommes. À travers *L'Amour, la fantasia*, elle développe une longue réflexion sur la problématique de la langue française en écriture surtout lorsqu'on est une femme arabo-musulmane. Sa différence est double et réside dans le fait que son écriture, dite féminine, n'obéit aucunement à des codes masculins d'où la difficulté de prendre la parole dans une société dominée par le pouvoir patriarcal. La romancière se trouve dans un monde où le « je » ne peut se dire impunément. La morale oblige un effacement de l'individu dans le groupe dont la règle fondamentale est de ne pas parler de soi et de garder secrètes les affaires intimes. Assia DJEBAR transgresse l'interdit en exposant sa subjectivité. La prise de parole féminine est sans doute une atteinte au code de l'honneur, car elle menace la règle de la séparation des sexes d'où le choix du pseudonyme. À travers l'épisode des « voyeuses », la narratrice illustre la censure de toute parole qui sort du lot. Les personnes qui osent lever le ton et se distinguer de la masse féminine se voient définitivement voués à l'exclusion : « *Ces femmes qui crient dans la vie quotidienne, celles que les matrones écartent et méprisent, personnifient sans doute la nécessité d'un regard, d'un public* »<sup>56</sup>. À l'image de ces figures, la narratrice se trouve écartée du monde de ses semblables tant par son parler français que par son « je » déclaré. Sa présence dans la sphère publique est perçue comme anormale, d'où le besoin de se justifier, de préciser les raisons qui l'on poussée à se dire et d'expliquer le droit qu'elle prend pour dire « je ». C'est pour cette raison que le texte autobiographique évolue conjointement avec les textes historiques. Cette confusion avec l'Histoire donne non seulement sa structure au roman, mais évite à la narratrice le danger du narcissisme. Elle va même jusqu'à donner à son « je » de multiples facettes en le confondant à d'autres « je ». La voix de l'autobiographie se confond avec celle des autres pour qu'elle se les approprie et faire par la suite sa propre histoire et créer son propre « je ». Il en découle un effet de miroitement multiple qui place le « je » de la narratrice face à plusieurs « je » d'où elle peut puiser à la fois son

---

<sup>56</sup> A.Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C.Lattès, 1985,p.234.

identité et sa différence, son enracinement et son déracinement son appartenance et son expatriation. Dans la troisième partie du roman, le « je » se démultiplie et devient par moment « nous » par solidarité tribale ou par souci de nationalisme ou encore par sororité. Jean DÉJEUX parle de ce « je-nous » dans les écrits de femmes maghrébines et distingue le « nous » caché dans le « je » du « nous » occidental. Le « je » collectif constitue une sorte de voile pour le « je » autobiographique ainsi qu'une sorte de protection contre le narcissisme. La narratrice s'entoure des voix des maquisardes pour respecter les règles de bienséances et pour justifier son propre « je ». Toute se construit dans le roman à partir de cette forme binaire, de la structure des chapitres jusqu'au « je » de la narratrice qui adopte ici l'expression de la dualité. Ce dédoublement est à la fois déterminé par l'acculturation et les deux langues appréhendées. Le « je » se trouve partagé entre deux mondes d'où son instabilité. Il est à la recherche d'un autre, plus authentique, qui puisse rendre à la narratrice son identité altérée d'où l'errance à travers le temps et l'espace. Ce déplacement constant imprègne l'écriture tant sur le plan énonciatif que narratif. Les pérégrinations de la narratrice donnent également une image d'un « je » démultiplié et errant qui défie toute stabilité chronologique.

La multiplication des narrateurs ainsi que la superposition des strates temporelles contribuent à défier les lois du genre et donnent au roman l'allure d'un collage de plusieurs voix et paroles. Dans *L'Amour, la fantasia*, les textes dialoguent entre eux et opposent écriture et parole. Le « je » démultiplié permet une pluralité de points de vue et engendre polyphonie et plurilinguisme. Ces interférences vocales contribuent à l'hétérogénéité discursive certes, mais aussi linguistique. Ce chapitre interrogera la signification de ces formes langagières à travers cette plurivocalité romanesque. L'écriture romanesque chez DJEBAR lui permet aussi de mettre en avant une situation linguistique et individuelle complexe. L'auteure s'approprie une langue « adverse » et l'adopte pour rapporter une autre langue qui est sienne, mais qui demeure silencieuse et opprimée. C'est cette confrontation entre ces deux langues qui est mise en relief dans le roman et amplifiée par la contradiction entre parole vivante et textes écrits, principales sources de la construction de l'œuvre. Ce parallélisme et ce contraste entre ces deux formes de langage, écriture et parole, confirment la diversité qui marque *L'Amour, la fantasia* en nous plaçant au cœur d'une question beaucoup plus profonde que celle de l'oralité, à savoir celle du problème de la double langue et son impact sur l'écriture du roman.

La structure narrative du roman s'inspire en effet de la notion de la polyphonie qui désigne dans le texte les différentes strates constituées entre autres de la narration littéraire et du style des personnages. Cette notion dialogique, introduite par BAKHTINE, propose d'examiner la pluralité des voix dans une œuvre romanesque. Le dialogisme serait, dans un discours, les formes d'apparition par lesquelles on note la présence d'une voix autre que celle du narrateur premier. Ce qui permet selon BAKHTINE « *une construction hybride* » et par conséquent une déhiérarchisation des différentes voix cohabitantes dans un texte donné : Le terme polyphonie, emprunté au champ musical par métaphore, consiste à faire entendre la voix d'un ou de plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation. L'hybridité narrative engendre inéluctablement une hybridité stylistique, favorisée par l'interdiscursivité qui gère le récit. La voix de la narratrice surgit au sein des discours retranscrits pour interroger le fait historique ou pour tenter un rapprochement, dans un regain de sororité, avec les femmes de sa tribu. Les procédés d'écriture signifiants qui organisent le récit tels que les effets de similitude, de chevauchements ou de ruptures des niveaux narratifs accentuent la stratification des discours. Dans l'ensemble du roman et à l'intérieur des trois grandes parties, les trois discours mis en présence se relient d'une manière symétrique sans aucune hiérarchie apparente, que ce soit au plan thématique ou formel et sans qu'il y ait de voix dominante. Comme nous l'avons constaté, les chapitres sont agencés d'une manière binaire reprenant à chaque partie du roman une superposition entre récits autobiographiques et historiques. Que ce soit celle de l'auteure ou de la narratrice, celles des femmes ou des historiens, toutes les voix dialoguent et se confrontent d'une manière tout à fait égale. Ce phénomène de réfraction est présent dans le discours historique comme dans les récits féminins. Une lecture de ces deux types de récits montre comment différents énoncés ainsi que plusieurs styles et langues réussissent à cohabiter tout en interférant continuellement avec ceux de l'auteure.

L'histoire personnelle de la narratrice s'imbrique étroitement avec celle du pays et celle de sa communauté. La distribution des chapitres dans les trois grandes parties se fait d'une manière équitable d'où le choix de l'alternance des différentes histoires. Dans les chapitres réservés en grande partie à l'Histoire, *L'Amour, la fantasia*, retrace la douloureuse guerre coloniale ainsi que les sursauts de résistance de la population algérienne durant un siècle. Dans le but de se réapproprier le passé de son pays et de le

restituer à ses concitoyens, l'auteure-historienne va traquer les silences de l'Histoire et se consacre à la recherche de tout récit susceptible de contenir une trace historique volontairement vouée à l'oubli par l'ancien occupant. C'est ainsi que nous serons mis en présence des correspondances des officiers français ou des lettres d'anonymes qui fourniront le matériau sur lequel s'appuiera la construction romanesque. Ces correspondances seront intégrées dans l'énoncé selon la forme la plus courante du procédé intertextuel défini par GENETTE comme : « *Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation.* »<sup>57</sup> . Nous ajoutons que ces ingérences se font parfois avec des guillemets, avec ou sans références précises et servent à recomposer, par assemblage, l'histoire du pays. L'auteure est en même temps lectrice et écrivaine, essayant de combiner et de générer à la fois ce que l'écrit permet de lire et ce que la lecture permet d'écrire. La réécriture de l'histoire se conçoit préalablement comme un long travail de lecture des récits historiques écrits par l'Autre. La lecture se fait à la fois consciencieuse et libre, objective et personnelle. Elle « *recueille scrupuleusement [les]image[s]* », conserve toutefois quelques détails qu'elle estime importants. Le texte fait preuve d'une grande manipulation de références où sont données des mentions de dates, de lieux et de sources. L'écriture, quant à elle, se propose comme l'aboutissement d'une grande recherche documentaire qu'Assia DJEBAR réunit, non sans sélection, afin d'épouser le mouvement romanesque. Or, cette tentative d'homogénéisation paraît fort difficile. Le discours historique, fortement référentiel, lutte constamment avec l'illusion du discours fictif en le réfractant. L'interdiscursivité sera le résultat de cette réécriture historique. Pour ce faire, la narratrice procède, tantôt par citations de ceux qui ont écrit sur cette période, tantôt par absorption en reprenant à son compte les faits collectés par les historiens comme c'est le cas pour la prise d'Alger, les différentes étapes de la colonisation et les enfumades. Elle se place à la fois comme lectrice dans son rapport aux documents qu'elle utilise et comme observatrice qui laisse parler les auteurs et se contente éventuellement de les citer ou de les paraphraser. Le roman foisonne de textes cités, datés, mis entre guillemets et présentés sous forme de lettres, de souvenirs ou de rapports de ceux qui ont vécu la guerre. La narratrice s'attribue la tâche d'organiser tout ceci en précisant les moments, en mettant bout à bout les témoignages, en corrigeant et

---

<sup>57</sup> G.Genette, *Palimpsestes- La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8

en enrichissant les documents par ses commentaires. C'est ainsi que plusieurs narrateurs vont se succéder pour alimenter le discours historique. Cette superposition de plusieurs sujets parlant et écrivant la même Histoire nous renvoie à ce que BAKHTINE indiquait dans *Esthétique et théorie du Roman* : « *Par delà le récit du narrateur, nous en lisons un second : celui de l'auteur, qui narre la même chose que le narrateur lui-même [...] Son discours et tout ce qui est narré entrent ensemble dans la perspective de l'auteur* ». <sup>58</sup> Assia DJEBAR entretient un rapport presque intime avec ces différents narrateurs à mesure que le récit historique avance. Elle confronte les textes et dialogue avec eux en se permettant des réflexions ou en exprimant ses sentiments. De sa confrontation des récits historiques relus, elle retient par exemple « *une opposition des styles* ». Ceci démontre que « *les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers, le stratifient et donc introduisent le plurilinguisme* » <sup>59</sup>. Ainsi, le texte de *l'Autre*, matériau du discours historique, sera accompagné d'un nombre important de questions que la narratrice pose pour entretenir le rapport entre son propre texte et les textes cités, instaurant par là un dialogue entre les deux et échappant au danger du récit lacunaire et tendancieux. En s'assignant le rôle d'historienne, Assia DJEBAR se permet d'introduire des commentaires ou des explications qui mettent l'Histoire à la portée du lecteur ou encore qui corrigent sa vision. Notons avec BAKHTINE que l'une des formes de l'organisation du plurilinguisme dans le roman est constituée par les genres intercalaires - dans ce cas- le roman historique : « *Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifient donc son unité linguistique et approfondissent de façon nouvelle la diversité de ses langages* ». <sup>60</sup> En effet, deux langues vont cohabiter et s'affronter dans le récit historique, celle de l'auteure et celle du colonisateur. La romancière historienne interviendra sans cesse au sein de ces récits, soit pour donner raison à ses compatriotes, préciser un fait, en rectifier d'autres, voire proposer une vision et une parole différentes de celles du colonisateur. L'auteure se permet parfois de prolonger les faits rapportés en les modifiant complètement.

Ce travail de prolongement narratif permet de mettre en scène une autre vérité, « *une autre langue* » pour reprendre les mots de BAKHTINE, que celle perçue dans le

---

<sup>58</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 134-135.

<sup>59</sup> Ibid., p. 136.

<sup>60</sup> Ibid., p. 141.

texte de l'Autre. En un jeu subtil de l'écriture, elle réussit même parfois à dévier le sens des phrases pour offrir une autre réalité historique. Le discours de l'auteur ne se réalise pas parallèlement à ceux des personnages qu'il accompagnerait à distance, mais les mots de ceux-ci pénètrent la parole auctoriale, comme une langue étrangère qui viendrait l'émailler. L'interaction du discours opère. Discours direct des personnages, mais aussi discours indirects s'enchâssent dans le contexte discursif de l'auteur et de cette combinaison prend forme un jeu complexe d'énonciations, qui densifie le plurilinguisme romanesque.

Le texte de la romancière entretient une relation interdiscursive avec les textes rapportés tout en se gardant une place prépondérante au sein des chapitres historiques. « *Elle choisit comme elle l'entend le détail, parfois unique qu'elle a décidé de conserver* »<sup>61</sup>, écrit Denise BRAHIMI. Ce recours à la citation, au commentaire, à l'imaginaire et à tout le travail de sélection, de confrontation des points de vue et d'ordonnement des faits, contribue à apporter, certes, un supplément de précision, mais privilégie en outre l'élaboration d'un tout autre discours. Tout le travail opéré se veut une reconstitution et une réécriture de l'Histoire qui supplantera celle des conquérants. M. BAKHTINE a toujours réservé à l'auteur sa position et sa fonction de recteur du texte qu'il écrit. L'auteur est cette instance de création, responsable de chaque ligne du roman. L'image du langage, le partage de celui-ci entre ces écritures gouvernées par une main d'écrivain. Assia DJEBAR prend le relais de ces prédécesseurs et instaure par le mot la mémoire des siens pour la sauver de l'oubli. Elle se sent prise dans une chaîne d'écrits qu'elle assimile à « *une fièvre scripturaire* »<sup>62</sup> et l'illustre par l'image du palimpseste : « *Pélicier [...] me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres* »<sup>63</sup>.

L'inscription de la voix féminine au pluriel se réalise grâce à l'oralité et trouve son expression dans les témoignages des femmes. La voix féminine, donc, fonde l'écriture, caution d'une présence arrachée à l'oubli. La voix et ses diverses manifestations - de la parole au chant en passant par le murmure, le chuchotement et le

---

<sup>61</sup> D.Brahimi, «*L'Amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine*», in Littératures maghrébines: Colloque Jacqueline Arnaud, les 3-4-5 décembre, Tome II, L'Harmattan, Paris, 1988, p.121.

<sup>62</sup> A.Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C.Lattès, 1985,p.67.

<sup>63</sup> Ibid., p. 97.

cri -, se présentent comme des éléments fondamentaux de la culture orale toujours existante au Maghreb.

## 2.2 La vue féminine

Le visible est saisissable à travers le lisible, et semble surtout devenir perceptible par le biais du descriptif, art de la promotion de la vue, vaste et complexe sujet.

Philippe HAMON, dans l'étude qu'il a consacrée à cette question, rappelle que « *la plupart des traités se contentent, sur des critères vagues de contenus, de distinguer des espèces de la description selon les caractéristiques du référent décrit [...] »*.<sup>64</sup>

Ainsi pouvons-nous faire la différence entre une description qui s'attache à rendre compte d'un endroit ou d'un paysage (topographie) de celle qui propose une « *peinture* » saisissante d'actions, d'événements, de passions (hypotypose).

Mais en ce qui nous concerne, l'intérêt ne réside pas tant dans la définition de ces catégories que dans ce qui, à travers une pratique descriptive quelle qu'elle soit, parvient à créer des effets visuels.

La notion de description signifierait, dans son essence, « *écrire d'après un modèle* »<sup>65</sup>. Ce modèle pouvant être une œuvre d'art quelconque, une scène de la vie quotidienne, un zoom du dehors, le descriptif peut par conséquent être considéré comme « *le lieu d'un embrayage inter-sémiologique entre deux textes, entre deux images, entre un texte et une image [...] »*<sup>66</sup>.

Reconnaissant sa potentialité toute intertextuelle, il importe, au contraire, qu'on la définisse aussi en termes de réécriture. Elle contiendrait, à elle seule, deux écritures, dans la mesure où à travers la sienne propre (verbale), elle s'en approprie une

---

<sup>64</sup> P. Hamon, *Introduction à l'analyse du Descriptif*, op.cit.P.9.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 11.

autre (verbale ou non verbale) qui lui sert de modèle, qu'elle modalise et reconstruit de même que son esthétique.

Or, cette présence d'une autre ré-écriture dans celle du descriptif, parce qu'elle fait l'objet d'une greffe habilement opérée. D'où l'importance de savoir remarquer, décoder les signes d'une telle présence lorsqu'ils se manifestent au sein de l'activité descriptive, peu importe les modes d'apparition de cette présence, car bien sûr, ils peuvent être variés. Il faut simplement garder à l'esprit que la présence dont il est question ici en appelle au champ intermédiaire de l'image puisqu'il s'agit de description.

Lors de la lecture d'un passage descriptif, un lecteur doit alors pouvoir se convertir en spectateur de son texte qui sollicite par-dessus tout sa perception visuelle, laquelle doit être activée afin que soient perçus les effets visuels de la description. Et selon le type de réécriture que le descriptif modalisera, ces effets pourront être associés à une manière de traiter, d'imposer le visible, de montrer les choses comme on le fait au cinéma, dans tel et/ou tel autre art, voire dans plusieurs arts en même temps.

Ce phénomène est entre autres fréquemment remarquable quand la description, en littérature, passe par celle du regard d'un narrateur ou d'un personnage. C'est ce que Philippe HAMON appelle « *le regard descripteur* »<sup>67</sup>. Lorsque les phrases d'un récit « [...] se moulent sur la progression d'un regard », ou en « [...] organisent en quelque sorte le parcours [...] »<sup>68</sup>, ce regard occupe une place importante dans un récit au point qu'un personnage n'existe plus que par lui pour en quelque sorte se dissoudre en lui (le phénomène de l'œil-caméra en est un exemple flagrant). Alors sa description — et celle des jeux complexes auquel le récit se soumet — crée des effets visuels intéressants.

La stratégie d'écriture descriptive adoptée par Assia DJEBAR cible l'élément prétexte à la contestation pour en faire le nœud du débat, comme en témoigne cette assertion de Jeanne-Marie CLERC qui écrit :

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>68</sup> L.Gauvin, *Écrit vs Écran*, op.cit. p. 56.

*« Plusieurs sont les romanciers contemporains qui présentent les fragments visuels qu'ils décrivent en recourant à la médiation d'effets de cadrages méticuleux, isolant précisément le visible du continuum spatial auquel il est censé appartenir ».*

Il s'agit d'une représentation stylisée de l'espace diégétique qui isole des fragments d'espace arrachés à une globalité.

L'isolement du visible ainsi détaché de tout espace homogène baigne le récit d'une sorte d'une remise en cause.

La qualité de la perception d'un objet, d'un sujet, d'un événement ou d'un espace, plongés dans la langue, peut également retenir une description qui insistera surtout, conséquemment, sur des questions d'interprétation.

C'est de cette façon que l'écriture s'attarde sur le thème de la féminité dont la description aura quelque chose d'étrangement pictural ou photographique.

Les points de vue et angles à partir desquels un regard descripteur peut se placer, afin de rendre compte, dans un texte littéraire, d'une vision, doivent également être mis en relief.

Quand ils sont multipliés et successifs et lorsqu'ils ont pour objet des éléments fixes de la vie quotidienne, ces descriptions et angles se rapprochent de la technique descriptive cinématographique, dont le traitement reste singulier.

C'est dire, en définitive, que les différentes manières qu'a la littérature de traiter le visible a :

*« [...] retenti sur les techniques de la description en imposant de nouvelles structurations perceptives [...], subvertissant les codes distanciateurs qui [régissent] l'exercice du regard dans le roman [...]. [...] Aux nouvelles structurations perceptives*

*introduites par l'image s'ajoutent les codes proprement iconiques dont l'écriture romanesque tente de restituer des équivalences [...]. »<sup>69</sup>*

Dans l'œuvre djebarienne, les regards attisés, se croisent, se rencontrent, s'échangent et se déportent inévitablement vers l'imaginaire du désir qui redouble constamment le réel, lui restitue paradoxalement sa concrétude. Car tout l'intérêt est dans les habitudes du regard djebarien qui se manifeste comme des besoins quasi-organiques de l'oeil. Ainsi par exemple dans « *Les Alouettes naïves* » Nfissa mesure la portée de sa mémoire en la soumettant à l'épreuve du regard. En rentrant chez elle après une longue absence, Nfissa crut que la maison avait changé, rapetissé peut-être. Son regard remet en place les moindres détails : la marche qu'il ne fallait pas rater, le battant gris du portail, le hangar... Ce qui avait pourtant changé c'était la lumière. Un autre éclairage et l'occasion d'un regard différent, d'un regard, d'un temps et lieu autres ; l'oeil de Nfissa se fait contemplateur, se rapproche du tableau et organise le souvenir : « *le marbre de la cour, le même : grisâtre, les carreaux de céramique du bassin, fendillés et passés, là, le coin des lessives hebdomadaires sous les pampres de la vigne où gisaient renversés les uns sur les autres en une hutte de bronze, plusieurs bidons noirs pour le lessivage des matins...* ».

Le regard dans son évocation replace chaque chose dans le cadre qui était le sien et conjointement avec l'ouïe reconstruit l'univers du souvenir sans défaillance, reste intransigeant avec la lumière et enregistre les moindres variations lumineuses qui modifient couleurs et formes: « *La lumière pâlisait les contours des choses, des êtres, du visage que Nfissa embrassait* ». (A.DJEBAR, 1995, 87). A ce moment-là, le regard se soumet à ces modulations, retrouve une acuité toute particulière, une acuité qu'atteste une énumération longue et précise que le sujet retrouve avec l'intensité de l'émotion attribuée au contact avec le seuil maternel. Donc le regard au milieu des figures qu'il saisit, qu'il ramasse dans la réalité ou qu'il projette dans l'imaginaire, révèle d'abord, et même lorsqu'il se dissimule dans l'anonymat, un point de vue au féminin extrêmement subjectif. Par une opération métonymique le personnage s'efface derrière son regard pour y concentrer toute l'énergie nécessaire à la confrontation avec une situation forcément neuve lorsqu'il s'agit de traverser un espace réservé aux hommes.

---

<sup>69</sup>J-M. Clerc(1984), *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, NY, Peter Lang, p.187.

Libératrice est donc cette capacité des femmes à reconstituer le dehors saisi furtivement, de peindre et repeindre selon leur propre imagination, de s'approprier ce qu'on leur interdit en le façonnant à leur goût et selon les affinités et les sensibilités féminines. Assoiffées qui se désaltèrent, ou non voyants qui retrouvent la vue, elles sont ainsi devant le dehors, le décrivant, le flairant, le retraçant, le détaillant, l'exposant, essayant de le graver à jamais dans leur mémoire, ou essayant de reconstituer des couleurs qui ont jadis coloré leur vie et qui ont égayé leur vue

Le texte narratif mobilisé par l'œil ouvre sur d'étranges perspectives jouant des écrans qui refaçonnent le monde, le reproduisent en lignes, en formes, et en couleurs. Etrangeté donc du regard féminin forgé par les écrans c'est-à-dire le voile et l'écran social hérissé d'interdits qui fragmentent la vision en reléguant une bonne partie dans la zone obscure du refoulement : « *une femme voilée rarement se promène, elle marche vite, elle a plus ou moins consciemment une allure de fugitive. Or, dans cette rapidité, elle finit par ne plus savoir si l'insaisissable, c'est le dehors sur lequel glissa son œil, ou elle-même qui tend à dissimuler au maximum sa surface.* » (A.DJEBAR, 1967,23)

L'espace est une relation problématique au corps. Sa saisie par le regard participe à la fois de la mise en évidence des interdits et de la possibilité de leur transgression. Le souvenir quant à lui intervient, comme l'écrit Proust dans « *A la recherche du temps perdu* », pour libérer la pensée et spiritualiser la sensation.

Le spectacle peut évoluer, dans certains cas, vers des figures dont les seuls aspects persistants inscrivent un vouloir-dire pictural, un univers de formes pures. Le regard revendique constamment deux fonctions qui s'inscrivent formellement dans le prolongement l'une de l'autre. La première accessible à une interprétation à la dimension d'un vécu, d'une histoire, d'une société, sert un projet de représentation, la seconde réglée par la coprésence de figures productrices de spectacle et apparemment peu affectées par le sens ne sollicite rien d'autre que la contemplation ; elles ne sont là que pour fertiliser un paysage de formes et de couleurs ; les exemples les plus éloquents nous sont fournis par les passages descriptifs où sont exhibées des expressions corporelles.

## 2.3 Le corps poétisé

Dans la religion islamique le corps féminin, taboutique, échappe au discours et au regard. Transgresser ces frontières relève du sacrilège culturel, du défi funeste ! Dire et se dire physiquement est une tentative d'affirmation singulière et libératrice.

La décision du père de scolariser sa fille est, pour elle, lourde de conséquences, car c'est aussi son corps qui en est l'enjeu : il oscillera entre deux cultures qui se distinguent de par leur façon de concevoir le corps de la femme.

Dans la culture arabe traditionnelle, le corps féminin est confiné dans l'espace intérieur et voilé dans l'espace extérieur à partir de l'adolescence.

Le corps du « je » autobiographique est dégagé, dans une certaine mesure, de ces restrictions. Malgré son âge pubère, la narratrice du *Quatuor Algérien* continue à circuler librement et sans voile au dehors, dans l'espace marqué par une double altérité : en tant qu'espace des hommes et en tant qu'espace du colonisateur. Le corps transgresse donc la frontière entre deux espaces normalement séparés de façon stricte.

D'un côté, ce corps libéré est source de joie et de plaisir pour la narratrice. A plusieurs reprises, et notamment dans les scènes de danse, la narratrice nous confère la joie de mouvoir son corps, de se sentir elle-même, son identité, dans le mouvement. Le corps est ainsi présenté comme source de prise de conscience et d'expression de son identité individuelle.

De l'autre côté, ce plaisir est toujours lié à un sentiment d'altérité, voire de culpabilité. Nous prétendons que le corps du « je » autobiographique se révèle étranger dans chacun des deux mondes.

Dans la communauté des femmes arabes, la position assise en tailleur ne signifie plus se mêler aux autres femmes mais n'est qu'une posture inconmode. Il en va de même dans l'école coranique où la narratrice éprouve en plus du mal à dissimuler ses jambes sous sa jupe française.

A l'école française par contre, c'est la tenue en short qui lui cause un malaise : elle craint que son père ne la voie ainsi dénudée.

Petite fille, la narratrice porte des sous-vêtements français. Ses amies arabes sont fascinées par ce vêtement « exotique » et essaient de tâter son corps sous les jupes, cette approche causant un malaise chez la narratrice. Mais aussi dans le monde des Françaises elle est la fille « étrangère », à cause de ses amulettes arabes que sa grand-mère lui a données en cadeau et qu'elle porte également sous ses vêtements.

Bien que la narratrice n'ait pas été obligée de porter le voile, elle a mémorisé celui-ci corporellement. Elle se croit protégée de la vue des autres par un « voile symbolique ». Il en ressort un sentiment équivoque car elle se perçoit invisible à l'instar de toutes les femmes algériennes.

Dans ce contexte, la narratrice parle aussi de sa « tenue d'orientale », c'est-à-dire de sa pudeur face au « langage du corps occidental » qui pour elle est un langage d'exposition exagérée, voire d'exhibition plus ou moins impudique.

Pour conclure, on peut prétendre que le corps du « je » autobiographique se retrouve dans un espace hybride : il se sépare des espaces traditionnels des femmes sans pourtant le quitter définitivement. Il reste sur le seuil du harem « *ni en dehors tout à fait, ni en son cœur* » ( A.DJEBAR,1985,144 ).

La narratrice résume :

« *Entre ombre et soleil, entre ma liberté vulnérable et l'entravement des femmes de « chez-moi », sur la frontière et le tranchant d'une terre amère et vorace, je zigzague.* » ( A.DJEBAR,1995, 313)

Les deux pôles entre lesquels « zigzague » l'identité corporelle du « je » autobiographique sont représentés par les deux personnages Isma et Hajila dans « *Ombre sultane* »:

« *Isma a un corps mobile, dévoilé. Elle se déplace librement, elle a un rapport sensuel envers son propre corps.* » ( A.DJEBAR,1995, 313)

Le corps de Hajila par contre (dans un premier temps) est immobile, voilé, passif, il subit le viol par son mari.

Cependant, le rapport des deux protagonistes envers leurs corps respectifs n'est pas définitivement établi ; il change à travers l'histoire. Chacune des femmes se rapproche de l'autre selon un mouvement en chiasme.

Hajila prend l'initiative de se dévoiler, elle devient alors une femme qui conquiert l'extérieur, décidant elle-même de son corps (voire de sa décision d'avorter),

Isma retourne de son état de nomade à sa ville natale pour s'y enfoncer (voire s'immobiliser) avec sa fille, elle parle de « vouloir se voiler à sa façon ».

Isma et Hajila représentent ainsi le mouvement entre deux façons de concevoir le corps féminin ; c'est pourquoi nous prétendons qu'elles représentent, toutes les deux, de par leur mouvement, l'identité hybride du 'je' autobiographique concernant l'attitude envers son corps.

Comme Robert ELBAZ le dit dans son article « *"Les Nuits de Strasbourg", ou l'entre-deux du discours romanesque maghrébin* », on peut découvrir deux sortes de dialogues dans l'œuvre djebarienne :

« *Le dialogue des corps et le dialogue des voix* »<sup>70</sup>.

Le dialogue tactile, dans son étreinte, invente le récit :

---

<sup>70</sup> E, Robert. (2002). *"Les Nuits de Strasbourg", ou l'entre-deux du discours romanesque maghrébin*, Bonn,

« *Tout au long de cette gestuelle matinale de leur chorégraphie de gisants alanguis, elle se redit avidement : “en muets, oh oui ! Nos deux corps, figure de silence.* » ( A.DJEBAR,1997 226).

Par le contact corporel, par le frottement des corps, il y a une nouvelle langue qui naît : celle du corps. L'amour (corporel) se faisant ainsi langage et dialogue : « *L'amour, dit-il amusé, serait donc nos exercices de prononciation, de rythme, de phrasé...* » ( A.DJEBAR,1997 ,225). Il y a deux « transformations » dans cette relation double entre corps et langue : le corps devient langue et la langue devient corps.

C'est dans la rencontre avec l'Autre, ici synonyme avec le corps de l'amant, à savoir dans les moments érotiques de l'acte sexuel, que les corps communiquent.

Le corps parlant est, selon Malek CHEBEL, un élément de la tradition maghrébine :

*«Le corps dont il est question est un corps de langage, de croyances, de mythes beaucoup plus qu'un corps anatomique [...] Le CORPS vit et parle »<sup>71</sup> .*

L'idée que le corps devient parole se reflète dans le vocable « langue » avec ses deux signifiés (la langue de la bouche et la langue en tant que système d'expression et de communication), liés l'un avec l'autre car la langue (l'organe) est nécessaire pour pouvoir pratiquer la langue (le système). L'un ne va donc pas sans l'autre. Cela explique aussi l'importance de la langue, et avec elle, de la bouche, autre organe phonétique, ainsi que de la salive, tout cela se combinant pendant l'acte d'amour :

*« Chaque matin, au coeur des baisers, je répéterais presque au creux de ta bouche chacun des mots mouillés de ta langue inconnue... ! Il n'y aurait plus tant nos bras, nos genoux, nos chevilles pour nous tâter, nous entremêler...Non, seules nos bouches, nos langues, nos salives...Surtout nos deux souffles, toujours si proches »* (A.DJEBAR,1997,225)

---

<sup>71</sup> C. Malek. (1984), *Le corps dans la tradition maghrébine*.,Paris , PUF, p.9.

Comme le corps se transforme en langue, la langue prend corps : les mots énoncés se transforment en doigts qui caressent l'amant(e), palpent et embrasent le corps aimé : « *Les mots. Thelja a froid mais les mots tendres de l'amant qui parle bas, qui se parle presque, doux aveux pas toujours distincts, à moitié avalés, ces mots ruisselants sur son cou, lui recouvrent la gorge, enveloppent son épaule qui se penche, ou la ligne de son dos dressé, dans une gestuelle à peine amorcée.* » (A.DJEBAR,1985,269)

Les mots que les amants échangent ont ainsi une existence matérielle « *non pas seulement comme traces de la voix, mais véritablement comme entités corporelles tangibles, capables d'affecter le fonctionnement du corps.* »<sup>72</sup> Ils deviennent presque des organes qui agissent physiquement sur le corps de l'Autre. Cette présence tangible des mots peut être illustrée par l'exemple suivant : dans la sixième nuit que Thelja et François passent ensemble à Strasbourg, Thelja prononce un mot en arabe "*ta...inta*" (A.DJEBAR, 1997,270), « *inta* » qui veut dire « *tu* » ou « *toi* » et s'adresse donc à l'Autre. Ce « *mot d'amour* » dans son existence matérielle peut remplir la bouche de Thelja : « *Le mot d'amour, plein à craquer, se coagule dans la bouche de Thelja. L'emplit. S'élanche, tournoie au-dessus de leurs visages, revient en vrille et s'épuise, se ratatine...* » (A.DJEBAR,1997, 270).

En même temps, c'est le mot qui réveille, comme un baiser ou une caresse, le plaisir et la jouissance :

« *L'amant, en cette ultime seconde, la pénètre, elle. Le mot arabe de tendresse qu'elle répète, mais sans force, leur a insufflé son tonus. L'homme enfonce son phallus, elle l'appelle du même mot, il ressort, s'engloutit à nouveau, elle résiste par ce vocable étrange qui a repris vibration et vigoureuse sonorité [...] elle accueille l'homme en rut et le repousse et le reprend, tandis que sa voix scande le mot inlassable "inta" [...]* » (A.DJEBAR, 1997,270-271)

---

<sup>72</sup> E. Robert, op.cit.

Cette capacité du mot, de la langue, de susciter le désir et le plaisir va nous amener au sujet de l'érotique des langues que nous allons aborder dans le chapitre deux.

L'idée du langage du corps est dans « *Les Nuits de Strasbourg* » et dans l'ensemble de l'œuvre djebarienne surtout liée aux femmes qui sont à la rencontre de leur altérité, à savoir l'homme.

Pour Assia DJEBAR, le fait de s'emparer du côté actif de la notion d'invisibilité du corps féminin signifie déstabiliser la dichotomie de la visibilité et de l'invisibilité.

L'auteure ne répond pas à la tradition musulmane, qui interdit toute représentation de l'image du corps de la femme, s'opposant à la visibilité. Elle opère plutôt de l'intérieur du système patriarcal, afin de le subvertir. L'invisibilité du corps féminin, que l'auteure propose sous des formes différentes, naît du besoin de la femme de rejeter le voyeurisme masculin. Ce dernier entrave, en effet, le développement et l'autonomie du regard féminin vis-à-vis d'elle-même et du monde extérieur. Il fait surtout obstacle à l'expression des désirs de la femme pour l'homme. L'invisibilité du corps féminin se manifeste alternativement à travers: le besoin de la femme de se voir et de s'écouter loin du regard de l'homme; et le besoin de la femme de voir à l'extérieur sans être vue, car celle qui voit ne doit pas nécessairement exposer son corps; le besoin de la femme d'exprimer ses passions et son désir pour l'homme; et le pouvoir d'apparaître et de disparaître de la vue de l'homme.

L'invisibilité du corps ne doit être confondue ni avec l'immatérialité du corps, ni avec les questions qui entourent la valeur du voile dans la culture arabe. Le corps de la narratrice, loin d'être immatériel, se montre au contraire dans toute sa perceptibilité, en exprimant la douleur physique, aussi bien que la joie et la sensualité. De plus, la narratrice perçoit son corps à partir du contexte historique et politique d'une société algérienne dominée par le patriarcat algérien et français, durant la colonisation française.

Le voile, symbole contradictoire au centre de la polémique et des modes, n'est pas considéré comme un élément central à l'invisibilité du corps. Il a en réalité, revêtu

une importance cruciale aux yeux de l'Occident surtout, qui a souvent manipulé sa signification et donné une interprétation ne tenant pas compte du contexte historique, afin de faire passer la femme voilée pour une femme rétrograde, mystérieuse, ou opprimée. D'autre part, la narratrice, est une femme dévoilée.

Enfin, le rôle et l'importance du voile varient selon le contexte historique et le point de vue.

Assia DJEBAR, dans « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », décrit également le voile dans son contexte politique. Elle compare la valeur du voile avant et pendant la colonisation française: « *Les femmes voilées sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantageées donc que des femmes entièrement recluses [ . . . ]. La femme voilée qui circule de jour dans les rues de la ville est donc, dans une première étape, une femme évoluée. Voile signifiant ensuite oppression du corps* » (A.DJEBAR,1980, 165).

Avant la colonisation, le voile constitue un instrument de liberté, car il permet aux femmes de sortir et d'avoir plus de liberté. Pendant la période coloniale, le voile et la femme voilée sont considérés comme les signes d'une différence et, du point de vue du colonisateur, comme le signe d'une société rétrograde. Le dévoilement est progressivement perçu comme une nécessité, comme une « *évolution* » nécessaire de la femme arabe (A.DJEBAR,1980,152). Celle du corps féminin, exposé à tous les regards. Le dévoilement qui, en arabe, signifie, « *se mettre à nu,* » conduit à l'exposition d'un corps qui devient dès lors vulnérable et fragile. Cette idée revient dans « *Ombre Sultane* », quand Isma associe le dévoilement d'Hajila à la nudité et suggère le danger de la désintégration de son être: « *Enlever le voile!. Comme si tu voulais disparaître... où exploser!* » (A.DJEBAR,1980,39).

Enfin, dans « *L'amour, la fantasia* » et dans « *Vaste est la prison* », le voile devient une réalité quotidienne, partie intégrante de la culture de la narratrice fillette et adolescente.

Le corps devient langue, écriture qu'on doit essayer de déchiffrer, ce qui n'est pas forcément évident. Ainsi le personnage principal dans « *La disparition de la langue*

*française* » doit avouer à son amante : « [...] *je suis un analphabète de ton corps.* » (A.DJEBAR,1999.143).

Dans son poème « *Entre corps et voix* », Assia DJEBAR postule que « *Chez nous, toute femme a quatre langues* »: le berbère, l'arabe, le français et celle du corps :

« *Trois langues auxquelles s'accouple un quatrième langage : celui du corps avec ses danses, ses transes, ses suffocations [...]* ». Et DJEBAR ose prendre la parole pour dire cette « *soif étrange* » qu'est le langage du corps. Le corps de la femme qui veut et peut (enfin) parler est un motif très présent dans « *Les Nuits de Strasbourg* », aussi bien que dans l'ensemble de son œuvre artistique.

Cependant dans la société musulmane (comme celle de l'Algérie), la femme ne dispose pas librement de son corps. Tout comme sa parole, son regard, son espace, son corps ont été et sont réglementés, limités et contrôlés par l'Islam. La femme, qui est déjà privée de la parole, doit aussi cacher son corps par le voile. Par cette mise à l'ombre du propre corps, c'est la voix du corps qui est étouffée, le langage du corps qui doit se taire. Récupérer la parole féminine signifie donc que la femme parvient à s'exprimer avec sa bouche et avec son corps (ainsi qu'avec sa main, c'est-à-dire l'accès à l'écriture).

Assia DJEBAR veut démontrer dans ses textes l'importance du langage du corps féminin et la nécessité de son émancipation, surtout parce qu'elle voit dans le corps féminin non pas un corps maternel, mais un corps érotique. DEJEUX parle d'une « *renaissance des femmes à leurs corps* », car « *la femme réapprend son corps* »

Il faut aussi prendre en considération le rôle de la langue française car cette langue de l'Autre aide la femme à s'émanciper : « *La langue de l'Autre transforme la personne qui la parle, et particulièrement la femme puisque cette maîtrise d'un nouveau langage modifie sa relation avec l'homme. Elle se rapproche de lui comme pour se hisser à son niveau.* »

« *Beaucoup plus que l'homme, la femme arabe découvre la volonté de vivre. [...]* C'est presque de frénésie sexuelle qu'il faudrait parler. Pour l'Orientale comme

*pour la Maghrébine, s'émanciper c'est d'abord jouir, et pleinement. [...] L'érotisme moderne, d'importation occidentale, n'est pas le simple prolongement de l'érotisme traditionnel fait par l'homme pour l'homme. La femme arabe ne veut plus de jardins parfumés. Ce qu'elle réclame c'est l'initiative en amour et l'accomplissement par don du soi-même. L'émancipation féminine c'est aussi une récupération de l'initiative sexuelle. [...] L'émancipation se traduit par une participation en acte sur le plan de la sexualité. Le refus prononcé par la femme arabe est un refus de la passivité sexuelle. En la femme arabe, un sujet sexué est en train de se substituer à un objet sexuel. »<sup>73</sup>*

Après la découverte du propre corps, il y a la participation recherchée et désirée par la femme dans la vie amoureuse et sexuelle du couple, et par cela une libération du corps féminin dans l'amour. Les personnages féminins issus de la tradition algéro-musulmane, ont découvert le corps et son langage, et elles revendiquent à juste titre la participation à l'acte d'amour, et en cela, à la jouissance du corps.

Il y a en même temps le désir de mouvoir son corps librement, c'est-à-dire l'aspiration à la circulation et le mouvement. Nous retrouverons plus tard dans notre réflexion cette libération du corps dans l'espace. Situation « libérée » et occidentale que la femme peut pleinement vivre son désir et plaisir parce qu'elle a atteint une émancipation de son corps et d'elle-même. Cela ne serait pas possible de la même manière dans le cadre algéro-musulman. Dans les autres textes djebariens qui se déroulent tous en Algérie, la femme, qui vit librement sa sexualité, doit souvent supporter des conséquences négatives. Ou alors, on trouve la description de femmes qui sont privées de leurs corps, et par cela du plaisir : « *Elles demeurent absentes à elles-mêmes, à leur corps, à leur sensualité, à leur bonheur.* » ( A.DJEBAR,1980,173) .Car en Algérie, le corps de la femme et, avec lui, le langage du corps, sont vus comme la propriété de l'homme et c'est pourquoi la femme n'a pas le droit de s'en servir à son gré. En plus, le corps est un interdit dans l'espace public de la société traditionnelle, il faut le cacher, le faire disparaître dans l'ombre parce que sinon il pourra être cause de *fitna* .

---

<sup>73</sup> A. Bouhdiba (2001), *La sexualité en Islam*. Paris ,PUF,p., 286-288).

Pour dénoncer cela, les femmes dans l'univers djebarien, tout comme « *Les Nuits de Strasbourg* » accordent beaucoup d'importance au corps et « *faisant preuve d'un hédonisme qui parfois frise la primarité, elles découvrent et redécouvrent sans cesse leur corps et les joies de la sexualité* ». Elles sont des femmes

« *liquides, languides, illuminées* » ( A.DJEBAR,1997, 272) à la recherche du plaisir et elles le vivent entièrement :

« *Puis la houle déferla, douce cruauté, sur le tranchant d'une impatience violente, « vite, vite », elle lui prit la main – à nouveau, la sensation de trôner au-dessus du phallus, d'en être traversée, gonflée [...] elle prend la main de François « oh oui », tandis que la scansion verticale du balancement s'accélère [...] vite, la course infinie, l'épée devenant lumière en soi, auréolant la tête, noyant les seins, les reins, mer déferlante, infinie, c'est alors que sa main à lui, elle s'en empare, l'enfonce dans sa propre bouche car elle crie, elle hurle le plaisir [...]* »( A.DJEBAR,1997 312).

La rencontre avec l'Autre, donc de la femme avec l'homme, est ainsi pleine de sensualité et d'éros, ce qui est dû d'une part au corps (libéré) et d'autre part à son propre langage. Mais dans cette œuvre djebarienne, c'est aussi la langue ou les langues comme le français et l'arabe qui jouent un rôle important pour l'acte de l'amour.

Le thème de l'invisibilité est étroitement associé à celui du regard et du pouvoir de l'œil dans la société musulmane. Dans « *La sexualité en Islam* », BOUHDIBA évoque la relation entre la femme et l'homme au sein de la société islamique, qui transforme chaque partenaire en un « *être-regards* ».

# **CHAPITRE DEUXIEME**

**EROTISATION DE L'ECRITURE :**

**TRANSGRESSION DES INTERDITS**

« *Écrire tout contre un marmonnement multilingue .* »

Assia DJEBAR, « *Ces voix qui m'assiègent* »

Ecrire le corps féminin et l'exposer s'avère une transgression caractérisée. Dans son entreprise d'affirmation, l'auteure parle de la vie sensuelle des femmes exprimant des non-dits refoulés, étouffés. Elle livre au public les états d'âme de la femme arabo-musulmane.

Au désir de délivrer la femme de l'emprise des valeurs patriarcales en ce qui concerne ses beautés et féminité correspond chez Assia DJEBAR sa façon originale d'exploiter la dimension esthétique du corps dans l'écriture romanesque.

La présence féminine est ainsi mise en valeur à travers un contexte artistique: musique, danse et scènes cinématographiques dont les séquences s'inspirent des portraits de femmes dans la peinture orientaliste.

L'originalité de cette entreprise consiste à lier la beauté et la féminité à de nouvelles valeurs morales et artistiques que la femme peut cultiver dans sa manière d'être: discrétion, sensibilité et transparence entre autres.

Le texte djebarien présente ainsi le corps féminin sous d'autres aspects que ceux de la vision patriarcale à partir d'un imaginaire non pas collectif mais plutôt personnel à travers lequel Assia DJEBAR expose la dimension esthétique du corps féminin dans des espaces ouverts qui défient toute forme de clôture.

L'auteure met en scène les images d'un corps féminin épris de danse rituelle, presque mystique, délivrant ce même corps de la rigidité des tabous qui pèsent sur sa présence en faisant abstraction de son aspect érotique.

Devenant lui-même mémoire ce même corps parcourt les espaces imaginaires de l'écriture et de l'architecture orientale à la poursuite de quelques traces enfouies dans un passé lointain et ce n'est pas par hasard que l'auteure évoque des figures d'arabesque et de calligraphie. La danse est en ceci une mise en mouvement géométrique du corps qui exalte implicitement la beauté féminine par des gestes ondulants et gracieux.

L'image que dégage ce corps féminin dansant est celle d'un langage, d'une expression suspendue entre geste et écriture, en association chorégraphique, métaphorisant ainsi, de façon poétique, ses élans et désirs à se révéler au monde dans les figures les plus suggestives où se mêlent art et sensualité.

Prenant sa revanche, défiant l'imaginaire collectif, l'auteure, à partir d'un imaginaire personnel qui gère la relation entre l'objet du regard (la femme) et le sujet voyeur (l'homme), s'invente ainsi une nouvelle éthique à travers laquelle elle s'offre le loisir de se dévoiler, de se sentir visible sans gêne, de couvrir la mouvance de son corps par une ambiance poétique et artistique qui protégerait sa féminité de toute suspicion, lui offrant le bonheur d'être elle-même.

La danse, quand elle est exercée dans ce rituel de ce qui est la transparence de l'âme, est un hymne à la beauté et à la féminité dans leurs traits les plus fabuleux: l'élégance du mouvement et la grâce du geste célèbrent ainsi la présence du corps dans ses atouts les plus féminins, les plus charmants, mais les plus discrets aussi.

La nonchalance et la souplesse du corps dansant finissent par englober et briser la rigidité de l'espace qui le contient qu'il soit matériel ou moral, débordant de cette façon, dans un autre espace imaginaire, transmutant les contours et la clôture des lieux en poussant leurs limites vers un univers, moins fermé, toujours plus vaste où n'existerait plus que le rêve insouciant d'un corps libéré des contraintes et livré à son entreprise séductrice, dans le sens artistique du terme.

Cette entreprise particulière et assez originale dans le domaine de l'écriture met en scène la création au féminin quand l'anecdote initiale se résume à un regard de femme posé sur des femmes dont l'anonymat devient la forme de présence la plus significative.

Ce regard assez poétique que Assia DJEBAR explore dans sa manière de saisir la présence féminine s'investit dans un double jeu de l'opacité et de la transparence provoqué à sa naissance par le port du voile et à travers lequel apparaît une beauté paradoxale qui s'inscrit dans un double mouvement du corps féminin, correspondant à

une mise en scène le faisant simultanément apparaître ou disparaître selon qu'il soit voilé ou dévoilé.

Cette même présence-absence (ce double jeu) gouverne, en partie, le rituel de la séduction quand il s'agit d'un regard masculin qui perçoit le corps féminin en tant qu'objet esthétique érotisé.

## 1. La femme, icône de l'amour

La femme peint la femme. En donnant naissance au texte, le corps projette le désir et ses aspects inassouvis, lesquels s'accomplissent dans l'écriture.

L'écriture concentre les manquements du corps en les projetant visiblement et sans peur ; deux notions vides, écriture et désir et quête de complétude, se rencontrent dans l'espace textuel pour y décrire la déchirure et la richesse du besoin. L'étrange pouvoir des mots évoquent le paradoxal désir qui n'existe que dans la recherche de sa propre représentation.

La sexualité n'est au demeurant que l'objet par excellence du désir, elle incarne dans le champ de la littérature l'impossible détour vers le lieu du corps devenu point charnel et textuel. Le sexe et la sexualité sont bien plus que des motifs transgressifs au sein du texte, ils se déclinent pour mieux approcher l'identité du corps textuel, ils permettent à la littérature de se représenter charnellement pour mieux s'envisager textuellement. Pareil à ceux qu'il tente d'approcher et de séduire, le texte amant des mots s'imprègne, se plie, se tord à leur contact et fait de l'espace littéraire le champ d'un désir représenté comme fascinant, délirant, définitivement enivrant.

La scène érotique ne peut se jouer qu'à deux ; le corps doit être vu et sa langue entendue. Lorsque la langue ose se faire entendre, elle donne forme au miroir de la séduction, dans lequel se reflète un corps porté par une musique qui se joue et s'entend à deux. Le regard de l'homme sur la femme offre cette méditation susceptible de rendre le corps-texte visible et sa langue audible.

Fluide aquatique, influx irrésistible, fulgurance, la visibilité érotique puise, dans le rapprochement corporel des sexes, une gestuelle qui attire l'autre, parfois à son insu, dans son cercle magique et le transforme en être passif et regardant.

Les chorégraphies érotiques paraissent plus affinées grâce à un exercice de style épanoui et révélateur : dans « *Les Nuits de Strasbourg* », elles seront livrées dans la débauche de corps totalement libérés, lesquels dans la volupté, deviennent paysages,

soustraits aux mots et livrés à la nature. Le corps a tout dit. La parole ne lui est plus nécessaire. Sa langue se retire pour que ses forme soient complètement visibles ; et Thelja, dans sa plénitude amoureuse, s'interroge : « *Où se tapit la langue dans tout cela ?* ».( A.DJEBAR,1997,271)

Dans le plaisir, la langue du corps n'est plus qu'un organe avide de sensations et d frissons. La langue se clôt sa réalité physiologique sur une mémoire ancienne, aquatique, celle d'avant les tabous. Néanmoins la langue-parole veille et se prépare pour la ressouvenance des instants du plaisir :

« *Leurs voix perdues : toutes les deux, là-haut suspendues, planant en nuage encore affolés, au-dessus des deux corps rompus, entrelacés.* »( A.DJEBAR,1997, 272)

La fusion amoureuse enjambe la langue exaltée par le désir charnel. Le corps devient langue et s'empare du temps et de l'espace.

« *J'aime ce dialogue à la fois de nos corps, et la façon dont je peux délier enfin ma parole* »( A.DJEBAR,1997,273) s'exclame Thelja, jeune algérienne de trente ans, blottie entre les bras de son amant François, de vingt ans son aîné. Le couple s'est connu à Paris et la jeune femme se rend à présent à Strasbourg pour partager neuf nuits avec l'amant d'origine alsacienne.

Durant ces neuf nuits, les deux êtres vont se livrer à toutes sortes de confidences, autant de réminiscences montant dans l'âme tandis que le désir s'empare des corps :

« *Elle désira à nouveau se souvenir, comme si c'était hier. Tout le temps de son évocation, son désir affleurerait.* »( A.DJEBAR,1997,277) peut-on lire dès la deuxième nuit. L'évocation du souvenir, sa verbalisation même dans la mesure où elle est concomitante de la montée du désir, laisse une trace dans le style de l'auteure qui n'hésite pas antéposer les adjectifs « *intimidée encore, se sentait-elle* » (A.DJEBAR,1997,277) comme pour mieux faire affleurer un langage de la sensation et de l'émotion à même de traduire les émois suscités par l'acte sexuel. Ce dernier ne peut se passer de mots et le dialogue de corps est aussi celui des âmes « *nuit après nuit, nous*

*nous entrepénétrons davantage, corps et âmes à la fois* ». ( A.DJEBAR,1997,277) . La métaphore du flux, souvent employée dans le roman, est symptomatique. Le flux verbal, la logorrhée, est étroitement lié au flux séminal, et même à la fluidité quasi chorégraphique des mouvements des corps.

Thelja, surnommée par François « *la petite bavarde du point du jour* », ne peut s'empêcher de questionner ce lien entre langage et sexualité :

« *Tant de mots sortent de moi, avant, après le plaisir ? Pourquoi mais pourquoi tout ce marmonnement ?* ». ( A.DJEBAR,1997,277)

Et le livre nous répond. L'acte sexuel est avant tout acte de connaissance. Le verbe connaître est d'ailleurs utilisé pour l'expression faire l'amour de façon récurrente. Mais il ne s'agit pas d'un simple acte de connaissance de soi, mais de naître avec l'autre au sens étymologique, c'est-à-dire que le détour par l'autre est nécessaire et fondamental pour accéder au moi.

Toutefois, la relation à l'Autre est en soi problématique au sens où il est altérité radicale. François, dans les premières nuits, est toujours un « étranger » pour Thelja, malgré leur intimité, car la guerre d'Algérie la hante, elle, dont le père a été tué par l'armée française :

« *Tu es mon amant et tu es français !... Il y a dix ans, quand j'arrivai à Alger pour aller à l'université une telle... intimité m'aurait paru invraisemblable !...* ». (A.DJEBAR,1997,277)

La liaison entre Jacqueline et Ali dans le roman est d'ailleurs un double inversé de cette relation, en négatif et plus cruel, puisque la sexualité, loin de constituer un acte de connaissance n'est que violence et cruauté, Ali violant Jacqueline avant de l'assassiner après leur rupture. Enfin, Eve, la « jumelle » de Thelja, son amie d'enfance, une juive algérienne ayant quitté l'Algérie six ou sept ans après l'indépendance et que Thelja retrouve en Algérie, a elle aussi trouvé son « dernier amour », un homme... allemand. Mais Eve/Hawa, au nom symbolique va ouvrir la voie à une autre relation possible à l'altérité, dans la mesure où elle attend un enfant de cet homme ; fruit de la fusion contre la disjonction des peuples et de leur histoire traumatisante. C'est à partir

d'elle que Thelja va pouvoir connaître véritablement avec François, qui cesse alors, en dépit de la paronomase, de n'être que le Français :

« *Dans le bras de... pas l'étranger, pas le Français, non... dans les bras de l'homme* ». (A.DJEBAR, 1997, 278)

Mais renaître pour être quoi ? Si la co-naissance est possible, se pose et se repose sans fin la question de l'identité problématique, démultipliée dans le roman par le prisme de chacun des personnages. Notamment par le biais de la figure maternelle, mise à mal par le texte, comme si la sexualité, en tant qu'acte de connaissance, ne pouvait être procréation et s'insurgeait contre la figure de la mère. Qu'il s'agisse de la mère morte de François, fantôme qui le hante, de celle d'Irma, qui refuse de la rencontrer, de Touma, mère du meurtrier Ali, ou même de Thelja ayant laissé en Algérie son fils Tawfiq, toutes les figures maternelles sèment autour d'elles deuil et désolation, à l'exception notable d'Eve, la mère à venir, en qui l'espoir de renouveau est encore possible.

La question de l'identité est également posée par la figure œdipienne qui travaille en creux le roman, or Œdipe est bien une tragédie de l'identité. En effet, Jacqueline, la « bonne fée d'Haute-pierre », répète avec une troupe de jeunes gens, Antigone, cette fille d'Œdipe. La véritable Antigone de l'œuvre n'est d'ailleurs pas Djamilia, la jeune comédienne, mais sans doute Aïcha, la sœur d'Ali, « la gardienne du frère meurtrier ». La figure œdipienne traverse donc indirectement toutes les strates de la fiction.

L'identité est donc douloureusement vécue et cela prend une autre dimension, vu le cadre spatio-temporel du roman.

En effet, Strasbourg, « cité courant d'air », « ville frontière », « ville des passages » agit comme un confluent dans lequel se retrouvent des personnages exilés, émigrés. Thelja, Eve, Touma et Mina, Djamilia, mais aussi Karl, celui qui ne pouvait être qu'Alsacien selon Irma et dont le père était autrefois un petit colon en Algérie de l'Ouest ; ainsi que tous les visages inconnus sur le fichier du foyer de travailleurs nord-africains du père de Marey, que Thelja feuillette... L'Alsace et l'Algérie sont d'ailleurs

deux territoires qui se font écho « *ces deux noms de pays, de terroir noir, lourd d'invasions et de ruptures ou de retours amers* ». (A.DJEBAR,1997,278) .

Toutefois, l'exil n'est pas simple éloignement géographique et spatial, il est vécu sur le mode de la temporalité. Thelja définit d'ailleurs les femmes émigrées, non comme des passagères ou des exilées mais comme des éphémères; et si Strasbourg est la ville frontière, elle est avant tout « cette cité de toutes les mémoires »... Le problème de l'identité se pose donc en termes temporels, et ce n'est pas un hasard si Thelja restera précisément neuf nuit avec son amant, la scansion temporelle permettant la renaissance.

Ainsi, si l'identité est douloureuse c'est parce qu'elle est stabilité mortifère, figeant l'individu dans les stigmates de son passé et de sa culture. Thelja, en fuyant l'Algérie, son fils et son mari, a « jailli d'une tombe ». La sexualité agit donc comme une nouvelle naissance, d'où l'importance du prénom de la jeune femme, Thelja-Neige, portant à la fois la fêlure identitaire originelle « *je suis une femme née dans une oasis et prénommée Neige* » (A.DJEBAR,1997,279),

et sa promesse de guérison.

« *Le poudrolement de la neige venant laver et purifier les stigmates du passé. Et c'est d'ailleurs la fonction de la nuit dans le roman, ainsi définie par Thelja : « quand les noctambules se dispersent, que les lieux retrouvent leur virginité : alors la ville écoule son vide jusqu'au lendemain.* ». (A.DJEBAR,1997,279)

Enfin, si l'identité est stabilité mortifère, la sexualité peut devenir salvatrice, au sens où elle est « tangage », terme récurrent dans l'œuvre. D'ailleurs le rôle de Thelja, n'est-il pas de faire « tanguer » François, comme le pense Irma ?

« *Thelja venue au coup de vent, qui partirait de même, semblait avoir pour fonction de réveiller François ; elle le réveillerait, c'est-à-dire le laisserait dans le désarroi et la bascule : il ne serait jamais plus installé, c'était sûr* ». (A.DJEBAR,1997,279)

D'ailleurs, le tangage des corps et des âmes est aussi celui des mots. Le langage vécu comme source d'oppression par Thelja, et sans doute aussi par l'auteure dans la mesure où il est celui du colon, doit tanguer « Alsagérie, comme ce mot tangué

». Et c'est peut-être la raison du choix des italiques utilisés pour le récit des neuf nuits. Ils permettent en effet, conformément aux propriétés de ces caractères, de mettre en valeur ces nuits, en révéler l'importance, la sexualité permettant de régénérer l'être, de lui proposer une nouvelle naissance.

Mais ce sont aussi des formes-sens exprimant le tangage des corps et des âmes, mais aussi par leur caractère incliné, le nécessaire tangage des mots, seul salut possible pour retrouver la paix. Dans « *Les Nuits de Strasbourg* », la langue devient lieu érotique : les amants éprouvent de la jouissance érotique grâce à la parole amoureuse. Ils se parlent dans une langue de désir et leur désir est celui de langue. Mais d'où vient cette érotique des langues ?

A l'origine de cet « *espace fusionnel de la passion* »<sup>1</sup> qui est la langue, se trouve la relation conflictuelle avec la langue de l'Autre, avec la langue (maternelle) de l'amant. Dans les deux couples principaux (Thelja – François, Eve – Hans), les idiomes par lesquels s'échangent les caresses amoureuses sont ceux qui s'affrontaient dans le passé, dans une haine inexpiable, à savoir le français et l'allemand. Cependant, il y a une grande différence entre les deux couples : Thelja et François se parlent en français, langue de l'ancien ennemi donc ; tandis qu'Eve et Hans ne communiquent pas en allemand, mais en français. Le conflit langagier dans ce couple apparaît donc, dans un premier temps, moins présent.

Pour Thelja, le français, la langue de l'Autre, est d'abord la langue du viol. Le français est la langue de l'ennemi, celle du colonisateur et aussi celle des meurtriers de son père, maquisard du FLN, tué par l'armée française au maquis, peu avant la naissance de Thelja. Même si François n'a pas personnellement participé à la guerre d'indépendance algérienne et qu'il n'a, a priori, rien à voir avec les événements d'Algérie, il reste, en tant que Français, la « figure douloureuse » qui rappelle à Thelja l'histoire pleine de violence et de mort entre leurs deux pays natals. S'il avait participé à la guerre, cela aurait été la fin immédiate de leur relation, comme Thelja l'avoue à François :

---

<sup>1</sup>M. Gontard., (2002). "*Les Nuits de Strasbourg*", ou l'érotique des langues, Bonn.

« *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...* » ( A.DJEBAR,1997, 219)

Le souvenir du passé est d'autant plus présent car le prénom de l'amant, « François », renvoie déjà par son étymologie à l'appartenance nationale et langagière.

On pourrait même aller plus loin et dire que c'est la langue française elle-même qu'incarne le personnage de François. La rencontre avec François est donc pour Thelja non seulement la confrontation avec l'Autre en tant qu'individu mais aussi en tant que langue (et avec cela en tant que mémoire, ce que l'on approfondira dans la deuxième partie).

Pour revenir au rapport que Thelja a avec le français, il faut dire que cela est un rapport ambigu (paradoxal) : dans un premier temps, le français est lié à l'image de la guerre, de la suppression, de la mort et du viol, ce qui suscite de la haine contre cette langue ; le désir de Thelja relève ainsi par certains côtés du syndrome de l'otage. Thelja, l'Algérienne, est une victime de l'Autre : de François et de la langue française. Dans un deuxième temps, le français est la langue de l'Autre, de l'étranger, qui plus est de l'étranger-ennemi. Ce dernier aspect relève de l'interdit ce qui rend la langue d'autant plus séduisante. Cette force séductrice de l'étranger-ennemi se retrouve dans la rencontre franco-maghrébine que Leïla SEBBAR décrit ainsi :

« *Et ces rencontres-là, naturellement, se font toujours ou presque... dans la violence. [...] La violence existe quand il y a des rencontres d'étranger à étranger. [...] Mais je crois que ce qui peut être violent, peut être aussi producteur d'amour, de tendresse, d'émotion.* »<sup>2</sup>

En ce qui concerne la rencontre franco-algérienne du roman djebarien, il en résulte de la part de Thelja un amour-haine aussi bien pour François que pour la langue française, que l'on pourrait expliquer par le syndrome de Stockholm : l'otage éprouve un sentiment positif, même de l'amour envers son ravisseur, même si au début une intimité avec l'ennemi apparaissait impossible

---

<sup>2</sup> L.Heller,(1995). *Entre-deux-langues. Communication orale de Leïla Sebbar, suivie d'un débat avec les étudiants à l'Université de Cologne le 21-6-1993*, in : *Cahier d'études maghrébines* 8, 237.

Dans « *Les Nuits de Strasbourg* », à part les couples d'anciens ennemis où cette séduction devient évidente, Thelja fait allusion à un couple d'ennemis « actuels » à l'époque de la guerre entre la France et l'Algérie : une résistante algérienne torturée par un officier français tombe sous le charme de ce bourreau.

Lorsque Thelja avait appris cela sur cette « image-idole » que représentait pour elle cette héroïne de la résistance, elle en fut très troublée :

« *Elle [la résistante] aima son bourreau, elle se laissa séduire un moment par lui !...* » (A.DJEBAR,1997, 222).

Et elle avoue qu'elle fut longtemps « taradée » par ce détail. Le souvenir de cette femme revient au moment où Thelja elle-même est en train de se laisser séduire par un homme qui aurait pu être un de ses bourreaux. Le « couple » de la résistante et de l'officier français fonctionne donc aussi comme une sorte de double, dans le but de rappeler à Thelja son interdit d'un amour français .

Dans la relation avec l'Autre, (ancien) ennemi et oppresseur, il y aussi le désir d'inverser cette domination : la victime (l'otage) veut devenir celle/celui qui domine.

Cela expliquera aussi la position souvent sexuellement dominante de Thelja pendant ses nuits d'amour avec le Français :

« *Les yeux grands ouverts ; elle tomba sur lui, l'écrasa de son corps fragile...* » ( A.DJEBAR,1997, 226).

L'amour et l'acte sexuel sont pour cette raison souvent décrits comme une lutte. Ce mélange de lutte et violence fait penser à une « guerre » entre le couple, idée qui apparaît déjà dans une autre œuvre de DJEBAR, dans « *Les Alouettes naïves* » : « [...] la guerre qui finit entre les peuples renaît entre les couples »<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> A.Djebbar,.(1967), *Les Alouettes naïves*, Paris, Juillard,p. 423.

On trouve un autre motif récurrent pendant l'acte d'amour (aussi bien pour Thelja – François que pour Eve –Hans), il s'agit du chevalier qui chevauche : « *Elle se décida à le chevaucher, à réveiller le désir de son amant.* » et « *Il ne la chevauchera donc plus, il ne va plus oser. Elle, bien sûr, sur lui en cavalière, elle pourrait, mais elle se fatiguerait plus vite...* » (A.DJEBAR,1997155). Ce motif nous rappelle la fantasia, divertissement équestre des cavaliers arabes.

Quant à cette relation amour-haine, Assia Djébar elle-même dit dans une interview :

« *Il y a eu familiarité dans l'opposition, et il y a eu fascination dans la haine mutuelle, il y a eu probablement amour non-avoué ou amour coupable d'une façon ou d'une autre.* »<sup>4</sup>

Ce sujet prend une place beaucoup plus grande dans son œuvre « *L'Amour, la fantasia* », où on pourrait lire la scène relatant l'arrivée à Alger de la flotte française, à l'aube du 13 juin 1830, pour prendre cette ville, comme une séduction qui fonctionne selon le principe haine-amour avec une violence érotique et une érotique violente : « *Comme si les envahisseurs allaient être les amants !* » et « *dès ce heurt entre deux peuples, surgit une sorte d'aporie. Est-ce le viol, est-ce l'amour non avoué, vaguement perçu en pulsion coupable [...]* ». La prise de la ville est ainsi décrite comme un acte d'amour :

« *Mais pourquoi, au-dessus des cadavres qui vont pourrir [...], cette première campagne d'Algérie fait-elle entendre les bruits d'une copulation obscène ?* »<sup>5</sup>

Le comportement sexuel de Thelja envers François pourrait être lu dans le contexte de la colonisation comme un renversement : l'ancien colonisé essaie de s'emparer de l'Autre, ancien colon.

Ce rapport de domination, ce jeu de pouvoir, n'existe pas en revanche chez Eve et Hans. Même si leur amour est interdit car Hans, en tant qu'Allemand, appartient ainsi

---

<sup>4</sup> A.Djébar,(1990),*Interview avec Assia Djébar à Cologne*, in : *Cahier d'Etudes maghrébines* 2,p. 82.

<sup>5</sup> *Ibid.*,p. 32.

à la nationalité de ceux qui étaient les anciens persécuteurs des Juifs. Les deux femmes vivent donc une expérience dans laquelle elles cherchent à transgresser l'interdit d'un amour respectivement français et allemand. Pourtant le couple germano-algérien apparaît plus enclin à la réconciliation, car il n'y a pas ce désir de la re-conquête, de la possession.

Il y a entre Thelja et François le fort désir de posséder l'Autre, sa langue (dans les deux sens), sa bouche (de là vient aussi le désir de mordre et d'être mordu), et son sexe :

*Elle s'empare encore de sa bouche. Elle maintient aussi le sexe de l'homme en elle, en lui ceinturant le dos de ses mollets croisés. Quant à sa bouche, elle l'emplit de salive : elle se boit elle-même en lui. ( A.DJEBAR,1997,271)*

Mais ce n'est pas seulement le sexe masculin de François dont Thelja veut s'emparer, c'est aussi le sexe de sa langue, du français donc, car l'Algérienne se demande :

*« [...] y a-t-il un nœud ou même un sexe de la langue pour chacun de nous ? De la tienne que je te prendrais peu à peu, que je sucerais, son après son, que j'avalerai comme si c'était ton autre semence ? » (A.DJEBAR,1997,225).*

Il y a donc un désir de langue, envers cette langue qui est le français ; le français qui est en même temps langue de désir pour François (car c'est dans sa langue maternelle qu'il aime), mais aussi pour son amante :

*« Car, de même que les mots sont des doigts pour la caresse du corps aimé, de même que la bouche où naissent les mots veut être totalement possédée par l'amante, l'écoute de la parole amoureuse dans la langue étrangère redouble le désir de Thelja pour le sexe de François dans cette double altérité (celle de l'homme et du Français) qui la fascine comme une promesse de vertige au cœur même du plaisir. »<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> M.Gontard,(2002), op.cit.

Le français, la langue de l'ancien ennemi, la langue haïe, devient ainsi pour Thelja la langue du désir. Et il apparaît que sa jouissance est d'autant plus intense car elle s'énonce dans la langue de l'Autre, comme si Thelja pouvait de cette façon toucher au plus intime de la langue autrefois ennemie. En même temps, on peut observer que, symétriquement, le plaisir de François est renforcé par le fait que c'est une amante étrangère qui prononce des mots d'amour dans un français entremêlé d'autres langues qu'il ne connaît pas, à savoir l'arabe et le berbère. La rencontre avec la langue de l'Autre est donc source et renforcement du désir et du plaisir. Cette fusion de corps et de langue ou plutôt la [...] fusion totale des deux corps d'amants dans la langue, fait naître le rêve d'une langue mixte, une langue d'avant Babel, excluant toute idée de frontière, une langue adamique qui évoque par certains aspects la "bilangue" que postule KHATIBI comme "langue de l'aimance".

L'écriture de l'Autre trouve finalement son sens dans le fait d'être lue, c'est à dire, entre autres, dans la réception, dans la rencontre de l'Autre qui est cette fois le lecteur ou le critique.

Dans le franchissement du seuil romanesque de « *L'Amour, la fantasia* » s'inscrivent toutes les transgressions de l'écriture en langue française : franchissant le seuil de la maison. Lieu où les femmes sont cloîtrées, le père entraîne sa fille au dehors, sous le regard réprobateur de la communauté. Adolescente, la jeune fille pourra sortir sans voile parce qu' « elle lit », c'est-à-dire, en traduisant l'arabe dialectal, parce qu'elle « étudie »<sup>7</sup>. Le don de la langue est ainsi vécu comme trajet, « sortie au dehors ». « échappée hors harem », mais aussi transgression du tabou et exposition à l'anathème : la main protectrice du père transmet ainsi le « français comme butin », conquis, pour sa fille, de haute lutte.

Les relations épistolaires symbolisent dans « *l'Amour, la fantasia* » les périls auxquels une telle transmission expose la jeune fille devenue nubile : « *Parler hors la chaleur matriarcale, hors l'antienne de la tradition ... rameute face à nous tous les dangers symboliques* ». (A.DJEBAR,1985,52) Car la graphie léguée marque un passage

---

<sup>7</sup>A.Djebar,(1985) *L'Amour, la fantasia*, Paris, J-C Lattès, p.203.

d'ordre érotique, quand écrire en la langue étrangère équivaut à « *faire l'amour hors de la foi ancestrale* ». (A.DJEBAR,1985,53)

Les premières pages de « *l'Amour, la fantasia* » déclinent autant de variations des premières lettres qui échappent à la claustration et à l'exiguïté de l'espace, telles celles envoyées en secret à des inconnus par « trois jeunes filles cloîtrées ». La narratrice imagine alors « *un tournoiement de mots écrits en secret, sur le point d'enserrer des rets invisibles (les) corps d'adolescentes couchées l'une à côté de l'autre, au travers de l'antique lit familial* »<sup>8</sup>.

Après cet épisode initiatique, des missives écrites en français donnent forme, en de nombreuses variations, à la transgression de l'interdit d'une écriture qui voile et dénude dans le même temps. Grâce au père, la mère de la narratrice a aussi appris le français et ose appeler son mari par son prénom, de même qu'elle accepte de recevoir, contre toute coutume arabe une carte postale à son nom. Nommant et nommée, elle reçoit de la langue française son identité d'épouse et pour la narratrice, les mots français écrits par les parents dévoilent le « le mystère » qui lie un homme et une femme. En une correspondance secrète, la langue française devient pour la narratrice elle-même entremetteuse d'une initiation amoureuse interdite par le père. Dès lors, les lettres lues en secret, échangées, reçues ou imaginées sont l'emblème des transgressions qui résultent, en retour, de la transmission paternelle :

Premières lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. L'écrit s'y développe en journal de rêveuse cloîtrée. Je croyais ces pages « d'amour », puisque leur destinataire était amoureux clandestin ; ce n'était que les lettres du danger.<sup>9</sup>

Mais la langue transmise en héritage par le père est aussi la « langue des envahisseurs et des soldats, langue du combat et corps à corps virils, en somme langue sang »<sup>10</sup> faisant retour en ultime « mouvement » avant le « final », sur le don du père, la narratrice de « *l'Amour, la fantasia* » s'affronte à la « langue française », « tunique de Nessus » qui brûle la peau :

---

<sup>8</sup> A.Djebar, *L'amour, la fantasia*, op.cit. p.22

<sup>9</sup>Ibid.,p.71

*« La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien... »( A.DJEBAR,1985,234)*

L'écriture en cette « langue devenue paternelle » charrie les violences extrêmes de la conquête et de l'occupation, les rapt, viols.

## 2- Le patriarcat en question

La société arabo-musulmane est historiquement patriarcale noyautée autour de la suprématie du sexe fort. La dominance masculine est ritualisée par des considérations pseudo-religieuses réductrices où la femme est reléguée au rang de génitrice et constitue de fait, par sa vulnérabilité, un prétexte du déshonneur, de la marginalisation et de la claustration. La période anté-islamique est caractéristique de pratiques humiliantes et sexistes. Le saint Coran fustige la pensée djahilienne (période d'avant l'avènement de l'Islam au 13<sup>ème</sup> siècle après J.C.) qui considère la femme comme un infra-être voué aux servitudes et caprices de l'homme ! Le verset de la Sourate évoque les égards réservés à la féminité qui est mal accueillie dans la société et suggère le ressentiment du père géniteur embarrassé par une présence indigne de vie, attentatoire au respect de la famille !

Est déplorable un état d'esprit qui prévaut de nos jours dans beaucoup de sociétés musulmanes en dépit de vellétés politiques d'émancipation et de réhabilitation de la femme en tant qu'être digne de respects et droits. Les mouvements féministes ne cessent de proliférer dans un espace cadré par des lois exclusives et restrictives pour la revendication de l'égalité, de la liberté et de la justice. Les pesanteurs patriarcales, lourdes de conséquences néfastes, ne peuvent être qu'un mobile pour la femme éclairée de crier au scandale et de militer pour le salut féminin. La prise de conscience de la femme est alors aiguïlée par ce désir latent où bouillonnent les non-dits, les interdits et l'expression cathartique escomptée.

Remettre en cause le système familial relève de l'exploit, surtout lorsque la victime se prend en charge par la délation d'un ordre inhumain et totalitaire. La parole est le premier signe avant-coureur de cette révolution de la femme. Elle ne peut être que délivrance pionnière pour le salut de la gente féminine qui va investir l'espace public réservé et affirmer une présence influente au gré de prestigieuses distinctions littéraires et artistiques. La participation féminine est présentement indéniable et est couronnée par des succès retentissants. Artiste, intellectuelle, engagée, la femme est à l'avant-garde de nombre de missions exaltantes qui recouvrent tous les domaines, autrefois chasse gardée de l'homme !

Une place statutaire est somme toute acquise par la femme et célèbre le rayonnement féminin tout azimut : l'écriture féminine est solennellement décrétée par une reconnaissance universelle.

Les théories féministes de CIXOUS constituent un exemple édifiant repris à juste titre par DJEBAR dans son contexte narratif. Il est évident que la transposition des idées féministes à un contexte islamo-arabe soulève certains problèmes. Bien que DJEBAR adopte la perspective féministe de CIXOUS en ce qui concerne son analyse des origines de la répression patriarcale, sa réaction à cette répression révèle les limites de la transposition du féminisme français à un contexte algérien.

« *Les Nuits de Strasbourg* », roman d'amour et d'Histoire illustre les stratégies féministes adoptées par DJEBAR, Les stratégies de lutte des féministes françaises sont axées non sur l'action politique directe, mais sur le langage. Grâce aux théories lacaniennes de la genèse sociolinguistique de la subjectivité, les féministes françaises ont eu la possibilité de reporter le combat sur le front linguistique. D'après CIXOUS, puisque le langage crée les oppositions structurant le système socio-symbolique et régissant les relations entre hommes et femmes, le langage représente également le mécanisme qui servira à transformer ce même système. Pour accéder à cette transformation, CIXOUS envisage un autre langage (écriture féminine) et d'autres modes de relations entre hommes et femmes qui seraient «*hétérogènes à la tradition ordonnée par l'économie masculine*»<sup>11</sup>.

DJEBAR cherche une autre langue et d'autres modes de relations qui échapperaient au pouvoir des forces de la ségrégation. DJEBAR se lance dans sa quête à partir du même point de départ, identifiant le langage à un mécanisme qui crée les oppositions répressives structurant la société patriarcale.

L'analyse bien connue de CIXOUS de la pensée duelle et oppositionnelle identifie la mort comme étant à l'œuvre dans le discours patriarcal.

---

<sup>11</sup> H. Cixous(1975), *La Jeune Née* (en collaboration avec Clément, Catherine), Paris, UGE.

DJEBAR, comme CIXOUS, est convaincue que l'opposition mortelle entre les sexes est construite par et dans le langage. Dans ce texte, on trouve une concrétisation narrative de la pensée de CIXOUS qui maintient que la langue patriarcale est un champ de bataille sexuelle.

Dans son roman fleuve, « *L'Amour, la fantasia* », la langue maternelle n'est pas associée au conflit mais à la figure maternelle, à l'amour et au désir. Dans ce roman, l'opposition n'est pas située à l'intérieur du langage lui-même mais entre deux langues: le français et l'arabe. La langue maternelle, l'arabe, s'oppose au français, langue paternelle et aliénante. Le français est paternel par le fait que la jeune DJEBAR l'apprendra par son père et par le caractère paternaliste de la colonisation. Le français est aliénant parce qu'il la sépare de son identité algérienne et de ses compatriotes algériennes.

Dans « *L'Amour, la fantasia* », DJEBAR regrette la perte de la langue maternelle, l'arabe, provoquée par son entrée dans la langue française. Elle exprime son désir ardent de la langue maternelle à travers le désir du lait maternel, qui n'est pas sans rappeler le « *bon lait de mère* » de CIXOUS:

« *En fait je cherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade d'hirondelle.* »<sup>12</sup>

Le roman « *Vaste est la prison* », met à nu le patriarcat à l'état brut du vécu quotidien par la rudesse masculine subie. L'opposition entre le français et l'arabe se dissipe brusquement, puisque DJEBAR se détourne de sa langue maternelle. Car elle voit soudain cette langue sous son vrai jour: « *La langue maternelle m'exhibait ses crocs* »<sup>13</sup>

DJEBAR prend conscience du fait que la force destructive de la ségrégation est à l'œuvre dans la langue arabe elle-même. Le moment révélateur est un événement de la

---

<sup>1</sup>A.Djebar, op.cit. p.80

<sup>13</sup> A.Djebar(1995), *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, p.17

vie quotidienne qui se déroule à la fin d'une visite que fait DJEBAR au hammam local, avec sa belle-mère qui essaye en vain de retenir une de ses amies:

*« – Certes, rétorqua la dame enveloppée de son voile immaculé et qui, pour finir, masqua tout à fait son visage dans un geste non dénué de hauteur, impossible de m'attarder aujourd'hui. L'ennemi est à la maison!*

*Elle sortit.*

*– «L'ennemi» ? demandai-je, et je me tournai lentement vers ma belle-mère.*

*Ce mot, dans sa sonorité arabe, l'e'dou, avait écorché l'atmosphère environnante.*

*Ma compagne contempla, désespérée, le total étonnement qui emplissait mes yeux. Elle esquissa un sourire contraint; peut-être aussi ressentit-elle seulement en cet instant une sorte de honte.*

*– Oui «l'ennemi», murmura-t-elle. Ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elles? ... (Mon silence durait, chargé d'interrogation.)*

*L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas: elle a ainsi évoqué son mari!*

*– Son mari l'ennemi? Elle ne semble pas si malheureuse!*

*Mon interlocutrice, sur le coup, parut agacée par ma candeur.*

*– Son mari, mais il est comme un autre mari! ... «L'ennemi» c'est une façon de dire! Je le répète: les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps ...*

*Sans qu'ils le sachent eux! ... »<sup>14</sup>*

Le mot l'e'dou acquiert une dimension physique, il devient une flèche empoisonnée qui transperce la chair. L'effet est soudain et dramatique; la langue maternelle n'est plus un refuge mais un pays étranger qui l'exile de son rivage:

*« Comme si, parce qu'une langue soudain en moi (celle du narrateur) cognait l'autre, parce que la voix d'une femme, qui aurait pu être ma tante maternelle, venait secouer l'arbre de mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre basculait, exilée du rivage nourricier, orpheline. »<sup>15</sup>*

DJEBAR devient une orpheline du langage, sans aucune langue maternelle ou paternelle qui lui soit propre. La langue maternelle, l'arabe, ne la protège plus de la

---

<sup>14</sup> Ibid., p.21

<sup>15</sup> A. Djébar (1995), *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, p.23

ségrégation mais est associée à l'hostilité qui la fonde. Le désir de la langue maternelle est reporté sur un autre désir, celui de trouver une autre langue, qui, à la différence de l'arabe et du français, ne l'exile pas de ses rivages.

Mais avant de se lancer dans cette quête d'une langue, une autre langue qui défierait la logique d'opposition dualiste de la pensée patriarcale, DJEBAR raconte une histoire d'amour où, à l'instar de CIXOUS, elle va à la recherche d'un mode de relations entre hommes et femmes qui défierait cette même logique. Dans le cas de CIXOUS, le problème de l'opposition entre hommes et femmes est abordé par le biais de sa redéfinition de la bisexualité:

*« Bisexualité, c'est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non exclusion de la différence ni d'un sexe, et à partir de cette «permission» que l'on se donne, multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l'autre corps. »*<sup>16</sup>

Dans « *Vaste est la prison* », DJEBAR, à la suite de CIXOUS, tente de redéfinir les relations entre les sexes dans le but de défier la dynamique d'opposition de la société algérienne. Mais est-il possible de trouver un moyen d'échapper à la force incoercible de la ségrégation par laquelle l'homme et la femme sont irrémédiablement arrachés l'un à l'autre? Quoi qu'il en soit, l'héroïne de DJEBAR, Isma, tente de trouver des sorties. Mais comment? Elle le fait en projetant plusieurs rôles sur «l'Aimé», rôles qui le placent en dehors du champ de ségrégation.

En premier lieu, Isma l'imagine en tant qu'ami d'enfance. Dans le jardin de «l'Aimé» et dans un début de scène marqué par la tension sexuelle, Isma l'imagine d'abord comme amant, puis se le refigure comme compagnon d'enfance. A l'intensification de la tension sexuelle se substitue un désir de liberté, d'innocence passée, d'un âge d'or où le mur de la ségrégation n'était pas encore érigé:

---

<sup>16</sup> H. Cixous (1975), *La Jeune Née* (en collaboration avec Clément, Catherine), Paris: UGE.

*« Vais-je revivre un passé englouti? Me trouver dans l'enfance avec toi? Est-ce cela tout le mystère? ... Je me crois âgée de six ans, de dix, tu es mon compagnon de jeu, ce jardin devient celui du village où j'ai vécu fillette ... »*<sup>17</sup>

Le jardin de l'Aimé devient un pseudo-jardin d'Eden tandis que les divisions sexuelles imposées par la Loi de l'Islam sont contestées par un retour à un passé imaginaire et à un temps et un espace avant la ségrégation:

*« ...tout amour n'est-il pas retour au royaume premier, cet éden, puisque je n'avais pu autrefois le connaître (les interdits de mon éducation musulmane ayant fonctionné doublement) ».*<sup>18</sup>

La première fois qu'elle tente de défier les contraintes de la ségrégation, c'est à la faveur d'une harmonie imaginaire retrouvée. Toutefois, Isma change bientôt de perspective et substitue l'image d'un cousin paternel à celle de l'ami d'enfance. Dans cette deuxième projection c'est le proche degré de parenté, plutôt que l'abolition du temps symbolique, qui milite contre la séparation des sexes. Mais cette projection (celle d'un cousin paternel) à son tour, est abandonnée en faveur de celle d'un fictif cousin maternel. Mais pourquoi? Isma explique:

*« Vous savez bien, la branche paternelle compte pour l'héritage, et donc pour les mariages d'intérêts, tandis que la ligne maternelle, par contre, est celle de la tendresse, des sentiments, de ... J'allais ajouter «de l'amour» ... »*<sup>19</sup>

La notion d'un cousin paternel n'est plus acceptable parce qu'elle est associée à ce que CIXOUS appelle l'Empire du Propre, le système de valeurs masculin fondé, d'après elle, sur quelque chose qui s'appelle le revenu. L'homme ne donne jamais sans l'espoir d'être remboursé:

*«Si un homme dépense, c'est à condition que ça revienne».*<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> A.Djebar,op.cit, p.35

<sup>18</sup> Ibid.p.40

<sup>19</sup> Ibid.p.41

<sup>20</sup>H. Cixous,op.cit, p.155-156

Cette loi de retour détermine en fait la coutume des mariages entre cousins, assurant la préservation de la propriété dans les mains de la famille paternelle. En revanche, la relation entre cousins maternels, qui correspond à l'Empire du Don, est désintéressée (défiant l'économie masculine, qui s'avère exclusive et intéressée):

*« Elle aussi donne pour. Elle aussi donnant se donne – plaisir, bonheur, valeur augmentée, image rehaussée d'elle-même. Mais ne cherche pas «à rentrer dans ses frais». Elle peut ne pas revenir à elle, ne se posant jamais, se répandant, allant partout à l'autre. Elle ne fuit pas l'extrême; n'est pas l'être-de-la-fin (du but); mais de la portée ... S'il y a un «propre» de la femme, c'est paradoxalement sa capacité de se dé-proprier sans calcul. »<sup>21</sup>*

L'image du cousin maternel représente une tentative de plus pour défier la logique de la ségrégation. Toutes les reformulations qu'entreprend Isma de sa relation avec l'Aimé restent dans l'espace d'une harmonie imaginaire, puisqu'elles représentent un appel à un passé imaginé ou à une relation imaginaire et puisqu'elles ne transforment pas le symbolique dont les réalités sociales restent inchangées.

A la différence de la bisexualité de CIXOUS, proférée comme moyen d'accroître le désir, l'harmonie imaginaire entre les sexes proposée par DJEBAR est accomplie aux dépens du désir: les liens imaginaires et asexués de l'amitié d'enfance et de parenté contournent artificiellement mais ne transforment pas les oppositions sexualisées imposées par le patriarcat. Une relation triangulaire nous est présentée. Elle ne se réalise que par l'intermédiaire d'une tierce personne imaginaire, tantôt un jeune ami, tantôt un cousin maternel.

La narration djebarienne est imprégnée par la prédominance patriarcale de la langue arabe et la politique de ségrégation qui font l'objet d'une révolte mais ne sont pas transformées. Dans les deux cas, les stratégies de DJEBAR sont indirectes: l'opposition entre hommes et femmes est tout simplement artificiellement neutralisée par l'intervention d'une tierce personne imaginaire. De même la prédominance

---

<sup>21</sup> Op.cit.p.161-162

patriarcale de la langue arabe n'est pas directement combattue. DJEBAR ne tente pas de transformer la langue arabe: sa réaction passe par une autre langue, la langue berbère.

Selon CIXOUS, l'approche mytho-historique qu'adopte DJEBAR a sa valeur mais aussi ses limites. Pour elle, la recherche de l'origine, celle d'un Eden perdu ou d'une ancienne société matriarcale n'est pas suffisante. Il ne suffit pas de réinventer l'histoire, elle nous dit qu'il faut inventer l'autre histoire, non seulement revisiter le passé mais aussi transformer le présent.

Pour des raisons soit politiques, soit pratiques, DJEBAR n'a peut-être pas le choix d'inscrire une sexualité et une histoire féminine positive dans la langue arabe. Une des ironies de l'héritage colonial est que, quand DJEBAR inscrit la femme algérienne dans le langage, elle le fait dans le langage français, le langage de cet Autre ennemi.

La langue arabe casse la logique du féminisme de CIXOUS. Car cette langue, imprégnée des valeurs patriarcales, ne représente certainement ni la sexualité ni l'histoire féminine, mais elle montre, par contre, beaucoup de particularités stylistiques qu'on retrouve dans l'écriture féminine. En effet, les études linguistiques faites sur la langue arabe ont montré que c'est une langue fondamentalement poétique, qui résiste naturellement à la chaîne logique syntagmatique du langage et qui favorise les rythmes répétitifs, mais pas ceux, si on se fie à CIXOUS, du corps maternel.

Dans la pensée arabo-musulmane, le discours féminin relatif à l'éducation des enfants révèle des pratiques liées à un système patriarcal. En effet, bien que toute la famille se sente investie de la responsabilité qui consiste à faire correspondre la psychologie de l'enfant avec son sexe biologique, c'est aux mères principalement que revient la lourde tâche de l'éducation de celui-ci ; et c'est ainsi que la discrimination accueillant la naissance des enfants de sexe différent va se poursuivre durant toute leur éducation : autant l'éducation des filles sera placée sous le signe de l'intransigeance et de la rigueur, autant celle des garçons sera marquée par la tolérance et le laxisme.

L'image positive des jeunes filles renvoie à l'abnégation, la bienséance, l'obéissance et le respect absolu de l'autorité paternelle. Ces vertus apparaissent comme

les qualités requises pour des jeunes filles accomplies. Le succès de leur éducation reste assujéti à un certain nombre de conduites qui présument toutes une soumission illimitée à la tutelle masculine. Tout écart est sévèrement condamné non seulement par le groupe familial mais par la société toute entière. Les jeunes filles de «bonne famille» doivent obéir à des normes précises auxquelles elles ne sauraient échapper sous peine d'être totalement marginalisées.

Dans la famille arabo-musulmane, dès la petite enfance, on transmet ce que Pierre BOURDIEU appelle les premiers «habitus», c'est-à-dire, tout ce que l'éducation ou l'expérience vont imprimer chez l'individu et le prédisposer dans ses attitudes et ses compétences en société. C'est à travers les habitus que les petites filles intègrent très tôt le rôle et la place qu'elles doivent tenir en conformité avec la culture et les impératifs sociaux. Elles devront se plier à un code de conduite rigoureux destiné à protéger en priorité l'honneur de la famille.

Dans sa vision du social, à partir des analyses de Pierre BOURDIEU justement, Camille LACOSTE-DUJARDIN précise que :

*« Tout, autour de la petite fille, contribue à marquer ses structures subjectives, symboliques et imaginaires, comme ses habitus, de la conviction de son infériorité, de sa fragilité, et des périls qu'elle fait encourir à sa famille. Comment n'intérioriserait-elle pas la nécessité d'être sous protection, dominée, alors que tout dès sa naissance lui tient ce même langage ? »*<sup>22</sup>

A ce propos, l'éducation traditionnelle des filles arabo-musulmanes gravite exclusivement ou presque, autour de la notion de la vulnérabilité de leur personne par rapport à la virginité qu'elles doivent préserver à tout prix afin de trouver une place dans la société ou, du moins, de ne pas en être exclues. Les seules explications que les jeunes filles reçoivent à ce sujet trouvent leurs justifications dans les notions de *hichma*, *'aïb et harâm*. Dans son ouvrage intitulé *Le sujet en islam*, Malek CHEBEL définit la *hichma* comme un sentiment qui révèle la bonne éducation de l'individu, c'est, précise-t-il :

---

<sup>22</sup> C.Lacoste-Dujardin (1995), *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*. 2ème éd. Tunis. Cérèsp.73

« ...un sentiment discret qui règle la distance entre les générations au sein d'une même famille. Elle établit aussi un canon infranchissable entre les sexes. [...] La hichma ou pudeur est la vertu cardinale de la femme musulmane bien-née. Elle évoque la retenue, la discrétion et l'aptitude presque immuable à accepter d'être un non-sujet de la société islamique. »<sup>23</sup>

La suprématie masculine est consacrée dans la culture arabo-musulmane comme en témoigne Jacques BERQUE qui observe que « la culture islamique est dominée par la hantise du h'arâm (illicite)... Cette notion couvre de ses ramifications l'espace entier de la vie physique, morale et sociale »<sup>24</sup>. Ceci est confirmé par Nefissa ZERDOUMI dans son chapitre consacré à l'espace psychologique et au comportement de l'enfant en milieu traditionnel, puisqu'elle nous dit à propos des principes de la hichma qu'ils sont :

«... complexes et sans doute à la fois d'ordre religieux, racial et sociologique ; religieux, parce que la h'achouma traduit l'idéal humaniste de l'Islam codifié dans la Sunna ; racial, car elle exprime les idées particulières des Arabo-Berbères sur l'honneur, la pureté du sang et l'orgueil familial ; sociologique enfin, parce que la société maghrébine est monolithique et favorise conformisme et pression sociale »<sup>25</sup>.

Aïb, hichma et harâm apparaissent ainsi comme les éléments fondamentaux de l'éducation traditionnelle, car ils constituent la base de la vertu morale et de la socialisation des petites filles dont l'éducation s'attache principalement à la question sexuelle et ses interdits.

La culture arabo-islamique imprégnée de préjugés réducteurs instaure des modèles éducatifs appartenant à une société de structure agnatique, des modèles qui dévoilent une discrimination flagrante. C'est pourquoi au désappointement provoqué par la naissance de cet enfant à la place duquel on aurait préféré un garçon, va succéder

---

23 M.Chebel (2002), *Le Sujet en islam*. Paris. Seuil.,p.33

24 J. Berque (1944), *Essai sur la méthode juridique maghrébine*. Rabat : Forestier.,p.91

25 N. Zerdoumi (1982), *Enfants d'hier. L'éducation de l'enfant en milieu en milieu traditionnel algérien*. Paris : François Maspero.,p.261

l'angoisse de la mère de ne pouvoir «*l'amener à terme*», c'est-à-dire, en faire rapidement une jeune femme qui soit au fait de son rôle social :

« *A la première déception s'il s'en fut et qui, s'il s'agit d'une première naissance, porte préjudice au prestige de la mère viendra s'imposer désormais l'idée obsédante de travailler au moins à la parfaite réussite de son éducation* »<sup>26</sup> .

Dès l'enfance, les filles sont élevées pour faire honneur à leur communauté et ce, pour la plus grande gloire de leur famille et de leur mère en particulier. La finalité de l'éducation des filles est de réussir à leur faire acquérir un statut qui, par ricochet, va confirmer celui de leur mère.

L'éducation des filles est pénible cependant gratifiante pour les mères dans le cas où elles sont demandées précocement en mariage : il apparaît que le statut d'épouse précoce, un statut enviable, va dépendre de la capacité des mères à leur inculquer très tôt les valeurs patriarcales. Les petites filles sont placées sous la surveillance de leurs mères, de même qu'elles les sustentent, ce sont elles qui vont les éduquer et les façonner afin de les intégrer dans un ordre social à privilèges masculins. A travers cet acte, elles s'impliquent totalement car c'est toute leur responsabilité qui serait mise en cause dans le cas où elles auraient à répondre de la conduite de leurs filles.

En effet, les règles de bienséance et de convenance ne permettent pas à une jeune fille d'aller à l'aventure, serait-ce même pour le bien de la famille. C'est pourquoi le rôle éducateur des mères, sous couvert des lois de la moralité, semble bien de vouloir poser un frein constant à leurs filles en cultivant cette notion d'infériorité comme inhérente au sexe féminin. Elles vont intégrer dans la conscience de leurs enfants la place de future assujettie qui sera la leur. En fait, à travers cet acte, les mères ne font que projeter leur inquiétude, leur désarroi sur les fillettes qui ne sont que le miroir de leur propre vie :

« *Précepteur officiel de la fille et médiateur des normes culturelles qui vont définir le modèle éducatif, la mère n'accède à cette fonction normative qu'au détour*

---

26R.Toualbi (1988), *Mère et fille et la norme familiale*. In « *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée. Du mythe à la réalité* ». Paris : Karthala, p.86

*d'un jeu complexe d'identification-projections souvent douloureux et induisant, comme on peut l'imaginer, une lutte intérieure jamais achevée et des renoncements narcissiques répétés »<sup>27</sup>.*

L'existence des filles au sein de la cellule familiale engage la responsabilité totale des mères entraînant un état d'angoisse perpétuelle, l'angoisse qu'elles ne puissent accomplir leur destinée qui ne pourra se réaliser qu'à travers le mariage. En effet, la relation éducative qui lie les mères à leurs filles ne s'achève que sur l'épreuve nuptiale de ces dernières qui représente pour les mères l'aboutissement d'un processus éducatif rigoureux. Elles recevront l'assentiment et les félicitations du groupe lorsque leurs filles auront attesté de leur pureté, signe tangible d'une éducation réussie. Dans le cas contraire, c'est-à-dire s'il y a eu perte de virginité avant les noces, c'est sur les mères que l'on jettera l'anathème car elles sont le principal consignataire de la vertu de leurs filles.

Par conséquent, la finalité de l'éducation des mères tend essentiellement à faire acquérir à leurs filles un statut qui dépend en somme de l'intégrité physique des concernées. Le pôle de référence de la stratégie éducative des mères à l'égard des enfants de sexe féminin sera en toute circonstance la notion d'honneur familial. Pour leur plus grande gloire, elles en auront fait des femmes accomplies qui auront su prendre modèle sur une mère soumise à la virilité et l'autorité masculines.

Contrairement aux filles dont l'éducation revient principalement aux mères, l'éducation des garçons concerne les parents tous deux avec cependant une plus grande charge aux pères car ce sont eux qui demeurent le modèle d'identification virile sur lequel les enfants devront calquer leur conduite.

Les mères développent chez les jeunes garçons le sentiment de la fierté d'être mâle. Elles encourageront systématiquement toute manifestation virile de la part de ces petits êtres qui ont très tôt conscience de leurs privilèges. Ainsi, elles leur apprendront très tôt à être les gendarmes de l'ordre moral, leur tâche primordiale étant en l'occurrence de surveiller les sœurs et de les discipliner. Relevant la difficulté de cette

---

<sup>27</sup> R.Toualbi, op.cit.p.86

charge ordonnée de façon magistrale par les mères, Françoise COUCHARD nous dit que le frère est :

« ... responsable de la sœur qu'il a pour mission de surveiller et de préserver du moindre écart. Il ne peut guère se permettre relâchement ou libéralisme, le groupe familial se déchargeant sur lui pour assurer la sauvegarde de la pudeur de la fille et faisant peser sur ses épaules une responsabilité et une angoisse de tous les instants »<sup>28</sup> .

Les stratégies éducatives maternelles drainées par la tradition orale vont contribuer à mettre en place tout un ensemble de valeurs destinées à modéliser les structures subjectives et imaginaires qui sont à la base d'un système patriarcal. En effet, il est remarquable que le rôle éducateur des mères soit de maintenir la sujétion des filles au service de la domination masculine. Elles mettent tout en œuvre pour apprendre à leurs filles à se soumettre à l'autorité du père et des frères, les préparant ainsi à l'autorité des maris. L'éducation des filles sera sanctionnée par un mariage précoce qui honorerait toute la famille, et la gratitude du groupe masculin ira vers les mères qui ne manqueront pas d'être félicitées lors de cette occasion. Quant à l'éducation des garçons, le rôle des mères sera également décisif pour reproduire la domination masculine. Elles feront de leur mieux pour initier leurs fils dès le plus jeune âge, à leur rôle d'hommes virils sachant faire valoir leur autorité, gardiens et protecteurs de l'honneur du lignage.

Les mères se révèlent ainsi les parfaits médiateurs des normes d'une société de structure patriarcale où les femmes sont soumises à une autorité virile institutionnalisée. C'est ainsi que la reconnaissance sociale de la suprématie des hommes sur les femmes est retransmise par l'éducation maternelle à travers les valeurs traditionnelles véhiculées par ce type de production.

Ce système patriarcal, maintenu et perpétué par une tradition nourrie par de sacro-saintes valeurs obliérées par des interprétations qui s'écartent du juste nodal de la morale religieuse, subit des remises en question par le souffle d'un ordre émancipateur garant de l'égalité des sexes et d'une réhabilitation progressive de la femme au sein d'une société en crises.

---

<sup>28</sup>F. Couchard(1994), *Le fantasme de séduction dans la culture musulmane. Mythes et représentations sociales*. Paris, P.U.F.,p.161

La révolution djebarienne s'avère un prétexte de dénonciation critique et de conscientisation artistique, culturelle et politique tournée vers le dépoussiérage interprétatif de l'Histoire et de la religion. Son œuvre éclaire des situations de femmes de bravoure, d'intégrité morale et de sagesse que le temps a confondues. L'écriture du dévoilement et de l'espoir inaugure une entreprise essentialiste au féminin :

*« J'écris parce que je ne peux faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires. J'écris à force de me taire. J'écris au bout ou en continuation de mon silence. J'écris parce que, malgré toutes les désespérances, l'espoir (et je crois : l'amour) travaille en moi... »* . Assia DJEBAR Paris, Novembre 1985 (« Gestes acquis, gestes conquis », lettre publiée dans *Présence de femmes*, Ed HIWAR, Alger, 1986).

# **PARTIE II**

## **L'HISTOIRE AU FEMININ**

# **CHAPITRE PREMIER**

## **RESURGENCES CULTURELLES**

L'écriture, un hymne à la vie, à la tendresse, à l'amour, au plaisir... Plaisir d'écrire, plaisir de dire, de se dire. Ecrire, s'écrire: la perspective est certainement beaucoup plus compromettante pour une femme d'origine arabo-musulmane. Pourtant, depuis des années, des femmes dans tous les coins du monde arabe et musulman ne cessent d'écrire. «Ecrire pour ne pas mourir», écrire au risque de mourir: c'est ainsi que se conjugue leur vie au fil des jours, au fil des années.

L'écriture djebarienne est orientée vers une quête identitaire qui se trouve au centre de son quatuor romanesque. Le désir de créer un sujet narratif qui dit « je » au féminin dynamise constamment l'écriture de la romancière malgré les difficultés liées au contexte culturel et politique. Avec *L'Amour, la fantasia*, Assia DJEBAR décide d'écrire son autobiographie et d'assumer ainsi cette nécessité de s'écrire, de s'exposer au regard des autres. Cette quête identitaire marque une rupture avec la tradition culturelle arabo-musulmane, puisque le fait de prendre la parole constitue une transgression, comme le souligne Monique GADANT :

*«Parler de soi, parler en public, écrire en termes personnels est pour une femme une double transgression : en tant qu'individu abstrait alors qu'elle est en réalité l'objet même de tous les interdits, celle dont on ne doit pas parler, celle qu'on ne doit pas voir, celle qu'on n'est pas censé connaître, qui doit passer inaperçue. Aussi, la femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. La femme est celle qui n'a pas la parole et qui n'a pas de nom, celle que les hommes ne doivent pas évoquer en public autrement que par l'impersonnel. »<sup>1</sup>*

Comment pourra-t-elle alors dire « Je » ? Comment pourra-t-elle s'écrire et s'exposer publiquement ? Cette difficulté à s'exprimer à la première personne, de prendre la parole et dire « je », est visible dès l'incipit du roman lorsqu'une narratrice anonyme raconte son récit d'enfance : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père »<sup>2</sup>. C'est à la page suivante que la narratrice anonyme prend la parole et utilise la première personne « je ». En réalité, *L'Amour, la fantasia* commence par une instance unique qui semble être le centre d'un

---

<sup>1</sup> M.GADANT (1989). *La permission de dire Je*, Réflexions sur les femmes et l'écriture, femmes et pouvoirs, Peuples méditerranéens, n°. 48-49, juillet-décembre, p. 94- 95.

<sup>2</sup> A.DJEBAR(1985).*L'Amour, la fantasia*, J.C.Lattès, Paris,p.11.

pacte autobiographique. Ce « je » unique ne tarde pas à être supplanté par des « je » multiples, des voix de femmes qui s'emparent de la narration. L'auteure trouve sa propre stratégie pour s'écrire : adopter une écriture plurielle, une identité plurielle au féminin. Le « je » devient alors une subjectivité plurielle, il est remplacé à maintes reprises, par un « nous » qui s'empare de la narration et qui renvoie soit à des enfants, soit à des groupes de femmes auxquels se mêle avec enchantement la narratrice :

*«Je n'entre jamais dans la pièce du fond : une aïeule brisée de sénilité, y croupit dans une pénombre constante. La benjamine et moi, nous nous figeons parfois sur le seuil : une voix aride tantôt gémit, tantôt se répand en accusations obscures, en dénonciation de complots imaginaires. De quel drame enfoui et qui renaît, réinventé par le délire de l'aïeule retombée en enfance, frôlons-nous la frontière ? La violence de sa voix de persécutée nous paralyse. Nous ne savons pas, comme les adultes, nous en prémunir par des formules conjuratoires, par des bribes de Coran récitées bien haut »<sup>3</sup>*

Assia DJEBAR parle donc de soi et traduit les voix des femmes algériennes. La romancière met en place une narratrice personnage qui recueille ce que les autres femmes disent. La présence de ces femmes, de ces voix anonymes est nécessaire pour parler et écrire le récit de sa vie. Cette écriture plurielle en langue française ouvre aussi l'espace à la langue berbère et arabe et permet la reconstruction d'une identité à partir de toutes ses différentes facettes.

L'inscription de la voix féminine au pluriel se réalise grâce à l'oralité et trouve son expression dans les témoignages des femmes comme la voix de Cherifa Ameroune, héroïne de la guerre d'Algérie et gardienne de la mémoire sociale :

*«La voix de Cherifa enlace les jours d'hier. Trace la peur, le défi, l'ivresse dans l'espace d'oubli. Sursauts de prisonnière rétive dans le camp béant au soleil. La voix raconte ? Même pas. Elle débusque la révolte ancienne. La courbe des collines brûlées tant de fois se déploie, le récit déroule la chevauchée à travers les étendues rousses de ces monts appauvris, où je circule aujourd'hui. »<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> Op.cit.p.18-19.

<sup>4</sup> Ibid.p.160.

Ainsi, l'auteure se fait la porte-parole des algériennes désireuses de faire circuler leurs voix. Voix en mouvements, voix qui déchirent l'espace et disent l'Histoire, leur Histoire.

Parmi toutes celles qui, dans ce monde arabo-musulman où la femme est menacée jusque dans sa liberté la plus individuelle, ont choisi la plume, les Algériennes sont les plus nombreuses. Yamina MECHEKRA, Leïla AOUCHEL, Hawa DJABALI, Nadia GHALEM, Assia DJEBAR, Nina BOURAOUI, Malika MOKKADEM, Leïla SEBBAR... Close, la liste! jamais elle ne le sera car tous les jours de nouvelles voix de femmes se font entendre en prenant corps et volume sous leurs plumes.

Assia DJEBAR est l'une des premières femmes algériennes ayant choisi cette voie. Sa carrière d'écrivain, elle la retrace dans les premières pages de son roman « *L'Amour, la fantasia* » :

*«A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi... Puis l'amour s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale. Lustration des sons d'enfance dans le souvenir; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit... Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. Choc des premiers mots révélés. La vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher? J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés — ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre —, j'ai coupé les amarres. Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube».*<sup>5</sup>

Assia DJEBAR, figure de proue de la littérature du Maghreb d'expression française, a connu un parcours absolument unique et des plus particuliers qui peut s'expliquer de plusieurs façons: soit par l'extraordinaire éducation qui a été la sienne, à

---

<sup>5</sup> A.Djebbar (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, p.12-13.

une époque et dans une société où les femmes de l'Islam en étaient habituellement privées ; soit par les différents métiers qu'elle a pu exercer, aussi bien dans le champ des sciences humaines que dans celui des arts et ce, toujours en tant que musulmane ; soit, enfin, par la réalisation de son œuvre militant en faveur des droits des femmes, œuvre précoce et prolifique, dont l'originalité et la qualité ont été maintes fois saluées à travers le monde, et qui a emprunté des voies aussi nombreuses que variées, malgré l'oppression masculine et le fanatisme religieux désireux d'étouffer toute action, toute voix, toute émancipation féminines.

Son élection à l'Académie française le 16 juin 2005, grâce à 16 voix contre 11 pour l'écrivain Dominique FERNANDEZ, et son nom qui fut retenu à quelques reprises pour le Prix Nobel, en font foi, entre autres honneurs prestigieux dont elle a été gratifiée par le passé.

Les spécialistes de son œuvre n'ont pas manqué de souvent mettre en lumière les différentes étapes de son cheminement à la fois riche et complexe. Son cheminement multidisciplinaire, a orienté son œuvre, marqué son esthétique et défini sa poétique.

Assia DJEBAR se situe au carrefour des lettres, des sciences humaines et des arts. Cependant elle s'est détachée de sa première pratique littéraire, sombrant dans une espèce de silence romanesque en apparence sans issue. Elle ne supportait tout simplement plus de s'exhiber contre son gré dans ses textes, parce qu'écrire des romans, « *s'écrire* » dans ses romans, revenait à se dévoiler malgré elle, à se livrer complètement nue au public, à rendre accessible aux femmes comme aux hommes ce qui constituait la part la plus intime de son être. Assia DJEBAR ne pouvait concevoir, assumer ou revendiquer un tel manque de pudeur, une telle indécence à la fin des années soixante, surtout pas dans une société arabo-musulmane où la femme était, par principe et définition, interdite de parole et d'image. L'auteure s'est plusieurs fois exprimée sur ce sujet.

En témoignent les citations suivantes :

« *L'écriture est un dévoilement en public devant des voyeurs qui ricanent. [...] Une sensation de ma mise à nu de femme [...] devant tous les hommes, me paralysa [...]. Je me suis figée [...] ; je croyais m'emmurer* ». <sup>6</sup>

« *mes pages, je les savais autobiographiques. Une fois publiée, ce fut comme si je voulais recouvrir ma vie et moi-même d'un voile immense, d'une nuit à l'infini. Écrire donc pour une femme [...] lui devient a posteriori dévoilement. Ainsi, pour revenir à mon expérience, me dévoiler – même dans cinquante pages d'un roman de trois cent cinquante – n'était plus vain : danger dès lors du dévoilement, oh oui...Écrire soudain, cela signifiait pour moi, au sens propre, « me dévoyer ». L'écrivain femme deviendrait-elle presque la femme publique ? Je n'ai pas publié [de romans] ensuite pendant dix ans, ou un peu plus, à cette époque de ma vie.* » <sup>7</sup>

La romancière a eu le sentiment très désagréable de transgresser des lois fondamentales de la tradition islamique. De plus, elle l'a fait en français, soit dans la langue de l'Autre, celle de la France contre laquelle l'Algérie, a été en guerre.

Au sentiment de transgression s'est donc ajouté celui de trahison. Assia DJEBAR a alors opéré un brusque mouvement de recul. Elle a ressenti l'obligation de se taire, de se retirer dans le mutisme, par peur, par honte, par désarroi.

Plus d'une fois, elle a manifesté ouvertement le sentiment presque exacerbé d'une telle contrainte :

« *Il y a un moment où l'écriture vient se coller à vous, rejoint votre expérience personnelle. [...] Prendre conscience que l'écriture devient un dévoilement, cela m'a fait reculer ; quand j'ai senti que [l'écriture] commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier [...].* » <sup>8</sup>

« *[mon] silence [était] celui de la hichma, c'est-à-dire, en arabe, de la honte, en fait de la pudeur, seule spécificité féminine, pourrait-on dire, de la littérature*

---

<sup>6</sup> A.Djebar, *Cahiers d'Études Maghrébines*, Cologne, no 2, mai, 1990, p. 89.

<sup>7</sup> Op.cit. p. 64-65.

<sup>8</sup> J.M.Clerc (1997), *Assia Djebar, écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, p.57.

*autobiographique [...], qui, dans les temps anciens, vous aurait fait désigner comme sorcière, comme impure, et impudique, et obscène, et publique. »<sup>9</sup>*

Or de toute évidence, ni la poésie, ni le théâtre, ni la musique, dans lesquels la romancière s'est plongée après « *Les Alouettes naïves* », ne lui ont causé des problèmes de cette nature, probablement parce qu'ils n'étaient en rien d'inspiration autobiographique. Ils sont loin, d'ailleurs, d'être les seuls arts qu'elle ait abordés, et cette aventure multidisciplinaire, véritable transition entre ses œuvres de jeunesse et de maturité, l'a préparée à un retour en force à l'écriture romanesque, puisqu'elle recommence à publier des récits dès 1980.

Entre 1967 et 1974, l'auteure délaisse donc le roman pour explorer d'autres genres littéraires ainsi que diverses formes d'expression artistiques, qui l'éloignent de l'autobiographie tant redoutée, phobie incontrôlable, et à travers lesquels elle se cherche en tant qu'artiste, sans contredit.

Cette période devient cependant aussi et surtout autre chose : une formidable opportunité de rompre avec l'immobilité et d'embrasser une vie toute en mouvement. Ne restant jamais définitivement à Paris, Assia DJEBAR multiplie ses allées et venues entre la France et l'Algérie où elle passe tous ses étés, appréciant ce privilège qu'elle a de pouvoir voyager et se déplacer librement, sans y être forcée, sans devoir être accompagnée, sans besoin de permission, et sans voile par-dessus tout, contrairement à ses sœurs musulmanes couvertes et emmurées dans leurs appartements.

Aussi, voulant pousser cette expérience de la mobilité plus loin, elle décide, en 1974, de s'installer en Algérie pour y parcourir différents espaces et y rencontrer les gens à sa guise. Mais bien sûr, cette envie de bouger en Algérie alimente en vérité une motivation beaucoup plus profonde : Assia DJEBAR éprouve le besoin impérieux de retrouver sa terre natale, de comprendre ce que celle-ci est devenue à travers les changements que la guerre lui a apportés.

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 106.

Animée par le désir de revisiter le pays, elle aspire dans cette quête à mieux saisir l'Histoire qui a chambardé sa mère patrie, celle également de ceux qui y habitent, et à travers tout cela, on a l'impression qu'elle espère apprendre à se connaître davantage, qu'elle souhaite trouver une inspiration qui la guidera peut-être vers une nouvelle voie/voix d'expression pour les années à venir.

Sa rencontre avec M'Hamed BOUKHOBZA lui permet de parcourir en long et en large le pays et d'y rencontrer toutes sortes de personnes, des femmes en particulier, puisqu'elle est tenue de faire des enquêtes sur les structures familiales d'émigrants en arabe dialectal. Il insuffle à l'écrivaine le désir de faire du cinéma et l'aide ainsi à trouver cette fameuse voix/voie d'expression toute inédite qu'elle recherche plus ou moins consciemment depuis la parution des « *Alouettes naïves* ».

Car, effectivement, c'est grâce au cinéma qu'Assia DJEBAR parvient à reconquérir le territoire du roman déserté depuis une dizaine d'années :

*« Cette étude [sociologique] m'a permis d'aller dans des quartiers [...] où je ne serais jamais allée, de poser des questions à des femmes de toutes sortes, de découvrir des lieux comme l'aurait fait une ethnologue venant de l'autre bout de la terre. Sauf que je dialoguais dans ma langue et que les nuances des langues sont différentes selon les régions. Pendant cette période, je circule aussi [...], je parcours [...] la ville de Kateb (Kateb Yacine). Ce sont des Algéries et des architectures différentes. Il y a toute une variabilité algérienne. Rentrant dans mon pays, ne publiant plus, je plonge dans ces espaces, et c'est dans ces espaces qu'est venu mon désir de cinéma. »<sup>10</sup>*

Le cinéma est par excellence l'art du mouvement qui l'envoûte. Entre 1974 et 1978, année de réalisation de son premier film « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* », Assia DJEBAR expérimente en qualité de sociologue la joie de se mouvoir, de capter du regard la beauté des paysages, de ses sœurs algériennes, d'écouter la voix des femmes qu'elle interroge, bref, d'être pénétrée d'images, de sons et de vie, de mouvements. Cette expérience ne satisfait pas complètement l'artiste, qui se met

---

<sup>10</sup> H. Cixous et M. Calle-Gruber (2001), « Rencontre avec Assia Djébar », dans *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, p. 79.

rapidement à chercher ce qu'elle peut construire à partir de ses errances. Elle se demande plus particulièrement quel art parviendrait à l'y aider le mieux :

« *qu'est-ce que je vais garder si je deviens peintre ou cinéaste ?* ».

Le cinéma, qui a sa faveur en 1978, lui donne la chance de devenir un témoin authentique de la collectivité féminine puisqu'il lui permet d'enregistrer de concert, dans une perspective ethnographique et sociologique, tous les mouvements et les actes, toutes les voix et les images de la musulmane qu'elle veut immortaliser et vulgariser particulièrement ceux qu'on cache, qu'on refuse de montrer, ceux des femmes au quotidien.

C'est de cette manière qu'Assia DJEBAR, peu à peu, réussit à mettre en forme le projet qui sera dorénavant le sien et qui, tout en prenant racines dans le cinéma, germera et s'épanouira dans toute sa prose romanesque à venir, en premier lieu dans son recueil de nouvelles « *Femmes d'Alger dans leur appartement* ».

Ce grand projet s'attache à rendre possible, à même la fiction, une autobiographie dénuée de honte, légitime, voire souhaitable parce que non plus exclusivement individuelle, mais aussi collective, plurielle. C'est à travers l'Histoire et les souvenirs de toutes les musulmanes réunies qu'Assia DJEBAR voudra progressivement faire entendre sa propre voix ; pareillement, c'est à travers sa vie que l'auteure s'ingéniera à faire éclater les vérités de ses sœurs restées trop longtemps en marge d'elles-mêmes et de l'existence, ce que précise la critique Jeanne-Marie CLERC :

« [...], *l'expression du Je [s'imbriquera] étroitement avec celle de la collectivité, avec un Nous qui, tout à la fois le [révélera] à lui-même par effet d'identification, et le [perturbera] dans sa spécificité et son unicité générale* »<sup>11</sup>

L'écrivaine, devenue la première femme cinéaste de l'Algérie, apprend vite que l'identité individuelle ne se forge qu'à travers l'identité collective, lesquelles demeurent indissociables de leur Histoire, de leur mémoire.

---

<sup>11</sup> J.M. Clerc, op.cit., p. 58.

« *La Noubas des femmes du mont Chenoua* », de ce point de vue, est un long métrage assez réussi : il met en scène l'histoire d'une jeune femme, Lila, dont le cheminement n'est pas sans rappeler l'expérience sociologique d'Assia DJEBAR puisque l'héroïne du film, comme l'écrivaine, parcourt les campagnes en quête de divers témoignages féminins, à travers lesquels elle se découvre elle-même, tandis que les autres femmes se retrouvent également en elle qui les écoute avec une patience indéfectible.

Le cinéma, art-synthèse, offre aussi à l'auteure l'occasion de rassembler autour d'elle, et en même temps, toutes les disciplines et les arts qui lui ont tenu à cœur jusqu'alors. Parmi les plus importants, dans un premier temps, il y a l'Histoire, puisqu'en optant pour un cinéma de recherche, DJEBAR a pu faire s'entrelacer le documentaire (archives et témoignages de paysannes concernant la guerre d'Indépendance de l'Algérie) et la fiction (histoire de Lila et légendes que certaines femmes lui racontent). Vient ensuite le théâtre, car la mise en scène cinématographique chez Assia DJEBAR relève en grande partie de la mise en scène du théâtre antique.

Enfin, la musique nourrit le film, la noubas étant au départ une « *musique militaire des régiments de tirailleurs d'Afrique du Nord, comportant des instruments indigènes (fifres, tambourins)* » selon *Le petit Robert* (édition 1996). À ce propos, Assia DJEBAR a d'ailleurs dû réaliser plusieurs recherches en musicologie pour choisir les genres qu'elle allait mettre sur la bande-son du film, lequel a été dédié par ailleurs au compositeur Bélà BARTOK. Ayant tenu à ce que la structure de son long métrage reprenne celle de la noubas, cette étape de travail a été indispensable :

*«la musique est à la fois le cadre et le moteur du film Elle entretient un rapport assez complexe [...] avec l'image.»<sup>12</sup>*

Mais le cinéma, qui offre à Assia DJEBAR de faire une synthèse des arts qui la passionnent, lui donne par surcroît l'occasion de mettre en pratique certains d'entre eux,

---

<sup>12</sup> T.Djaout, « Assia Djebbar, cinéaste », dans le cahier Culture d'*Algérie-Actualité*, no 1276, semaine du 29 mars au 4 avril 1990, p. 39.

la photographie en particulier. Pour apprendre à filmer, l'auteure doit d'abord apprendre à se comporter comme un photographe digne de ce nom :

« *Il fallait que je prenne du champ, que j'aie du recul devant le réel algérien, un peu comme un photographe exigeant.* »<sup>13</sup>

Avec le cinéma, Assia DJEBAR trouve également la chance de s'intéresser à la peinture. Après la réalisation de son premier film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, elle souhaite en proposer un deuxième, sans succès néanmoins, principalement à cause de mauvaises critiques qui l'empêchent de faire aboutir ce projet. Alors, l'écrivaine s'inspire de son scénario pour écrire, en 1980, la nouvelle d'ouverture éponyme de son recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Or il se trouve que celui-ci emprunte son titre à un célèbre tableau d'Eugène Delacroix :

« *[J'ai] voulu faire un deuxième film (la même démarche, mais pour les femmes dans la ville d'Alger), mais, très vite, j'eus des difficultés. La Nouba des Femmes a été, dans l'ensemble, mal reçue par mes confrères (sauf deux critiques, de vrais cinéphiles). La presse ironisa sur mon "féminisme" à l'image, contraire au réalisme socialiste prôné alors. [...] N'ayant pas pu tourner ce deuxième film (dont le scénario me servit de base pour la nouvelle titre de mon recueil de nouvelles Femmes d'Alger, je suis retournée à Paris. Je suis revenue à l'écriture en langue française [...])* »<sup>14</sup>.

Deux ans après « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », soit en 1982, Assia DJEBAR revient au cinéma avec cette fois un long métrage intitulé « *La Zerda et les chants de l'oubli* ». Entre temps, elle a entamé l'écriture d'un roman qu'elle n'achèvera qu'en 2001 et qui se construit sur le modèle des mosaïques de Cherchell, ville natale de l'auteure. Il est intéressant de remarquer qu'après la peinture avec « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », c'est l'art de la mosaïque, voisine de la peinture, qui retient l'attention d'Assia DJEBAR.

---

<sup>13</sup> D.Coward et K. Salhi, « Assia Djebbar Speaking : An interview with Assia Djebbar », p. 177.

<sup>14</sup> Ibid.,

Avec *La Zerda* et ses chants arabes, à la fois traditionnels et modernes, qui servent de contrepoint au film, le thème de la musique revient en force et DJEBAR reprend ses activités photographiques qu'elle n'avait de toute façon pas vraiment mises de côté puisqu'avec *Femmes d'Alger*, elle avait fait quelques recherches sur la question des photographes-voyageurs des années 1800-1900. Plus précisément, Assia DJEBAR doit se documenter sur l'Histoire de la photographie en Islam quand vient le moment pour elle de filmer l'image d'une prière au tout début du long métrage, cela afin de trouver le meilleur cadrage. Également, l'écrivaine continue de se pencher sur le thème de la peinture lors de ses recherches en observant, outre des photographies, des œuvres picturales produites par des colonisateurs français sur le Maghreb pouvant la guider dans son travail.

Sans tradition iconique figurative en Algérie pour assouvir son plaisir pictural, Assia DJEBAR s'ouvre au cinéma occidental pour s'en enrichir, déployer divers moyens de se révéler elle-même et de rendre visibles, audibles, toutes ses sœurs musulmanes interdites de parole et d'image depuis des siècles, cela à travers ses films comme dans bien des récits qu'elle écrira par la suite, et pour que soient restituées à l'ensemble des femmes reléguées au silence, à l'invisibilité et à la claustration, leur identité, leur histoire, leur mémoire, leur droit d'égalité en toute chose aux côtés des hommes.

Aussi Assia DJEBAR ne cesse-t-elle pas de s'intéresser aux arts après 1980, en plein cœur de son activité romanesque, cela parce qu'elle continue de les fréquenter. Elle signe notamment un deuxième essai accompagné de photographies aux éditions Plume en 1993, « *Chroniques d'un été algérien* ».

Malgré tout, son besoin de cinéma ne s'éteint jamais après *La Zerda*. Il perdure, même après « *L'Amour, la fantasia* » (1985), premier volet d'un Quatuor dont les trois autres composantes sont les romans « *Ombre sultane* » (1987), « *Vaste est la prison* » (1995) et « *La Femme sans sépulture* » (2002)

En définitive, le parcours d'Assia DJEBAR, par les nombreuses voies artistiques qu'il a empruntées, a nettement contribué à faire évoluer l'œuvre romanesque de l'auteure et ce, de manière significative. Ainsi, les romans de jeunesse

(1957-1967), de facture classique, réalistes, à intrigues linéaires et psychologiques, formant une espèce d'odyssée personnelle de l'écrivaine où se croisent de multiples thèmes tels que l'intellectualité, la sexualité, la société et la spiritualité, ont vite fait de céder leur place à des récits beaucoup plus complexes dès 1980, aux contenus hétéroclites, puisés dans les arts, et aux formes hybrides, en dialogue incessant avec des structures non littéraires. Cette esthétique est plus à même de rendre la vérité multiple des musulmanes de ce monde, celle que cachent les voiles du corps, du silence et de l'absence.

Inaugurée la veille de la révolution algérienne avec « *La Soif* » (1957) où, paradoxalement, elle représente «une héroïne de roman occidental» muée par «le défi juvénile» — la romancière n'avait alors que vingt ans — son œuvre s'est depuis enrichie et a conquis un vaste public en Algérie comme en France.

A la suite de « *Les Enfants du nouveau monde* » (1962), elle publie « *Les Alouettes naïves* » (1967), roman qui lui vaut beaucoup de succès et relance sa carrière d'écrivain. Dans ces deux romans, Assia DJEBAR retrace les aventures amoureuses de ses héroïnes, «*l'amour qui s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale*».

Après un repos de treize ans, elle renoue avec la plume et édite un recueil de nouvelles intitulé « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (1980) qui s'inspire largement du tableau de DELACROIX. Suivent trois romans en série: « *L'Amour, la fantasia* » (1985, réédité en 1995), « *Ombre sultane* »(1987) et « *Loin de Médine* » (1991).

Romans en série: Assia DJEBAR ne déclare-t-elle pas dans la première page d' « *Ombre Sultane* » que ce roman «*est le second volet du quatuor romanesque commencé avec L'Amour, la fantasia*»?

Le quatuor étant «*une œuvre de musique d'ensemble écrite pour quatre instruments ou quatre voix d'importance égale*»<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Le Petit Robert, 1992.

Outre son goût pour l'écriture romanesque, l'auteure a des inclinations pour le théâtre: en 1969, elle publie en collaboration avec Walid CARN une pièce intitulée « *Rouge l'aube* ». Au cours de la même année, elle publie un recueil de poèmes, des « *Poèmes pour l'Algérie heureuse* ».

En effet, depuis sa jeunesse, une poésie vive, douce et silencieuse se dégage de ses écrits. Sa passion pour la peinture déjà présente dans « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » se métamorphose en une passion pour la photo: en 1993, elle publie « *Chronique d'un été algérien* », ouvrage où elle commente des photographies des différentes villes d'Algérie prises par des photographes professionnels. En même temps, un talent de cinéaste s'est développé chez elle: elle a effectué deux longs métrages, « *La Nouba des femmes du mont Chenoua* » pour lequel elle a obtenu le prix de la critique internationale à la Biennale de Venise en 1979 et « *La Zerda et les chants de l'oubli* ».

Sa vocation d'historienne due à ses études universitaires dévoile donc une personnalité riche, avide de savoir et qui a le goût des arts les plus variés.

En fait, « *Loin de Médine* » met en scène des femmes contemporaines de l'époque du Prophète MOHAMED (QSSL) et des premières années de la diffusion de la religion musulmane dans la péninsule arabe. L'époque n'est donc aucunement contemporaine de l'auteure qui, dans ce roman, choisit de s'éclipser cédant la parole aux premières femmes de l'islam.

« *L'Amour, la fantasia* » et « *Ombre sultane* » forment, au contraire, une unité où tout se rappelle, tout se répond comme des échos au fond d'une caverne. Quel est le secret de cette unité? Quel dessein anime l'esprit de l'auteure aux moments où elle peint cette magnifique fresque?

Entre cinéma et littérature, une écrivaine de premier plan s'impose: Assia DJEBAR. Elle vient, comme on sait, d'être couronnée par l'Académie française qui s'est grandement honorée en accueillant pour la première fois en son sein une auteure de double culture dont l'œuvre est issue de ce métissage. Celle-ci enrichit le patrimoine français et francophone d'un apport spécifiquement contemporain en étant le point de rencontre de multiples influences et en témoignant de ces écritures nouvelles qui

surgissent aujourd'hui du fait des expatriations multiples qui déchirent le monde et que, à l'exemple des Québécois, on peut appeler « écritures migrantes ».

Or, dans cette migration qui fut celle d'Assia DJEBAR, de Cherchell à New York en passant par Blida, l'ENS de Sèvres, Paris, et enfin Bâton Rouge, le cinéma a joué un rôle fondateur pour la constitution d'une écriture. Les deux films de l'auteure : « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* » et « *La Zerda et les chants de l'oubli* », ont inspiré la production romanesque ultérieure.

La thématique-leitmotiv est ostensiblement réitérée. La mémoire régénère l'Histoire.

De toute évidence, tout écrivain écrit contre et avec les œuvres qui l'ont précédé. Ainsi, certains auteurs « préférés » ou certaines lectures « fétiches » sont susceptibles de « nourrir » l'imaginaire de l'écrivain et d'influencer son écriture. Un écrivain construit son style littéraire en rejetant certains auteurs et certaines façons d'écrire. Celui-ci, à ses débuts, oscille sans cesse entre ces deux pôles afin de constituer ce qui deviendra par la suite sa propre esthétique. Alors que le phénomène d'imitation, procédé de création très prisé à l'époque classique qui consiste à s'inspirer de sujets contenus dans le fonds culturel commun et à imiter des écrivains considérés comme des modèles littéraires, fut l'un des ressorts de la création littéraire au cours de nombreux siècles, les écrivains romantiques (même minoritaires à leur époque) ont érigé l'originalité en tant que valeur absolue.

C'est la naissance du style d'auteure comme l'expression singulière d'un sujet. A la réécriture se substitue l'invention, le véritable écrivain est celui qui se démarque de ses prédécesseurs par son imagination, par son style, par son génie.

Assia DJEBAR revisite en spéléologue alors l'Histoire d'un pays qui résiste aux agressions coloniales tout azimut. Le ressourcement historique éclaire la quête identitaire aliénée par le colonialisme qui a escamoté l'Histoire antérieure à la conquête, conservée dans les mémoires sous forme de légendes et de mythes. Subtilisée pour la confondre et l'assimiler avec la sienne, l'occupation coloniale s'est évertuée dans cette

entreprise de sevrage originel pour des desseins avoués d'annexion et de dépendance permanente !

L'indépendance recouvrée, l'édification d'une société nouvelle repose sur le besoin de retrouver l'Histoire, d'éclairer les racines et d'évacuer les complexes du colonisé car, selon Michel de CERTEAU :

*« Une société se donne un présent grâce à une écriture historique ».*

Passionnée par la recherche historique qui va constituer l'humus culturel de son œuvre romanesque et cinématographique, DJEBAR est consciente de la difficulté du projet : l'enjeu est plutôt linguistique pour singulariser l'écriture djebarienne. Il faut inventer un langage de réhabilitation critique et dire à l'Histoire tout ce qu'elle a tu.

Aussi, la découverte cinématographique participera-t-elle, par l'expression djebarienne, l'image-son, à reconstituer les pans d'une Histoire à récupérer des mémoires survivantes, drainée par la recréation imaginaire et la transformation mythique.

Des écrivains affectent d'ignorer l'écriture féminine. Singulièrement, Assia DJEBAR, par sa littérature féminine en interface avec son cinéma et la thématique-leitmotiv inscrit un talent littéraire proprement djebarien qui gagne en reconnaissance et en égards. Quel prodigieux parcours préside à la destinée artistique de la romancière, historienne, poétesse et cinéaste qui fonde la notoriété et l'universalité d'une œuvre sublime qui lui a valu des titres et des distinctions la rehaussant au rang des immortels de l'Académie Française ? Quels furent les débuts, les péripéties et l'ascension de l'auteure ?

La première publication est déterminante dans le parcours littéraire de tout jeune écrivain. « Décortiquée » et jugée par la critique, elle doit à la fois posséder un style brillant afin d'être remarquée et encensée, et peut-être conserver des imperfections car elle n'est qu'une première tentative. Il s'agit de se démarquer de ses prédécesseurs, d'affirmer les prémices d'une originalité, en un mot surprendre, mais il convient également pour l'écrivain d'espérer répondre à une attente. La première réception

critique étant parfois responsable du succès ou de l'échec, non seulement d'un livre mais du « destin » littéraire, elle n'est pas à négliger. L'écrivain, pris dans ce paradoxe, est amené à composer à la fois contre et avec les autres, contre et avec les ouvrages qui l'ont précédés, contre et avec ses propres écrits. C'est pourquoi on ne naît pas écrivain, on le devient. Ce n'est qu'en travaillant sans relâche le matériau littéraire que l'écrivain invente son propre langage, se constitue un « style » et peut ainsi espérer acquérir une place dans le monde des Lettres. La première œuvre n'est que le point de départ d'un long et difficile voyage à travers la langue. L'auteur puisant son inspiration dans la masse d'ouvrages qui composent le champ des littératures, construisant son identité littéraire à partir de ce fonds commun, tente tant bien que mal de naître, d'émerger, d'exister dans cette immense bibliothèque. Mais qu'en est-il lorsque l'on est une femme algérienne écrivant en langue française ?

Assia DJEBAR, de son vrai nom Fatma-Zohra Imalhayene, écrivaine contemporaine de renommée désormais internationale, fait ses premiers pas en littérature à une époque particulière : la fin des années cinquante. L'Algérie, qui se trouve sous domination française depuis plus d'un siècle, voit alors la naissance des littératures des premières indépendances.

Le pays auparavant caractérisé par des écrits de type coloniaux, ou écrits exotiques, se révolte contre la métropole, et sa production littéraire porte dès lors en son sein les stigmates de cet engagement. Deux types de littératures cohabitent ainsi. La position d'Assia DJEBAR dans le champ des littératures franco-maghrébines ne peut donc être qu'instable. Comment se définir en tant qu'écrivaine dans un espace flou, aux frontières incertaines ? Coincée dans cet entredeux, Assia DJEBAR prend un tout autre parti en choisissant de ne pas inscrire son premier ouvrage dans la réalité algérienne de l'époque et en refusant bien entendu d'écrire un roman colonial.

« *La Soif* » sera à ses yeux un récit de femmes avant tout. Si sa réputation d'écrivaine devenue auteure n'est plus à faire aujourd'hui, il faut néanmoins se rappeler ses débuts, qui, et cela n'a rien d'étonnant, ont été oubliés. Toujours est-il qu'il est bon d'analyser ce que l'on a appelé plus tard son premier cycle romanesque afin de mieux comprendre la construction de son auctorialité ainsi que le rôle de ses premiers romans dans son parcours littéraire.

Les quatre premiers livres d'Assia DJEBAR intéressent tout particulièrement de par leur publication à une époque où l'Algérie et la France deviennent rivales. La guerre d'indépendance a pris une ampleur tragique depuis 1956 et ne prendra fin qu'en 1962, date de parution de : « *Les enfants du Nouveau Monde* », troisième volet de ce cycle romanesque. Ce facteur influence la rédaction de ses romans et explique certaines trajectoires esthétiques qu'entreprend la romancière. Ses œuvres constituent à la fois un ensemble homogène : une continuité thématique et stylistique se dessine, chacune d'elles représentant à son échelle le projet romanesque djebarien, et forment en même temps un ensemble hétérogène : chaque livre est en rupture ou en décalage par rapport au suivant. La figure de l'écrivaine se profile peu à peu à travers ses ouvrages, revendiquant une originalité, s'écoulant, sans pour autant s'opposer aux remarques extérieures proférées par la critique journalistique ou plus intellectuelle de son temps.

Assia DJEBAR elle-même a pendant plusieurs années renié cette première œuvre qu'elle qualifiait « d'exercice de style. Ce n'est que vingt ans plus tard que la romancière défendra cette première œuvre, expliquant à la critique qui lui reproche encore son premier livre, « *vous ne pouvez m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain un air de flûte à tous vos tambours !* »<sup>16</sup>

L'auctorialité d'Assia DJEBAR ne pourrait-elle pas être mieux comprise en revenant à ses commencements ? Une dimension intertextuelle, intratextuelle mais également extratextuelle apparaît dans chacun de ces quatre livres.

« *La Soif* » présentait ainsi une intertextualité européenne non analysée jusqu'alors. Aux fondements même de l'écriture djebarienne une influence externe travaillait au plus près du texte. Les modèles littéraires qui ont pu participer à l'élaboration de son esthétique ne semblent plus visibles à partir de son deuxième livre.

Ce phénomène repéré, il n'était plus question de minorer « *La Soif* » en ne la considérant que comme une œuvre de prime jeunesse. Les deux livres, « *Les Enfants du Nouveau Monde* » et « *Les Alouettes naïves* », publiés au moment de l'indépendance et

---

<sup>16</sup> A.Djebbar (1999), *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma Francophonie*, Paris, Albin Michel, p. 87.

peu de temps après la libération de l'Algérie, relèvent d'une modernité d'écriture déjà en germe dans « *La Soif* ».

Ces trois romans mêlent étroitement l'autobiographie, la poéticité et la fictionnalité, triade caractéristique de l'esthétique actuelle d'Assia DJEBAR.

« *Les Impatients* », deuxième livre de ce cycle est une revalorisation du premier roman.

« *La Soif* », « *Les Impatients* » étant en outre très proches tant au niveau de leur parution (une seule année les sépare), que de leurs thématiques et de leur système d'énonciation. Son étude approfondie aurait pu masquer l'originalité et le brio de « *La Soif* ».

De plus, la majorité des articles critiques de l'époque se focalisent principalement sur le premier roman, faisant peu cas de : « *Les Impatients* ».

Depuis les travaux de Mikhaïl BAKHETINE sur le dialogisme, repris par Julia KRISTEVA avec sa théorie de l'intertextualité, il n'est plus possible à la critique d'étudier un texte sans percevoir en son sein d'autres textes et références culturelles.

Tout discours s'inscrit parmi d'autres discours passés ou présents et, souvent, tout discours est traversé par de multiples voix. Dès lors qu'il s'agit de s'intéresser à la naissance d'un écrivain et à l'évolution de son écriture, il est bon d'analyser les différents discours et textes littéraires qui constituent l'intertexte de ses romans, si nous cherchons à savoir comment Assia DJEBAR a acquis le style personnel qui caractérise ses textes.

La référentialité historique s'enracine chronologiquement dans « *Les Enfants du nouveau monde* », livre évocateur écrit en 1960 et publié en 1962, imprégné de récits de la guerre et projetant le monde neuf enfanté par la lutte de libération nationale.

Des évocations itératives réapparaîtront dans le film « *La Nouba* » et « *L'Amour, la fantasia* » avec le cortège de tortures, de souffrances et de traumatismes qui vont façonner la société émergée, où la relation hommes / femmes est ébranlée par

la peur enfouie dans les entrailles du couple. De même, les interviews du long métrage et les voix de la dernière partie de « *L'Amour, la fantasia* » témoignent de la participation de la femme à la guerre et de facto, inscrivent une émancipation féminine amorcée, en défi à toutes les règles du harem et inaugurent une nouvelle ère de femmes qui ont sacrifié de leur sang pour l'égalité avec les hommes.

L'œuvre djebarienne renoue avec la chronique « *Loin de Médine* » avec le passé glorieux de guérilla féminine en convoquant dans son récit historique, les premières femmes arabes de la période anté-islamiques comme Khadidja ,la première épouse du Prophète, Selma la rebelle ou Oum Hakim la fascinante.

Par ses plongées dans le passé le plus lointain et incursions dans l'actualité, la réflexion historique de l'auteure pénétrera désormais, en filigrane, toute la production romanesque et éclairera les dérives de la tradition patriarcale.

Reposant sur une œuvre intertextuelle, intratextuelle, extratextuelle en interface filmique, la combinatoire triptyque agençant autobiographie, fiction et Histoire tisse le réseau de l'écriture et du cinéma djebariens qui se ressource dans la mémoire des aïeules, la tradition et les documentaires officiels.

L'Histoire, chevauchant entre la lettre et l'image, revivifiée par l'historienne et romancière, soustrait l'identité du colonisé au chaos de l'occupation et l'inscrit dans la permanence de la résistance et du salut étouffé dans les cœurs porteurs de revanches inavouées en attente d'un avenir indépendant et libre ! Seule l'Histoire ressuscitée est garante de l'identité nationale, de la survie d'un peuple rendu aphone par les affres de la soumission. La mémoire féminine des aïeules protégées par la claustration a servi donc à perpétuer l'héritage du passé à travers des générations abreuvées par une tradition non intériorisée dans des rites immuables qui figent l'Histoire, mais toujours reprise en charge et actualisée par la parole vivante de celles qui, détentrices du passé, le font revivre pour alimenter les générations futures d'une geste à la fois historique et mythique où se perpétue la grandeur perdue.

La vocation première de l'œuvre romanesque et filmique est de constituer un topos narratif et pictural où s'imbriquent, se chevauchent et s'interpénètrent des

discours pluriels et variés, un topos où se jouent de multiples sémiotisations, où se rencontrent plusieurs voix, différées et différentes, complémentaires sinon contradictoires.

L'œuvre est foncièrement plurielle, dialogique, polyphonique œuvrant dans l'espace intergénérique, où s'engloutissent les genres, puisqu'elle relève du témoignage, du documentaire, du journalistique, du biographique, de l'Historique, de la fiction et de l'autobiographie, et, finalement de médiation sur l'écriture, sur l'écriture de la femme, où se rencontrent les sensations physiques et le langage, sur l'écriture féminine incorporée.

Ce pullulement narratif, cette interpénétration des voix et des bruits, qui proviennent d'espaces discursifs pluriels et souvent incompatibles, sinon opposés, mettent en lumière la tension conflictuelle des codes culturels et des civilisations dans lesquels s'enracine l'écriture djebarienne, élaboration d'une pensée autre, de formes singulières qui fragmente les textes, mélange les genres, fauche les sens, brise les codes de lisibilité et vraisemblance.

L'écriture féminine, reconnue aux talents singuliers d'Assia DJEBAR, prend en charge dans la littérature et le cinéma le désir d'identité et de présence de la femme lisible dans la quête insistante d'une antériorité lointaine, irrattrapable autrement que par une écriture de l'Histoire, de l'imaginaire et de l'autobiographie. S'imaginer, c'est s'originer : l'imaginaire assure une fonction de suppléance des traces disparues de la mémoire et de la culture.

«L'écriture féminine» ou l'écriture «à l'encre blanche», selon la pensée de CIXOUS, nous permettra de mieux établir le rapport d'influence de cette pensée sur l'écriture d'Assia DJEBAR, ainsi que les différentes pratiques de ce genre d'écriture que la romancière adapte dans sa pratique scripturale. CIXOUS parle de l'écriture féminine et «*de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture*».<sup>17</sup> Cela signifie que la femme doit

---

<sup>17</sup>H. Cixous(2010), *Le Rire de la Méduse*. Galilée, Paris, p.37.

s'approprier l'exercice de l'écriture de la femme ; *«que la femme se mette au texte— comme au monde, et à l'histoire—, de son propre mouvement»*<sup>18</sup>. Cette nouvelle pensée de l'écriture de la femme comporte dans son ensemble *«la femme en sa lutte inévitable avec l'homme classique ; et d'une femme sujet— universelle, qui doit advenir les femmes à leur(s) sens et leur histoire»*<sup>19</sup>. Le modèle d'écriture féminine qu'elle conçoit est une écriture qui nécessiterait surtout un acte révolutionnaire de l'écriture qui soit propre à la femme et surtout qui marquera la prise de la parole par elle dans des contextes qui défieront les lois du genre et qui maintiendront l'opposition à l'idéologie masculine allant à l'encontre du progrès de la femme. Par ailleurs, CIXOUS admet l'impossibilité de cerner une définition fixe à la pratique féminine de l'écriture *«car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder»*, elle reconnaît qu'elle existe *«mais elle excédera toujours le discours que régit le system phallogentrique ; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique»*<sup>20</sup>. De fait, la pratique de ce genre d'écriture ne doit répondre à aucune règle limitant l'écriture féminine à cause de l'imaginaire inépuisable des femmes, et leur capacité de décrire un monde siens. Cependant, sa pratique comme elle affirme, doit se désapproprier de toutes les formes traditionnelles d'écriture passive sous l'emprise du discours masculin et parvient à surpasser les systèmes aliénants qui vont à l'encontre de la femme dans le contexte narratif.

Ses écritures sur les femmes Algériennes de l'histoire coloniale de l'Algérie diffèrent du modèle traditionnel d'exposition féminine, incorporé dans les lexiques de la littérature Algérienne de l'expression française. L'entretien de cette nouvelle forme d'écriture dans le champ de la littérature algérienne encore à la recherche de formes spécifiques d'accomplissement, est considérée comme un événement nécessaire pour faire reculer l'idéologie et les pratiques qui vont à l'encontre de la femme. Selon CIXOUS, cette nouvelle écriture de la femme exige, que la femme s'écrive: *«parce que c'est l'invention d'une écriture neuve, insurgée qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire»*.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Op.cit.p.37.

<sup>19</sup> Id.p.37.38.

<sup>20</sup> Ibid.p.50-51.

<sup>21</sup> Id.p.45.

DJEBAR partage cette pensée de l'exercice d'une écriture neuve et insurgée par la femme, car pour elle aussi la femme doit s'écrire et écrire aussi la femme avec de nouvelles stratégies textuelles et contextuelles de l'expression féminine qui se soulèvent contre l'autorité masculine et ses pratiques. Pour elle, ces deux caractéristiques de la pratique de l'écriture féminine sont essentielles pour l'émancipation de la femme. D'ailleurs, elle se donne comme le parfait exemple dans son roman de l'affranchissement des femmes par son exercice de l'écriture à la langue française héritée de l'ex-colonisateur, et enseignée par son père. Elle est également la preuve constante que l'acte d'écrire la femme se présente comme un espace de liberté incontournable de ses compagnes cloîtrées : « *Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les males voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. Comme si...Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux ; or devant celle de l'ancien conquérant, me voici à éclairer ses chrysanthèmes ! L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent.* »<sup>22</sup>

CIXOUS poursuit son projet de modèle d'écriture féminine en considérant la pratique de cette écriture comme étant «nouvelle», et qu'il faudra aussi, la «libérer» de «l'ancienne». L'écriture est la possibilité même du changement et de transformation des structures sociales et culturelles que la femme pourra perpétrer dans son histoire. En parcourant l'œuvre de DJEBAR, une lecture de dévoilement de différents repères de sa biographie, de son parcours familial, social et politique, profondément marqués par l'histoire coloniale de son pays reproduite et expérimentée dans un monde fictionnel au féminin. CIXOUS relie l'écriture de dévoilement personnel dans l'écriture féminine à l'imaginaire inépuisable des femmes, et leur capacité de décrire un monde siens qu'elles hantaient secrètement depuis leur enfance

. Pour CIXOUS, les femmes ont été égarées du domaine de l'écriture «*aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les même raisons, par la même loi,*

---

<sup>22</sup> A.Djebar (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, p.256.

*dans le même but mortel*»<sup>23</sup>. Elle insiste sur l'exercice de l'écriture féminine qui permettra aux femmes d'accéder aux possibilités de transformations et de changements nécessaires pour leur libération de la domination masculine. Elle constate que les possibilités de transformations et de changements pour la femme se font à deux niveaux inséparables dans son histoire. Le premier niveau agit individuellement quand la femme s'écrit par les différentes manifestations de son corps pour se faire entendre. Elle pense qu'en s'écrivant, la femme retrouvera son corps qu'on lui a confisqué. Pour elle, la censure du corps entraîne du même coup la suppression de la parole. DJEBAR réincarne la même pensée que CIXOUS ; l'écriture féminine doit porter l'inscription corporelle de la femme. Sa voix se manifeste avec le mouvement du corps : la femme qui écrit se dévoile avec son corps. De fait, elle peut s'intégrer dans l'espace masculin et de se manifester avec son corps dans la sphère publique. Monique GADANT affirme que : *«si la femme s'empare de l'écrit, elle s'emparera de la parole et menacera la règle de la séparation des sexes. Elle violera la Loi que les hommes eux-mêmes doivent respecter»*.<sup>24</sup>

Le recours de l'écriture féminine à la corporalité de la femme permet la *«sortie des espaces clos du fascisme de la langue, de la marginalisation coloniale et de la séquestration de la femme vers l'espace ouvert à la mobilité du corps et de l'esprit»*.<sup>25</sup> C'est à ce stade qu'intervient le deuxième niveau de la pratique de l'écriture «à l'encre blanche». Ceci lui permettra de devenir enfin partie prenante et initiante à son gré, pour son droit à elle, dans tout système symbolique, dans tout procès politique. La libération du corps féminin est importante pour DJEBAR, car il est l'expression tangible du discours féminin. D'après CIXOUS, la femme soutient la «logique» de son discours avec son corps, «elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps»<sup>26</sup>. Il s'agit donc, pour DJEBAR de prévenir la censure du corps et surtout d'encourager cette nouvelle modalité de l'écriture sur la corporalité de la femme afin de matérialiser sa pensée et d'exercer sa parole : *«Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenirs du dehors. Si elle sait écrire ? Le geôlier d'un corps sans mots- et les mots*

<sup>23</sup> H. Cixous(2010), *Le Rire de la Méduse*. Galilée, Paris, p.37.

<sup>24</sup> M.Gadant (1989). *La permission de dire Je*, Réflexions sur les femmes et l'écriture, femmes et pouvoirs, Peuples méditerranéens, n°. 48-49, juillet-décembre, p. 94- 95.

<sup>25</sup> K.Kavwahirehi, «*Ombre sultane d'Assia DJebar et les "Forces de la Littérature"*», dans *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001, p. 63.

<sup>26</sup> Op.cit.p.47.

*écrits sont mobiles- peut finir, lui, par dormir tranquille : Il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe. »<sup>27</sup>*

L'apparence de la femme algérienne est toujours associée au voile. La religion musulmane interdit le dévoilement de grandes parties du corps féminin sauf pour la face du visage. La narratrice prend conscience de l'oppression des lois patriarcales algériennes et françaises qui mortifient le corps féminin. DJEBAR défie cette censure du corps dans le milieu arabo-musulman, qui pour elle le rend invisible et le réduit à l'apparence d'un fantôme. Cette invisibilité du corps, selon l'auteure, censure la voix et dévalue la présence de la femme, surtout face aux regards des hommes.

Pour libérer davantage la parole des femmes de ce système fondé sur la ségrégation sexuelle dans son milieu social, DJEBAR alimente son texte avec des éléments autobiographiques, elle se donne comme exemple ayant surpassé les normes religieuses et sociales en évoquant sa propre expérience dans le refus de porter le voile : *«Choc des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher ? J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés—ceux —là même que le corps dévoilé découvre—, j'ai coupé les amarres. »<sup>28</sup>*

En écrivant ses propres expériences, la narratrice se dévoile aux lecteurs et ce processus paraît violent, en tant qu'elle transgresse alors les principes de son éducation traditionnelle. Cette expérience relative à son dévoilement du corps constitue une coupure avec l'entreprise traditionnelle algérienne qui impose le port du voile à la femme dès son jeune âge. La narratrice insiste sur la mobilité du corps, et ses expressions sont essentielles pour la libération de l'esprit de la femme. Pour elle, l'espace de l'écriture féminine doit incorporer et s'investir davantage dans la corporalité de la femme qui à son tour, sera s'exprimer au même titre que la parole. De fait, pour DJEBAR, permettre au corps de se dévoiler donne une présence pour la femme dans l'histoire et fait surgir les voix et les mémoires ensevelies des anciennes combattantes de la guerre d'Algérie. Ainsi, elle inscrit la révolte des femmes de sa communauté

---

<sup>27</sup> A.Djebar (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, p.11.

<sup>28</sup> Id.p.13.

d'origine, contre le silence imposé par le patriarcat algérien et les pratiques de la soumission coloniale dans l'histoire de son pays. Elle relate l'expression de cette révolte avec le cadrage du corps féminin et ses différentes manifestations.

L'écriture de la femme sur sa corporalité exprime la nature du discours féminin. DJEBAR recourt aux stratégies narratives portant les mêmes nuances du discours féminin. D'une part, son texte se situe dans l'approche autobiographique, il est subjectif. D'autre part, il se lit comme un récit de témoignages historiques, avec une intention implicite de la part de l'auteure qui tente de confier la mémoire collective des femmes dans l'histoire coloniale franco-algérienne, ce qui le rend ambigu. La divergence dans l'interprétation de son texte explique la nature de son discours qui a pour but de mêler l'histoire de son peuple, plus précisément celles des femmes de sa généalogie avec ses expériences de jeune fille adolescente.

DJEBAR s'engage avec une conscience historiographique à conjuguer l'Histoire avec la fiction. La réécriture fictionnelle de l'Histoire se fait par diverses manifestations corporelles de la femme exercées dans son contexte narratif. C'est en procédant de la sorte qu'elle s'oppose aux lois du genre et induit le lecteur à avoir une nouvelle perception de la femme dans des conditions privilégiées qui leur permet le renversement du système discriminatoire de sexe, et du discours masculin de l'Histoire. DJEBAR écrit : *«Ma main qui écrit établit le jeu des mots français sur les amours qui s'exhalent ; mon corps qui, lui, simplement s'avance, mais dénudé, lorsqu'il retrouve le hululement des aïeules sur les champs de bataille d'autrefois, devient lui-même enjeu : il ne s'agit plus d'écrire que pour survivre »*<sup>29</sup>. A ce degré d'écriture, Assia DJEBAR crée une nouvelle destinée pour la femme. La prise de la parole met fin au silence des algériennes. On rappelle que le deuxième niveau de l'écriture intervient lors de la prise de la parole par la femme qui s'exprime alors avec son corps. Le corps est un produit de significations culturelles et discursives, par conséquent porteur de mémoires particulières, à la fois collectives et individuelles. Il s'agit d'une nouvelle réécriture de l'Histoire oubliée des femmes qui marque leur entrée par la mémoire inscrite sur leurs corps.

L'auteure assure la pratique de la voix individuelle «je», et use de son imagination pour pénétrer et s'engloutir de l'histoire des femmes ayant marqué ou vécu

---

<sup>29</sup> Op.cit.p.299.

dans le désarroi de la guerre d'Algérie. *«En tant que sujet à l'histoire, la femme se passe toujours simultanément en plusieurs lieux»*.<sup>30</sup>

L'usage de la première personne de l'auteure et celle des femmes qui parlent se mêlent et se confondent pour faire entendre finalement des voix collective. Ainsi, l'auteure s'engage à briser le silence des femmes, s'adresse à elles, partage l'expérience vécue des femmes algériennes de sa tribu, et leur donne la parole.

L'effet qu'entretient l'écriture féminine de son soutien à la relation «depuis et vers la femme», sert à déstabiliser le système de ségrégation sexuelle du monde assigné par l'homme qui prive la femme du droit à la parole et la marginalise. CIXOUS affirme que: *«c'est ce type d'écriture féminine qui privilégie la relation depuis et vers la femme» qui lui permettra de défier le discours phallogocentrique de l'homme» car «c'est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole, c'est-à-dire le silence»*<sup>31</sup>. L'importance de ce rapport symbolique prépondérant que préserve l'écriture «à l'encre blanche» entre la narratrice et son public féminin semble répondre au message textuel qui sous-tend l'écriture djebarienne. Pour mettre ce même rapport d'écriture entre femmes en pratique, la romancière ne cesse d'insister sur l'importance de l'écriture pour la femme et son rôle absolu pour sa libération de toutes frustrations ségrégationnelles.

En somme, l'écriture de DJEBAR peut se refaire facilement au modèle de la pensée d'écriture féminine que Hélène CIXOUS conçoit dans son article *Le Rire de la Méduse* ; une écriture produite par la femme, s'adresse à elles et écrite pour elles et qui par excellence place la femme en avant dans l'histoire, laisse manifester son corps, qui s'empare de la parole et lui permet de regagner la mobilité de la femme et sa libre circulation dans l'espace public. Le corps devient le lieu de transgressions discursives. CIXOUS propose un nouveau style du féminin. C'est la postulation d'une écriture qui est produite par la femme. C'est avec ce nouveau style du féminin que DJEBAR s'écrit, se donne aux femmes de sa genèse ; partage leurs expériences et les invite même à se reconnaître à travers ses écritures. Les différentes pratiques de l'écriture «à l'encre

---

<sup>30</sup> Id.

<sup>31</sup> H. Cixous(2010), *Le Rire de la Méduse*. Galilée, Paris, p.47-48.

blanche» dans ses rapports d'écriture entre la narratrice et ses interlocutrices qui vont par le premier acte de s'écrire, ensuite «depuis et vers la femme».

Le sujet d'énonciation féminin, francise l'expression, et ce, par libre choix, étant donné le pouvoir qu'implique l'installation dans la langue de l'Autre et la prise de son écriture. Ainsi, l'écriture djebarienne transgresse de façon irréductible la forme d'expression du récit français, car dès le départ il est question non pas d'un sujet solipsiste autosuffisant et territorialisant, qui se centralise dans son récit autobiographique, mais bel et bien d'un sujet interchangeable qui cherche à réaliser, tant bien que mal, le désir narratif qui l'habite et qui demeure indépassable.

Le récit réaliste unique et irréductible de l'individu, articulé dans la tradition réaliste-biographique, est transgressé au profit d'un sujet produit par l'histoire de la colonisation, et féminin-pluriel de surcroît.

L'énonciation féminine embrasse tous les sujets narrants autobiographiques à travers des positions discursives se relayant les unes les autres, de toutes ces femmes algériennes qui ont vécu cette même condition. C'est d'ailleurs pourquoi la narratrice prend la parole pour toutes ces femmes dont la parole a été occultée, dont le verbe a été trop longtemps étouffé.

L'œuvre est aussi traversée par une sorte de médiation poétique, qui parsème les textes de bout en bout et qui relèvent d'un discours méta-narratif : sorte de reprise du souffle du sujet énonciateur qui combine le récit et la réflexion sur l'engendrement du récit dans un dialogue interdiscursif mêlant prose et poésie.

La combinatoire Histoire- Autobiographie- Fiction fonde un processus historique et l'œuvre djebarienne vient pallier un double manque discursif, un premier silence imposé par le pouvoir de l'Autre, puisque la parole, la parole écrite n'a permis que la prolifération du discours colonisateur et un second silence discursif récupéré par la parole féminine occultée et assujettie au système paternaliste phallogocentrique de la société autochtone.

L'incursion est ambivalente entre le biographique et l'historique car la raison est la restitution d'un discours, d'un corps, d'un texte, d'une voix qui représente la levée de l'interdit et son dépassement pour transcender la claustration établie par les aïeux. Pour cause, l'histoire de la soumission dépasse le contexte colonial et le sujet-femme parcourt la traversée historique qui commence avec le diktat des anciens dans l'espace mémoriel le plus reculé et se termine avec l'avènement de la colonisation et la lutte pour l'indépendance.

Le délire de l'écriture historique précipite le sujet énonciateur dans le discours de l'Autre afin d'appréhender tous les rouages idéologiques de son discours et de mettre à nu le non-dit de ses propos, de dévoiler le pouvoir destructeur qui nourrit son écriture, enfin de le saper de l'intérieur : « *je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé.* »<sup>32</sup>.

La quête de l'identité féminine est revivifiée et amplifiée par les voix des aïeules. L'écriture djebarienne interroge les ruptures et les silences, prolonge l'histoire par la fiction et révèle la présence féminine longtemps occultée par le discours institutionnel et la considération patriarcale.

---

<sup>32</sup>A. Djebbar (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C.Lattès, p.16.

## 1. Le rituel social, prétexte picturo-scripturaire

Partant de la notion que la représentation culturelle ne saurait se comprendre sans faire le détour par celle de représentation sociale, l'un des problèmes dans l'appréhension et l'usage de cette notion est « *sa position "mixte", au carrefour d'une série de concepts sociologiques et d'une série de concepts psychologiques.* »<sup>33</sup>. En effet, de la sociologie à la psychologie sociale en passant par la psychologie cognitive et la psychanalyse, le concept de représentation adjectivé de collective, de sociale ou de mentale migre à travers des champs à la fois proches et différents. Il en résulte une certaine confusion ou pour le moins de la complexité.

Pratiquement à la même époque qu'Émile DURKHEIM, FREUD use de la notion de représentation, et il le fera tout au long de son œuvre, mais dans des sens multiples, il distingue généralement entre trois sortes de représentations : la première, renvoie à un processus et à un contenu de pensée, la seconde, ramène à la figuration, à la mise en image ou en scène, enfin le représentant-représentation ou représentation-délégation désigne le phénomène de l'inscription de la pulsion dans le psychisme. A ces formes distinctives, il faut ajouter celles de représentation de chose et de représentation de mot.

Aujourd'hui, en psychologie sociale, particulièrement autour des travaux de Denise JODELET, la représentation sociale est considérée comme présentant les caractéristiques suivantes :

- Elle est socialement élaborée et partagée car se constitue à partir de nos expériences, mais aussi des informations, savoirs, modèles de pensée que nous recevons et transmettons par la tradition, l'éducation et la communication sociale.
- Elle a une visée pratique d'organisation, de maîtrise de l'environnement (matériel, social, idéal) et d'orientation des conduites et des communications.

---

<sup>33</sup>S. Moscovici (1976), *La psychanalyse, son image, son public*, Paris, PUF, « coll. bibliothèque de psychanalyse », p.39.

- Elle concourt à l'établissement d'une vision de la réalité commune à un ensemble social (groupe, classe, etc.) ou culturel.
- Dans cette perspective, la représentation sociale se définit par un contenu se rapportant à un objet et par un sujet en rapport avec un autre sujet : toute représentation est représentation de quelque chose et de quelqu'un. L'acte de représentation est un acte de pensée. La représentation est le représentant mental de quelque chose.

A ce niveau, un rapprochement reste possible avec le concept analytique. La représentation n'est pas un pur reflet du monde, elle est aussi construction. Parallèlement, Freud distinguait entre trace mnésique et représentation. La poursuite de la comparaison entre le concept inscrit dans la psychanalyse et dans la psychologie sociale se heurterait cependant à des différences difficiles à surmonter, notamment dans ses articulations avec les notions de pulsion et d'inconscient. Nous avons dit que Moscovici avait pris la psychanalyse comme objet de représentation sociale mais nous pouvons nous interroger en boucle sur ce que la psychanalyse peut dire de la représentation sociale.

Assia DJEBAR brosse dans son œuvre romanesque et filmique les mœurs d'un peuple sous l'occupation coloniale. Elle s'attache à mettre en scène un ensemble de figures féminines, allant de la femme traditionnelle musulmane à l'occidentalisée, de l'« émancipée provocante » à la « maquisarde ». En dressant un tel tableau, elle ne cherche pas à blâmer un comportement en particulier, mais jette un regard, à un instant donné, sur la situation de l'ensemble des femmes en Algérie.

Perpétuellement préoccupée par la femme musulmane et son devenir dans une société en pleine métamorphose, Assia DJEBAR est soucieuse d'explorer les rapports hommes/femmes et la question du couple dans le monde musulman : le couple en tant qu'éternelle confrontation, en tant que refuge indispensable à l'épanouissement d'un quelconque bonheur, le couple comme lieu de toutes les altérités, de tous les combats.

Assia DJEBAR en tant que femme, qui plus est musulmane, se sent concernée par les problèmes et les difficultés vécus par ses sœurs. Son cinéma et sa littérature prennent la forme d'un récit ou plus exactement d'une juxtaposition de récits de nature

assez diverse et qui se situent à différents moments du temps, sans exclure les retours en arrière vers un passé plus ou moins lointain.

Dans le domaine de l'Histoire, on peut certes affirmer la continuité, raccorder le présent au passé et les projeter vers l'avenir. Mais l'évolution qui se produit au long de ce parcours est vécue comme une série de décalages qui font que les êtres humains ne parviennent pas à se retrouver eux-mêmes. La masse romanesque, du seul fait de sa composition, fait apparaître ces failles comme des obstacles tragiques au mouvement qu'on voudrait croire continu des émancipations. C'est alors que le recours à l'imagination fictionnelle parvient à temps pour meubler les lacunes de la mémoire.

Et la femme, dans tous ses états, traverse, rehaussée par la création artistique, tous les discours et de l'image et du langage. C'est ainsi que les productions cinématographiques jouent un rôle important dans la définition de l'identité féminine et le partage des rôles sociaux. L'apprentissage du statut de l'individu dans la société arabo-musulmane est conditionné par l'appartenance à un sexe déterminé. Il s'agit de la définition d'une norme par rapport à laquelle il ne peut y avoir déviation. L'image de la femme se construit à partir du présent mais aussi à partir d'un legs du passé. Grâce au cinéma et à la littérature, la femme devient comme un outil de dérangement, un agent de rupture et de libération par la fiction.

En outre, il y a rapport entre la sexualité, la fertilité, et le statut social. En effet, la société arabo-musulmane, même actuellement, n'admet pas le renoncement au mariage ; la destinée de toute femme est d'être épouse et mère, indépendamment du fait qu'elle exerce une profession ou qu'elle étudie. Même dans le cas légal du mariage, la sexualité féminine en tant qu'activité autonome est ignorée, bannie. Elle n'est principalement reconnue que comme activité de l'enfantement. Bien que plusieurs critiques insistent sur l'aspect pudique et l'absence de sexualité du cinéma, mais cela ne signifie pas absence de sexualité, au contraire, celle-ci est vécue sous un mode doucement paroxystique et s'inscrit dans les interstices du récit. La sexualité est l'implicite qu'on absentifie pour mieux le faire émerger. L'existence marginale et minorée des personnages féminins parasite la trop grande présence masculine et la perturbe. La sexualité ne s'expose pas de façon bruyante, elle se situe à côté et se tient un discours parallèle qui fait parfois exploser le caché et le retenu. Les stratégies

romanesques et filmiques mettent en relief la sexualité tout en la biffant : plus elles la couvrent, plus elles la découvrent et plus elles montrent qu'elles la recouvrent.

A cet égard, et tout en jouant sur le seuil, la musique et le chant sont le lieu où se dit le surgissement du désir. Le potentiel érotique et subversif du corps féminin demeure un appel en sourdine, irrésistible.

Les textes romanesque et filmique d'Assia DJEBAR s'inscrivent dans un contexte renvoyant à un référent culturel et sociologique. La représentation de la femme dans la tradition musulmane révèle le rôle des traditions et des coutumes dans l'évolution progressive de la femme au fil des événements socio-historiques.

Dans la tradition maghrébine et musulmane, la séparation entre les deux sexes découle de deux codes: le code de la religion et le code de l'honneur. Le statut de la femme tel qu'il est déterminé par les textes religieux, notamment le Coran, la Sunna (la tradition prophétique) et quelques textes des érudits musulmans traitent de comportements formalisés par quelques lois islamiques concernant la voix, le corps, le regard, la sexualité, etc.

En effet, le corps de la femme y est soumis à des prescriptions rigoureuses, même en présence d'autres femmes.

Le statut de la femme dans la tradition, la sexualité, le corps et la culture participent à la construction de l'identité féminine, identité tiraillée entre tradition et modernité.

Dans la culture arabo-musulmane, tous les discours sociaux portent sur les rapports entre les sexes, rapports gérés par deux codes culturels : la religion et l'honneur. Si ces codes sont des passages obligés pour tout discours sur ces rapports, c'est parce qu'ils codifient la séparation des sexes. En effet, cette dernière obéit en fin de compte à des entités qui dépassent l'individu, comme le groupe/le collectif et le divin. Les deux codes mentionnés ci-dessus codifient et règlent, par le truchement de nombreuses prescriptions, l'univers féminin et les rapports hiérarchisés homme-femme.

En effet, la conception islamique des rapports entre les sexes varie selon les données anthropologiques et les orientations politique et économique des pays musulmans concernés. La ségrégation par le truchement de ces voilements a pour conséquence une socialité fondée sur des rapports masculins exclusifs qui se déroulent dans des lieux situés en dehors de la maison (la rue, le café, le stade, le café maure, le bar).

Les rapports femme-homme se limitent à des rapports de séduction qui représentent la réponse à l'interdit qui sanctionne les rapports entre les sexes. La séduction et sa panoplie sont une subversion qui vise à bouleverser le système tout en se servant de ses propres lois. Le regard est investi d'un pouvoir immense car, à lui seul, il parvient à dépouiller la sexualité de son caractère sacré.

La transgression de l'interdit établi par l'Islam se passe également par le biais de la langue. Dans l'éthique arabo-musulmane, la langue et le sexe sont étroitement liés. En effet, la rhétorique et la grammaire arabe puisent largement dans le répertoire du sexe. Cette interdépendance explique la grande capacité de la métaphorisation de la langue arabe. La métaphore devient une sorte de compensation, de sublimation.

Le corps devient langue, écriture qu'on doit essayer de déchiffrer, ce qui n'est pas forcément évident. Dans cette société algérienne, où la femme parle du mari à la troisième personne et l'appelle l'ennemi, il n'y a pas, même dans la langue, un espace de communication à deux.

A titre illustratif, le roman « *Vaste est la prison* », évoque le rapport homme /femme dans une histoire d'amour platonique, où la narratrice Isma décide de cacher ses sentiments à l'autre. Malgré l'éducation française et son émancipation des traditions, celle-ci n'arrive pas à accepter son côté passionnel. L'intériorisation des interdits de sa culture réprime toute forme d'échange et de communication amoureuse avec le jeune homme.

L'évocation de sa défunte grand-mère, Fatima, aide Isma à comprendre la raison, à la fois, de l'idée selon laquelle l'amour va de pair avec la maladie, et la raison

de son incapacité à confier sa passion à l'aimé. Isma fait appel à Fatima afin de s'émanciper de sa grand-mère et du poids de l'amertume et du conservatisme hérités de sa culture. La grand-mère incarne en fait la figure la plus assimilable à la tradition, conçue dans un sens négatif. Elle est décrite comme l'aïeule, amère et virile, car elle a préféré emmurer sa mémoire et raconter à sa petite-fille les actes héroïques des hommes de sa tribu seulement. Isma regrette que Fatima ait occulté son passé émotionnel de femme et, surtout, qu'elle ait fait le choix de ne transmettre à sa petite-fille que des faits de gloire au masculin. Se faisant, Fatima camoufle la vérité de l'histoire des femmes de la famille; elle laisse le champ libre pour que leur douleur et leur oppression se perpétuent dans la passivité et le silence. Elle cautionne, à travers le récit de l'histoire des hommes, leur pouvoir en société.

Fatima incarne la femme, mariée par son père avide d'argent. L'affection et l'amour n'ont jamais fait partie de sa vie. Tout en soulignant le besoin d'une éducation à l'amour conjugal et à l'affection entre époux, la narratrice accuse ouvertement sa grand-mère d'avoir voilé ses propres désirs, ses amours et ses angoisses. L'aïeule, qui a toujours préféré parler des héros familiaux, a fini par nier sa féminité. Fatima, qui n'a pas évoqué une seule fois ses propres émois, est à l'origine de l'association faite par la narratrice entre amour et maladie: « *J'aime et je me suis crue, non pas coupable, mais malade. [. . .] j'ai cru aimer et que ce fut une étrange maladie!* »<sup>34</sup> .

En parlant avec sa grand-mère, la narratrice distingue ainsi le mot « amour » du mot « affaire », afin de souligner le problème de l'absence de toute éducation sentimentale dans sa culture ( . A sa grand-mère Fatima, Isma réplique: « *Moi, ce n'est pas là mon affaire: moi, j'aime* »<sup>35</sup>. La différence entre « l'affaire » et « l'amour » renvoie à la polémique à propos de la polygamie et des mariages arrangés, prônés par la société d'Isma, ainsi qu'à la critique d'une certaine pratique de la religion musulmane. L'idée d'amour comme source de plaisir et comme sentiment à partager par deux personnes, n'existe ni dans son vocabulaire ni dans son imaginaire.

La narratrice de « *Vaste est la prison* », semble être également tombée dans ce piège. Au moment de ses adieux avec son « autrefois aimé », la passion que la narratrice

---

<sup>34</sup> A.Djebar, op.cit. p.105.

<sup>35</sup> Ibid.

n'a jamais voulu lui révéler se transforme alors en une affection maternelle qui rend la séparation possible tout en neutralisant la possibilité de manifester la passion amoureuse .

Dans « *Femmes d'Alger* », DJEBAR affirme que: « *la présence agrandie de la mère (femme sans corps ou au contraire au corps multiplié) se trouve être le nœud le plus solide d'une incommunicabilité quasi totale des sexes* »<sup>36</sup> .La mère est ainsi à la fois la victime sacrificielle et l'emblème par excellence du patriarcat.

Dans « *L'Amour, la fantasia* », la narratrice fillette regarde sa grand-mère Fatima entrée dans un état de transe. Pour la première fois, elle se trouve en contact avec la source de la douleur qu'éprouve toute femme dans sa communauté: « *La voix et le corps de la matrone hautaine m'ont fait entrevoir la source de toute douleur: comme un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer, pour le restant de notre vie* »<sup>37</sup> .

Au-delà des différences entre les deux générations, la souffrance et l'oppression physique de la grand-mère, qu'elle cherche à chasser à travers la transe, sont transmises à la petite-fille. Dans « *Vaste est la prison* », grâce aux conversations avec sa tante, Isma revit la mémoire des histoires passées de sa grand-mère et de sa mère. En parcourant les signes de cette souffrance au féminin, la narratrice, consciente de la douleur atavique dont elle a hérité, métamorphose le désespoir de la transe de Fatima et des danses traditionnelles des femmes, en danse de joie et d'espérance.

Là où la grand-mère de la narratrice utilisait la transe afin de se soulager temporairement de toute oppression, Isma crée une forme personnelle de danse libératoire qui manifeste sa différence. La transe de la grand-mère s'est muée chez Isma en un signe de rébellion complexe. A travers le rythme et la qualité du mouvement, la narratrice s'oppose à la fois au désespoir de la transe de Fatima, et à l'idée de la mort et de la souffrance des danses traditionnelles. Les femmes du village tentent en réalité d'atténuer temporairement leur angoisse. Isma, quant à elle, danse pour se sentir vivante et, ainsi, construit inconsciemment un espace intime où exprimer ses désirs. L'espace de la danse se transforme en espace de marginalité par rapport aux femmes algériennes et

---

<sup>36</sup> A.Djebar, (1980), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Ed .des femmes.,p.160

<sup>37</sup> A.Djebar,op.cit.p.165.

par rapport aux hommes en général. Une fois dans la société occidentale, la narratrice, qui au village danse seulement devant un public de femmes, s'adapte mal à la possibilité de danser devant un public mixte d'hommes et de femmes. Elle protège sa danse solitaire et se démarque de la danse en couple, où les hommes veulent porter leurs propres femmes.

La danse de la narratrice, considérée comme dangereuse par les femmes de son cercle car, solitaire, a pu se transformer en danse individualisée grâce surtout à l'influence de Bahia, la mère de la narratrice. Le processus d'émancipation d'Isma provient en fait de l'entrecroisement de plusieurs motifs, au sein desquelles sa mère, Bahia, joue un rôle primordial. Si la décision du père de faire étudier sa fille change irrémédiablement le parcours de cette dernière, Bahia, à travers une série d'actions, soutient et encourage le fait qu'Isma grandisse en comprenant les deux cultures. Au contraire de la grand-mère Fatima, Bahia représente pour sa fille une source de richesses et une femme avec qui il est possible de collaborer. La complicité qui lie la mère à la fille devient une véritable forme de sororité entre deux femmes qui partagent le même désir: s'ouvrir au monde extérieur.

La narratrice décrit en détail le moment où sa danse commence à se démarquer de la danse des autres Algériennes. Pendant la célébration des noces de sa cousine, Isma, alors adolescente, danse devant un public uniquement composé de femmes. Si sa manière de danser constitue une forme de diversité à l'intérieur du groupe, son décolleté, qui laisse entrevoir son dos et ses bras, symbolise une fois de plus son éloignement de la tradition. Ce n'est pas la première fois qu'Isma souligne la différence entre ses vêtements et les vêtements des autres fillettes du village. Quand elle est plus petite, la lingerie française qu'elle porte, achetée par sa mère, crée une sorte de curiosité morbide chez les fillettes arabes. Ensuite, c'est sa tenue de l'école française qui marque une différence, car elle l'empêche de s'asseoir en tailleur à la manière des autres femmes.

A l'occasion des noces de sa cousine, Isma choisit une robe audacieuse, avec la complicité de sa mère, laquelle donne son consentement puisque c'est une fête, entre femmes. Si, pour la mère, le danger du regard masculin est apparemment neutralisé, Isma s'aperçoit de la présence de quelques voyeurs, mais décide de ne pas y prêter

attention: « *tant pis si deux ou trois garçons, peut-être même un jeune homme, se sont dissimulés dans quelque pièce fermée et, derrière des volets entrebâillés, se transforment en voyeurs...* »<sup>38</sup>.

En revanche, la narratrice décrit, de manière fort détaillée, la méfiance qu'elle éprouve vis-à-vis du regard des voyeuses. Tandis qu'Isma danse, elle est consciente d'être le centre de l'attention des femmes du village, à cause du style très personnel de sa danse et de son décolleté. Sa différence ne l'embarrasse pas pour autant, car elle se sent protégée par sa mère. Bahia encourage en fait indirectement la distinction et l'élégance de sa fillette, « *La mère a souri devant les compliments qu'a suscités la robe noire qui dénude la jeune fille* »<sup>39</sup>. La narratrice adolescente peut donc se livrer à sa danse, et rejeter avec mépris le regard désapprobateur des femmes de sa famille: « *le dos et les bras nus devant toutes, quelques minutes après, de m'oublier pour chevaucher le rythme et découvrir le plaisir neuf du corps, malgré le public et ses yeux, [. . .] dédaigner les parents, spectatrices se muant en un seul être multiple, vorace, bourdonnant...* »<sup>40</sup>

Au tabou de l'exposition, s'ajoute aussi l'audace des mouvements du corps de la narratrice. Isma perçoit les spectatrices comme une menace, elle les voit comme une force compacte et homogène, à laquelle l'énergie vitale de son corps s'oppose tout entière: « *Mais quoi, le corps est là tournoyant, irrépressible, le corps vibre tout entier devant les femmes sur le qui-vive* ». Les femmes sur le qui-vive sont les geôlières, les femmes plus vieilles, qui représentent le prolongement du pouvoir patriarcal. C'est à elles en fait de contrôler les femmes plus jeunes, dans les lieux dont les hommes sont absents.

Pour ces dames, le mouvement rythmé du corps symbolise une manifestation de la douleur, qui se répète de manière circulaire. La danse est donc utilisée pour exprimer la souffrance et l'accepter à travers ce rite d'oubli éphémère. A l'inverse, Isma danse pour le plaisir de son corps, et pour se rebeller contre cette réalité des femmes séquestrées. La danse la transporte dans un monde d'espace sans frontières, mais lui fait

---

<sup>38</sup> A.Djebar, (1995), *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, p.278.

<sup>39</sup> Ibid. ,

<sup>40</sup> Op. cit.

aussi découvrir la contrariété et le reniement des femmes qui l'entourent, « *Elles interprètent, malgré elles, peu à peu leur peine et leur besoin de sortir, de se précipiter au plus loin, au soleil dardant, et moi... [ . . . ] quelle image proposer à ces séquestrées, celles accroupies qui déjà sont prêtes à me renier* »<sup>41</sup> .

Isma, qui s'imagine la désapprobation collective des voyeuses, recrée ainsi leurs pensées:

« *Elle sort, elle lit, elle va ainsi dans les villes, nue, son père, étrange, lui permet... [ . . . ] Oh, inconscients, les parents de la jouvencelle!* »

« *Celle-ci, les traits durcis de timidité et d'ardeur, danse; mais trop vivement, trop nerveusement, comment dire allégrement! Elle n'a pas encore compris: elle ne comprendra jamais car elle ne sera jamais de nos maisons, de nos prisons, elle sera épargnée de la claustration et, par là, de notre chaleur, de notre compagnie! Elle ne saura jamais que si le luth et la voix suraiguë de la pleureuse aveugle nous font lever et presque entrer en transes, c'est pour le deuil, le deuil masqué* ».

« *Elle danse, elle, pour nous, c'est vrai; devant nous, en effet, mais quoi, elle dit sa joie de vivre; comme c'est étrange, d'où vient-elle, d'où sort-elle, vraiment, elle, l'étrangère!* »<sup>42</sup>

A cause de la visibilité de son corps, résultat du choix familial, la narratrice s'imagine être frappée d'ostracisme, et condamnée à être considérée comme une étrangère parmi les femmes de son clan. Selon ces dernières, elle ne peut pas comprendre ce que signifie être prisonnière, car elle n'a jamais été en prison. Est-elle une privilégiée ou une victime? Elle est en fait les deux à la fois. La sortie du groupe la propulse loin de leurs prisons, mais en même temps l'expose à l'isolement et au bannissement. La répétition de l'adverbe jamais, marque cette exclusion et le danger de son anéantissement.

---

<sup>41</sup> Op.cit.p.278.

<sup>42</sup> Ibid.,

Ainsi, la danse libératoire d'Isma devient l'espace solitaire de ses émotions. Sa danse se développe strictement dans un espace féminin, hors des yeux du voyeur. Même si la narratrice perçoit la méfiance dans le regard des voyeuses, l'espace de sa danse reste un espace protégé des yeux masculins. La danse engendre un lieu féminin du dévoilement émotif, où elle peut s'abandonner à la musique et oublier la présence d'autres femmes. A l'inverse, l'abandon est impossible quand la narratrice danse dans un espace public, ou quand elle est regardée par un homme. Même le mari devient le voyeur, celui qui épie pour contrôler et opprimer.

Lorsqu'elle est épiée par un homme, sa danse devient presque obscène, car elle lui dévoile son côté passionnel. Le trouble ambigu qu'Isma ressent est lié au tabou de l'exposition de son corps dans un espace en principe réservé aux femmes, car sa danse dévoile son être le plus intime. Ce dévoilement la rend encore plus vulnérable face au sexe opposé.

Quand elle est plongée dans une promiscuité nouvelle de l'espace, un espace qu'elle doit partager avec les hommes, sa danse s'adapte mal aux danses occidentales, c'est-à-dire aux danses de couple où la femme doit suivre son partenaire. Aux danses occidentales, la narratrice continue à préférer sa danse solitaire. Lorsqu'elle danse avec son mari dans un lieu public, Isma se décrit comme prisonnière, vexée à la fois par le regard possible des voyeurs entourant le couple, et par l'inévitable contact physique avec son mari, l'homme:

*« Certes, avant cet été dans la station balnéaire, j'avais fini, aussi traditionnelle que je fusse, par paraître me plier aux danses occidentales – deux ou trois fois, enlacée par l'époux, devant tous – une valse, ou un slow peut-être, notre couple perdu parmi d'autres, moi, les yeux baissés me prêtant au jeu conventionnel, évitant d'être étreinte les yeux des autres, n'acceptant que le frôlement, et finalement, obéissant au rythme en solitaire, refusant le cavalier, comme disait leur vocabulaire. Non, décidément, se soustraire malgré les modes, éviter d'être touchée par un homme, quel que fût l'homme, ainsi dans la foule... Le secret du corps et son rythme autonome,*

*le velours intérieur du corps et, dans le noir, dans le vide, la musique pour aiguillon. »*<sup>43</sup>.

Face à la promiscuité des danses occidentales, où la femme est forcément enlacée par l'homme, la narratrice revendique le rythme solitaire et autonome de son corps. Un rythme qui l'aide à sortir de la banalité et de la fausseté de ces danses, et à se livrer à un espace mystérieux et infini, symbolisé par le mot « noir » et le mot « vide ».

Dans son poème « *Entre corps et voix* », Assia DJEBAR postule que « *Chez nous, toute femme a quatre langues* »: le berbère, l'arabe, le français et celle du corps:

« *Trois langues auxquelles s'accouple un quatrième langage : celui du corps avec ses danses, ses trances, ses suffocations [...] »*<sup>44</sup>.

Et DJEBAR ose prendre la parole pour dire cette soif étrange qu'est le langage du corps. Le corps de la femme qui veut et peut parler est un motif très présent dans « *Les Nuits de Strasbourg* », aussi bien que dans l'ensemble de son œuvre artistique. Cependant dans la société musulmane, la femme ne dispose pas librement de son corps. Tout comme sa parole, son regard, son espace, son corps ont été et sont réglementés, limités et contrôlés par l'Islam.

La femme, qui est déjà privée de la parole, doit aussi cacher son corps par le voile. Par cette mise à l'ombre du propre corps, c'est la voix du corps qui est étouffée, le langage du corps qui doit se taire. Récupérer la parole féminine signifie donc que la femme parvient à s'exprimer avec sa bouche et avec son corps.

Assia DJEBAR démontre dans ses textes l'importance du langage du corps féminin et la nécessité de son émancipation, surtout parce qu'elle voit dans le corps féminin non pas un corps maternel, mais un corps érotique.

Après la découverte du propre corps, il y a la participation recherchée et désirée par la femme dans la vie amoureuse et sexuelle du couple, et par cela une

---

<sup>43</sup> A.Djebar,op.cit.,p.63.

<sup>44</sup> A.Djebar, (1999), *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel , p.11.

libération du corps féminin dans l'amour. Les personnages féminins (principaux) issus de la tradition algéro-musulmane, à savoir Thelja et Eve, ont découvert leurs corps et son langage, et elles revendiquent à juste titre la participation à l'acte d'amour, et en cela, à la jouissance du corps, refusant d'être une statue froide. Les deux femmes, qui ont toutes les deux laissé un mari derrière elles, se montrent « maîtresses » de leurs corps. Elles sont actives et exigeantes dans l'amour, parfois même plus dominantes que l'homme :

« Elle se décida à le chevaucher, à réveiller le désir de son amant. Elle se découvrit experte, en de pareils moments, presque froide, à force d'attention. Avec la seule volonté d'aller un peu plus au-delà. -Je te conduirai donc ! soupira-t-elle. Je serai la cochère... »<sup>45</sup>.

Les deux femmes disent ce qu'elles veulent pendant l'acte sexuel, soit verbalement :

« Reprends-moi ! demande-t-elle doucement. »<sup>46</sup>, soit en laissant parler leurs corps pour vivre plus de plaisir :

« [...] elle accueille l'homme en rut et le repousse et le reprend [...] »<sup>47</sup>

Cette émancipation du corps féminin se montre aussi dans le fait que l'homme ne peut pas se servir du corps de la femme comme d'un instrument de plaisir ou d'un objet sexuel selon sa volonté : la femme dans son autonomie décide elle-même si elle a envie de faire l'amour ou non. Chez Assia DJEBAR, on a affaire à des couples qui peuvent verbaliser leur désir : au lieu de l'autoritarisme appauvri et stérile du mari et de la passivité silencieuse de l'épouse.

Parallèlement, Thelja et Eve vivent dans une situation spéciale : comme elles se trouvent à Strasbourg, elles ne vivent plus dans la société traditionnelle algérienne et ont une relation avec un étranger, c'est-à-dire qui n'est ni musulman, ni algérien. Nous

---

<sup>45</sup> A.Djebar (1997), *Les nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, coll. « un endroit où aller ».p.311.

<sup>46</sup> Ibid.p.154.

<sup>47</sup> Op.cit.p.270.

supposons que le fait d'avoir choisi ce cadre s'explique ainsi : ce n'est que dans cette situation « libérée » et occidentale que la femme peut pleinement vivre son désir et plaisir parce qu'elle a atteint une émancipation de son corps et d'elle-même. Cela ne serait pas possible de la même manière dans le cadre arabo-musulman.

Dans les autres textes djebariens qui se déroulent tous en Algérie, la femme, qui vit librement sa sexualité, doit souvent supporter des conséquences négatives. Ou alors, on trouve la description de femmes qui sont privées de leurs corps, et par cela du plaisir : « *Elles demeurent absentes à elles-mêmes, à leur corps, à leur sensualité, à leur bonheur.* »<sup>48</sup>

Car en Algérie, le corps de la femme et, avec lui, le langage du corps, sont vus comme la propriété de l'homme et c'est pourquoi la femme n'a pas le droit de s'en servir à son gré. En plus, le corps est un interdit dans l'espace public de la société traditionnelle, il faut le cacher, le faire disparaître dans l'ombre parce que sinon il pourra être cause de *fitna*.

Pour dénoncer cela, les femmes dans l'univers djebarien, tout comme *Les Nuits de Strasbourg* accordent beaucoup d'importance au corps et « *[f]aisant preuve d'un hédonisme qui parfois frise la primarité, elles découvrent et redécouvrent sans cesse leur corps et les joies de la sexualité* »<sup>49</sup>, telles Thelja et Eve. Elles sont des femmes illuminées à la recherche du plaisir et elles le vivent entièrement :

« *Puis la houle déferla, douce cruauté, sur le tranchant d'une impatience violente, vite, vite, elle lui prit la main – à nouveau, la sensation de trôner au-dessus du phallus, d'en être traversée, gonflée [...] elle prend la main de François oh oui, tandis que la scansion verticale du balancement s'accélère [...] vite, la course infinie, l'épée devenant lumière en soi, auréolant la tête, noyant les seins, les reins, mer déferlante, infinie, c'est alors que sa main à lui, elle s'en empare, l'enfonce dans sa propre bouche car elle crie, elle hurle le plaisir [...]* »<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> A.Djebar(1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement. Nouvelles*. Préface et postface de l'auteur. Paris, Edit. des Femmes, p. 173.

<sup>49</sup> D.Benyakhlef(2001), *Le monde féminin d'Assia Djebar*, , Alger, in « Algérie littérature », p.68.

<sup>50</sup> Op.cit.p.312.

La rencontre avec l'Autre, donc de la femme avec l'homme, est ainsi pleine de sensualité et d'éros, ce qui est dû d'une part au corps libéré et d'autre part à son propre langage. Mais dans cette œuvre djebarienne, c'est aussi la langue ou les langues comme le français et l'arabe qui jouent un rôle important pour l'acte de l'amour.

Dans « *Les Nuits de Strasbourg* », la langue devient lieu érotique : les amants éprouvent de la jouissance érotique grâce à la parole amoureuse. Ils se parlent dans une langue de désir et leur désir est celui de langue. Mais d'où vient cette érotique des langues ?

A l'origine de cet espace fusionnel de la passion qui est la langue, se trouve la relation conflictuelle avec la langue de l'Autre, avec la langue (maternelle) de l'amant. Dans les deux couples principaux (Thelja – François, Eve – Hans), les idiomes par lesquels s'échangent les caresses amoureuses sont ceux qui s'affrontaient dans le passé, dans une haine inexpiable, à savoir le français et l'allemand. Cependant, il y a une grande différence entre les deux couples : Thelja et François se parlent en français, langue de l'ancien ennemi donc ; tandis qu'Eve et Hans ne communiquent pas en allemand, mais en français. Le conflit langagier dans ce couple apparaît donc, dans un premier temps, moins présent.

Pour Thelja, le français, la langue de l'Autre, est d'abord la langue du viol. Le français est la langue de l'ennemi, celle du colonisateur et aussi celle des meurtriers de son père, maquisard du FLN, tué par l'armée française au maquis, peu avant la naissance de Thelja. Même si François n'a pas personnellement participé à la guerre d'indépendance algérienne et qu'il n'a, a priori, rien à voir avec les événements d'Algérie, il reste, en tant que Français, la « figure douloureuse » qui rappelle à Thelja l'histoire pleine de violence et de mort entre leurs deux pays natals. S'il avait participé à la guerre, cela aurait été la fin immédiate de leur relation, comme Thelja l'avoue à François :

« *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...* »<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> A.Djébar, (1997), *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, coll. « un endroit où aller », p219.

Le souvenir du passé est d'autant plus présent car le prénom de l'amant, « François », renvoie déjà par son étymologie à l'appartenance nationale et langagière.

On pourrait même aller plus loin et dire que c'est la langue française elle-même qu'incarne le personnage de François. La rencontre avec François est donc pour Thelja non seulement la confrontation avec l'Autre en tant qu'individu mais aussi en tant que langue et avec la mémoire.

Dans « *Les Nuits de Strasbourg* », à part les couples d'anciens ennemis où cette séduction devient évidente, Thelja fait allusion à un couple d'ennemis actuels à l'époque de la guerre entre la France et l'Algérie : une résistante algérienne torturée par un officier français tombe sous le charme de ce bourreau. Lorsque Thelja avait appris cela sur cette image-idole que représentait pour elle cette héroïne de la résistance, elle en fut très troublée :

*«elle [la résistante] aima son bourreau, elle se laissa séduire un moment par lui ! ... »*.<sup>52</sup>

Et elle avoue qu'elle fut longtemps « taradée » par ce détail. Le souvenir de cette femme revient au moment où Thelja elle-même est en train de se laisser séduire par un homme qui aurait pu être un de ses bourreaux. Le couple de la résistante et de l'officier français fonctionne donc aussi comme une sorte de double, dans le but de rappeler à Thelja son interdit d'un amour français.

Dans « *Les Nuits de Strasbourg* », les évocations tantôt historiques, tantôt culturelles sont pour DJEBAR des écheveaux qui s'entremêlent pour former le tissu du roman. Tissue qui s'inspire de la réalité que la romancière a rencontrée ou cherchée à Strasbourg. En ce sens, DJEBAR elle-même voit le roman comme « *[...]un documentaire à la fois sur les émigrés et sur les poètes allemands qui me sont familiers à Strasbourg* ». <sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> A.Djebbar. op.cit. p.222.

<sup>53</sup> Ibid.p.215.

En ajoutant les événements historiques et les renvois culturels, c'est un documentaire « plurihistorique » et pluriculturel, mais aussi plurilingue qui se forme.

La question problématique de la mémoire de langue s'aggrave dans des espaces où il n'y a pas une mais plusieurs langues, comme c'est le cas en Alsace et en Algérie, ce qui établit une fois de plus un parallèle entre ces deux territoires. L'Alsace est avec ces trois langues qui sont le français, sa langue officielle, l'alsacien, son dialecte, et l'allemand, langue officielle d'autrefois, un espace plurilingue. Cela rappelle l'Algérie avec ses trois langues à elle : l'arabe (prenant en considération son statut diglossique avec l'arabe classique et l'arabe populaire), le berbère (ou amazighe) et le français. Ce qui rapproche l'Alsace et l'Algérie d'un point de vue linguistique, c'est la politique de langues radicale qui fut menée dans les deux cas à différentes époques. Et c'est ce que DJEBAR appelle la « guerre des langues », à savoir « *ces rapports de rivalité- de fausse rivalité- entre les langues qui sont en réalité manipulés par des intérêts politiques.* ».

La langue est porteuse de mémoire ou lieu de mémoire. Et c'est surtout le lieu d'une mémoire blessée, ce qui est souvent exprimé dans les œuvres djebariennes avec la métaphore du sang dans la langue.

De même, « *Loin de Médine* » est une reconstitution et une réflexion historiques particulièrement sensibles à la participation féminine. Ce roman d'Assia DJEBAR évoque les événements qui entourent les derniers jours du Prophète remontant aux années de son exil de la Mecque et aux incessantes batailles menées pour consolider son pouvoir, batailles pour lesquelles le recours aux femmes fut décisif.

Afin d'éviter de voir sombrer dans l'oubli le destin fascinant de ces femmes musulmanes, combattantes de l'Islam, le roman « *Loin de Médine* » se propose de raconter dix-huit destins féminins dans leur héroïsme et leur courage. L'inscription des personnages féminins ayant réellement existé se réalise par celle de l'oralité. Celle-ci s'annonce comme un procédé romanesque qui, en s'opposant aux écrits des historiens arrive à signaler le décalage existant entre les événements racontés et la vision que nous en transmet l'Histoire. L'écrit renvoie essentiellement aux discours masculins des historiens tel que TABARI ; leur notoriété a fait de leurs textes des textes sacrés et

même si l'image de la femme a été largement déformée c'est celle qui habite tout l'imaginaire collectif. L'oralité bien que transcrite insère un autre signifié scriptural : la voix des femmes que rejoint celle de l'auteure jette le discrédit sur l'écriture théologique. L'oralité permet à l'auteure d'inventer une nouvelle écriture dans laquelle les voix des femmes s'élèvent, pour opposer aux récits des chroniqueurs, une détermination à changer l'ordre des choses.

« *Loin de Médine* » pose le problème de la transmission de la mémoire, inscrivant au sein du roman une réflexion sur les rapports de l'Histoire et de la littérature, dans une perspective résolument féministe qui transcende le cadre du roman historique traditionnel.

Dans la quête du passé, les chemins de l'Histoire et de la fiction finissent nécessairement par s'entrecroiser car l'une et l'autre usent de procédés narratifs similaires et sont principalement guidées par un authentique effort de persuasion. C'est ainsi que le roman « *Loin de Médine* » est consacré aux récits de femmes que l'historienne recueille et réécrit, renouant ainsi avec sa tradition et ses racines : la transmission du conte et du récit. Cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même, à l'Histoire pour pouvoir ensuite réviser l'historiographie officielle. Grâce aux contes, aux *ahaddits*- propos prophétiques et aux réminiscences de l'auteure, les voix féminines échappent à l'asphyxie et sortent de l'ombre des traditions islamiques.

Au sein du récit, Assia DJEBAR devient la principale narratrice, elle entreprend de faire entendre les voix que l'hégémonie masculine a condamnées au silence pendant des siècles, et par conséquent, à l'extinction. Elle tente de faire revivre le passé par le biais, volontaire ou forcé, de l'écriture, de son écriture en langue française, et d'enraciner la langue de l'Autre dans l'oralité des femmes, de transmettre en langue française ce qu'elle a pu entendre et apprendre dans la langue maternelle.

La contamination mutuelle de l'Histoire et de la fiction –mise en évidence par Paul RICOEUR<sup>54</sup> sert, d'une part, à authentifier le monde fictif créé par l'auteure Assia

---

<sup>54</sup> P.Ricoeur (1983), *Temps et Récit*, Tome 1, Pris, Seuil.

DJEBAR, et, d'autre part, à questionner l'Histoire : à l'historicisation de la fiction répond la fictionnalisation de l'Histoire. Et c'est par l'insertion de personnages réels, mis sur le même plan que les personnages fictifs que le tumulte des voix crée un effet de réel et rattache le temps de la fiction au temps de l'Histoire.

La seule réponse à la domination masculine serait donc la parole, puisque, une fois entamée, la prise de parole ne peut être arrêtée. Ainsi dans « *Loin de Médine* », la parole de Fatima, « celle qui dit « non » à Médine », s'expérimente dans un « non » affirmé sans crainte et fait prendre conscience à l'héroïne de sa capacité d'être, de sa puissance de devenir.

Le monde des femmes, à travers une série d'anecdotes, s'inscrit dans un récit où l'oralité prend une dimension scripturale innovante : celle de pouvoir réécrire dans le sens de réorienter l'Histoire. Par la voix des femmes qu'Assia DJEBAR convoque, l'histoire sacrée est controversée. La suprématie masculine est défiée ; le discours féminin réalise, par le biais de la réécriture, un autre réel à la fois possible et plausible.

Dès lors, il s'agit de déconstruire les apparences, mettre à nu les blessures fondatrices et pour cela, inlassablement, relire le discours sur l'hier. « *Loin de Médine* » est la plongée dans un passé si lointain qui a l'aspect débonnaire des certitudes. Mais de ces certitudes on peut extraire tant de mensonges, tant de mal, que redonner la parole aux premières *rawiyates* -*rapporteuses de la tradition prophétique*- et non répéter inlassablement les légendes, écouter ces femmes qui furent autant que les hommes, fondatrices d'une civilisation, d'une culture, c'est se livrer au sacrilège d'une libération. Les femmes qui ont entouré ou rencontré le Prophète avaient une densité, une aura qu'on leur a ôté au plus vite. Rendre à Fatima la justice de sa réclamation et, à travers cela, proclamer le droit de ses innombrables héritières à la justice, à l'humaine justice, rendre à Aïcha la vérité de sa jeunesse, ses sentiments et ses blessures, pour ne citer que ces deux exemples trop connus, c'est se retrouver en tant que femme dans l'imaginaire musulman. C'est accéder à un seuil sur lequel butent les structures sociales les mieux ancrées et dépasser l'aveuglement douloureux du silence, du renoncement.

Aïcha « mère des croyants » parce que première des *rawiyates* [...] elle voit son destin se dessiner : oui, nourrir la mémoire des croyants, entreprendre cette longue patience, cet inlassable travail, distiller ce lait goutte à goutte.

Si l'oralité s'oppose à l'écrit, c'est pour déjouer les pièges des labyrinthes idéologiques et donner à voir l'instable du présent, malgré la permanence en nous de ce mouvement pendulaire du passé vers le présent. Pour cela, la narratrice a choisi de laisser résonner la clameur de ces voix jusqu'à en être remplie, façonnée. Et c'est par la citation que leur discours se trouve définitivement légitimé. Loin d'être pédante ou fortuite, la citation participe d'une intertextualité obligatoire.

L'aménagement discursif va enchevêtrer deux ou plusieurs énonciateurs et les amener à partager un même espace. Dans « *Loin de Médine* », les femmes témoignent du vécu de leurs consœurs pour les maintenir dans la mémoire collective :

*Toutes les femmes de Médine rapportent, ont rapporté comment, parce que je me trouvais mariée lorsque j'étais esclave, le Prophète QSSL m'a donné le choix :*

*« - Veux-tu garder ton statut d'épouse ? J'interviendrai pour que ton mari, même esclave, soit près de toi ! Ou bien, tu peux choisir, puisque te voici libérée, de te libérer aussi des liens de mariage .Tu peux choisir de vivre comme une femme veuve ou divorcée, en attente d'un autre mari !*

*J'ai à peine hésité : « Libre d'un coup ? » ai-je pensé, le cœur battant. « Libre comme être humain et libre comme femme, pouvoir moi-même choisir quel homme je veux, ou même vivre seule, ou... »*<sup>55</sup>

La polyphonie permet d'effacer une inscription pour la recouvrir d'une autre. En effet, pour tenter d'amender les excès des chroniqueurs arabes concernant la femme, Assia DJEBAR rétablit son statut en opérant ce que GENETTE appelle une transfocalisation narrative :

---

<sup>55</sup> A.Djebar (1991), *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, p.255.

« pour la première fois, une guerrière se lève en chef d'armes contre l'Islam : Salma annonce, en cette 11e année de l'Hégire, d'autres femmes indomptables et rebelles, ainsi que la plus irréductible d'entre elles, Kahina, la reine berbère... »<sup>56</sup>

Des divers processus polyphoniques, Assia DJEBAR déplace ainsi, de manière subversive, la perspective des écrits de TABARI ainsi que celle des autres chroniqueurs.

En un tour de force, l'auteure se sert de l'oralité, de son pouvoir et de sa légitimité dans la tradition arabe, pour controverser les écrits historiques. Elle valorise ainsi la subjectivité féminine et son histoire.

Par l'insertion de l'oral, Assia DJEBAR superpose deux histoires masculine et féminine avec la volonté de les mettre en présence. La mémoire féminine va court-circuiter les écrits masculins et tente de construire une idéologie différente de celle des idées reçues. Les voix de femmes s'autorisent à parler et à écrire dans l'espace public, là où n'étaient entendus jusqu'alors que les hommes. Le tumulte de la mémoire collective permet la réorganisation de l'imaginaire patriarcal, car l'idée religieuse, incarnée par l'Islam, définit le rapport homme-femme dans sa complémentarité et sa fusion.

En insérant dans le récit la voix des femmes qui façonnèrent l'Islam, en la superposant aux documents arabes qui l'ont réduite au silence, Assia DJEBAR bouleverse l'idéologie dominante. De plus, il arrive que les deux sources qui sont les documents historiques d'une part, et les témoignages restitués par les femmes, d'autre part, soient en désaccord sur l'événement raconté.

Dans le roman « *Loin de Médine* » la voix de l'auteure rejoint celle de ses héroïnes, une manière de donner force et légitimité à sa propre écriture. En effet, le récit tout entier devient une réplique au discours masculin autoritaire. L'appropriation de l'intertexte historique tente de transmettre un contre-discours, celui d'une parole féminine qui conteste le monologisme masculin.

Pour Assia DJEBAR ce sont les femmes qui firent l'Islam.

---

<sup>56</sup> Op.cit.p.37.

Le roman « *Loin de Médine* » restitue une part de vérité historique flouée par les chroniqueurs par la réhabilitation du discours féminin militant ! Ces voix jouissent d'une liberté narrative qui donne force à leurs discours.

L'oralité a un caractère subversif, non seulement par la transcription opérée d'un discours considéré comme superficiel et donc condamné au silence, mais encore par son opposition au discours masculin dominant. La dimension idéologique du texte devient une sorte de garantie : l'écriture constitue une reformulation, une variation d'un discours verbal antérieur. Pour ce faire, l'écriture de l'historiographie en passe par les formes du récit, de la récitation, des visions, du roman, pénètre les formules du dogme, du divin, de l'humain, du fabuleux et du quotidien, de l'intemporel et de l'historial.

En somme, l'écriture djebarienne, féministe à la source, célèbre la condition féminine dans tous ses états. Sans ambages, elle se libère progressivement du fardeau patriarcal et des considérations pseudo-religieuses sur le deuxième sexe. De la délation à l'exposition en public, l'écriture parle de la femme, la fait parler, lui fait vivre sa féminité, son histoire, sa religion, son amour...

## 2-La culture orale, atout de la narration mémorielle

*Cette écoute, dans la langue dialectale, ou plus exactement, avec l'accent régional que me redonnait la chaleur maternelle, ce parler des femmes souvent les plus humbles, au milieu des pleurs et des rires d'enfants, des appels de bergers, des bruits ordinaires de la campagne, toute cette épaisseur sonore marqua vraiment mon retour : d'émigrée, d'exilée d'hier. Et je ne me sentais pas encore une passagère ; non.*

A. DJEBAR, In : « Ces voix qui m'assiègent ... »p.101-102.

Ce propos djebarien inscrit l'oralité comme source vive abreuvant l'inspiration héritière d'une mémoire ancestrale. C'est ainsi que la voix et ses diverses manifestations, de la parole au chant en passant par le murmure, le chuchotement et le cri, se présentent comme des éléments fondamentaux de la culture orale toujours existante au Maghreb. Dans les romans de la littérature francophone maghrébine et en particulier écrite par les femmes, les narrateurs agissent souvent de manière comparable dans l'objectif de sauvegarder la voix de l'oubli par sa mise en écriture.

L'héritage oral dans ces textes littéraires francophones s'effectue grâce à l'intervention du narrateur qui assure la médiation entre la culture de sa production littéraire et sa culture d'origine dont il se sent en quelque sorte éloigné justement par l'acquisition de la langue française. La médiation se réalise quasi exclusivement lors des moments privilégiés du retour à la communauté d'origine ainsi dévoilée avec une curiosité d'ethnologue. La méthode de travail du narrateur consiste à capter la réalité du groupe dans sa diversité, sa vivacité et son fonctionnement. L'écoute des membres du groupe rend possible non seulement leur connaissance dans le présent, mais aussi leur découverte dans le passé. Ce contact avec l'héritage historique et la volonté de ces narrateurs de le faire valoir par l'écriture en langue française sont d'autant plus appréciés car ils font miroiter la possibilité d'une réintégration dans la communauté d'origine.

La tradition orale, se ressourçant dans la mémoire ancestrale, fonde la production artistique djebarienne, tant romanesque que filmique. La question des voix

féminines est absolument centrale dans le récit djebarien, peu importe ses manifestations. Qu'il s'agisse de soupirs, de murmures, de soliloques, de conciliabules ou encore littéralement de clameurs, de cris, de hurlements, les voix des musulmanes, dans tout ce qu'elle comporte d'oralité, DJEBAR les transpose artistement dans l'écriture. Transposées en même temps que traduites, car, d'origine arabe, ces voix possèdent des accents, un rythme et une musicalité propres que l'auteure cherche à immortaliser, autant que possible, dans la langue française.

DJEBAR aime surtout aborder le thème de la voix dans un sens purement musical au point de concevoir aussi parfois son œuvre comme une sorte de vaste composition dans celle-ci, les « *voix, qui semblent être saisies en direct, [...] sont mises en réseau, orchestrées d'une manière faussement éclatée et savamment organisée.* »<sup>57</sup>

Placés sous l'influence de la musique à bien des égards, les textes d'Assia DJEBAR sont donc susceptibles de produire des effets de musicalité au niveau de leur écriture et/ou de leur structure, selon la manière dont ils traitent la question des voix.

Dans les textes djebariens, il arrive qu'une voix (narrative) en rapporte une autre (qui s'énonce en discours direct), fasse place à cette dernière dans l'espace de sa propre expression, et ce, sans l'annoncer par le moindre signe typographique (ni guillemets, ni tirets, ni parenthèses, ni verbes introducteurs). De l'abolition de ces frontières discursives, résulte une superposition, un chevauchement, une confusion des voix qui, comme fondues l'une dans l'autre, reproduisent ainsi l'effet d'un chœur.

La pratique de la répétition (de mots, de formules, d'expressions, d'extraits, véritables *leitmotiv*) s'impose en outre à l'attention dans le rôle étrange de « refrain » qu'elle revêt parfois et qui dépasse celui qui la rattachait simplement aux habitudes répétitives du discours oral. Ou encore, sa fonction musicale est celle de la modulation (variation sur un motif), animant chaque fois le texte d'un rythme particulier.

---

<sup>57</sup> G.Teissier, « Paysages algériens dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar », p. 199.

Au niveau de la construction du récit djebarien, les chercheurs se sont surtout concentrés sur la façon dont « *L'Amour, la fantasia* » (la troisième partie du roman plus particulièrement) a été conçu, c'est-à-dire à peu près selon le modèle de la sonate

« *Quasi una fantasia...* » de Ludwig VAN BEETHOVEN. Chose compréhensible puisque le rapport du livre à la sonate a été clairement avoué par l'auteure qui, lors de la rédaction de ce texte, a effectivement affirmé ceci :

« *J'ai écrit très vite les deux premières parties de L'Amour, la fantasia. Puis, je me suis arrêtée. J'écoutais beaucoup de musique allemande, Schubert, Beethoven. En étudiant la structure des sonates de Beethoven j'ai compris qu'après deux parties construites sur des alternances opposées, il fallait une rupture, un éclatement* »<sup>58</sup>.

« *L'Amour, la fantasia* », marqué par l'art de la sonate de BEETHOVEN, privilégie aussi des procédés d'écriture capables de créer des effets de musicalité et de structure musicale proches de ceux qui font la signature de cet artiste de la période classique.

La confusion des voix, qui résulte de leur enchaînement sans que leur surgissement soit annoncé par le moindre signe typographique est un procédé d'écriture fréquemment employé dans le récit djebarien et crée des effets de chœur dans la mesure où les voix semblent alors se confondre.

Dans la nouvelle éponyme du recueil « *Femmes d'Alger* », l'extrait « *Pour un diwan de la porteuse d'eau* » reste un cas de figure significatif à ce propos. Sur une bonne dizaine de pages, la narratrice-personnage Fatma — masseuse accidentée du *hammam* que l'on transporte d'urgence à l'hôpital en ambulance — habitue le lecteur à sa voix qui, seule, prend en charge absolument tout le récit. Cette voix, se veut être double et fait alterner de manière régulière et invariable des propos tantôt lyriques (que l'italique souligne toujours) et tantôt davantage descriptifs de l'état dans lequel se trouve l'Algérienne comme de son histoire déroulée en plusieurs épisodes. Or à la toute fin du *diwan*, les derniers propos lyriques font place à une courte description qui s'offre en guise de conclusion et qui, à la grande surprise du lecteur, n'est plus assumée par la

---

<sup>58</sup> A. Armel, « Assia Djébar, la mémoire des femmes » (entretien), dans *Magazine Littéraire*, n° 410, juin 2002, p. 99.

même voix narrative. Fatma, qui ne raconte plus rien, devient plutôt elle-même subitement « racontée » par une autre voix qui se veut être à la fois extradiégétique et omnisciente. Son apparition en est une au sens propre puisqu'elle n'est aucunement annoncée, demeure parfaitement inattendue, frappant du coup le lecteur d'une petite stupeur :

« *Endormie, je suis l'endormie et l'on m'emporte, qui m'emporte...* »<sup>59</sup>

L'effet de chœur qui résulte de ce mélange de deux voix (lyrique et objective) appartenant à une seule et même personne, reste autrement assez surprenant.

De même, dans « *L'Amour, la fantasia* », les premières pages évoquent la prise d'Alger, en installant d'emblée l'ambiguïté : qui voit et qui parle ? où se situe, idéologiquement, la narratrice ? Elle glisse librement d'une position à l'autre :

« *Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin* »<sup>60</sup>.

Les déictiques dans ce passage suggèrent que le regard et la voix sont ceux d'un témoin de l'événement, mais c'est toujours la narratrice qui décrit, épousant toutefois étroitement le point de vue français.

« *Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, La Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudrolement de bleus et de gris mêlés. "Triangle incliné dans le lointain [...] tel un corps à l'abandon sur un tapis de verdure assombrie. [...] La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère. L'Armada française va lentement glisser devant elle en un ballet fastueux.* »<sup>61</sup>

Également « *La Femme sans sépulture* » abonde en exemples de ce métissage vocal. De la même façon, la voix d'un personnage secondaire surgit sans prévenir dans la narration principale du roman assumée par une instance que l'on attribue, comme dans

---

<sup>59</sup> A.Djebar, op.cit. p.102.

<sup>60</sup> A.Djebar (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C.Lattès, p.14.

<sup>61</sup> Ibid.,

les autres livres du Quatuor et à cause de sa nature autobiographique, à la voix d'Assia DJEBAR. Ainsi la voix de Mina jaillit-elle subitement dans cette narration et à plusieurs reprises :

*« Mina sourit, ne dit mot. De ce patio étroit, en demi-cercle, elle aperçoit un peu du versant montagneux, qui surplombe un côté du cirque romain en ruine. Qu'elle [Lla Lbia ou Dame Lionne] ne me parle pas aujourd'hui... de ma mère [Zoulikha] ! se dit-elle, puis un refus intérieur l'emplit. Je ne veux plus trembler, ni souffrir ! Je voudrais dormir là-haut chez ma sœur, dans mon coin à moi, fenêtres ouvertes sur les pots de menthe et de basilic... ».*<sup>62</sup>

Assia DJEBAR privilégie le mélange des voix dans l'écriture, ne les enchaînant que pour mieux les déchaîner, étant donné qu'elles sont juxtaposées sans se distinguer les unes des autres d'emblée pour mieux entrer en fusion, former un chœur dans le sens musical du terme.

*« Mina tourne lentement la tête vers Dame Lionne — visage émacié, encadré de soieries blanches aux franges mauves se détachant dans l'ombre translucide. Ce qu'elle m'apprend, l'amie de ma mère, je commence à le saisir, songe-t-elle avec acuité : ces souvenirs me sont une pelote de laine emmêlée dans la paume ! Face à ces ombres, s'approchant à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres et rosaces, pour enfin regarder la source noire, maculée de boue, de cris gelés, de pleurs non taris... »*<sup>63</sup>.

Le chœur est musical puisqu'il peut aussi être considéré en termes de polyphonie. La musicalité chez DJEBAR demeure très englobante et que, même si le mélange des voix (qu'il fasse chœur ou non) est très fréquent en littérature, il n'est pas pour autant dépourvu de musicalité chez DJEBAR dans la mesure où son rapport à la musique est clairement affirmé.

L'esthétique de la répétition caractérise également, sans contredit, le récit djebarien. La manifestation de cette esthétique se traduit dans les rapports que son écriture tisse avec le septième art : faisant parfois se suivre des mots identiques entre des

---

<sup>62</sup> A. Djebbar(2002), *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin. Michel. p.27.

<sup>63</sup> Ibid., p.31-32.

parties de textes, l'auteure parvient à créer des effets de liaison rappelant la technique du fondu enchaîné, de la surimpression, tantôt d'images, tantôt sonore. Par les affinités que le récit djebarien partage aussi avec l'esthétique picturale de PICASSO, la répétition dans son sens explorateur, est de mise.

La musique peut enfin servir de thème central à un récit dans un contexte qui s'y prête. Alors, tout devient facilement prétexte à être développé à travers l'imaginaire, les symboles de la musique.

Le processus de métaphorisation original qui prédispose l'écriture à considérer les voix du texte à l'instar de celles d'une partition, à les dérouler comme telles. Elles deviennent alors naturellement friandes de répétitions au sens où le refrain les définit. Mais à travers le récit djebarien, il arrive aussi bien sûr que le contexte d'un épisode soit concrètement et principalement imprégné de musique. Au sein d'un pareil cadre, l'extrait marqué par l'esthétique de la répétition l'est automatiquement par celle du refrain puisque les voix mises en place deviennent celle du chant. Rappelons-nous à ce propos l'extrait de la fête organisée par le *hazab* (lecteur du Coran) en l'honneur de la circoncision de son fils unique dans la nouvelle éponyme du recueil « *Femmes d'Alger* ».

L'espace de la célébration implique la présence d'un orchestre. Le vocable « musique » est un indice explicite d'intermédialité. Il est normal, dans une séquence de ce genre, que les différentes manifestations du chant soient aussi appelées à se ressembler par moments, à reprendre des refrains. Il est d'ailleurs écrit à ce sujet dans le court récit que « *Le Vieux reprit une nouvelle composition [...]. [...] Le Vieux, sur le microsillon, reprit, nasillard, et pour la troisième fois, son couplet [...]* »<sup>64</sup>

Dans « *L'Amour, la fantasia* », une seule page qui fait pareillement office de chapitre, en italique, et intitulée « *Sistre* », permet de bien saisir la nature de ce phénomène. Le *Petit Robert* nous apprend que le « sistre » est un « *instrument de musique à percussion fait d'une tige d'où partent des branches garnies de métal* », *lesquelles peuvent également être « [garnies] de coquilles qui s'entrechoquent* ». À travers le texte du « *Sistre* » que propose DJEBAR, ce sont les mots et leurs sons qui se

---

<sup>64</sup> A.Djebar (1980), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Edit. des femmes, p.105.

suivent et s'entrechoquent telles des coquilles, mais sans bruit, dans un murmure, un ronronnement seulement.

Les mots semblent se répondre par leurs sons, un peu comme les voix se répondent dans le récit djebarien notamment à travers la récurrence des répétitions et des refrains. Ce petit écrit devient pour nous exemplaire d'une réalité littéraire globale frappée du sceau de la musique.

Le caractère récurrent de certaines phrases, spécialement dans le flux de la narration, n'est pas aussi sans présenter parfois de fines variations (un ou deux mots changent d'une occurrence à l'autre) qui produisent un effet de modulation sur le motif véhiculé par ces phrases.

Dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, l'extrait du *diwan de la porteuse d'eau* exploite ce procédé à travers les passages lyriques. La masseuse accidentée, en tentant laborieusement de se définir, multiplie les interrogations la concernant, répétant régulièrement les mêmes mots et les mêmes phrases en y apportant tout aussi fidèlement de mineures modifications. Ses prises de parole ressemblent alors à des refrains qui opèrent aussi au niveau du sens, puisqu'ils proposent de légères variations sur un seul et même thème, celui de l'identité de la vieille femme, permettant de faire découvrir peu à peu au lecteur son caractère éminemment délicat, l'identité ayant été forgée dans le courant d'une histoire qui fut douloureuse, empreinte de souffrance et d'affliction :

« *je suis l'endormie et l'on m'emporte [...] ; [...] je suis l'endormie et mon corps on l'emporte [...] ; Je suis — suis- je —, je suis la dévoilée... ; Je suis — suis- je —, je suis l'Exclue... ; C'est moi — moi ? C'est moi qu'ils ont exclue, moi sur laquelle ils ont lancé l'interdit. C'est moi — moi ? — moi qu'ils ont humiliée. Moi qu'ils ont encagée. Moi qu'ils ont cherché à ployer [...] ; Moi, c'est moi qu'ils ont voulu étouffer [...] ; Moi, j'étais celle qu'on prétendait marier dans l'aurore du monde ; J'étais, j'étais la mariée de l'aurore du monde... Porteuse d'eau, porteuse d'eau pour finir, dans des trous fumant de vapeurs... ; Porteuse, je veux de l'eau... de l'eau bouillante !... Porteuse, porteuse d'eau... ; Moi — est-ce vraiment moi ? — car ils ont voulu m'enfoncer, ils ont prétendu*

*me plonger, tête la première, dans la croûte noirâtre du mal face de singe... ; Je suis — suis- je —, je suis l'Exclue... »*<sup>65</sup>.

Dans la nouvelle « Les morts parlent » du recueil « *Femmes d'Alger* », certains passages épars écrits en italiques — qui n'ont rien à voir avec l'histoire principale du récit développé autour de la cérémonie funèbre (extradiégétiques) — sont pris en charge par une sorte de voix spectrale, abstraite, désincarnée, qui prétend accompagner les morts.

Dans « *L'Amour, la fantasia* », le « *Sistre* » est placé en guise d'ouverture de la troisième partie du roman, laquelle est consacrée à un montage scripturaire de plusieurs voix féminines basé sur le modèle de la composition « sonate » telle que BEETHOVEN la concevait. Le « *Sistre* » occupe cette place parce qu'il annonce la juxtaposition et la collaboration de ces voix, comme le laisse d'ailleurs entrevoir clairement la table des matières du roman : les voix, et nombre de leurs manifestations (murmures, chuchotements — déjà mentionnés dans le « *Sistre* » —, cri, plainte, conciliabules, soliloque) y sont en effet de brefs chapitres qui se succèdent, alternent et se répondent au sein d'une architecture toute musicale.

Le roman « *La Femme sans sépulture* » introduit aussi son projet d'écriture (l'inscription, la réinscription de l'« Histoire de Zoulikha », lit-on à plusieurs reprises) d'abord à travers un court chapitre qui emprunte son titre au vocabulaire musical : « *Prélude* ».

En rappelant que cette « Histoire » a préalablement fait l'objet d'un film, « *La Nouba* », la narratrice précise en outre qu'en guise d'ouverture au long métrage, elle a dédié à Zoulikha un opus de Béla BARTOK, « *musicien hongrois [qui] était venu en Algérie, peu d'années avant la naissance de Zoulikha [...] »*<sup>66</sup>, et que c'est grâce à cet opus, « *à la musique de Bartok* » si elle parvient encore à entendre Zoulikha, sa voix, au moment où elle rédige son livre. D'où les chapitres qui sont consacrés à certains de ses témoignages d'outre-tombe, évidemment imaginés de toutes pièces par l'auteure, et qui se donnent à lire comme de pures voix à l'instar de celles des autres personnages du récit.

---

<sup>65</sup> A. Djébar, op.cit.p.102-110.

<sup>66</sup> A. Djébar, (2002) *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin. Michel, p.17.

Les voix, comme celles qui traversent les autres textes de DJEBAR, sont ainsi en effet, dès le départ, souvent placées sous le signe de la musique, du chant. Il s'agit là d'une constante esthétique chez l'auteure.

Dans « *La Femme sans sépulture* », toujours au sujet du film « *La Nouba* », il est rappelé que les « voix [...] [s'égrènent] sur fond d'une musique [...] »<sup>67</sup> et l'on sait que plusieurs d'entre elles ont été récupérées pour être transposées dans l'écriture de la dernière partie de « *L'Amour, la fantasia* ».

Pour en revenir à « *L'Amour, la fantasia* », il faut en outre accorder une attention particulière à cette épigraphe qui coiffe la troisième partie du roman : « *Quasi una fantasia* »... Assia DJEBAR reprend ces mots écrits de la main de Ludwig VAN BEETHOVEN pour désigner une « œuvre-sonate », cela afin de les placer en exergue de la troisième partie de son roman « *L'Amour, la fantasia* ». Ils ont été pour l'auteure une inspiration au moment de rédiger les dernières pages de son livre.

« *L'Amour, la fantasia* » emprunte surtout au genre de la sonate divers éléments structurels, non seulement à travers le dernier tiers du récit, mais aussi à travers ses deux premières sections. Celles-ci se sont contentées de reprendre la forme classique du contrepoint de la sonate, tandis que l'autre propose une architecture plus fantaisiste de ce modèle contrapuntique, à la fois plus complexe et plus libre en l'occurrence, selon le développement original que lui réserve BEETHOVEN dans « *Quasi una fantasia* », pièce qui se veut effectivement être presque une fantaisie. Sa division en cinq mouvements, tantôt longs, tantôt courts, couronnés par un « final », et présentant simultanément toutes sortes de régularités et d'irrégularités structurales. La parenté entre le roman et la musique est fortement marquée car inspirée par ses activités de cinéaste, Assia DJEBAR a développé des « façons d'écrire » qui renvoient de bien des façons au septième art, au traitement qu'il réserve à ses matériaux visuels et sonores, même quand ses récits ne s'attachent pas simplement à imiter certaines techniques cinématographiques. En témoignent éloquemment les jugements d'autorité de deux critiques virtuoses, en l'occurrence :

---

<sup>67</sup> Op.cit.p.16.

Mireille CALLE-GRUBER qui déclare :

*« Tout l'art d'Assia Djébar, et la nouveauté de son entreprise, résident en ce (mé) tissage lequel, conjuguant roman historique, autobiographie, composition fuguée, contrepoint vocal, agence le livre selon des subtilités arachnéennes qui l'apparentent à l'arabesque. »*

Et Jeanne-Marie CLERC qui souligne que :

*« le roman se compose de trois parties dont la troisième seule s'affiche comme proprement musicale », par les voix qu'elle déroule et leur caractère oral, qui « débouchent sur des effets sonores — clameurs, murmures, chuchotements, conciliabules, soliloques... ».*

La transposition du mouvement de la voix dans l'écriture est aussi digne d'intérêt. Par mouvement, s'entend ce qui entraîne la voix à se frayer un sens au sein d'un texte, à s'inscrire dans une ou des directions précises, à s'orienter, à tendre vers autrui, c'est-à-dire vers l'oreille qui l'écouterait ou vers la bouche qui lui répondrait. Et là résident toute sa force, sa dynamique, son énergie fondamentales. Là bat le cœur même de sa rythmique.

Dans la littérature, tout cela prend forme et vie dans le travail de la syntaxe, des enchaînements, des connexions réalisées entre les divers éléments phrastiques, mécanismes de liaison, complexes qui, parce qu'ils assurent la rigueur des transitions, garantissent, du même coup, la construction, bien plus, la continuité du récit littéraire.

La narration est l'espace, bien sûr, où se déroule et chemine la voix ainsi décrite et perçue, ce qui montre, avec force d'évidence, que celle-ci ne se réduit pas à une présence énonciative. Narration et énonciation, toutefois, ne doivent pas pour autant être explorées séparément dans le cadre d'une analyse littéraire axée sur l'étude de la voix. Car c'est ensemble aussi, le plus souvent, qu'elles incarnent le lieu d'habitation de la voix. De cette façon, prenant en considération le fait que les variations énonciatives entrent dans la composition des voix narratives, il importe de retenir que leur jeu en arrive globalement à poser une voix dont l'effet d'entraînement et de tension est

remarquable, de même qu'une tonalité générale perceptible, malgré la variété des accents qui la composent.

La multiplication des voix, et quelle que puisse être leur nature, détachées de quelque sujet que ce soit ou, au contraire, assumées par des instances narratives, énonciatives, peut donner lieu à des jeux d'orchestration étonnamment artistiques.

Ainsi, dans le cas de la situation romanesque polyphonique, les voix, en dépit de leur diversité, sauront ensemble créer l'effet d'un seul chant harmonieux si leur perméabilité leur permet d'échanger, de partager un certain réseau de motifs. Les reprises de ces thèmes comme leurs croisements et leurs circulations, leurs migrations, leurs passages d'une voix à une autre, tout cela contribue à créer dans la littérature d'étranges transvocalisations.

Dans le cas opposé, où les voix éclatées ne partageraient rien et où elles feraient l'objet d'un collage hasardeux, nous pourrions y percevoir quelque chose de dissonant.

Ces effets de dissonance peuvent aussi, cependant, être volontairement recherchés. De manière davantage isolée, à l'intérieur des structures phrastiques, on peut constater d'autres phénomènes intéressants. Par exemple, lorsqu'une voix qui en rapporte une autre fait place à cette dernière sans l'annoncer par le moindre signe typographique (ni guillemets, ni tirets, ni parenthèses, ni verbes introducteurs). De l'abolition de ces frontières discursives résulte une superposition, un chevauchement, une confusion des voix qui, comme fondues l'une dans l'autre, reproduisent ainsi presque l'effet d'une surimpression sonore, telle qu'on la retrouve au cinéma. Tout se passe comme si les voix partaient à la dérive, aucune transition n'assurant le passage de l'une à l'autre.

Le caractère invraisemblable de certaines voix doit également être souligné. La voix d'un mort qui hante un récit ou la conscience d'un personnage a fréquemment cours dans l'univers du septième art comme dans celui du roman et du théâtre. Désincarnée, spectrale ou comme issue de nulle part, à la limite, elle peut en outre rester difficile à identifier clairement, bien qu'elle puisse simultanément imposer sa présence

d'un bout à l'autre d'une œuvre, plus ou moins régulièrement, partant, revenant, servant à lier des récits séparés, ponctuant le texte de manière particulière à chaque apparition.

# **CHAPITRE DEUXIEME**

## **LES MANIFESTATIONS CULTURELLES DANS LA LITTERATURE DJEBARIENNE**

## 1- La culture du dire

*« Je ne suis pas un symbole. Ma seule activité consiste à écrire. Chacun de mes livres est un pas vers la compréhension de l'identité maghrébine, et une tentative d'entrer dans la modernité. Comme tous les écrivains, j'utilise ma culture et je rassemble plusieurs imaginaires. »*<sup>1</sup>

(Assia DJEBAR)

La poétique djebarienne s'est grandement installée dans sa production romanesque et filmique. En attestent les distinctions et les mérites qui ont auréolé une vie vouée à la cause féminine projetée devant la scène publique en signes, en sons et en images.

Multidisciplinaire, le parcours d'Assia DJEBAR est potentiellement imprégné par une diversité d'expressions artistiques, intertextuelles et interdiscursives. L'écriture s'en trouve de facto interartiale, traversée par des références à des arts majeurs proches de l'inclination de l'auteure, à portée d'une curiosité déterminée. La musique, la photographie, la peinture, la mosaïque, le théâtre et le cinéma ont marqué la prose djebarienne par des techniques proprement artistiques, moyennant leur déplacement et leur transformation, permettant ainsi à l'esthétique de considérer la dimension technique inhérente aux phénomènes de signification, qui prête forme à leur matière sémiotique.

De telles manifestations sont en effet le signe d'un souci omniprésent, en particulier pour le cinéma, la peinture et la musique, signes qui expliquent l'impact implicite que ces arts et médias ont pu avoir sur l'écriture djebarienne, car il semble évident que dès le départ, les œuvres de notre corpus procèdent d'une volonté flagrante de faire dialoguer des arts/médias entre eux, mais aussi avec l'histoire des femmes pour une visibilité parlante.

---

<sup>1</sup> Assia Djebar dans l'interview avec Aïssaoui, Mohammed : « De l'Algérie à l'Académie ». In : *Le Figaro*, Vendredi 17 juin 2005, p 34, lors de son élection à l'Académie française

Le recueil « *Femmes d'Alger* » et le roman « *L'Amour, la fantasia* » seront davantage privilégiés que les autres pièces constitutives de notre corpus.

C'est qu'à eux seuls, ces textes concentrent l'essentiel des influences artistiques qui furent celles d'Assia DJEBAR lors de son travail général d'écriture. Cinéma, peinture et musique s'y côtoient et côtoient de près le scripturaire.

Des médias sollicités pour la cause féminine, la romancière garde une nette préférence pour le cinéma, la peinture et la musique. La relation que nourrit son écriture avec ces médias lui permet plus aisément et plus efficacement qu'avec les autres médias (la photographie et la mosaïque) de libérer le personnage de la musulmane par l'esthétique en lui restituant son droit à la parole et à l'image.

L'intermédialité explicite qui caractérise le récit djebarien s'empare de la femme-corps, de la femme-regard pour en faire le thème central autour duquel s'égrènent des voix qui transportent et libèrent la femme.

Parmi les textes, nous en retiendrons ceux marqués par cette influence artistique et qui formeront notre corpus principal d'étude. Appartenant à la période de maturité de l'auteure, ils ont été publiés entre les années 1980 et 2002, et se distinguent des autres par des emprunts importants, évidents et décisifs faits à différents médias.

Le recueil de nouvelles « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (1980) s'impose d'abord par son titre qu'il reprend des tableaux de DELACROIX et PICASSO, dont il s'inspire pour raconter l'Histoire des Algériennes ayant connu ou non la guerre d'Indépendance.

Par ailleurs, situé entre deux films, *La Nouba* (1978) et *La Zerda*(1982), il fait suite au premier en s'appropriant un scénario demeuré inutilisé à des fins strictement littéraires.

La peinture et le cinéma se manifestent donc dans ce texte de manière précise. Néanmoins, par extension, ils influencent également l'ensemble du recueil de manière plus globale.

La même remarque s'applique au récit « *L'Amour, la fantasia* » (1985) qui flirte tantôt avec la peinture, tantôt avec le cinéma, cela par la porte qu'il ouvre *a priori* à l'esthétique de DELACROIX, laquelle imprègne bon nombre de ses descriptions, à *La Nouba*, dont il récupère une trentaine d'entrevues lors de sa troisième partie ; et à *La Zerda*, enfin, dont il adopte le principe structurel du contrepoint.

À tout cela s'ajoute la participation de la musique, puisque deux sonates de BEETHOVEN servent la composition du dernier tiers du roman.

Dix ans plus tard, le cinéma continue de hanter l'écriture djebarienne et se révèle entre autres à travers quelques extraits du journal de tournage du film *La Nouba*.

Assia DJEBAR, dans son expression diversement esthétique, mobilise la mémoire nourrie par une écoute dynamique impliquée dans l'antre des aïeules du terroir socio-historique. S'étant inspirée de divers témoignages, reconstitués à une fin fictionnelle, recueillis durant sa carrière, en langue arabe dialectale auprès de femmes de tous âges, de toutes conditions, elle met en avant des voix féminines, aux révélations et aux accents particuliers.

Par cette entreprise esthétique, elle propose en quelque sorte une libération métaphysique de ces musulmanes dont les corps ont été faits prisonniers mais dont les âmes demeurent plus que jamais mouvantes. Audible et visible, le sujet féminin, prétexte à l'affranchissement physique et verbal, devient actif et constitue le point d'ancrage du projet romanesque et esthétique :

*« L'important, c'est d'inscrire, sur écran, [les corps] [...], tenter de faire admettre [...] à celles qu'on photographie, l'image qu'on prendrait avec [elles] – quelquefois malgré [elles], mais jamais contre [elles]. Finalement, pourquoi suis-je allée à l'audiovisuel, je dirai : pour le son et pour la parole, pour la parole féminine,*

*que je voulais quêter, si possible, à la source. Quand je dis la parole, c'est tout autant la musique, le bruit que la langue. »<sup>2</sup>*

Dans la sphère arabo-musulmane, l'oralité constitue l'acte de présence culturelle de la femme en divers lieux et circonstances.

La parole féminine accompagne rituellement les célébrations solennelles et singularise une tradition ancestrale ancrée.

L'omniprésence des sons (voix, bruits, musiques), quelle qu'en soit la nature constitue aussi un fait remarquable dans l'univers romanesque djebarien, qu'il importe de mettre en relief.

Très souvent, rien ne semble échapper à l'oreille des personnages qui revêt alors les traits d'une véritable machine enregistreuse, tout occupée qu'elle est de répertorier les moindres bruits présents, aussi fins, diversifiés et nombreux soient-ils.

Bien plus, au-delà de leur saisie première, ils font également l'objet de petites descriptions détaillées.

Des exemples édifiants choisis illustrent une culture liée aux croyances, à la vie et à la mort.

Retenons d'abord la scène de la fête organisée par le hazab (lecteur du Coran) dans la nouvelle éponyme du recueil « *Femmes d'Alger* ».

Voisin du couple Ali-Sarah, il est marié et père de quatre filles. Mais il a aussi un garçon dont il célèbre chez lui l'événement de la circoncision. Musiques et danses sont au rendez-vous. Cela, la nouvelle le précise d'ailleurs dès les premières lignes :

*« Dans le verger, près de quatre orangers et du citronnier lourd de fruits, les filles du hazab dansaient. La Voix du « Vieux » — on appelait ainsi le chanteur algérois le plus populaire [...] — avait des sursauts comme des hoquets : chant andalou [...] se chargeait chez lui d'un dérisoire mi-ironique, mi-désespéré. Folklore cassé, son écho*

---

<sup>2</sup> A.Djebar (1999), *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, p.182

*hantait les terrasses. Le luth soutenait d'abord sur un rythme lent le chanteur ; c'était le « Vieux » lui-même — irrégulier et fantasque dans ses ruptures — qui marquait à sa guise l'accélération. Un chœur de voix masculines et séniles le suivait avec peine ».* (A.DJEBAR, 1980,83).

Mais ce qui anime principalement la fête et son déroulement, ce sont sans aucun doute les conversations. Elles pullulent parmi les amis et les membres de la famille qui se sont réunis en cet instant particulier. Et le lecteur est plongé en leur cœur de façon ininterrompue. Pourtant, quand il s'y attend le moins, et lors de moments forts de ces discussions, le lecteur qui, après le début de la nouvelle ne pense plus au « Vieux » et à ses chants, voit soudainement sa prestation lui être rappelée dans son caractère ininterrompu qui ne cesse d'accompagner le flux des conversations.

*« Conciliabules [...]. Conversations [...]. [...] Oui, l'on me parle, voix dans l'ombre, et je me tais. [...] À quel moment des questions conventionnelles ? — Quel âge avais-tu ?... Où vivais-tu ?... Mariée ou fille ?... etc. [...] Devant cet auditoire, quatre, cinq paysannes [...]. [...] Parler à chacune [...]. »*(A.DJEBAR, 1980,225-226).

Dans « Femmes d'Alger », d'abord, la nouvelle « Les morts parlent » réserve un passage à la description d'une levée de corps, celle de Yemma Hadda. Plusieurs hommes en sont chargés, dont Saïd, métayer et ami de la trépassée. À un certain moment, cependant, Saïd n'est plus tenu de participer au soutien de la charge funèbre et se contente de marcher derrière elle. Cette position ne lui permet évidemment pas de voir clairement la route s'étendre devant lui, le port du cercueil faisant obstacle à cette vision.

*« Maintenant, il ne contribuait plus à soutenir la charge funèbre, il voyait la lente avancée du cadavre enveloppé juste au niveau de ses yeux, la planche légèrement inclinée parce que la ruelle gravissait quelques contreforts de collines ».* (A.DJEBAR, 1980,189)

À d'autres moments, dans le récit djebarien, ce sont les réunions féminines qui présentent des scènes intéressantes à ce propos, que ce soit dans les hammams où l'atmosphère est baignée de vapeurs, ou alors lors de fêtes où encens et braseros emplissent l'air de fumée comme le montre bien ce passage de *L'Amour, la fantasia* (p.163) :

« On apportait en hâte les kanouns emplis de braises. Visages écarlates des femmes au milieu des premières fumées. Les servantes, les jeunes filles disposaient les braseros dans la pièce obscurcie, de ma grand-mère ; celle-ci restait invisible depuis l'aube ».

Egalement lors d'une scène où de riches femmes captives doivent se dépouiller de leurs bijoux pour les remettre à leurs ennemis, une attention exclusive est portée — encore une fois — au geste d'une seule main qui s'affaire à cette dépossession :

« Chaque dame, face et corps dissimulés, s'avancait, forme lente et solennelle. Une main surgissait de dessous le pan coloré, laissait tomber un diadème, des broches, une paire de khalkhal, trois, quatre ou cinq bagues... » (A.DJEBAR, 1985,113)

Cela devient même fréquent au point que le récit semble en prendre l'habitude pour une présence féminine légère (et c'est surtout le cas des personnages féminins voilés que la romancière se plaît à décrire ainsi de manière minimale) :

« Deux formes voilées, franchissant les masses de dormeurs » (A.DJEBAR,1985,216)

« Les femmes arabes circulaient dans la ville, fantômes blancs [...] » (A.DJEBAR,1985,222)

« J'arpentais, [...] la silhouette féminine formait un parallépipède assez flottant [...]. [...] La silhouette blanche, ployante, s'éloigna » ;

« [...] une ombre seule, entièrement emmitouflée [...], lève le poing de colère [...], poing rougi au henné [...] » (A.DJEBAR, 1985,66)

Mais parfois (outre le fait que certains contextes d'éclairage le favorisent), c'est aussi ce qu'ils sont réellement, des fantômes, des êtres appartenant au monde des ombres, comme dans « *Le Blanc de l'Algérie* » où la narratrice-personnage dialogue avec des amis défunts qui lui apparaissent justement sous cette forme :

« *Ils n'ont pas disparu ; ils sont là [...]. Ombres qui murmurent* »; « [...] *je ne sais pas encore qui est le fantôme [...]* »; « [...] *vos ombres persistent, effilochées [...]* », (A.DJEBAR, 1996,55).

Dans « *Vaste est la prison* » la postface intitulée « *Regard interdit, son coupé* », se divise en trois parties chiffrées :

La première s'intéresse à la question de la représentation de la femme arabe dans la peinture orientaliste, mais décrit surtout le court voyage que fit DELACROIX au Maghreb en 1832 et la manière dont ce séjour inspira au peintre la réalisation de son chef-d'œuvre « *Femmes d'Alger* ».

La deuxième, davantage historique, aborde le thème des guerrières qui participèrent en Algérie aux différentes résistances ayant marqué l'époque coloniale. Elle décrit aussi la femme dans son sort de prisonnière de l'autorité musulmane patriarcale, réduite à l'enfermement et au silence — d'où l'expression très cinématographique « son coupé » présente dans le titre de la préface.

De fait, DJEBAR affirme dans cette deuxième partie qu'elle fait référence au mutisme imposé à la musulmane — quand elle n'est pas appelée à se battre aux côtés de ses frères contre l'occupation française. De très brefs renvois à DELACROIX sont occasionnellement faits dans ces pages.

La dernière section, quant à elle, revient plus précisément à la question de la peinture avec, cette fois, un discours sur la reprise du tableau « *Femmes d'Alger* » de DELACROIX par PICASSO.

Faisant marcher côte à côte dans cette postface l'histoire de l'art et l'histoire des femmes, DJEBAR fournit d'intéressantes réflexions (comptes-rendus, commentaires, réactions en tous genres) au lecteur.

Dans le recueil « *Femmes d'Alger* », au moins deux occurrences peuvent être rapportées :

Nous pensons d'abord au récit de Fatima qui constitue une nouvelle entière, assez longue, d'une quarantaine de pages :

Divisé en cinq parties, dont chacune fait l'objet d'une subdivision (généralement en trois sous-parties), ce récit est assumé à la première personne par un personnage féminin, Fatima, qui se propose de raconter l'histoire de sa propre famille à travers certains épisodes choisis (rencontre de ses parents, son entrée à la petite école, son mariage, l'adoption de son frère).

Quand le lecteur aborde la lecture de ce récit, donc de sa première partie (titrée « Le rapt »), certaines choses lui sautent aux yeux *a priori*.

La première phrase dite par Fatima lui annonce, d'entrée de jeu, qu'elle se racontera, que son récit en sera témoignage et qu'il prendra la forme d'une narration destinée à un autre personnage (Fatima s'y adresse en le tutoyant) :

« *Que te dire, yeux de mon âme, par quoi commencer de mes malheurs, peut-être dénouer le premier fil avant même ma naissance, parler donc de celle qui me donna le jour [...]* ». (A.DJEBAR, 1980,13) .

Ce destinataire reste toutefois anonyme et invisible dans la mesure où aucun autre signe de sa présence n'est fourni après cela, et ce, avant la fin de cette première partie où Fatima se remet à le tutoyer une deuxième fois :

« *Or, comme tu le sais déjà, j'ai un frère, Ali. Tu te demandes alors, n'est-ce pas ? Eh bien, Ali est mon frère adoptif [...]* ». (A.DJEBAR, 1980,19).

Par ailleurs, une deuxième narration, omnisciente, surgit rapidement juste après cela pour entretenir l'existence de ce destinataire, mais d'une manière toujours aussi vague, même indirectement, laissant encore le mystère planer sur lui :

*« Et Fatima se fait prier [...] pour que le récit [...] fasse du petit Ali le nouveau personnage principal ».* (A.DJEBAR, 1980,19).

Mais évidemment, le caractère familier de l'adresse initialement faite par Fatima à son destinataire (« *yeux de mon âme* ») ne lui permet pas d'en arriver si facilement à une telle conclusion.

En fait, la complexité du rapport au destinataire relève ici du fait qu'un doute est ménagé jusqu'à la fin de la première partie de ce récit : le lecteur n'a en effet aucun moyen de savoir à qui parle Fatima et parce que son destinataire — après les premières lignes de la nouvelle — n'est plus jamais interpellé, ce même lecteur en arrive à l'oublier et à se sentir directement visé par le témoignage.

En d'autres termes, c'est le caractère particulièrement flou de ce destinataire qui encourage cette impression. La présence du destinataire est à ce point ressentie comme étant située « hors du champ », que tout concourt à favoriser cette sensation. Et cela est vrai, malgré le fait que l'existence d'un destinataire soit clairement affirmée dès le départ. Son identification problématique rend sa présence discrète au tout premier moment de la lecture.

Toujours dans le même recueil, un autre exemple mérite attention : celui de la masseuse d'un hammam, accidentée, que l'on transporte évanouie à l'hôpital dans une ambulance. Durant toute la durée du trajet, la voix inconsciente de cette femme se raconte, d'abord surtout pour partager ses états d'âme du moment, mais aussi, progressivement ensuite, pour narrer certaines périodes marquantes de sa vie.

Ce passage représente une subdivision de la troisième partie de la nouvelle éponyme du recueil (qui fait d'ailleurs suite au récit de Fatima) et s'intitule *Pour un diwan de la porteuse d'eau*.

L'intérêt de ce passage réside dans le fait qu'à aucun moment il ne manifeste la présence d'un destinataire, ce qui n'aurait pas été vraisemblable de toute façon puisque la voix du personnage évanoui est celle d'un« *rêve, scandé par le sifflement de l'ambulance qui [tente] de franchir l'encombrement du trafic, [et qui] se [noue], se [dénoue] en mots heurtés, telle une souffrance trop ancienne* » (A.DJEBAR, 1980,102).

Toute intérieure et donc logiquement imperceptible pour qui que ce soit d'autre de l'univers diégétique de la nouvelle, cette voix est, certes, inconsciente, mais à ce point marquée par l'oralité et lyrique qu'elle appelle fortement un destinataire au-delà du livre. C'est pourquoi le lecteur se sent sollicité par elle, impliqué de ce point de vue indissociable devient le seul moteur de l'action :

« *Corps lourd à l'horizontale dans le fourgon sifflant [...], [...] mains face au ciel [...]. [...] Mots libérés à la suite de mon corps [...]* » (A.DJEBAR, 1980,102).

Le corps de Yemma Hadda et sa voix s'affichent effectivement les premiers à l'attention du lecteur.

La troisième et dernière partie de ce roman, « *L'Amour, la fantasia* » rassemble plusieurs courts chapitres qui sont le résultat d'une transposition d'entrevues réalisées dans le cadre du tournage du film *La Nouba*, mais qui n'ont finalement pas servi à sa réalisation. Or, ce sont ces chapitres qui portent le titre de « Voix ».

Avec l'exemple du premier d'entre eux qui s'offre au lecteur dans la série, nous rencontrons le témoignage de Chérifa qui raconte (toujours à la première personne) comment, durant la guerre, elle a vu son frère être fusillé sous ses propres yeux.

Cependant, le lecteur ignore l'identité de ce personnage, qui ne sera révélée qu'au chapitre suivant par une autre narratrice dont la voix s'apparente à celle d'Assia

DJEBAR: l'auteure a en effet eu à travailler avec Chérifa lors du tournage de son film *La Nouba* (donc une vingtaine d'années après la guerre) et ce qu'elle dit alors à son sujet ne peut effectivement venir que du contact qu'elle a entretenu avec cette femme :

« *Elle s'appelle Chérifa. Quand elle entame le récit, vingt ans après, elle n'évoque ni l'inhumation, ni un autre ensevelissement pour le frère gisant dans la rivière.* »(A.DJEBAR,1985,141).

Dans le cas de ce témoignage, la présence forte de l'oralité interpelle vivement la présence d'un destinataire. Or comme il n'en existe aucun parmi les personnages du roman, le lecteur, encore une fois, s'imagine être seul destinataire de sa voix, et se « voit » sans problème en présence de la narratrice, de son visage parlant.

Dans un chapitre ultérieur, la principale narratrice-personnage du roman, qui renvoie à DJEBAR, révèle d'ailleurs explicitement ce travail qui fut le sien et qui consista à transposer dans son écriture l'entrevue de Chérifa, en outre traduite de l'arabe au français :

« *Chérifa ! Je désirais recréer ta course [...]. [...] Ta voix s'est prise au piège ; mon parler français la déguise sans l'habiller. [...] Les mots que j'ai cru te donner [...]. En vérité, ils s'écrivent à travers ma main [...]* » (A.DJEBAR, 1985,161).

Il importe tout d'abord de constater l'impressionnante longueur de certaines phrases dans lesquelles les voix narratives, assumées par les personnages djebariens, prennent forment. Phrases-fleuves, elles représentent de véritables logorrhées verbales qui traduisent bien la fluidité propre à la parole. Voici d'ailleurs l'exemple de l'une d'entre elles qui compte plus de quinze lignes :

« *Sans doute, mon sommeil, cette fois, ne fut pas aussi limpide, plutôt heurté, avec des cahots : voix déchirées au loin, et pourtant, me recouvrant dangereusement ; d'un coup de lumière blanche au-dessus de ma tête, de mes yeux fermés, puis éteinte brusquement ; dans le noir, quelques chuchotements, des autres peut-être ,avais-je plutôt rêvé une voix nouvelle, une intonation douce d'étrangeté et — mais je ne dus reconstituer ce sommeil inhabituel que longtemps après — un bruit « français », comme*

*si la chambre parentale avait glissé horizontalement, s'était entrouverte vers la place du village et que là, moi dormant toujours dans mon lit d'enfant, moi les yeux volontairement fermés et mes parents debout ,dressés autour de moi, nous nous retrouvions exposés aux quatre vents, devant tous, devant les « autres ». (A.DJEBAR, 1995,260).*

Pour des raisons bien identifiables, l'émergence de la littérature féminine fut assez lente. En rompant le silence auquel les astreint la tradition, les femmes qui écrivent se lancent dans une entreprise périlleuse : si la prise de parole féminine n'est jamais anodine quelle que soit la société dans laquelle ces femmes évoluent, elle l'est encore moins dans la communauté arabo-musulmane où cette prise de parole est généralement considérée comme indécente ; elles s'installent ainsi, même si elles ne le veulent pas, dans une situation de provocation que certaines essaient d'atténuer, en se cherchant une légitimité, en se réfugiant derrière un pseudonyme et, pour les œuvres les moins fortes, en donnant les preuves de leur conformité ou de leur orthodoxie, l'accusation d'exhibitionnisme ou d'impudeur n'étant jamais très loin quand la société fait de la réserve, de la retenue, des notions survalorisées et, bien sûr, essentiellement féminines.

L'écriture romanesque féminine débute timidement, bien conventionnelle, où l'intrigue sert de prétexte à des développements sur la possibilité pour la « femme musulmane » de s'émanciper dans l'Algérie coloniale, sur l'opposition tradition/modernité recouvrant une opposition culture musulmane/culture française. L'histoire de l'entreprise scripturaire féminine dans l'Algérie coloniale a retenu curieusement les noms de quelques pionnières ouvrant la voie, combien difficile, à des préoccupations d'essence féminine.

En témoignent les pionnières qui ont osé écrire publiquement, donc témoigner de manière lyrique d'une existence enrobée dans un cortège de souffrances et de privations que justifierait une religiosité jalousement masculine :

En 1947, Djamila DEBECHE publia « *Leila, jeune fille d'Algérie* », puis en 1955, « *Aziza* ». Le premier roman reprend les mythes de l'idéologie coloniale, le second marque une légère évolution ; il met encore en scène une jeune fille déchirée entre tradition et modernité qui assiste d'abord inquiète à la montée du nationalisme puis admet peu à peu l'idée que, peut-être, le monde qui se construit sera de progrès.

Le récit de Fadhma AIT MANSOUR, « *Histoire de ma vie* », antérieur aux récits de Djamila DEBECHE puisqu'il est écrit en 1946, ne sera cependant publié qu'en 1968, après sa mort et celle de son mari. L'auteure raconte sa vie, insistant fortement sur le statut de marginale auquel la condamnent sa naissance illégitime, son instruction

et sa conversion au christianisme. Témoignage sur la colonisation culturelle et ses conséquences, le texte est plein de la souffrance née de la différence, de l'exil et de la mort des siens, éclairé cependant, ainsi qu'elle l'écrit, par le travail de fixation des chants berbères hérités des ancêtres qui (lui) ont permis de supporter l'exil et de bercer la douleur. Sa fille écrit aussi dès 1947 son premier roman « *Jacinthe noire* », suivi en 1960 de « *Rue des tambourins* » et, en 1975, de « *L'Amant imaginaire* ». Elle est connue par les chants recueillis avec son frère auprès de sa mère.

Les romans, à forte coloration autobiographique, mettent en scène des jeunes femmes instables, à la sensibilité exacerbée, refusant de se soumettre, s'analysant avec quelque complaisance, et posent le problème de l'exil et de la marginalité.

Pendant la guerre, émerge celle qui sera longtemps la figure de proue de la littérature féminine algérienne, Assia DJEBAR qui occupera pratiquement seule le terrain pendant quelque temps. L'éclosion de la poésie, genre approprié aux circonstances, permettant l'expression, parfois sans lendemain, de l'émotion du moment, a accompagné la résistance.

Elle est sans doute la plus connue, la plus médiatisée aussi, de nos écrivaines depuis la parution de son premier roman, « *La Soif* » (Julliard, 1957) que l'on compara à l'époque au *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan, œuvre de jeunesse que l'auteure elle-même considérait comme un « exercice de style ».

Deux parties dans sa production : avant et après « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (Éditions des femmes, 1980), marquent un tournant remarquable dans l'ensemble de son écriture :

Les romans de jeunesse : « *La Soif* » (Julliard, 1957, « *Les Impatients* » (Julliard, 1958), « *Les Enfants du nouveau monde* » (Julliard, 1962), « *Les Alouettes naïves* » (Julliard, 1967) mettent en scène de jeunes femmes en quête de liberté, d'affirmation, de féminité.

Si « *La Soif* » apparaît comme en dehors de la lutte qui est alors celle du pays, plus préoccupé de l'intrigue psychologique, « *Les Impatients* », sans faire davantage allusion à la tension d'alors (on est en 1958) se déroule cependant dans un contexte plus algérien— le roman est, dit l'auteure, « *une image d'intérieur d'une maison*

*traditionnelle, avec un patio, un premier étage, des rampes...* »— et le personnage de la jeune fille, Dalila, est en révolte contre l'enfermement, la tradition, prélude à d'autres révoltes; s'y amorce aussi une thématique de l'amour marqué, chez l'homme, par le désir de possession et, chez la femme, par le désir d'indépendance, de liberté.

« *Les Enfants du nouveau monde* », construit sur l'opposition dedans/dehors, met l'accent sur ce qui deviendra un axe majeur de l'œuvre, le thème de la claustration; les femmes dans leur majorité n'ont d'écho de ce qui se passe à l'extérieur que par le biais des hommes qui se font médiateurs ou par ce qu'elles peuvent voir, de l'intérieur des cours, des combats sur la montagne dominant la ville; si, comme Chérifa, elles ont, sous la pression des événements, à affronter la rue, c'est alors une aventure sans précédent, bouleversante et qui les expose publiquement aux pesanteurs traditionnelles de retenue, de silence et de claustration

« *L'Amour, la fantasia* » (Enal/Lattès, 1980) qui paraît ensuite, peut être considéré comme le plus beau roman de l'auteure et sans doute de la décennie dans laquelle il paraît. Il s'écrit en faisant d'une intertextualité déclarée, avec les écrits de la conquête, la matrice du récit: c'est en reprenant, en commentant, questionnant les textes de l'autre que la narratrice réécrit une histoire autre, qu'elle se réapproprie en renversant le point de vue de ceux qu'elle appelle les « premiers faussaires », réappropriation qui passe aussi par le recours à l'imaginaire qui est, dit-elle, moyen de « restituer vie et mouvement à ce qui est mort », le problème n'étant pas « de respect mais d'amour ».

Si l'histoire de la conquête se réécrit ainsi à partir des textes de l'envahisseur, celle de la guerre de libération s'écrit à partir des voix des femmes qui de chuchotements en murmures, constituent et transmettent la mémoire. Mais ces femmes à l'écoute desquelles elle se met, elle s'en est doublement coupée, elle qui se meut en toute liberté au dehors grâce au père: lui permettant l'accès à l'école, il rend possible l'entreprise de se dire et de dire les autres.

Cette liberté et la connaissance du français se payent de l'isolement : l'écriture dans la langue de l'Autre, seule possible, installe la déchirure. « *Mots torches qui éclairent mes compagnes (...) d'elles définitivement, ils me séparent.* »<sup>3</sup>

Le rapport qu'elle entretient avec cette langue est complexe : l'exercice autobiographique qu'elle rend possible est senti comme périlleux :

« *Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau.* » (A.DJEBAR, 1999,33).

Le malaise, l'ambiguïté, tout autant que la richesse caractérisent ce rapport que l'écrivaine vivra plus tard sans aucune culpabilité. Il en est ainsi dans les ouvrages si après :

« *Ombre sultane* » (Lattès, 1987) s'attache à la solidarité qui unit Isma à Hadjila qu'elle a choisie comme épouse au mari dont elle s'est séparée ; la narratrice, Isma, permet à celle qu'elle ne considère pas comme une rivale de sortir en lui donnant la clé de l'appartement fermé par le mari. Ainsi, à côté de la thématique de l'enfermement, se déploie celle de la « sororité » qui s'amplifiera dans la réflexion de l'auteure ; ce qui court aussi dans tout le récit : c'est l'impossibilité du bonheur, du moins dans la durée, comme le montrent les récits racontés par les femmes et la propre vie de Hadjila.

Dans « *Vaste est la prison* » (Albin Michel, 1995), c'est la narratrice qui refuse l'amour, la passion y étant vécue comme maladie ou folie, comme combat, comme blessure. Le roman dit l'amputation qu'elle opère sur elle-même, effrayée des tourments de la passion à laquelle l'éducation des femmes, placée sous le double signe de la retenue et de la méfiance à l'égard de l'homme—« l'ennemi »—, ne prépare pas.

Tout au long du récit, elle se livre à un minutieux travail de déchiffrement, d'analyse, à tout un questionnement sur la nature de la passion et sur cette « impossibilité d'aimer » dans laquelle, génération après génération, sont installées les femmes arabes.

---

<sup>3</sup> A.Djebar ,op.cit. p 25

« *Loin de Médine* » (Albin Michel, 1991) avait renoué avec l'Histoire, non plus celle de la colonisation mais celle des premiers temps de l'Islam ; comme dans *L'Amour...* dont ce roman se rapproche, par sa structure complexe mêlant d'autres voix à celles de la narratrice et par les procédés de reconstruction du passé, l'imaginaire comble les silences, les « béances de la mémoire collective », particulièrement oubliée quand il s'agit des femmes.

Épique par l'ampleur du sujet, lyrique par le ton, le roman, bruissant des voix des femmes qui l'habitent, est rempli, certes, de violence pour certains épisodes, mais surtout d'une grande tendresse : celle de la narratrice pour les femmes dont elle recompose l'histoire, celle de la plupart de ces femmes pour le Prophète dont la douceur est le trait dominant et aussi, plus inattendue, la tendresse des hommes vis-à-vis de certaines de ces femmes.

La question des voix féminines est absolument centrale dans le récit djebarien, peu importe ses manifestations.

Qu'il s'agisse de soupirs, de murmures, de soliloques, de conciliabules ou encore littéralement de clameurs, de cris, de hurlements, la voix des musulmanes, dans tout ce qu'elle comporte d'oralité, harcèle DJEBAR et est toujours minutieusement transposée dans l'écriture.

Transposée en même temps que traduite, car, d'origine arabe, cette voix possède des accents, un rythme et une musicalité propres que l'auteure cherche à garder vivants, autant que possible, dans la langue française.

L'auteure aime surtout aborder le thème de la voix dans un sens purement musical au point de concevoir aussi parfois son œuvre comme une sorte de vaste composition: dans celle-ci, les voix, qui semblent être saisies en direct, sont mises en réseau, orchestrées d'une manière faussement éclatée et savamment, pour parfois être présentées en chœur.

La première étape dans l'évolution personnelle d'Assia DJEBAR se termine en 1967 avec la publication de son roman *Les Alouettes naïves* ; elle a donc publié quatre

romans entre l'âge de vingt et trente ans, romans qu'elle désigne elle-même comme ses œuvres de « jeunesse ».

Ce terme est d'autant plus justifié que les romans et nouvelles qu'elle publie à partir de 1980, témoignent d'une certaine maturité ; ainsi, au bout de dix années de non publication, elle réapparaît sur la scène littéraire avec « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (1980), un recueil de nouvelles à caractère plus ample.

En 1985, elle publie avec le roman « *L'Amour, la fantasia* » le premier volet de son quatuor algérien.

Ses romans, ses récits, ses nouvelles sont désormais caractérisés par un mélange très spécifique de fiction, d'autobiographie, de mémoire féminine et d'Histoire et reflètent enfin tous les tenants de son identité multiple. Il est donc important de s'interroger sur le rôle qu'a joué ce silence (Assia DJEBAR parle d' « années-tunnel », mais aussi d' « années charnière » dans son évolution personnelle et donne une réponse à cette question dans son récit *Ces voix qui m'assiègent*, p.35 :

« *Ces dix années de non-publication littéraire ont donc servi à cela : chercher, sinon à sortir de mon français, langue d'écriture, du moins à l'élargir, et pour finir à y revenir dans un total libre arbitre, consciente enfin de la nécessité d'inscrire dans la pâte même de ma langue française, ainsi que dans la structure romanesque, tous les tenants de mon identité personnelle.* »

En 1976, Assia DJEBAR découvre la cinématographie, l'image-son. La romancière, dont l'écriture se fait exclusivement en français, est maintenant confrontée avec « le corps même de la langue maternelle » dont elle ne se servait jusqu'alors que dans son entourage familial.

Pour son premier film « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* » (long métrage), qui sera diffusé à la télévision algérienne en 1977 et couronné du Prix de la critique internationale à la Biennale de Venise en 1979, elle retourne dans les montagnes de son enfance où elle rencontre des femmes de sa tribu maternelle, les Béni Menacer.

De ce premier été de cinéaste, un détail intéressant lui reste à l'esprit : elle voit des hommes et des femmes (surtout des vieilles), des paysans qui, assis sur le bord de la route, dans la poussière, attendent patiemment soit le car, soit une charrette, soit un conducteur d'âne. Assia DJEBAR, qui est impressionnée par l'immobilité de ces paysannes, s'installe auprès d'elles dans la poussière pour parler avec elles de l'espace. Elle parle le dialecte arabe de la région, et ainsi, il n'est pas étonnant qu'un lien de parenté s'établisse vite entre les paysannes emmitouflées dans leurs voiles et la femme habillée « à l'occidentale ». De ces femmes, elle apprend à s'asseoir, à converser, à attendre et à faire passer le temps. Mais elle apprend encore plus : c'est grâce à elles qu'elle entre en cinématographie. Elle se retrouve comme les paysannes immobilisée dans l'espace, et cette halte lui ouvre d'une certaine façon les yeux ; elle se transmue en regardeuse anonyme, de son regard neutre, elle ne contemple pas seulement les passants sur la route – les fellahs, les conducteurs de mulets, les vélos -, mais elle se retrouve vite des siècles en arrière, témoin des massacres entre Algériens et Français :

*« Je vieillis donc et j'arrive peu à peu à ce détachement « sur le bord de la route, dans la poussière », sauf que le spectacle, justement sur la route, désormais vient de virer au sanglant : défilent des hommes portant leur tête coupée entre les mains, des femmes, cette fois jeunes et quelques adolescentes, tentant d'empêcher les flots de sang de trop jaillir de leurs nuques, de leurs yeux... Sur l'autre côté de la route – car je regarde, oui, je continue à regarder – des jeunes gens, des garçons et quelques hommes faits, tous en armes, certains, le visage entièrement masqué de noir, surveillent la procession interminable, hommes d'armes statufiés ; terribles mais statufiés... (...) « Assise toujours sur le bord de la route et dans la poussière » rougie ? Non, je ne veux pas ; je retourne au désert de mes vingt ans, quand je me croyais condamnée au rêve. Au rêve de la vie ! »<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Op.cit. p 21

Grâce à cette immobilité inhabituelle, elle « redécouvre » son pays et son peuple : son passé, son présent, sa force de vivre, malgré tout. Non seulement son entrée en littérature, mais aussi en cinématographie, a eu lieu parmi les siens. Une certaine allégresse qui se fait sentir dans ses tout premiers romans « *La Soif* » (1957) ou « *Les Impatients* » (1958), cède devant un désarroi, un certain malaise qu'éprouve la romancière qui se rend compte du sang qui se cache derrière chacun des mots qu'elle écrit. Mais cette joie de jeune étudiante ainsi que ce désarroi d'écrivaine qui est parvenue à sa maturité, seraient inimaginables pour elle en dehors du cercle des siens :

« *Ainsi me suis-je oubliée à rappeler mon trajet en écriture ; mes libertés, ma joie d'hier, mon désarroi d'aujourd'hui : parmi les miens.* »<sup>5</sup> constate-t-elle.

---

<sup>5</sup> Ibid. p. 22.

L'écriture djebarienne est marquée du sceau de l'oralité, fait avéré, d'abord par l'auteure elle-même qui a souvent présenté ses projets d'écriture comme des tentatives de réécriture de voix féminines entendues tout au long de son parcours de quête, de témoignages et de collecte de mémoires.

Il s'avère donc que le projet d'écriture de chaque livre (sujets et historiques thèmes développés dans leur multitude, objectifs divers, recherches accomplies dans cette optique) se déroule dans des entrelacements et des croisements de reprise thématique et de référence esthétique de même que les quêtes tour à tour autobiographique, littéraire de la romancière sont bien présentes. Assia DJEBAR se décrit alors à travers ses différentes activités, notamment cinématographiques.

Empruntant le sillage révolutionnaire de ses devancières engagées à faire émerger la femme arabo-musulmane de l'espace masculin, la production artistique djebarienne amplifie diversement le thème. Elle restitue donc à la femme, la voix, le regard, la présence, le corps au travers d'arts multiples la projetant ainsi sur la scène publique en défi aux contraintes sclérosantes de la tradition et des pseudo-valeurs religieuses ambiantes.

Le cinéma, la peinture et la musique demeurent pour Assia DJEBAR ses médias de prédilection, lesquels inspirent la rédaction de ses textes plus qu'aucun autre média. Avec la mosaïque, la photographie, pour sa part, constitue un média d'influence moins déterminante.

Les sources qu'Assia DJEBAR choisit sont remarquables, d'autant plus que celles-ci ne sont pas seulement des sources écrites, mais aussi des sources orales.

Nous avons déjà analysé le grand rôle qu'a joué la « découverte » ou la « redécouverte » des voix des femmes de son pays, grâce au travail audiovisuel.

Elle a « introduit » l'oralité dans ses textes puisqu'elle quête les voix des femmes qui ont été « ensevelies » durant des siècles, elle écoute les femmes, jeunes et vieilles, souvent paysannes qu'elle rencontre dans les montagnes de son enfance, elle cherche à libérer leur voix et à les sortir ainsi de l'ombre millénaire qui pèse sur elles.

À cet égard, on ne constate même pas la moindre hiérarchisation : oralité et écriture s'entrelacent dans son œuvre. Cela est vrai, d'autant plus qu'elle recourt à l'oralité pour commenter, « corriger » et élargir les sources écrites.

Non seulement ses romans ou ses nouvelles (cf. les recueils de nouvelles « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (1980) ou « *Oran, langue morte* » (1997), mais aussi ses films sont des lieux où se font entendre les voix des femmes algériennes, où se fait sentir leur culture, une culture qui n'existe normalement qu'à l'ombre et qui est confinée à l'oralité. Au centre de ses textes et ses films se trouve donc toujours la voix de la femme algérienne.

Dans la tradition arabo-musulmane, la dépendance de la femme du mari reste la réalité primordiale, avec toutes les conséquences négatives que cela engendre : mariée dès que la loi le permet, la scolarité de la jeune fille est arbitrairement interrompue par sa famille, de même qu'il lui est souvent interdit de travailler, surtout quand elle est en âge de procréer.

La famille en Islam est caractérisée par une descendance patrilinéaire. Dans le pire des cas, cela favorise l'émergence d'un système rigide qui se définit par une stricte séparation des sexes : à la femme la maison, qui devient, comme le souligne souvent Assia DJEBAR, son royaume mais aussi sa prison, à l'homme le dehors ; à la femme un espace limité, à l'homme un espace illimité, à la femme la vie domestique au sein des autres femmes de la famille, à l'homme les contacts avec les autres. Les valeurs centrales de la femme sont sa virginité avant le mariage, puis sa fécondité.

Dans ce contexte, la naissance d'un garçon est une joie, tandis que la naissance d'une fille ne suscite guère de vives émotions auprès des parents et des parentes. Cela n'est pas étonnant si l'on prend en considération que le but principal des chefs de famille est de faire accroître leur propre fortune.

Comme dans son roman « *Les Alouettes naïves* » (1967), p.194, Assia DJEBAR donne la parole à Mma Rékia, une vieille femme qui raconte son sort à la jeune femme de son petit-fils avec qui elle partage la chambre. Elle évoque le moment

où elle a accouché de son premier bébé en pleine guerre d'indépendance, tandis que les Français s'apprêtaient à entrer dans la ville. C'était une fille :

*« Or, dans ces jours d'effroi, voici que Mma Rékia accoucha, et d'une fille. Dehors, on entendait le bruit du carnage des balles, mais à côté d'elle sa belle-sœur s'était mise à maudire le sort de l'accouchée : « Une fille ! Tu nous donnes une fille !... tout juste bonne pour une race d'esclaves !... »*

Néanmoins, le mépris de la femme est historique dans la société antéislamique. Assia DJEBAR s'intéresse beaucoup à ce sujet. Son roman *« Loin de Médine »* (1991) qu'elle a consacré aux femmes du début de l'Islam, en témoigne.

Le Prophète QSSL estimait non seulement ses femmes dont la jeune Aïcha était sa préférée et avec qui il abordait même des questions assez difficiles, mais aussi sa fille.

Fatima, la fille du Prophète QSSL, n'était pas la propriété de son père, il ne disposait pas de son corps, mais il la respectait – et l'aimait.

Il est vrai que la polygamie que permet l'Islam complique considérablement la vie des femmes et les rend souvent malheureuses.

La romancière évoque les souffrances des femmes tout en s'interrogeant sur les possibilités d'un dialogue entre les deux coépouses.

Elle raconte le sort d'Isma et de Hajila qui sont toutes les deux épouses du même homme. La polygamie reste une réalité tangible dans les pays musulmans. Mais néanmoins, il ne faut pas généraliser les faits, puisque cela signifierait nier l'existence de Musulmans qui forment avec leur épouse un vrai couple. Et ces couples existent.

Ainsi, le père et la mère d'Assia DJEBAR constituent une exception positive à cette règle rigide qui fait de la femme un « objet » qui appartient à l'homme. Ses parents s'aiment, et c'est dans ce climat tendre que les enfants grandissent et s'épanouissent. Elle souligne souvent dans ses textes que sa libération a commencé dès sa première enfance, au moment où son père l'a conduite à l'école. Mais en fait, cette libération s'est déjà annoncée plus tôt, à savoir au moment où son père a regardé sa femme non

comme sa « propriété », mais comme sa partenaire. Plus tard, il a considéré sa fille comme un être précieux qu'il ne voulait plus enfermer.

Ce qui est intéressant, c'est que sa libération personnelle a suscité des sentiments ambigus auprès de la romancière. Elle va à l'école, elle continue ses études, elle écrit et prend donc publiquement parole (certes, elle se cache derrière un pseudonyme, mais elle sort néanmoins de l'ombre), mais elle ne se considère pas, paradoxalement, comme une femme qui a toujours joui de la liberté, mais comme une « fugitive », c'est-à-dire comme une femme qui a connu la prison avant d'avoir été libérée ou avant de s'être libérée.

Dans son récit « *Ces voix qui m'assiègent 1999, pp.88-89* », elle décrit son rapport avec l'écriture en français :

*« Pour qui veut écouter, puis transmettre, puis précautionneusement dire, à peine laisser perler, ne pas déformer par l'enflure, par l'hyperbole d'une révolte attendue, en somme pour qui a souci de faire le passeur – la passeuse – sur un ton juste, d'une voix sûre, et prolonger cette parole pleine, grave ou hésitante, ou fragile, pour la fixer sans la souiller, ni l'exhiber – seulement pérenniser cette trace, tatouage de l'origine -, serait-ce cela vraiment écrire, quand on est femme et que l'écho de la tribu fantôme vous devient maison et prison ? (...) Maison et prison, ai-je prétendu, mais j'ajoute aussitôt : la langue de l'autre, de l'ailleurs, du conquérant d'hier, de l'hôte ouvert ou hostile d'aujourd'hui. »*

Tandis que l'image de sa grand-mère paternelle reste pour Assia DJEBAR inséparablement liée à son silence et à sa tendresse qui adoucissait sa retenue, sa grand-mère maternelle s'imposait à elle comme gardienne de la mémoire familiale. Au sein de la maison, dans le cercle des femmes de la famille, la femme, surtout quand elle a atteint un certain âge, se retrouve dans le rôle de gardienne de la tradition, de transmetteuse de la mémoire ; c'est elle qui transmet l'histoire de la famille et de la tribu, les légendes, les gestes, les rites à ses filles, à ses petits enfants et aux autres jeunes parentes. Les grands-mères sont vénérées, parce qu'elles ont défendu, pendant la colonisation française, les mœurs et les coutumes contre le grand danger de l'acculturation coloniale, et qu'elles les défendent, même aujourd'hui, de l'évolution du temps et des

changements que celle-ci apporte. Ce grand respect vis-à-vis des grands-mères ne témoigne pas de nostalgie ; le passé est tout simplement la base nécessaire pour construire le présent, et la mémoire familiale est une composante essentielle de la construction de l'identité individuelle.

Dans ce qui suit, nous suivrons les réflexions d'Anne MUXEL sur la mémoire familiale.

En fait, selon elle, on peut distinguer trois fonctions de la mémoire familiale :

La première est ce qu'elle appelle la « fonction de transmission » ou « la transmission symbolique », pour emprunter le terme de Martine SEGALEN. Il s'agit là de certains objets qui, en soi, n'ont souvent aucune valeur, mais qui ont une valeur inestimable pour l'individu, qui sont donc un véritable trésor dont se nourrit son identité.

Assia DJEBAR évoque dans « *Vaste est la prison* » la douleur qu'a causée la perte de ses cahiers de musique andalouse à sa mère.

Sa mère était toujours très fière de sa culture arabe. Tout en sachant déjà les couplets par cœur, elle gardait néanmoins les cahiers où elle avait noté les textes pendant son adolescence.

Mais pendant la guerre d'indépendance, des soldats français les ont déchirés. Ainsi, un objet de la transmission symbolique a une fois pour toutes disparu ; en ayant déchiré les cahiers, les soldats l'ont blessée puisqu'ils ont touché à un trésor dont se nourrissait son identité, ce qui explique son chagrin énorme :

« *Son chagrin pouvait paraître incongru en ces temps où, autour de nous, maintes femmes pleuraient, qui un fils, qui un frère.* »<sup>6</sup>

La seconde fonction centrale de la mémoire familiale est la « fonction de reviviscence. »

---

<sup>6</sup>A.Djebar (1995), *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, p.171 .

Cette fonction est, toujours d'après Anne MUXEL inséparablement liée à l'expérience affective. Dans ce contexte, il s'agit de souvenirs privés qui constituent l'identité intime de chacun. Ainsi, l'individu se remémore son passé dans la famille, ses émotions, les sensations que lui ont procurées certains événements. À cet égard, la mémoire sensorielle occupe une place importante.

Dans « *L'Amour, la fantasia* », mais aussi dans « *Vaste est la prison* », Assia DJEBAR raconte comment sa grand-mère paternelle avec qui elle partageait le lit après la naissance de son frère, lui réchauffait les pieds. C'est ce petit geste qu'elle associe intimement à l'image de sa grand-mère, et elle se rend compte que ses caresses et ses tendresses ont été pour elle comme une seconde naissance :

« (...) de m'être, à partir de là, assoupie chaque soir dans ses bras, de m'être laissé réchauffer les pieds dans ses mains, d'avoir été ainsi enveloppée, quelques années, par cette chaleur maternelle fut, je le sais, comme une seconde naissance pour moi. »<sup>7</sup> . Assia DJEBAR avait à peine six ans quand sa grand-mère paternelle est morte.

Dans le chapitre intitulé « Le cri dans le rêve » dans son roman « *L'Amour, la fantasia* », elle évoque le jour de la mort de sa grand-mère quand elle, encore petite, a quitté la maison paternelle pour dévaler la rue, toujours déchirée par un cri silencieux qui l'habitait entièrement. Elle se rend compte que cette grand-mère silencieuse reste liée à elle, même après sa mort, grâce à sa tendresse qui se reflète dans le petit geste de ses mains réchauffant ses pieds. C'est par son silence qu'elle se distinguait nettement de sa grand-mère maternelle qui se détendait régulièrement dans ses sessions de transes, qui se libérait ainsi, par ses plaintes, de ses souffrances, et dont la voix d'autorité l'enveloppait à chaque veillée. La course de la petite fillette et le fait qu'elle revive ce jour, une fois adulte, dans ses rêves, s'expliquent par le fait que cette femme a perdu la voix dans sa mémoire ; en dévalant la rue tout en étant déchirée par un cri profond qui s'exhale néanmoins dans un silence compact, elle essaye de redonner une voix à sa grand-mère silencieuse « (...) ma course de fillette tente désespérément de lui redonner voix. »<sup>8</sup> et de la libérer finalement, même après sa mort, en vengeant son silence d'autrefois.

Un autre souvenir très intime d'Assia DJEBAR concerne sa grand-mère maternelle qu'elle respectait beaucoup et dont la force presque virile l'intimidait. Elle se souvient qu'elle prenait toujours ses mains de fillette pour les enfermer dans ses mains rougies de henné ; elle se souvient de la chaleur de ses paumes.

---

<sup>7</sup>Op.cit. p. 25

<sup>8</sup>A.Djebar (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C.Lattès, p. 25

La troisième fonction essentielle de la mémoire familiale est celle de « réflexivité ».

L'individu interroge sa mémoire afin de se positionner par rapport à sa famille et de tirer une leçon – une leçon positive dans le sens où il décide de retransmettre une certaine valeur ou un certain rituel à son tour à ses enfants, mais aussi, parfois, une leçon négative dans le sens où il décide consciemment de ne pas refaire une certaine chose avec ses enfants, de ne pas leur transmettre un certain souvenir, puisque cela lui a fait mal.

Assia DJEBAR voue une grande fascination pour la génération des grands-mères. Elle reconnaît la grande importance des femmes pour le maintien de la tradition. Elle souligne que « les femmes sont les porteuses de la mémoire », qu'elles sont du côté « de la mémoire domestique ».

Dans la littérature maghrébine féminine, l'opposition entre l'oralité et l'écriture prend des traits particuliers. Les aspirations des romancières sont parfois contradictoires : d'un côté, elles soulignent l'importance primordiale des voix féminines pour la transmission des traditions et des mœurs.

Ainsi dans l'œuvre (tant littéraire que filmique !) d'Assia DJEBAR, on constate une admiration profonde de l'écrivaine pour les aïeules qui s'installent dans leur rôle de « gardiennes de la mémoire ».

Les écrivaines maghrébines francophones veulent dénoncer l'oppression séculaire qui a enseveli les voix des femmes. Témoin notamment le roman « *L'Amour, la fantasia* » (1985) où Assia DJEBAR donne la parole aux différentes femmes qui ont participé à la guerre de libération et qui se sont libérées – hélas, très souvent seulement passagèrement – des contraintes ancestrales qui pèsent sur elles.

En fait, déjà dans le roman « *Les Enfants nouveau monde* » (1958), l'auteure a abordé la question de l'émancipation des femmes grâce à la guerre. Cette question continue à l'occuper par la suite et se trouve au cœur des romans, nouvelles et récits qu'elle publiera à partir de 1980.

Dans le film « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* » (1978), des femmes racontent qu'elles ont quitté l'ombre millénaire pour participer aux combats.

Dans ce film, l'émancipation de la femme se reflète, comme nous l'avons déjà constaté, dans un étrange renversement des rôles habituels :

« *Lila « vagabonde » librement dans la région de Césarée afin de parler avec les femmes de sa tribu ; cette (re)découverte du paysage de son enfance ainsi que ses conversations avec les dames du Mont Chenoua qui lui parlent de leur lutte dans la guerre d'indépendance, mais les récits de qui témoignent aussi des souffrances et du courage des Algériens lors de la conquête coloniale au XIXe siècle, lui permettent enfin de trouver son identité. Son mari Ali, par contre, reste « cloîtré » à la maison ; il est*

*immobilisé après une chute de cheval. Cloué sur son fauteuil de paralytique, on le voit épier les hommes, les femmes et les enfants qui circulent au-dehors. »*<sup>9</sup>

Dans le recueil de nouvelles « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (1980), l'auteure évoque le sort des Algéroises, des citadines, qui, lors de la bataille d'Alger, ont quitté les maisons hermétiquement fermées ; elles ont posé des bombes, elles ont été arrêtées et torturées. Mais une fois les luttes terminées, les femmes sont retournées à la maison. À cet égard, leur désir de mener enfin une vie tranquille, au sein de leur famille, et de jouir enfin de la protection des hommes, devrait avoir joué un rôle non négligeable.

Cette réaction est tout à fait compréhensible si l'on se rappelle les sacrifices énormes que la guerre a imposés à tou(te)s les combattant(e)s : citons seulement l'impossibilité de mener une vie familiale normale, de voir grandir les enfants, les pertes d'enfants et de parents dans les combats... Les femmes ont subi les mêmes épreuves que les hommes, elles ont lutté aux côtés des hommes, mais leur combat ne les a pas libérées. Ainsi, elles restent, même après l'indépendance, en grandes parties enfermées dans le système traditionnel et patriarcal qui leur impose le retour au silence et à l'ombre des maisons et des patios. Ainsi, les combattantes de la guerre d'hier se retransforment en femmes muettes.

Beaucoup de ces « nouvelles femmes d'Alger » qui ont osé franchir le seuil de leur maison afin de lutter pour un meilleur avenir de leur pays, reculent pour se retrouver dans le harem ancestral où les a déjà vues le peintre Eugène DELACROIX lors de son séjour en Afrique du Nord au XIXe siècle.

Assia DJEBAR se sert d'un jeu de mots qui sera significatif pour tout le livre : ainsi, dans les nouvelles de son recueil « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », elle évoque le sort des « Femmes d'Alger nouvelles » donc des femmes vivantes et souffrantes de la capitale algérienne des années 1980. Certes, ces femmes s'insèrent dans la lignée des « femmes d'Alger » des harems millénaires que DELACROIX a

---

<sup>9</sup> J.M.Clerc (1997), *Assia Djébar : Écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, p. 28

immortalisées avec son tableau : elles font partie de la chaîne de transmission féminine qui a maintenu l'Histoire vivante.

C'est la voix de leurs aïeules, étouffée dans les harems, mais qui s'est transmise, dans les chuchotements, de génération en génération qu'Assia DJEBAR quête avec son travail cinématographique, ce sont les inflexions de la voix, les gestes qui accompagnent les paroles, la mimique, qui, enfin, peuvent exprimer ce que les mots passent sous silence. C'est de cette façon que le cinéma donne enfin un langage aux silences de l'Histoire.

De tradition orale forgée dans l'arabe dialectal, la poésie populaire n'est pas du reste. Dans la culture maghrébine, le « meddah »-littéralement panégyriste-est le porteur de la voix du peuple, qui chante et conte son quotidien et son histoire.

A la manière du poème modèle du meddah, Assia DJEBAR a versifié pour l'Algérie post-indépendante pour reconquérir son patrimoine culturel et historique. Dans la poésie des meddahs, DJEBAR trouve un refuge culturel pour l'acquisition d'un certain équilibre émotionnel et identitaire : sa langue de culture étant le français, l'arabe dialectal, sa langue maternelle, lui est plus proche que l'arabe classique appris à l'école.

De fait, le déchirement identitaire dû au bilinguisme, cité par la romancière dans « Poèmes pour l'Algérie heureuse », p.80 semble affecter les intellectuels francophones :

*Même quand je rêve d'Arabie*

*La voix de Rimbaud me poursuit.*

Donc le retour aux racines culturelles et identitaires ne peut s'opérer qu'à travers l'arabe populaire avec lequel ils sont familiers et dont la poésie manifeste sa richesse culturelle profonde. Cet art populaire peut servir de source d'inspiration et de modèle, même pour la poésie algérienne d'expression française. Aussi, DJEBAR se rend-elle compte que ses aptitudes culturelles occidentales ne lui confèrent pas une véritable voix qui émanerait de son for intérieur. Elle languit d'utiliser les « lettres » de sa propre langue pour exprimer ses aspirations artistiques. Dépourvue de cette voix, elle ne voit pas l'utilité de maîtriser la langue de l'Autre avec tout son apport culturel quand

elle est incapable de manipuler sa propre langue maternelle. Avec un ton à la fois triste et moqueur, elle exprime sa frustration (op.cit.) :

*Sans voix où palpite mon sang  
A quoi bon faire le chien savant.*

La poésie djebarienne a, comme sa prose, gardienne de mémoire et entremetteuse, dit la situation historique et culturelle de l'Algérie dominée et éclairé une société par une oralité engagée et prometteuse.

## 2- La culture du corps

L'ancrage dans l'univers féminin traditionnel ou, pour emprunter le terme d'Assia DJEBAR, « l'écho de la tribu fantôme », devient « maison et prison » aux femmes algériennes qui écrivent en français, qui essaient donc de faire passer la voix féminine dans la langue étrangère, néanmoins sans toucher à cette parole, à ses hésitations, à sa fragilité, à sa plénitude ; « maison » dans le sens où les femmes (et aussi Assia DJEBAR) grandissent le plus souvent dans le milieu traditionnel (ou, en tout cas, pas loin de ce milieu), dans le cercle des aïeules et des parentes qui les enveloppent de leur parole ; « prison » dans le sens où cet univers traditionnel est caractérisé par des interdits millénaires qui concernent le regard, la voix et le corps de la femme. Ce rapport ambigu se reflète surtout dans l'image du voile.

Ainsi, Assia DJEBAR souligne clairement que le voile n'est pas seulement un moyen d'enfermer le corps de la femme, de le rendre invisible et de faire de la femme un « fantôme »- donc une « prison » -, mais aussi une façon toute naturelle de se protéger (une « maison » ?).

Dans le chapitre « De l'écriture comme voile » dans son récit « *Ces voix qui m'assiègent*, p. 97», elle évoque un souvenir d'enfance qui la hante :

*« Ainsi, avant de sortir, il y avait toujours le moment où la femme (sa mère, une tante ou une autre parente) déplaçait le voile dans le vestibule avant de franchir le seuil. L'enfant, en suivant attentivement les gestes de la femme, s'est vite rendu compte que chacune avait sa manière inimitable de se voiler. En même temps, la fillette était sûre que, si les hommes dans la rue reconnaissaient sa mère, c'était parce qu'elle avait évidemment les plus beaux yeux et les plus belles chevilles. »*

L'idée que le voile mutilait le corps de la femme en le rendant invisible et en le réduisant aux yeux au-dessus de la voilette et aux chevilles, ne lui est donc jamais venue à l'esprit. Au lieu de cela, le voile était intimement associé à cet univers féminin dont l'écrivaine faisait certes partie, mais qu'elle avait aussi le privilège de quitter, même une fois l'âge nubile atteint, grâce à sa formation à l'école française.

Plus tard, Assia DJEBAR condamne sévèrement l'attitude occidentale selon laquelle chaque femme voilée est automatiquement « (...) *une prisonnière, une victime, une réprouvée, et qu'on doit pleurer sur elle.* »<sup>10</sup>

L'écriture djebarienne est aussi un autre prétexte d'affranchissement, de visibilité, de présence :

« *L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent... Une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendiante accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets.* »<sup>11</sup>

Ainsi nous évoquerons les différentes réalités du regard qui nous intéresseront particulièrement : la femme comme « objet » qui est regardé, la femme comme « sujet » qui regarde.

Enfin, nous aborderons la question du voile : les femmes dans la société algérienne traditionnelle n'ayant pas le droit de regarder ouvertement, elles recourent à un subterfuge afin de pouvoir contempler le dehors :

« *Assise sur le bord de la route, dans la poussière... C'est ainsi, pourtant, que j'aurais voulu débiter : évoquer à quel moment j'ai senti que je pouvais, moi témoin, ou regard, ou scripteuse, être au-dehors vraiment mêlée aux miens – aux tribus, aux fractions, générations mortes et vivantes, de ma terre là-bas (en somme donc « ma nation », plutôt ma communauté d'origine) – oui, mêlée, perdue parmi eux et m'imaginer laisser trace... pour eux, pour nous.* »<sup>12</sup>

En rapport direct avec la culture arabo-musulmane traditionnelle : la femme subit le regard des hommes, parce que seuls les hommes y ont droit ; c'est ainsi qu'elle

---

<sup>10</sup> A.Djebar, op.cit.p.195.

<sup>11</sup> A.Djebar (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C.Lattès, p. 256

<sup>12</sup> Op.cit. p .19

devient un « objet », puisque le regard des hommes ne vise pas à saisir les femmes dans leur intégralité d'êtres vivants dont la valeur spirituelle dépasse largement les limites étroites de l'apparence physique.

Ce regard est perçu comme très agressif. Beaucoup de filles et de femmes maghrébines, et parmi elles aussi celles qu'on considère comme émancipées parce qu'elles étudient et quittent donc la maison ce qui les expose inévitablement au regard masculin, considèrent celui-ci comme nuisible, comme une « souillure ». Le regard devient l'instrument le plus efficace de l'oppression sexiste :

*« Les causes profondes de l'oppression sexiste ont toujours quelque chose à voir avec le désir et la sexualité, ne serait-ce que le désir de maintenir le corps de la femme sous contrôle, de dominer son corps. »<sup>13</sup>*

Cette hypothèse est confortée par le fait qu'en regardant la femme, l'homme a le pouvoir de déposséder celle-ci de son propre corps. Il s'agit d'un viol, parce que le regard sert de moyen pour « s'approprier » le corps de la femme, ce qui rend la maîtrise du corps impossible pour celle-ci. Mais la maîtrise de son propre corps est la condition nécessaire pour la liberté sexuelle de la femme. Compte tenu de ces similitudes entre le viol et le « regard-viol », on comprend pourquoi la conviction qu'il faut protéger la femme des regards masculins est si profondément enracinée dans la culture arabo-musulmane traditionnelle.

La pénétration oculaire est considérée comme le signe précurseur d'une pénétration plus grave.

Ainsi, à partir de la puberté, il est interdit aux filles de s'exposer à ce regard intrus. Le désir d'un « corps-forteresse », hermétiquement fermé à toute intrusion extérieure charge les femmes et les hommes qui gardent leur honneur d'une lourde responsabilité.

---

<sup>13</sup> [Http://www.limag.com/Volumes/Djebar.htm](http://www.limag.com/Volumes/Djebar.htm), le 29 juin 2005

Mais paradoxalement, le regard menaçant qui tombe sur le corps de la femme ne doit pas forcément être l'œil d'un homme étranger – il peut aussi être le regard du père qui surveille le comportement de la fille. Il s'agit de l' « effet panoptique » qui permet de voir sans être vu.

Le père qui surveille la fille devient le seul qui a le droit de la regarder. Le père a la capacité de punir les transgressions de cette loi qui stipule que les femmes ne doivent pas se laisser voir par des yeux étrangers tandis que les hommes ne doivent pas s'introduire, même visuellement, dans l'intimité d'autrui. Le châtement peut être grave et vise à détruire ce regard dangereux.

Ainsi, dans le roman « *Ombre Sultane* », Hajila qui sort dans la rue et s'expose ainsi aux regards des autres, est sévèrement punie par son mari lorsque celui-ci se rend enfin compte de ses « évasions » : il brise une bouteille et cherche à en aveugler la femme :

« *Je t'aveuglerai pour que tu ne voies pas ! Pour qu'on ne te voie pas !* »<sup>14</sup>

Assia DJEBAR cherche à libérer le regard féminin des interdits et des tabous, elle cherche à lui redonner sa force initiale et son désir. C'est au moment où l'homme se met à interroger Hajila désormais libre, libre malgré la peur sourde, malgré les violences, malgré les coups de l'homme car il la frappe, libre peut-être sans encore le savoir, que la voix d'Isma et d'Hajila s'enchevêtrent :

« *Le soleil te regarde, ô Hajila, toi qui me remplaces cette nuit. En épiant cet homme dans la pénombre, empêtré dans son impuissance, tu commences à percevoir qu'il ne peut rien. Rien ! (...) Surtout pas te dépouiller des frémissements du dehors, des moissons de ton errance.* »<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> A.Djebar(1987), *Ombre Sultane*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 96

<sup>15</sup> Ibid., p. 94

Si elle décrit la révolte sourde de Hajila, elle aspire donc à inscrire le sentiment de révolte féminine dans la durée : Hajila, l'individu, affirme son identité, se libère ; dans le sillage de Hajila, Assia DJEBAR veut libérer d'autres femmes, et enfin, elle se libère elle-même en évoquant dans « *Vaste est la prison* » ses expériences à elle, et en encourageant le changement de la société par l'affirmation féminine individuelle d'abord, collective ensuite.

Néanmoins, il est important d'ajouter qu'il existe aussi des exceptions à cette prohibition du regard. L'étranger non-musulman, le Français, n'est en général pas concerné par cet interdit, parce que son regard n'a pas vraiment la valeur d'un regard, il ne peut pas s'introduire dans l'intimité de la femme, il ne peut pas la toucher.

L'auteure décrit dans son roman « *L'Amour, la fantasia* » une situation où des femmes musulmanes voilées tombent sur un passant français :

*« Un homme approche ! Sous le figuier ou l'olivier, ou contre le bosquet de lentisques, les voiles qui ont glissé sur l'épaule sont remontés vivement sur les chevelures. L'une se réemmitoufle, alors qu'elle arborait ses bijoux sur sa poitrine découverte, une autre se relève et veut voir sans être vue, une troisième étouffe des rires, agacée à chaque approche d'un mâle. Le danger se révèle quelquefois sans fondement : - Voyons, remarque l'une, c'est un Français ! La pudeur habituelle n'est plus nécessaire.*

*Le passant, puisqu'il est Français, Européen, chrétien, s'il regarde, a-t-il vraiment un regard ? (...) Son regard, de l'autre côté de la haie, au-delà de l'interdit, ne peut toucher. »*<sup>16</sup>

L'étrangeté trop grande et l'altérité trop radicale empêchent le danger du regard, la visibilité équivaut à la transparence et à l'invisibilité.

A ce propos, elle écrit :

---

<sup>16</sup> A.Djebar (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C.Lattès, p. 179-180

« (...) l'étranger, en s'arrêtant, en les dévisageant, les voit-il lorsqu'il croit les surprendre ? Non, il s'imagine les voir... »<sup>17</sup>

Concernant le rapport entre le regard et l'altérité, nous pouvons constater que chez Assia DJEBAR, le regard ne sert pas seulement à découvrir le dehors et l'autre masculin, mais aussi l'autre étranger. Le contact avec cette culture totalement différente de la culture maghrébine se limite souvent sur un contact visuel, favorisé par la curiosité enfantine, comme dans son roman « *L'Amour, la fantasia* », quand la narratrice contemple l'intérieur d'une maison française :

« *Durant cette conversation, par l'embrasement de la fenêtre, je regardais le corridor qui ouvrait sur d'autres pièces. Je devinais le bois luisant des meubles dans la pénombre ; je me perdis dans la contemplation de la cochonnaille suspendue au fond de la cuisine ; des torchons à grands carreaux rouges semblaient, ainsi accrochées, un pur ornement ; je scrutais l'image de la Vierge au-dessus d'une porte... (...) Car, pour moi, les demeures françaises exhalèrent une odeur différente, reflétaient une lumière secrète – ainsi mon œil reste fasciné par le rivage des « Autres ».*<sup>18</sup>

Selon Assia DJEBAR c'est ce premier regard, ce regard enfantin brûlant d'envie d'appréhender le monde, que la femme doit essayer de retrouver à l'âge adulte, quand elle est déjà écartelée entre la tradition et la modernité, entre plusieurs langues.

La deuxième réalité du regard est le regard jeté par les femmes sur le monde extérieur.

Contrairement au regard masculin, le regard féminin pour s'exercer doit avoir recours à des subterfuges, dont le plus important est le port du voile. A travers le voile l'œil féminin peut regarder le dehors, espace où les femmes n'ont pas accès.

Chez Assia DJEBAR on trouve une opposition entre les femmes « voyeuses » dans le monde traditionnel et les femmes ouvertement « regardeuses » dans la société

---

<sup>17</sup> Ibid., p.38

<sup>18</sup> Op.cit. p.38

moderne. Le droit de regard est une des revendications chères à la romancière. Cette liberté du regard est pour elle étroitement liée à la liberté et à la mobilité du corps.

Dans l'œuvre djebarienne, le voile est évoqué comme métaphore. Le voile occupe une place primordiale dans la culture arabo-musulmane traditionnelle. Il constitue tout d'abord un moyen d'enfermer le corps de la femme, de le rendre invisible, de l'asphyxier. De cette façon, le voile est sans aucun doute un outil de dominer le corps féminin : la femme doit voiler son regard en baissant les yeux, voiler sa voix en s'enfermant dans le silence, voiler son corps en portant le voile. Qu'une femme s'exprime ouvertement est regardée, non seulement comme une transgression, mais comme une fitna, c'est-à-dire une menace aux valeurs morales et religieuses qui sont à la base de la société traditionnelle.

Écrire signifie s'exprimer publiquement, comme le constate aussi Assia DJEBAR dans son livre « *Ces voix qui m'assiègent* », p.40, quand elle s'interroge :

*« L'écrivain-femme deviendrait-elle presque la femme publique ? » Notons toutefois qu'en arabe algérien, le mot « hidjab » qui désigne le voile signifie aussi « protection ».*

Bien que le voile doive rendre impossible le désir sexuel des hommes en rendant invisibles les femmes, il peut aussi être perçu, en Occident, comme une composante érotique de l'image de la femme orientale, surtout au XVIIIe et au XIXe siècles. Les femmes du harem sont peintes soit entièrement nues, soit complètement voilées. Le regard masculin ne peut pas les capter dans la dernière image. Le regard devient alors agressif : le voile cache un secret, le corps de la femme, ainsi il faut le déchirer. Pour beaucoup d'hommes musulmans, le voile a aussi une signification sexuelle : la femme dévoilée perd tout mystère, elle est « nue ». La femme voilée est plus intéressante sexuellement.

Dans son livre « *Ces voix qui m'assiègent* », p.43 à propos de cette signification sexuelle du voile :

« Voile non de la dissimulation ni du masque, mais de la suggestion et de l'ambiguïté, voile-barrière au désir certes, mais aussi voile subsumant le désir des hommes... »

Quelque contradictoire que cela puisse paraître, le voile sert aussi à « libérer » la femme de la claustration, puisque le port du voile lui permet d'accéder à l'espace masculin et public, le dehors, qui lui est interdit. Ainsi, « (...) les femmes voilées sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantagées donc que des femmes entièrement recluses. »<sup>19</sup>

Le prix de cette liberté relative de mouvement est l'anonymat, la perte de l'identité individuelle. Une femme voilée appartient donc au genre indifférencié (et méprisé !) féminin ; la femme voilée n'est plus reconnue comme telle ou telle fille, mais elle est considérée comme une simple créature de sexe féminin. Cela peut rendre les hommes moins respectueux. Le voile est souvent à l'origine d'un préjugé répandu parmi les hommes : derrière le voile, les femmes peuvent faire des activités immorales et interdites, angoisse qui se manifeste dans la vocation de « sorcière ». Surtout pendant la guerre d'indépendance en Algérie, le voile est devenu un signe plutôt politique que religieux. La femme voilée a fait savoir à tous les gens qui la regardaient qu'elle appartenait à la religion musulmane qui s'opposait à la nouvelle religion et aux nouvelles coutumes occidentales que le colonisateur voulait imposer.

Cette résistance culturelle était pour les femmes, qui sont enfermées dans un silence millénaire, d'autant plus importante qu'elles avaient ainsi la chance de participer à la lutte contre les Français. En outre, pendant la guerre, le voile était beaucoup plus qu'un simple symbole de l'identité culturelle du peuple algérien : il y avait des femmes qui transportaient des tracts ou même la guerre d'indépendance. Assia DJEBAR rend hommage aux « porteuses de feu » dans son bouleversant recueil de nouvelles « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », p.60, elle s'interroge :

« Où êtes-vous les porteuses de bombes (...). Où êtes-vous les porteuses de feu, vous, mes sœurs, qui aurez dû libérer la ville...

---

<sup>19</sup> A.Djebar (1980), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Edit des Femmes, p. 174.

*Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues de l'espace. »*

Prise en compte la stricte séparation des sexes dans la culture algérienne traditionnelle, il n'est pas étonnant qu'une autre signification du mot « hidjab » soit « rideau », c'est-à-dire, en d'autres termes, frontière entre la vie publique et la vie familiale ou aussi frontière entre les sexes.

Dans la nouvelle « La femme qui pleure » qui a été publiée dans le recueil « Femmes d'Alger dans leur appartement », la femme qui, dans le texte, n'est jamais directement nommée, raconte son passé à un homme qu'elle rejoint régulièrement à la plage. L'homme est un ancien prisonnier qui s'est évadé. À cet égard, il est intéressant d'ajouter que lui-aussi, il n'est jamais directement nommé ; il est « lié », il ne parle pas. Cet anonymat favorise une interprétation universelle de la nouvelle : ainsi, Assia DJEBAR fait état de l'oppression sexiste et manifeste en même temps une volonté forte de changer la société par le dévoilement individuel d'abord, collectif ensuite. En fait, dans cette nouvelle s'annonce déjà le désir de l'écrivaine de sauver les opprimées et de leur donner un espace (= la littérature) qu'elles peuvent enfin peupler de plein droit, ce qui leur donne la possibilité de « se recréer » et de réorganiser les relations intersexuelles, désir qu'on retrouvera plus tard dans le roman « Ombre Sultane » (1987).

L'idée de raconter la libération du corps hante la romancière. À cet égard, il est indispensable d'ajouter que le désir charnel qu'elle raconte dans ses œuvres (citons à cet égard notamment « Les Nuits de Strasbourg » (1997), « La Disparition de la langue française » (2003), mais aussi la deuxième partie des *Alouettes naïves* (1967)) s'inscrit dans le besoin tenace de l'auteure de parvenir par un travail esthétique à « une sorte de transfiguration des mouvements du corps, à un art de l'expression corporelle. »<sup>20</sup>

Nous avons jusqu'alors surtout parlé de la culture algérienne traditionnelle, où le voile occupe une place de première importance puisqu'il permet de protéger le corps féminin des regards intrus, mais où le voile sert aussi – quelque paradoxal que cela

---

<sup>20</sup>[Http://www.limag.com/Volumes/Djebbar.htm](http://www.limag.com/Volumes/Djebbar.htm), le 29 juin 2005

puisse paraître ! – à « libérer » la femme, puisque la femme voilée échappe à la claustration.

Aussi Assia DJEBAR ne se voile-t-elle pas parce qu'elle fréquente l'école française et grandit dans une famille où les valeurs occidentales s'introduisent de plus en plus. Mais souvent, les femmes ne peuvent pas se dérober à d'autres voiles, invisibles certes mais néanmoins présents. Le silence est un de ces voiles « métaphoriques » :

*« En somme, les corps, voilés, avaient droit de circuler dans la cité. Mais révoltes allaient jusqu'à transpercer l'azur, que faisaient-elles, sinon attiser le risque suprême ? Refuser de voiler sa voix et se mettre « à crier », là gisait l'indécence, la dissidence. Car le silence de toutes les autres perdait brusquement son charme pour révéler sa vérité : celle d'être une prison irrémédiable. »<sup>21</sup>*

Le voile est souvent synonyme d'analphabétisme. Dans « l'Amour, la fantasia », elle raconte que sa mère a été critiquée par des parentes pour ne pas encore avoir voilé sa fille adolescente. La mère répond toujours sèchement : « Elle lit ! », c'est-à-dire en arabe, elle étudie. L'accès à l'écriture et à la lecture, surtout en langue française, est donc considéré comme incompatible avec le voile et la réclusion. Écrire est se dévoiler vraiment :

*« Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment « se mettre à nu ». »<sup>22</sup>*

Écrire expose la femme au public. C'est ainsi la meilleure façon de se défaire du voile (au sens littéral et métaphorique). La femme qui écrit enlève – selon Assia DJEBAR – « l'exclusivité scopique » à l'homme. En tant qu'écrivaine, la femme regarde à son tour, elle devient « regardeuse » :

---

<sup>21</sup> Op.cit. p.285

<sup>22</sup> Ibid., p.224

« *Ecrire donc pour une femme, si elle ne peut se cantonner dans la fiction, lui devient a posteriori dévoilement.* »<sup>23</sup>.

Mais cette écriture se fait presque exclusivement dans la langue de l'autre, en français.

Écrire et penser en français peut devenir une nouvelle aliénation :

« *J'ai utilisé jusque-là la langue française comme voile. Voile sur ma personne individuelle, voile sur mon corps de femme ; je pourrais presque dire voile sur ma propre voix. (...) Ainsi pour moi, en une première étape de mon trajet d'écrivain : l'écriture, je la voulais loin de moi, comme si dans ses creux, ses pleins et ses déliés, je me cachais plutôt en elle, consciente de la curiosité extralittéraire en quelque sorte que mes écrits pouvaient susciter au préalable (...)* »<sup>24</sup>

Mais écrire en français ne signifie pas toujours se protéger. Les rapports qu'entretient Assia DJEBAR avec l'écriture en français sont caractérisés par une certaine ambiguïté. Ainsi, l'écriture en français peut même être vécue par l'auteure comme une « mise à nu » terrible : le texte n'a pas été écrit en arabe, dans la langue des aïeules, dans la langue maternelle qui lui « aurait été couverture » :

« *Une sensation de ma mise à nu de femme devant un homme – inévitablement devant tous les hommes – me paralysa : j'étais privée de la langue maternelle qui m'aurait été couverture dans la communication qu'elle m'aurait assurée avec les femmes traditionnelles !...* »<sup>25</sup> constate-t-elle.

En fait, c'est l'expérience cinématographique qui a bouleversé les rapports qu'elle entretenait avec sa langue d'écriture, le français. Au début, pour l'auteure qui grandit dans un milieu traditionnel où les aïeules, ses tantes, sa mère et les autres parentes se voilent, le voile est perçu comme une façon plus ou moins naturelle de la

---

<sup>23</sup> A.Djebar (1999), *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, p.64

<sup>24</sup> Ibid., p.43

<sup>25</sup> Op.cit.p.109

femme maghrébine de se protéger des regards des autres au moment où elle quitte la maison et s'avance au-dehors. Le voile n'est pas vu comme un déguisement, ni un masque. Ce n'est que pendant son premier été de cinéaste dans les montagnes du Mont Chenoua qu'Assia DJEBAR se rend compte, à la vue d'une jeune femme entièrement voilée dont n'apparaît qu'un seul œil, que le voile, loin de toute protection, peut aussi être regardé comme un moyen de réduire la femme à un fantôme.

C'est la caméra qui saisit cette autre vérité du voile qui bouleverse profondément l'écrivaine et cinéaste. « *Le voile, ainsi perçu globalement, la silhouette ainsi saisie d'un coup, et de face, par une caméra, c'était une autre vérité proposée, d'où mon traumatisme sursautant au creux de ces mots : « Une femme-fantôme ! »*<sup>26</sup> écrit l'auteure.

À ses débuts d'écrivaine, l'écriture en français est encore vécue comme un « voile » dans le sens où la « langue de l'Autre » introduit une certaine distance entre les textes, ses fictions, et elle, une distance trompeuse. Grâce à son expérience cinématographique elle découvre que l'enjeu de l'écriture en français n'est pas de maintenir une distance pour quelque raison que ce soit, mais de libérer les mots, d'exposer les mots (français, arabes ou berbères) au soleil et de mettre la langue en mouvement. Elle constate :

*« Mots français, mots arabes ou berbères, qu'importe, mais ceux dont vous êtes pleine, dont vous étiez gonflée dans l'ombre – de votre jeunesse, de votre pudeur, de votre retenue -, eux une fois exposés ainsi, au soleil, vous vous en libérez certes, vous vous en nourrissez aussi : de leur son, de leur musique, de leur mobilité. »*<sup>27</sup>

La langue française, au lieu de s'éloigner successivement de la réalité de la langue maternelle (ou des langues maternelles si l'on veut y inclure le berbère, langue de sa grand-mère maternelle que sa mère abandonne au profit de l'arabe – langue

---

<sup>26</sup>Op.cit.p.99

<sup>27</sup>Ibid., p 43.

perdue donc, mais langue non-effacée !), se met en mouvement pour rester très proche de la langue des femmes, qui, à son tour, est aussi une langue en mouvement avec sa véhémence, ses éclats de voix, ses rires, ses souffles et ses soupirs. Le résultat de ce travail d'écoute est un français considérablement élargi, une « écriture francophone ».

Ainsi, quand Assia DJEBAR, une fois retournée à Paris, commence à écrire les nouvelles qu'elle publie ensuite dans son recueil « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » p.43, elle a la sensation forte d'avoir enfin « réinventé » sa langue d'écriture, si bien que son écriture en français reflète désormais tous les tenants de son identité multiple :

*« (...) je prends conscience de mon choix définitif d'une écriture francophone qui est, pour moi alors, la seule de nécessité : celle où l'espace en français de ma langue d'écrivain n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi, sans les écrire. »*

Tant que le cinéma réunit non seulement le domaine sensuel du son, mais aussi du regard ; alors, Assia DJEBAR se transmue non seulement en écouteuse des paroles des femmes, mais aussi en « regardeuse ». Le regard de la romancière évolue grâce au travail cinématographique ; elle se met à questionner le regard pour comprendre ses réalités multiples. Cette « découverte » du regard lui procurait des sensations fortes, elle y revient souvent : non seulement dans le chapitre intitulé « Regard de l'autre, regard sur l'autre » de son récit « *Ces voix qui m'assiègent* » (1999), mais aussi dans son roman « *Vaste est la prison* » (1995).

Dans la culture algérienne traditionnelle, le regard est toujours étroitement lié à des interdictions, surtout quand il est question du regard de la femme. La femme, qui n'a pas droit au regard et qui est obligée de se voiler corps et visage, de baisser les yeux et de marcher en anonyme, en « fantôme » dans la rue, mais qui, un jour, se libère de ces contraintes et s'oublie jusqu'à regarder ouvertement, fascine la romancière et cinéaste Assia DJEBAR. En fait, on croit remarquer une certaine solidarité de l'écrivaine avec ces femmes qui osent franchir le seuil pour se promener, et qui osent lever leurs yeux pour « dévorer » le dehors de leur regard nu (c'est-à-dire non-voilé) et avide ; celui que la romancière et cinéaste elle-même a connu, pendant son enfance, l'univers traditionnel de la femme algérienne avec tous ses interdits et ses tabous. Ce n'est que grâce à sa formation à l'école française et surtout grâce à la force de son père qui refuse net de voiler sa fille, une fois celle-ci arrivée à l'âge nubile, qu'elle se libère de ces vieilles contraintes qui pèsent sur le corps, le regard et la voix de la femme, comme tant de femmes avant et après elle :

*« Qui regarde soudain, sinon la femme qui n'avait pas droit de regard, seulement de marcher en baissant les yeux, en s'enveloppant face, front et corps tout entier de linges divers, de laines, de soies, de caftans... Corps mobile qui, parce que mobile, doit être bouché : un orifice minimum laissé pour se diriger, pour voir le chemin à petits pas découvert... Mais quand celle-là même qui a droit enfin au-dehors, à l'école, à l'étude, à l'espace s'oublie jusqu'à regarder ? »<sup>28</sup>*

---

<sup>28</sup> A.Djebar (1999), *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, p.165

# CONCLUSION

C'est au carrefour des arts, que s'abreuve, pourrait-on dire, la création djebarienne, tout au long d'un parcours multidisciplinaire, jalonné par des écrits et des spectacles de circonstance où l'artiste a déployé un talent reconnu !

Nous l'avons vu, Assia DJEBAR, cinéaste arabe, se situe « ailleurs », si l'on considère son travail cinématographique. Non seulement parce qu'elle est une écrivaine arrivée sur le tard au cinéma, mais aussi et surtout parce qu'elle est femme, femme musulmane avec un héritage arabo-islamique où les interdits de l'image et de la parole enferment le corps féminin. Par sa création, elle pose et réitère à l'envi un questionnement qui peut en conséquence se lire comme une hantise personnelle d'auteure et de femme: « *comment regarder ceux qui ne peuvent regarder ?* », « *comment rencontrer ceux et celles qui, pour la première fois, regardent ?* ».

La lecture des romans d'Assia DJEBAR, et l'approche de ses films, donne l'impression qu'elle n'écrit ou ne tourne que pour, justement, donner des réponses à ces deux questions.

Dans son récit *Ces voix qui m'assiègent*, elle admet :

« *Oui, tout regard de l'autre, s'il se refuse à être un voyeur (regard d'effraction ou d'agressivité), ne saisit que l'insaisissable, et l'image de femme devient mirage enveloppé de poésie ou de mélancolie.* »<sup>1</sup>

L'interdiction de regarder étant inséparablement liée à l'interdiction de parler, la libération du regard entraîne aussitôt la libération de la parole. Ainsi, l'héroïne du film « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* » regarde et parle.

Le besoin de faire du cinéma, lui aussi, naît toujours d'une nécessité de parler :

« *J'aboutis à cette évidence, ou à cette interrogation : que le cinéma fait par les femmes – et cette fois autant du tiers monde que du « vieux monde » - vient toujours d'un désir de parole. Comme si « tourner » au cinéma, c'était, pour les femmes, tourner*

---

<sup>1</sup> A. Djébar, (1999), *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, P.U.M., p.163

*les yeux fermés mais dans une mobilité de la voix et du corps, du corps non regardé, donc insoumis, retrouvant autonomie et innocence.*

*Si bien que la voix s'envole, que la voix danse vraiment. Après seulement les yeux s'ouvrent.*

*L'Autre, pour soi-même, regarde. Enfin ! »<sup>2</sup>*

Ainsi la libération du corps de la femme est toujours inséparablement liée à la libération de la voix de la femme, toutes les deux activités résultant d'un dévoilement, avec tous les troubles et toute l'ivresse que cela entraîne.

*« Donc, mon rapport à l'espace était un rapport je dirais presque d'ivresse parce que j'ai toujours aimé être dehors, mais en même temps, quand j'étais dehors, j'avais l'impression que j'étais invisible, j'étais dehors pour voir, mais peu importe si on me voyait, on voyait quelqu'un... mon ombre, on me voyait pas, moi. (Elle sourit). C'est vrai, ça durait comme ça jusqu'à trente ans. Et brusquement, vous commencez à écrire et vous voyez que vous écrivez sur votre personne et sur votre vie, même si c'est il y a cinq ans ou il y a dix ans. Alors c'est comme si... non seulement j'étais nue, c'est-à-dire sans voile, mais c'est comme si j'étais nue de l'intérieur. Donc j'étais vulnérable. C'est un problème peut-être qu'ont toutes les femmes-écrivains et que moi j'avais un peu plus... à cause de cette éducation des femmes de chez moi où on ne doit pas parler de soi. »<sup>3</sup>*

La romancière souligne tous les troubles intérieurs auxquels s'expose inévitablement toute femme maghrébine émancipée : d'une part, l'enlèvement du voile sort brusquement les femmes de l'anonymat traditionnel ; d'autre part, elles se réfugient dans un nouvel anonymat où la réalité ne paraît être qu'un jeu d'images et où leur regard seul reste omniprésent, tandis que le corps recule, si bien qu'il n'en reste que l' « ombre ».

---

<sup>2</sup> Op.cit.p.166

<sup>3</sup> Dehane Kamal : *Assia Djébar entre ombre et soleil* (film), 1992

On peut dire que dans le roman « *Les Alouettes naïves* », l'aspect autobiographique ne concerne pas seulement la quarantaine de pages de la deuxième partie intitulée « Au-delà » qui sont responsables du silence de la romancière, mais qu'on trouve, en fait, dans tout le roman des traits autobiographiques dans le personnage de Nfissa, qui, une fois arrivée à Alger pour poursuivre ses études, éprouve la même sensation de « regardeuse invisible » que la romancière elle-même :

*« Elle marchait et elle n'était que regard... les vitrines, les magasins, les cafés, les choses enfin lui sautaient aux yeux, bien plus fortement que les êtres, passants ou promeneurs, dames élégantes ou vendeuses en blouse blanche qui se recoiffaient au seuil de leurs magasins ; car les « autres » existaient en ombres. Quand une silhouette de belle femme la croisait, Nfissa observait furtivement, mais bizarrement elle croyait ne percevoir que l'image, comme au cinématographe, non la réalité.*

*Peut-être jugeait-elle d'après elle-même et sa propre sensation car, oui, vraiment, elle n'était que regard ! (...) Il lui semblait dorénavant qu'on la prenait pour une autre, que le passant s'illusionnait, n'apercevait à son tour que son image seule ; en vérité, Nfissa dans la rue déambulait telle une invisible, légère, si légère...*

*Merveilleux anonymat ! Jamais elle n'a songé qu'elle l'avait voulu inconsciemment pour se protéger... »<sup>4</sup>*

La situation de chaque femme maghrébine émancipée et dévoilée n'étant pas très facile, il n'est pas vraiment étonnant qu'elle soit encore plus complexe pour celles qui décident de s'engager dans l'écriture, puisqu'elles ne dévoilent pas seulement leur corps, mais aussi leur pensée, parole secrète et leur voix en prenant ainsi la parole dans l'espace public. Leur situation devient encore plus difficile au moment où cette écriture devient autobiographique, c'est-à-dire au moment où la parole les concerne directement, et, comme le dit Assia DJEBAR, où leur main d'écrivain les rejoint.

Ainsi, elle dit ouvertement dans le film de Kamal DEHANE qu'elle se sentait « nue de l'intérieur » et « vulnérable ». Son écriture résulte du besoin de libérer corps,

---

<sup>4</sup> A. Djébar, (1967), *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard., p. 70-71

regard et voix de la femme. C'est le corps de la femme qui éprouve le besoin insatiable de rompre avec les contraintes ancestrales qui pèsent sur lui, qui se meut au-dehors et s'expose ainsi aux regards, qui porte la pulsion d'écrire. L'écriture exige toujours un mouvement de ce corps, ne serait-ce que le mouvement de la main qui trace les lettres.

Pour la romancière, la mobilité du corps de l'écrivaine ne se limite pas à ce mouvement de la main, mais le corps a chez elle son propre langage « *un langage qui se compose de danses, transes, délires, tâtonnements etc.* »<sup>5</sup> qui se joint aux quatre langues qui se trouvent à l'origine de l'écriture algérienne féminine : le berbère, l'arabe parlé, l'arabe classique et le français. Assia DJEBAR consacre la seconde partie de son poème « Entre corps et voix » à ce « tangage des langages », c'est-à-dire à ces quatre langues au milieu desquelles surgit l'écriture. Il est important de constater qu'il ne s'agit pas d'un simple carrefour, d'un croisement où l'écriture des femmes prend son départ, mais d'un vertige, d'un déséquilibre effrayant où le corps est tiré d'un côté de l'autre, où il est déchiré entre les deux mondes et les deux cultures antagonistes, où il tourne sans cesse puisqu'il ne peut ni ne veut renoncer à aucune des langues :

*« Dès l'âge de cinq ans, tracer de ma main portant le roseau ou la plume, de gauche à droite comme de droite à gauche dans l'une ou l'autre de ces langues conquises mais quel est donc cet exercice sinon écrire dans le risque du déséquilibre sinon aller et venir tout le long du vertige sinon se donner l'air de fuir désirer tout quitter les lieux de mort et les lieux de naissance d'enfance (...) »*<sup>6</sup>

Ce corps, au moment où il quitte l'ombre millénaire qui l'a immobilisé, doit nécessairement d'abord faire halte à un nouveau carrefour entre la lumière éclatante du dehors et la nuit qu'il vient de quitter mais qui reste tout près derrière lui. Assia DJEBAR et toutes celles qui écrivent se retrouvent donc sur un seuil, hésitantes, un seuil qu'il est difficile de franchir :

---

<sup>5</sup> Op. cit. p. 14

<sup>6</sup> Ibid.

« (...) et ce corps mobile, hésitant, sorti à demi de l'ombre, ne pourrait aller loin, ne pourrait rêver loin ne saurait fixer l'horizon quoi, tous les horizons, sans risquer d'oublier l'ombre et la nuit derrière, là, derrière, tout contre ses épaules (...) »<sup>7</sup>

Ce franchissement du seuil qui entraîne la libération du corps et par la suite du regard et de la voix, transforme la femme en « fugitive » ; mais en même temps, cette libération ne peut pas être considérée comme un processus d'aliénation, ce qui veut dire que la femme qui libère son corps et sa voix, ne se libère pas en même temps aussi des liens qu'elle a avec les femmes qui restent à l'ombre.

Ainsi, dans « *Les Alouettes naïves* » (1967), Nfissa, tout en circulant librement dans la ville, tout en continuant ses études, tout en s'épanouissant pleinement, ne se voit pas loin des femmes voilées et séquestrées. Pour elle, les femmes voilées qui se hâtent dans la ville sont une partie d'elle-même qu'elle ne peut ni ne veut renier, des sœurs : « *Savez-vous, je suis vous-même, ou votre sœur.* »<sup>8</sup>

De même que le corps de la femme émancipée qui circule librement dans la ville reste – malgré sa liberté – toujours tout proche des femmes voilées, la voix de la femme-écrivaine ne se fait jamais entendre seule et loin des voix des autres femmes restées dans cette ombre et cette nuit que son corps mobile vient de quitter ; elle se joint au chœur des voix des femmes. Il en résulte une polyphonie, une pluralité des voix, qui sert de structure à l'œuvre littéraire et filmique d'Assia DJEBAR. Ainsi, elle décrit la voix dans ce poème comme « *un flux sans nulle source / de moi des autres / des femmes mortes / de ma cadette tout près / voix de ma fille vacillante / ou si forte (...)* »<sup>9</sup>.

Non seulement dans son roman nettement autobiographique « *L'Amour, la fantasia* » (1985), mais aussi dans son roman « *Les Nuits de Strasbourg* » (1997) dont elle a souligné le caractère fictif, Assia DJEBAR évoque ce risque de déséquilibre : ainsi, deux jeunes femmes (dans *L'Amour, la fantasia*, la jeune femme raconte l'événement à la première personne ; s'agit-il donc de l'auteure ? dans *Les Nuits de Strasbourg*, c'est Thelja qui raconte l'incident à son amant François) qui bénéficient du

---

<sup>7</sup> Op.cit. p. 12

<sup>8</sup> Ibid., p. 71

<sup>9</sup> A. Djébar, (1999), *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel., p.13

droit inouï de continuer leurs études et de sortir et qui échappent ainsi au voile et à l'enfermement, décide, ivre d'espace et de lumière, de se suicider : à l'approche du tramway, elle se jette sur la chaussée.

*« Là, je me vois dévaler un très long escalier, face au port. Devant moi, le vide, un immense vide plein et bleu, dans une lumière dorée, face à moi la mer et les mâts des bateaux figés. Comme si j'allais d'un coup plonger. M'envoler et plonger ! »<sup>10</sup>*

*« Suis-je dans un quartier du port ? Quand je m'anéantis dans cet envol vers la mer, cette plongée dans l'oubli, une image ultime se dresse : des mâts de navire, entr'aperçus comme dans une immense aquarelle, trouant l'azur. Juste avant le noir, la double raie des rails au sol devient mon lit. »<sup>11</sup>*

Du premier coup d'œil, cette décision peut paraître paradoxale : le corps enfin libre aspire à l'autodestruction. Mais cette tentation de suicide devient un peu plus compréhensible si l'on se rappelle que la libération du corps jette les femmes dans des troubles psychiques extrêmes :

*« Pourquoi moi ? Pourquoi à moi seule, dans la tribu, cette chance ? »<sup>12</sup>* se demande aussi Assia DJEBAR, au début du cinquième « mouvement » de son roman *L'Amour, la fantasia*. Pour une fille ou une jeune femme, ces émois psychiques sont lourds d'importance, puisqu'elle est encore en train de se constituer une identité. Elle n'arrive tout simplement pas, en conséquence, à vivre sereinement sa double appartenance, mais elle est, au contraire, confrontée à une honte diffuse, sinon à des remords. Attirée par l'espace, elle cherche à « s'envoler » afin de quitter la réalité trop lourde...

Soulignons que l'écriture autobiographique, qui n'est jamais une prise de parole neutre, représente toujours un acte violent pour l'écrivain de sensibilité maghrébine, étant donné que, dans la culture traditionnelle, tout ce qui touche à l'intimité, à la famille, à la vie des couples, à la relation entre les sexes doit être

---

<sup>10</sup> A. Djébar, (1997), *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, coll. « un endroit où aller » p.316

<sup>11</sup> A. Djébar, (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C Lattès, p. 162

<sup>12</sup> *ibid.*, p.297

soigneusement occulté, l'individualité devant s'effacer dans l'anonymat collectif de la féminité. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'une femme qui n'a pas le droit de parler publiquement, et encore moins le droit de parler de sa vie à elle ; la femme est celle qui doit voiler son regard en baissant ses paupières, voiler son corps en portant le vêtement requis, et voiler sa voix en ne prenant pas publiquement la parole.

Afin d'échapper à ces contraintes cruelles qui incarcèrent l'individualité féminine, nombreuses sont les écrivaines de sensibilité maghrébine qui voilent aussi leur nom, en choisissant un pseudonyme. C'est le cas d'Assia DJEBAR.

Mais elles recourent aussi à diverses stratégies narratives qui permettent de dissimuler le caractère autobiographique d'un texte.

L'exemple analysé ici montre que, *de facto*, la littérature maghrébine d'expression française accueille en son sein les tensions et les paradoxes vécus au cours de son Histoire par une société, non seulement bilingue, mais multilingue.

Cet espace littéraire est en premier lieu vertébré autour d'une contradiction fondamentale : il naît en pleine époque coloniale, en tant qu'essai de bâtir une identité propre, face à l'acculturation et l'assimilation proposée ou imposée selon le cas par le colonisateur. Mais il utilise la langue de celui-ci, le français, soubassement premier d'une identité autre. L'éclosion de la littérature franco-maghrébine, coïncide avec l'explosion des sentiments nationalistes.

Si la littérature maghrébine de langue française est née comme une expression de l'identité culturelle d'un peuple colonisé, celle qui est de plus écrite par des femmes ajoute, en général, une composante d'affirmation générique que facilite l'usage du français, repoussant parfois l'arabe en tant que langue du pouvoir patriarcal. Néanmoins, cette dichotomie n'est pas aussi tranchante qu'elle le paraît et, la question de la langue s'habille de multiples nuances chez presque toutes les écrivaines maghrébines.

Assia DJEBAR, une des premières, est peut-être celle qui a exprimé dans son œuvre de façon la plus explicite ses idées sur la langue. Elle y affirme à cet égard que :

*« toute femme de sa génération dispose de "quatre langues pour exprimer [son] désir » : « le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères » ; et finalement, la « quatrième langue [...] demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout a fait l'incarcérer. »<sup>13</sup>*

Nous nous trouvons donc face à une situation de vrai multilinguisme, avec ces "quatre langues" qui coexistent et s'opposent dans le texte, encore que celui-ci semble n'en utiliser qu'une, le français.

Lire Assia DJEBAR, c'est être en face d'une nouvelle forme d'écriture par laquelle l'auteure raconte l'expérience de l'écriture littéraire, contribuant à relancer sur les voies de la création littéraire, une stratégie fondée sur l'exploitation de la richesse de la langue maternelle. C'est donc cette stratégie qui se présente comme un défi aux lois du genre pour décrire une situation complexe, celle de l'écrivain algérien d'expression française, situation qui reflète un double souci : écrire en français tout en étant exposé aux influences fécondes du riche patrimoine, tant linguistique que culturel, de l'espace maternel. L'écriture d'Assia DJEBAR marque ainsi une attitude de complicité entre une appartenance socioculturelle et une langue adoptive. Certes, la langue d'écriture de l'auteure est le français, mais un français « assiégé » par deux autres langues : l'arabe et le berbère.

Maîtriser la langue signifie avoir du pouvoir ; pouvoir d'abord pour revivre les moments glorieux du passé, pour les ancrer dans la mémoire collective. C'est pourquoi les militaires français interdirent la récitation de contes populaires et d'histoires légendaires dans les places publiques non seulement pour éviter la cohue mais aussi et surtout pour briser cette chaîne transmettant des valeurs traditionnelles, dont les femmes constituent un maillon essentiel. La femme ne doit pas maîtriser l'écriture pour accéder à la vraie vie, aux vérités cachées, aux droits refusés et échapper au destin féminin de soumission et de silence !

---

<sup>13</sup> A. Djébar, (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C Lattès, p.78

L'apprentissage d'une langue étrangère est donc une conquête, et sa maîtrise qui permet de repenser la conception du signe et le rapport du moi avec l'entourage. Etant donné que le français est dépourvu pour ces femmes du poids signifiant dont les croyances religieuses et la tradition ont chargé l'arabe, cette place alors au-delà de l'interdit participe au raffermissement de l'identité et la subjectivité du moi en favorisant la réflexion linguistique, l'intérêt pour les mécanismes qui régissent l'écriture et les activités communicatives.

En outre, l'accès à la parole sacrée est restreint, et parfois même interdit aux femmes. Cette langue s'assimile alors au système patriarcal : qu'une femme s'exprime ouvertement est regardée, non seulement comme une transgression, mais comme une fitna qui menace l'édifice des valeurs morales et des croyances religieuses, caractéristiques fondamentales de la société traditionnelle. C'est pourquoi le langage de la femme a été voilé comme son corps.

Diverses langues confluent dans le texte djebarien marqué par un métissage de la voix et la lettre, de l'oralité et l'écriture, deux instances qui répondent à une même impulsion, le désir de narrativité, le besoin de raconter des histoires, reflets de la pensée et de la vie. L'écriture d'Assia DJEBAR est dans ce sens reconquète.

Son œuvre-hybride manie l'entre-langue pétri dans des parlures lointaines, celles des ancêtres rapportées dans un alliage magmatique du dialectal, du berbère et de l'arabe, tantôt en transposition, tantôt en insertion, en cohabitation avec un français rigoureux. Le talent djebarien transforme artistement le mémoriel, l'historique et le fictionnel pour le fondre dans une structure spécifique.

Dans sa création scripturaire, l'auteure est consciente que le passage d'une langue à l'autre consiste en une transposition d'unités signifiantes (mots, phrases, discours) qui ne va pas sans la transformation de ces unités aux niveaux de la graphie, du rythme, du sens. Il s'agit en somme de la déconstruction d'un système qui est reconstruit différemment au travers de la langue française, et en interaction avec elle.

A cet effet, nous avons pu relever des écarts qui vont de la simple traduction approximative à la totale réécriture, en passant par l'adaptation. Peut-être est-ce là une

conséquence de la pratique linguistique : De prime abord, c'est la dissémination dans le texte de mots arabes, plus ou moins naturalisés dans le français depuis l'occupation coloniale, qui signifie la spécificité «algérienne».

Cette intrusion signifiant l'irréductibilité de la réalité décrite à la langue de transmission. A un second degré, l'emprunt lexical est relayé par la traduction littérale de syntagmes puisés dans le fond de stéréotypes, de formules de politesse figées, de proverbes et adages pratiqués dans la communication courante.

Assia DJEBAR, nous l'avons analysé, excelle dans le « montage alterné » de la phrase paragraphe et de la succession des mots-phrases, afin de constituer un style syncopé émaillé d'expressions populaires. L'écrivaine réalise alors un texte en mosaïque en y insérant des fragments d'écrits divers. Sur le plan lexical également, elle excelle à construire un séquençage hétérogène, en introduisant des mots de différentes langues étrangères, afin de présenter une écriture qu'elle veut plurielle. D'ailleurs, dans le contexte de la pluralité lexicologique, dans la langue arabe existent beaucoup de mots d'origines étrangères.

Les textes d'Assia DJEBAR, notamment, celui de « *La Femme sans sépulture* », témoignent tout à fait de cette volonté plurilingue. Il en résulte parfois des choix singuliers, comme celui qui consiste à conserver des termes arabes dialectaux à côté de mots français. Certes, on admettra qu'une langue naturelle vivante est forcément hybride, dans la mesure où elle procède de la parole. L'approche plurilingue de la création littéraire ne va pas sans rencontrer des problèmes face à la conscience linguistique des écrivains maghrébins d'expression française.

D'ailleurs, le roman maghrébin, et même la littérature maghrébine de langue arabe, s'inscrivent sous le signe de l'altérité, de culture, même lorsqu'ils prétendent la nier :

« *L'écriture de langue française, de plus, coupée de la langue sacralisée du Père que pourtant elle ne peut ignorer, se développe en dehors de la loi du Père, dont elle est meurtre symbolique par son existence linguistique même.* »<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> C.Bonn . *Le roman maghrébin et l'ombre du père*. Annuaire de l'Afrique du Nord, P.96.

A cet égard, il nous semble se dessiner l'esquisse d'un problème causé par la difficulté de concilier des impératifs linguistiques que l'on sait contradictoires :

*«... l'interférence linguistique propre au bilinguisme crée des rapports entre les langues et les cultures qui ne sont pas toujours empreints de sérénité; en effet, à quelle image de lui-même est confronté celui qui se découvre, pour partie, l'hôte d'une culture étrangère et quelle image de lui son public maghrébin lui renvoie-t-il ? »<sup>15</sup>.*

Certes, cette réflexion concerne les écrivains maghrébins d'expression française, mais elle concerne surtout Assia DJEBAR tant dans l'œuvre objet de notre corpus, que dans l'ensemble de son œuvre.

De fait, nous admettons que tout écrit se construisant en fonction d'autres textes, que ce soit en continuité ou en rupture avec eux, puise donc à un double champ culturel. A cet égard, il semble se dessiner l'esquisse d'un problème causé par la difficulté de concilier des impératifs linguistiques contradictoires.

Ce thème exclusif de la littérature féminine tend à combattre le silence ancestral des femmes, de prendre la parole et de s'exprimer par elles-mêmes. Elle est dénonciation de l'oppression séculaire qui a maintenu cachée la voix féminine, qui ne l'a pas laissée devenir publique et relais de la transmission de la mémoire ancestrale et de la culture traditionnelle.

Le désir de raconter des histoires est d'ailleurs lié au besoin de se raconter, de chercher à se construire une identité individuelle face à l'anonymat de la communauté féminine. La constitution de l'identité est donc un processus extrêmement éprouvant et douloureux.

Les spécialistes du récit djebarien, loin d'être indifférents à la richesse et à la complexité de son parcours artistique, s'accordent tous pour dire que celui-ci a

---

<sup>15</sup> Op.cit.

largement contribué à orienter, marquer et définir la poétique de l'auteure d'expression française.

La prose de DJEBAR, frappée du sceau de l'autobiographie, s'offre simultanément au lecteur, il est vrai, comme un éloquent témoignage de l'histoire des femmes algériennes, où les arts de l'image et du son occupent une place de choix.

Ainsi, le cinéma a également inspiré l'ensemble de la prose djebarienne au point de l'informer. L'auteure, forte de son expérience cinématographique, a développé, raffiné au fil des années, des procédés d'écriture — liés tant au récit qu'au discours — qui, selon des conditions poétiques particulières, et par les effets qu'ils parviennent à créer, renvoient de manière troublante à des modes de représentation filmiques. Ce privilège que DJEBAR s'accorde, elle le doit à son aptitude à rendre visible la musulmane et à lui donner la parole là où elle demeure voilée, reléguée à la claustration et au mutisme.

Les rapports qu'entretient en outre la littérature de DJEBAR avec la peinture, la musique, la photographie et la mosaïque, ne sont pas moins complexes. Ils ne se traduisent pas seulement par des rapprochements entre les modèles artistiques que l'auteure retient, leur contenu, leur forme, leur esthétique et certains de ses récits. Ces rapports sont pareillement le résultat d'une écriture qui, de manière générale, multiplie des procédés subtils, aptes à produire des effets proches de ceux que créent les techniques employées dans les arts.

La littérature djebarienne subit l'influence artistique multiple et produit de fait une écriture fragmentaire. Cela se vérifie en outre quand l'auteure prétend tenter des réécritures, car il ne s'agit jamais, en fin de compte, d'adaptations dans le sens classique du terme. C'est à-dire que la création djebarienne ne se présente jamais strictement comme une œuvre ayant fondé ses histoires, ses thèmes ou ses structures sur d'autres, empruntés à des écrivains et/ou à des artistes différents. Avec le recueil « *Femmes d'Alger* », par exemple, le lecteur n'a pas la possibilité de savoir comment et jusqu'où exactement DJEBAR est passée des tableaux à leur mise en récit. Il doit tâcher d'apprécier une présence picturale répandue dans toute l'écriture, qui se manifeste surtout implicitement et qui se retrace même dans un autre texte, « *L'Amour, la*

*fantasia* », également inspiré de DELACROIX, bien qu'il ne se présente aucunement comme un projet de réécriture d'un quelconque de ses chefs-d'œuvre.

Les textes djebariens utilisent à tous les niveaux (description, narration, discours, montage), certaines stratégies d'écriture favorisant la création d'effets « audiovisuels ». Leur perception sensible relève de l'ordre de l'auditif et du visuel pour habiter de manière tacite, la scripturarité.

Le fait que l'univers mental des personnages soit omniprésent dans le récit djebarien, que les protagonistes nous soient très fréquemment montrés dans des états seconds, en train de rêver, d'halluciner et/ou de se remémorer le passé ; le fait aussi que ce récit invite incessamment le lecteur à considérer et à vivre sa lecture sous le mode d'une spectature ; le fait, enfin, qu'il fasse presque tout passer exclusivement par les yeux, la bouche et les oreilles de ses personnages, qu'il fasse essentiellement d'eux des personnages-regard, des personnages-voix et des personnages d'écoute..., tout cela contribue fortement à prédisposer le récit djebarien à une écriture-cinéma, puisque le septième art est doté de ces mêmes caractéristiques.

Le cinéma a nettement eu la préférence de l'auteure, si l'on considère son caractère fédérateur : art-synthèse des autres arts, à partir desquels il s'est formé et institué dans l'Histoire, situant l'espace de son expression à travers les leurs qu'il réinvente en quelque sorte, dans la perspective où il se les réapproprie pour servir ses propres visées, le cinéma a ouvert à DJEBAR plus largement la voie vers la peinture, la mosaïque, la musique et la photographie, qui ont ensuite, chacun à sa manière, marqué son écriture de manière féconde. Et au contact des autres médias, la scripturalité de l'auteure est parvenue, à son tour, à incarner une synthèse des différentes esthétiques artistiques qu'elle a assimilées.

De facto, le récit djebarien doit effectuer des compromis pour produire, avec les moyens du langage scripturaire, des effets qui rappellent ceux qui découlent de techniques employées dans d'autres arts, Il doit assumer le fait qu'aucun partage de ces effets ne s'opérera entre lui et les arts sans médiatisation. Dans l'espace de sa matière verbale, les effets cinéma ou relatifs à d'autres arts, parce qu'ils sont créés à l'aide de moyens de nature complètement ou partiellement étrangers à ces arts, linguistiques et

scripturaires, seront déplacés, transformés, sans perdre pour autant de leur valeur et de leur force. Leur recontextualisation originale, dans le cadre de la littérature, leur fera acquérir un tout nouveau statut, dynamique, une nouvelle signification.

Ainsi, diverses langues confluent dans le texte maghrébin et consacrent l'opposition entre la voix et la lettre, entre l'oralité et l'écriture, deux instances qui répondent néanmoins à une même impulsion, le désir de narrativité, le besoin de raconter des histoires. Le désir de narrativité est en effet extrêmement marqué, provoqué par la volonté de combattre le silence ancestral des femmes, de prendre la parole et de s'exprimer par elles-mêmes. On y perçoit cependant des aspirations contradictoires; d'un côté, les écrivaines disent en général l'intention de dénoncer l'oppression séculaire qui a maintenu cachée la voix féminine, qui ne l'a pas laissée devenir publique; de l'autre, elles revendiquent l'importance de cette voix dans l'histoire de leurs pays et dans la configuration, et surtout dans la transmission, des traditions qui façonnent leur culture. C'est pourquoi, les œuvres tissent des liens étroits avec cette oralité considérée comme typiquement féminine, moyennant des procédés divers, qui vont de la simple allusion à l'opposition entre lettre et voix, jusqu'à la présence fréquente du personnage du conteur, ou plus souvent, de la conteuse.

Plusieurs de ces ouvrages décrivent ainsi des femmes, normalement âgées, qui ont le pouvoir de capter l'attention de tout le monde avec un répertoire narratif en apparence inépuisable, formé par des thèmes et des figures légendaires, historiques ou familiales. L'oralité est assimilée à cette voix collective qui se limite à véhiculer la tradition et qui noie la voix individuelle dans l'anonymat du groupe. Le redoublement de l'instance narrative conduit à un surplus de récits. Le recours au récit homodiégétique serait une stratégie de protéger l'identité.

Assia DJEBAR, qui travaille sans relâche sur l'Histoire et sur la mémoire féminine de son peuple à travers une optique qui se veut en même temps autobiographique, ne peut que s'intéresser à la question du fragment, trait fondamental de son écriture, si l'on considère que le mécanisme du souvenir (qu'il soit mis au service d'une quête historico-sociale ou personnelle) fonctionne précisément selon les lois de la fragmentation. La remémoration n'étant autre chose qu'une opération de découpe du passé, partielle et plus ou moins arbitraire : il lui est parfaitement impossible

de répertorier tous les moindres détails que l'Histoire recèle, pour ensuite les assembler en vue d'une saisie intégrale de sa réalité.

Multidisciplinaire de formation, l'écriture djebarienne s'en trouve traversée par des arts qui ont la préférence de l'auteure. Conséquemment, les médias qui informent la littérature djebarienne, qui participent activement de son écriture, sont bien sûr des archives porteuses d'un imaginaire semblable : l'Histoire arabo-musulmane, essentiellement patriarcale, a évacué les femmes de ses manuels et c'est donc aussi en tentant de faire parler les Algériennes muettes de certaines peintures et des campagnes de « *La Nouba* », par exemple, que les textes de DJEBAR ont également donné une voix à une mémoire orale, souvent férue de contes et de légendes au féminin. Mais les médias qui prennent part au récit djebarien favorisent parallèlement un autre imaginaire, plus fantaisiste, dans la mesure où ils invitent fortement à la rêverie. Elle insiste sur le fait que l'Histoire est à fantasmer, à imaginer, à rêver, à créer là où l'homme n'a pu en garder aucun vestige, collectif ou individuel. L'imaginaire, la fiction sont fortement engagés, impliqués dans l'écriture d'Assia DJEBAR, autant que peuvent l'être l'Histoire et la mémoire des Algériennes.

Le nombre considérable de citations qui émaillent le récit djebarien, notamment le texte de « *L'Amour, la fantasia* », et qui le plus souvent incarnent des descriptions de scènes historiques, fragmentent pour leur part l'écriture de manière assez fréquente et visible pour s'imposer parfois comme des « *flashes* » d'information.

Le roman « *La Femme sans sépulture* », dans le rapport qui l'unit à la mosaïque (art par excellence du fragment), restitue l'histoire de Zoulikha, héroïne maquisarde de l'Histoire de la résistance algérienne. Et il le fait à travers des bribes de témoignages que les proches de Zoulikha livrent sur elle. C'est donc à travers la voix, les discours fragmentés des personnages que l'image-mosaïque de l'héroïne se construit graduellement dans l'esprit.

Dans le récit djebarien, on décèle une nette tendance à la fragmentation volontaire et à sa mise en relief par toutes sortes de moyens relatifs aux techniques de composition (montage discontinu, parallèle, alterné ; surabondance de fragments cités

qui jonchent de manière dispersée l'écriture) et à la question d'un système titral qui se veut complexe. La condensation des bribes d'actions qui nous sont présentées, leur choix, leur sélection parmi d'autres qui ont nécessairement dû être écartées, implique donc ceci : le lecteur n'est en présence que de traces d'une réalité qu'il embrasse partiellement, qui a existé, qui n'est plus, qui ne lui est restituée que par morceaux épars. Exactement comme ce serait le cas devant un ensemble de photographies représentant des aperçus d'une quelconque réalité. L'éclatement du texte, entre autres, est là pour le lui rappeler constamment. Le lecteur est alors inévitablement encouragé à la rêverie —, tout comme la photographie invite au rêve — à imaginer en l'occurrence ce qui lui est caché, ce qui déborde le cadre du fragment, ce qui a été, ce qu'il a pu en advenir, ce qui demeure invisible, mort, inaccessible .

La pratique du fragment serait-elle également une espèce d'aveu (plus ou moins conscient) chez DJEBAR ? Celui d'une impossible description exhaustive des réalités de l'histoire — individuelle et collective — qui forment l'objet principal de sa quête d'écrivain ? La rêverie que cette pratique peut éveiller chez le lecteur djebarien, quand lui sont restitués par morceaux des « détails poignants » d'un épisode historique (touchant à la conquête française de l'Algérie dans « *L'Amour, la fantasia* », à l'organisation d'un crime dans « *Le Blanc de l'Algérie* », à des activités et à des portraits dans « *Femmes d'Alger* ») participe de ce travail laborieux de mémoire. Il faut le dire. Si l'oubli persiste, si le sentiment de l'effacement et de la perte reste imminent par rapport à la question du passé, cette rêverie tente de lutter contre la menace du vide.

La reconstitution à partir du fragment, de la trace disponible du passé, conséquemment par la voie de l'imaginaire, appartient aux limbes de ce même passé. Le protagoniste djebarien (particulièrement la principale narratrice-personnage des récits) adopte par moments la même attitude à travers les commentaires ou digressions qu'elle propose autour de certaines images.

Ces pratiques discursives apparaissent sous la forme de transpositions au niveau de l'énoncé, autrement dit au niveau de la manière d'écrire. Inscrite dans cet univers d'écriture particulière, la littérature maghrébine d'expression française s'inscrit dans une conscience de la multiplicité des langues, expérience d'une manière d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage.

Cette manière d'écrire s'inscrit dans les propos de Beida CHIKHI qui voit dans la production de l'auteure :

*« Le sens d'une écriture, d'une œuvre qui se construit, d'un écrivain qui confirme ses talents d'artiste, d'un itinéraire caractérisé par un effort de réflexion créatrice. »<sup>16</sup>*

En somme, Assia DJEBAR est cet :

*« écrivain-architecte qui éprouve les structures, confectionne des objets linguistiques, et qui, tout en restant profondément ancré dans une idéologie de la représentation, évolue vers une recherche sémiologique et une réflexion sur le processus de création. »<sup>17</sup>*

Ce sens particulier d'une écriture, identifie magistralement la production de l'auteure et l'associe à cette forme d'écriture littéraire réglée et soumise au rude travail de la langue maniant une écriture selon un contexte spécifique, construisant son propre contexte d'énonciation par des usages spécifiques inscrits dans une tradition autochtone et une poétique du fragment.

L'analyse du roman *« Les Nuits de Strasbourg »* est expression d'un désir d'établir un pont entre soi et l'Autre à travers l'amour. DJEBAR reconnaît dans son œuvre autobiographique *« L'Amour, la fantasia »*, qu'elle vivait [...] dans l'utopie que [son] écriture était là pour réparer des ponts, des ponts cassés, pour refaire le lien entre des territoires où s'étaient creusées des frontières. Pour retrouver à travers la mémoire affective [...] les chemins disparus, ceux où passe l'amour.

Mais il faut se demander si ce désir continue à n'être qu'une utopie ou si, dans cette œuvre, les frontières entre les individus, entre les mémoires, entre les langues et cultures peuvent enfin être franchies.

---

<sup>16</sup> B. Chikhi, (1999), *Les Romans d'Assia Djebar*, Alger, Office des Publications Universitaires, p. 35.

<sup>17</sup> Ibid., p. 35

L'amour est à la base de la rencontre de l'Autre ; l'amour vit du dialogue, aussi bien verbal que corporel, et de l'écoute. Aimer, c'est écouter l'Autre et écouter avant tout le récit de son passé. Cela entraîne une ouverture de la mémoire individuelle qui rend possible, comme une délivrance des hantises. C'est pourtant en remontant au passé que les fossés entre les amants commencent à se creuser puisqu'il s'agit des mémoires (individuelles et collectives) blessées par des guerres et de la violence entre les ancêtres de ces couples. Les villes détruites par des bombes sont reconstruites mais combien de temps doit s'écouler pour que les événements traumatiques de la guerre disparaissent de la mémoire humaine ? C'est aussi la question que se posent les couples binationaux des *Nuits de Strasbourg*. Sont-ils prêts à s'aimer tout en assumant leur passé douloureux ? Chacun doit trouver la réponse pour lui seul, et c'est ainsi que la confrontation avec la mémoire de l'Autre conduit à une rencontre qui est peut-être la rencontre la plus difficile : le face-à-face avec soi-même. Dans le vertige de la rencontre amoureuse avec l'Autre, il perd son équilibre et doit essayer de se re-trouver et se re-situer afin qu'il puisse aimer. Mais la quête identitaire des personnages qui prend différentes formes est d'autant plus difficile puisqu'elle se situe dans un entre-deux : entre deux pays, entre deux cultures et surtout entre deux (voire plusieurs) langues car « [...] nous sommes d'abord constitués par les langues qui nous habitent. »<sup>18</sup>

Nous venons de voir que cette quête peut aboutir dans une réconciliation avec soi-même, impliquant la capacité d'assumer son propre passé et celui de l'Autre (et aussi celui de sa collectivité). Le couple germano-algérien arrive à faire la paix en faisant un pas vers la réparation d'un passé qui apparaissait de prime abord insurmontable. Thelja et François ne cherchent pas à oublier les événements, mais ils avancent vers un avenir qui est autre. C'est ainsi qu'ils travaillent pour l'amour et non pas pour la rancune. En concluant leur pacte langagier, ils font une promesse pour la réconciliation entre les peuples et les langues, dont le symbole est leur enfant. La rencontre avec l'Autre, qui vit d'une tension entre identité et différence, devient ainsi source féconde de création et de créativité. On retrouve cela dans la rencontre d'Assia DJEBAR et ses langues maternelles avec la langue française, dont naît l'écriture de l'altérité : écrire est alors un travail qui donne vie, donne naissance.

---

<sup>18</sup> A. Djébar, (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C. Lattès, p. 92

L'écriture djebarienne s'enrichit en rencontrant l'Autre qui se révèle être l'autre individu, avec sa mémoire aussi bien personnelle que collective (ce que l'on retrouve dans la confrontation avec différentes sortes de lieux de mémoire), sa culture et sa langue ; mais l'écriture devient également instrument de la rencontre-découverte de l'Autre ou de l'étranger en soi-même. Assia DJEBAR doit ainsi faire face à elle-même et écrit : « *J'écris pour me comprendre, pour me découvrir moi-même. Je ne peux pas faire autrement qu'écrire.* ». <sup>19</sup>

Thelja compare la langue française au sperme, semence de la vie : « [...] y a-t-il un nœud ou même un sexe de la langue pour chacun de nous ? De la tienne [la langue de François, la langue française donc] que je te prendrais peu à peu, que je sucerais, son après son, que j'avalerais comme si c'était ton autre semence ? ». <sup>20</sup>

L'écriture défait le secret de l'intransmissible, crée cette indispensable transition de moi en devenir parmi les autres, dans le monde.

Néanmoins cette « écriture-porte » ou « écriture-pont » pour reprendre la métaphore djebarienne reste ambivalente, puisque l'on ne peut pas donner une réponse univoque à la question de savoir si la rencontre avec l'Autre (avec les différents visages qu'il peut prendre) est une rencontre réussie. Si l'on peut parler d'un croisement fécond et heureux en ce qui concerne le couple d'Eve, la Juive algérienne, et de Hans, l'Allemand, la relation franco-algérienne, même s'il y a des tentatives de rapprochement, demeure impossible, voire utopique. De même, le sort incertain de Thelja, personnage principal, souligne cette difficulté de vivre avec cet Autre, ancien ennemi, et de l'aimer dans sa langue puisque celle-ci porte en elle une mémoire trop lourde. Il aurait été intéressant de faire une comparaison des « *Nuits de Strasbourg* » avec un roman d'un auteur juif décrivant un amour entre une personne juive et une personne allemande. Peut-être que, dans cette perspective, une réconciliation, même en amour, aurait semblé aussi impossible que pour le couple franco-algérien.

Derrière ce tangage entre la rencontre réussie avec l'Autre et l'échec de celle-ci, ne se cache-t-il pas la relation paradoxale qu'Assia DJEBAR entretient avec la

---

<sup>19</sup> A. Djébar, op. cit.

<sup>20</sup> Ibid.

langue française ? N'est-ce pas la rencontre conflictuelle, mais créatrice, avec le français qui est le premier moteur de l'écriture djebarienne ?

D'un côté, DJEBAR affirme qu'elle a, entre autre grâce à l'écriture des « *Nuits de Strasbourg* », enfin intériorisé la langue de l'Autre, qu'elle peut finalement vivre et aimer dans cette langue qui lui est devenue langue d'intimité : « *Je suis enfin dans la langue de l'Autre qui est devenue la mienne.* ». En ajoutant qu'elle est dans la langue de l'Autre « [...] *avec des yeux autres et des voix d'autres langues* », c'est-à-dire qu'elle essaie d'enrichir le français avec son héritage culturel. En cela, le français devient un français dialogique qui est en permanente rencontre avec les langues maternelles de DJEBAR.

De l'autre côté, la langue française est encore une « tunique de Nessus » : comme la tunique de Nessus qui était à la fois cadeau d'amour (pour Déjanire, la femme d'Héraclès) et poison mortel (pour Héraclès), la langue française est ressentie tantôt comme un enrichissement et une libération, tantôt comme une aliénation. Dans son discours *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité* en 2000, Assia DJEBAR contredit presque ses propos livrés à la radio Med1 en 1999 :

« *J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand je prie) en arabe, ma langue maternelle.* »

L'évolution vers un français comme langue d'intimité a-t-elle pris un virage ? Le fait que Thelja dans « *Les Nuits de Strasbourg* » signe sa dernière lettre en lettres arabes est-il déjà un indice pour ce retour à la langue maternelle ? Ou bien un aveu définitif de l'incapacité de dire des mots d'amour dans la langue de l'ancien colon, une langue qui saigne encore des blessures de guerre toujours pas cicatrisées ? Cette tendance se montre également dans son œuvre « *La disparition de la langue française* », publiée en 2003 : le personnage principal Berkane, de retour en Algérie après son exil en France, ne retrouve pas seulement sa vraie patrie, mais aussi le vrai amour ; puisque l'arabe, sa langue maternelle, peut enfin être sa langue d'amour. Il cesse dès lors de souffrir du manque affectif ressenti dans la langue française et peut désormais exprimer ses sentiments pour son amante Nadjja en arabe, par exemple en l'appelant « ya khti »,

« ô sœur ». Ce double retour (à la terre natale et à la langue maternelle) symbolise-t-il aussi le désir de DJEBAR elle-même ? Une analyse plus approfondie de cette œuvre, apporterait de plus amples éclaircissements à ce sujet. Mais déjà le titre de l'œuvre est évocateur.

DJEBAR explique la plus grande fertilité de la réception à l'étranger par le fait que les lecteurs non-français seraient « neutres », contrairement au public en France où la colonisation et la guerre d'Algérie continuent à occuper les esprits. L'Histoire fait partie intégrante du contenu des œuvres djebariennes et s'immisce ainsi dans leur réception. Il relève presque de l'impossibilité de séparer la littérature de l'Histoire en analysant les romans djebariens, puisque l'Histoire y est trop profondément ancrée.

« *Les Nuits de Strasbourg* », se situant à Strasbourg, cette « ville pont » prédestinée pour la rencontre avec l'Autre et la réconciliation, sont-elles un hymne à l'amour « hybride » où les langues et les cultures se mélangent pour atteindre une fusion totale au niveau linguistique, en créant l'espace de « l'Alsagérie » ? Ceci étant l'une des manières les plus efficaces de changer l'esprit étroit des gens, de les ouvrir à d'autres mentalités et à d'autres modes de vie, qui consiste en des innovations linguistiques. Lorsque les langues se mêlent, lorsque les nouveautés s'expriment dans de nouvelles expressions, les perspectives s'adaptent et les véritables échanges entre des gens trouvent leur commencement.

Et ce sont seulement ces « véritables échanges » dialogiques entre le Moi et l'Autre qui peuvent aider à surmonter les traumatismes issus des contacts et conflits interculturels comme la colonisation ou la Seconde Guerre Mondiale. Les cultures et les langues (et ainsi l'écriture d'Assia DJEBAR) vivent en changeant, c'est-à-dire en rencontrant l'Autre.

Ainsi, la parole féminine franchit les barrières, celle du père, celle de la tradition, et celle du silence. Elle progresse dans une osmose affirmée pour s'inscrire dans une polyphonie bouillonnante de la mémoire, de l'histoire, de la revendication identitaire et sentimentale. Dans la société islamique renaissante, DJEBAR restitue cette prise de conscience de la femme qui, confrontée à des péripéties douloureuses, ose s'affirmer face à un pouvoir califal rigoureux, comme en témoigne le roman « *Loin de*

*Médine* » qui éclaire l'islam naissant autour des premières musulmanes, tout en mélangeant l'historique et le fictionnel, la réalité et le rêve, le silence et le cri. Elle affirme que :

*« L'identité de la modernité arabe doit se faire non pas selon la reprise des mythes et des grands personnages qui peuplent l'imaginaire occidental, mais il faut réinvestir son propre imaginaire avec ces femmes. »<sup>21</sup>*

L'auteure donne une voix à ces femmes qui trouvent, par brefs instants et dans des circonstances critiques, le texte des chroniqueurs, transmetteurs scrupuleux, mais portés, par tradition à occulter toute présence féminine. Les femmes sont constamment présentes dans ces moments historiques, mais, elles y assistent en témoins muets, souvent cachées. Mais pour refermer ces béances de la mémoire, la fiction s'impose, car ces femmes n'ont pas laissé de traces écrites. Cette reconstitution des voix perdues ne comble pas seulement les lacunes de la mémoire mais troue le texte des chroniqueurs, mine la cohérence immuable de l'écrit et sa logique excluante. La voix féminine, s'institue en tant que creux, dans une entreprise subversive, même quand elle semble se limiter à parfaire ou à imiter l'écrit masculin.

Le texte propose une première opposition, entre l'écriture historique, réservée aux hommes car elle est instrument de pouvoir et l'oralité, apanage des femmes. Mais la voix féminine est duelle : d'un côté, celui du pouvoir, ou de la parole qui aide à établir et à propager la doctrine, celle des rawiyates, dont la première est Aïcha, épouse préférée du Prophète Mohammed QSSL et appelée mère des croyants ; de l'autre, la parole contestatrice, celle qui dit « non à Médine » en tant que symbole du pouvoir religieux et politique, représentée par Fatima, la fille adorée du Prophète QSSL. Ce « non », révolte de Fatima, dépossédée de son héritage paternel par les successeurs du Prophète QSSL est une lutte obstinée pour être reconnue, par les califes, comme héritière légitime. Elle réussit à s'imposer aux califes par le don de la parole.

---

<sup>21</sup> <http://remue.net/spip.php?article681> le 15/02/2009.

La parole des rawiyates s'exprime dans le roman dans des chapitres intitulés « Voix » qui entrecourent le récit central, s'en distinguant par leur typographie en italique.

La parole féminine telle qu'elle s'exprime dans « *Loin de Médine* » est plurielle, car elle inclut des voix et des modulations très diverses, mais que l'apparente contradiction entre rawiya et contestatrice, entre un discours qui serait mimétique ou complémentaire par rapport au masculin, et l'autre qui s'y opposerait, n'est pas si franche.

En effet, les deux, transmettrice et révoltée, s'inscrivent finalement dans les marges du discours officiel, et par conséquent de l'Histoire, non seulement parce que leur fonction sociale, en tant que femmes, est contestée par le pouvoir, mais également parce qu'elles s'adressent à un public subalterne, les femmes et les enfants.

« *Loin de Médine* » recueille ces voix marginales, souvent étouffées sous le discours du pouvoir et les faits résonnaient en constituant ainsi un autre maillon de cette chaîne de transmission périphérique et latérale.

Il ressort de l'analyse du corpus que l'œuvre plurielle d'Assia DJEBAR témoigne d'une longue et riche expérience créative dans la production littéraire et cinématographique fondée sur le questionnement et marquée par la quête et l'expérimentation.

Depuis son premier roman, « *La soif* » (1957) jusqu'au dernier, « *Nulle part dans la maison de mon père* » (2007), elle soumet ses œuvres à l'expérimentation à partir d'un important travail sur la langue et par l'investissement de son encyclopédie culturelle à l'exemple de l'art, de la littérature, de la mémoire féminine et de l'Histoire, notamment l'Histoire de la colonisation de l'Algérie, élément prégnant dans la majorité des romans. La femme et son rapport à l'homme, sujet central dans l'œuvre, occupe des espaces de réflexions symboliques permettant d'interroger sa situation et son statut, hier et aujourd'hui.

Sa production littéraire et filmique célèbre la culture d'une société, sa structure anthropologique, son imaginaire collectif, son mode relationnel à l'Autre, à partir d'une vision contemporaine de l'écriture perçue comme un espace dialogique ouvert qui permet d'exprimer les conflits intérieurs et extérieurs de l'individu et de la société. Son parcours créatif caractérisé par la multiplicité des genres (romans, nouvelles, théâtre, poésie, cinéma, etc.) a éclairé nombre de problématiques en lien avec la société algérienne. En effet, l'important travail expérimental par l'écriture et le cinéma sur cette société a permis de soulever des questionnements et à s'exprimer sur les différentes expériences du peuple algérien durant la colonisation et après l'indépendance. Il a contribué aussi à réduire les fendillements de la mémoire, à édifier des passerelles pour un dialogue civilisationnel avec l'Autre, à éclairer l'identité et à plaider la cause féminine.

De la sorte, l'œuvre djebarienne se singularise par la non-conformité avec l'horizon d'attente générique et socio-historique.

Le contrat de lecture est, dès lors, rompu; la thématique va au delà de l'attente d'une histoire chronologique et causale. L'écriture décloisonne, ainsi, les frontières et

opère un mélange des formes. La lecture devient, alors, un jeu de déconstruction/reconstruction du puzzle textuel.

Chez Assia DJEBAR, l'écriture est d'abord perçue comme l'expression d'une « révolte », celle d'une femme dépourvue de liberté dans une société traditionnelle. Son œuvre tire son originalité non seulement du fait qu'elle est femme et qu'elle s'exprime dans une période où peu de femmes écrivent (le contexte des années cinquante), mais aussi de la thématique subversive qui ne s'inscrit pas dans la même tradition que celle des auteurs algériens de sa génération, dans une forme assez singulière.

La genèse de ses premières œuvres est expliquée par sa volonté de « *présenter la caricature de la jeune fille algérienne occidentalisée* », et est considérée par l'écrivaine elle-même comme « *un exercice de style* »<sup>22</sup>.

Leur réception n'a pas été toujours saluée par la critique. Jean DEJEUX parle de « *littérature esthétique née d'un besoin individualiste de s'exprimer et de créer ou d'un besoin égotiste de se dire dans ses états d'âmes intimes* »<sup>23</sup>, tandis que Mostepha LACHERAF, qui incarne l'intellectuel engagé de l'époque, stigmatise les premières œuvres d'Assia DJEBAR :

« *Il faut démystifier, dit-il : Malek Haddad, Assia Djebbar sont des écrivains qui n'ont jamais saisi nos problèmes, même les plus généraux. Ils ont tout ignoré, sinon de leur classe petite bourgeoisie, du moins de tout ce qui avait trait à la société algérienne ; de tous les écrivains algériens, ce sont eux qui connaissent le moins bien leurs pays, ce qui les pousse à escamoter les réalités algériennes sous une croûte poétique, elle-même sans originalité du point de vue du roman* »<sup>24</sup>.

A cette époque, on reprochait souvent à Assia DJEBAR le fait de rester en retrait par rapport au contexte politique et social. Ceci est dû, en partie, au caractère «

---

<sup>22</sup>A. Djebbar, interview in « L'action », 8 Septembre 1958

<sup>23</sup>J. Déjeux (1978), *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, 3<sup>e</sup> édition, Naaman, p.38

<sup>24</sup>M. Lacheraf. (1963), *L'avenir de la culture algérienne*. In « Les temps modernes », n° 209. Octobre p. 733-734

petit-bourgeois » des personnages de ses premiers romans dont les intérêts et les préoccupations ne sont pas ceux que fait voir le contexte « réel », selon la critique de l'époque.

Cependant, elle va s'orienter vers d'autres contenus et vers d'autres choix formels. Progressivement ses romans se chargent d'Histoire et elle va montrer une prédilection pour la forme littéraire éclatée, le mélange des genres. Ceci est particulièrement visible dans « *Vaste est la prison* », texte publié au milieu des années 90. Les passages de l'ouverture et la clôture font référence à la violence du contexte de ces années de sang. Ceci non seulement par un désir de mémoire, les événements concernent aussi l'époque antique de l'Afrique du Nord en parallèle avec l'histoire récente de l'Algérie, mais pour chercher dans le passé de l'Algérie une explication à l'horreur du présent, dans un va-et-vient constant.

Tous les textes produits après « *l'Amour, la fantasia* » ont comme toile de fond l'Histoire de l'Algérie au passé et au présent. Les thèmes historiques qu'elle aborde dans ses fictions ont tous un lien référentiel avec le présent. Sa formation d'historienne a été d'une grande influence sur sa production romanesque. Mais son originalité vient surtout du fait qu'elle reprend des passages de l'histoire de l'Algérie à travers la mémoire féminine, réservoir inépuisable dans la tradition algérienne à dominante orale.

A ce sujet, il serait intéressant de rappeler le jugement d'Assia DJEBAR sur elle-même à l'occasion de son discours de réception du Prix des éditeurs allemands en 2001 :

*« Je voudrais me présenter devant vous comme simplement une femme-écrivaine, issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée. J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas encore tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle ma pensée », et à propos de son écriture elle ajoute : « je ne me sais qu'une règle (...) : ne pratiquer qu'une écriture de nécessité. Une écriture de creusement, de poussée dans le noir et l'obscur ! Une écriture « contre » : le « contre »*

*de l'opposition, de la révolte, quelquefois muette, qui vous ébranle et traverse tout votre corps »<sup>25</sup>.*

Ainsi donc, dans le paysage littéraire algérien, l'écriture chez Assia DJEBAR apparaît comme une écriture spécifique. Son rapport à la vie quotidienne de son pays, malgré son exil, est toujours resté étroit. Grâce au travail sur les formes génériques, elle crée un nouvel effet de réel pour réaliser cette « *écriture* » dont elle parle et qui constitue son style. Un style qui, toutefois, n'est pas dépourvu d'une ambiguïté : le lecteur passe par plusieurs détours avant de trouver le sens de l'histoire. En clair, ce n'est pas à un premier niveau de lecture que l'œuvre « s'ouvre » au lecteur.

Chez Assia DJEBAR, cerner l'œuvre du point de vue générique n'est pas une chose aisée. L'horizon d'attente est brouillé. Les ruptures sont constantes tout au long du roman, et il y a un décalage entre le texte de l'œuvre et ce qu'on appelle le paratexte : le sous-titre « roman » et l'épître où Assia DJEBAR classe son quatuor dans le genre autobiographie. Ces deux éléments paratextuels expliquent ainsi, la confrontation entre un horizon d'attente générique et le corps du texte lui-même. Le premier, le sous-titre « roman » est, selon Genette, théoriquement « *destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre. Cet élément paratextuel qui détermine toute attente est primordial dans l'orientation générique de l'œuvre qu'on s'apprête à lire puisque la première impression est déjà là.* »<sup>26</sup>

Comme le signale GOLDENSTEIN, « *la série des signes inauguraux détermine un véritable contrat de lecture.* »<sup>27</sup> L'œuvre est à considérer dans une catégorie dont les règles sont connues. Le roman est d'abord une fiction, une histoire régie par une des fonctions que JAKOBSON confère au langage littéraire, la fonction poétique. Il est clair que depuis sa naissance, le roman a acquis ce qu'on appelle en sémantique des sèmes définitionnels, jusqu'à devenir à l'époque actuelle un genre « fourre-tout ».

Puisque Assia DJEBAR est une romancière algérienne, le genre roman est né dans la littérature algérienne sous l'influence du roman réaliste français, car le mieux

---

<sup>25</sup> [http://remue.net/spip.php?article\\_681](http://remue.net/spip.php?article_681) consulté le 15/02/2009.

<sup>26</sup> G. Genette, (1987), *Seuil*. Paris : Edition du seuil, coll. « poétique », p. 90

<sup>27</sup> J.P. Goldenstein (1989), *Pour lire le roman*, Paris, Edit.J.Duculot, p.75

adapté au contexte des années cinquante. Mohammed DIB déclare, à ce propos en 1958 :

« *Dépeindre un paysage, ceux qui l'habitent, les faire parler comme ils parlent, c'est leur donner une existence qui ne pourra plus leur être contestée. On pose le problème en posant l'homme.* »<sup>28</sup>

Ainsi nous avons ces deux éléments qui construisent l'horizon d'attente générique et socio-historique qui font que le lecteur, dans le contexte algérien possède un préalable face au sous-titre roman selon ses habitudes de lecture dans le contexte algérien à travers les thématiques récurrentes dans la littérature algérienne. A regarder de près « *Vaste est la prison* » d'Assia DJEBAR, et à travers ce livre tous les autres volets du Quatuor, ne s'inscrivent pas dans cette logique. Pourquoi ? Si on revient sur l'une des caractéristiques du roman réaliste, puisqu'il est communément admis que c'est le roman qui s'érige comme référence pour situer le genre roman de manière générale, on se rend compte que « *Vaste est la prison* » n'est pas un roman à histoire, où l'incipit nous laisserait prévoir la suite, et même la fin, dans une cohérence logico-chronologique.

Ce qui fait « défaut » dans ce cas de figure, c'est la structure de l'œuvre, l'agencement en séquences.

Roland BARTHES appelle « *texte lisible* »<sup>29</sup> les textes des auteurs réalistes du dix-neuvième siècle car pour lui, le texte ne laisse pas une marge d'interprétation au lecteur. L'œuvre est structurée autour de conventions, de ce que doit être un roman chez les réalistes.

Le sens est, de ce fait, redistribution, en quelque sorte d'un préconstruit socioculturel, suivant les impératifs de la cohérence logico-chronologique du texte. Dans ce même sillage, Philippe HAMON parle de « *texte classique* » pour qualifier les textes réalistes.

---

<sup>28</sup> *Témoignage chrétien*, 1955. Paris, 7 février

<sup>29</sup> R. Barthes, (1970) , S/Z, Paris, Edition du Seuil, p. 10

Il n'est pas inintéressant de rappeler à ce sujet la superposition de thématiques et leur agencement qui ne répond à aucune logique générique. Le seul lien qui lie cette mosaïque textuelle est un « je » énonciateur, seul élément dont la référence est clairement établie : la personne qui parle, la narratrice. Toutefois, il faut rester prudent car ce « je » ne cesse de se dédoubler : tantôt c'est la narratrice, tantôt c'est un personnage dans le discours d'un narrateur à la troisième personne.

C'est en cela qu'il nous paraît que ce premier élément paratextuel, l'indication générique de roman, est travesti par l'entreprise d'écriture chez Assia DJEBAR.

Nous n'avons plus affaire au roman tel que nous le connaissons dans la littérature algérienne pré- et post-indépendance. Même si on considère que *Nedjma* de Kateb YACINE est, ici, précurseur. Il s'agit d'une écriture assez singulière, d'une transgression sur un autre niveau.

Le second élément paratextuel est la déclaration d'intention de l'écrivaine elle-même. Elle situe les volets de son *Quatuor* dans le genre autobiographie.

*« C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'œil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme si c'était celle d'une autre. Donc, je me suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité. »<sup>30</sup>*

Ecrire pour fuir, écrire pour traverser les frontières, enjammer les conventions formelles mais aussi thématiques puisque le « je » se dresse contre toute « *meurtritude* », néologisme assez significatif qu'utilise l'écrivaine pour l'enfermement, la claustration, lorsqu'elle parle de la situation de la femme dans le contexte social algérien.

L'acte d'écrire, chez Assia DJEBAR n'est pas seulement un acte littéraire, qu'on peut cloisonner dans une forme ou une autre. Ecrire est d'abord ressenti comme un besoin individuel, une logorrhée thérapeutique. C'est là où le genre littéraire en tant

---

<sup>30</sup> <http://remue.net/spip.php?article> le 15/02/2009

que « *catégorie qui sert à rassembler des œuvres littéraires répondant à des critères pragmatiques, formels ou thématique semblables* »<sup>31</sup> rejoint le genre biologique : *une écriture de femme qui tente de décroiser tous les enfermements.*

---

<sup>31</sup> Le Petit Larousse illustré. 2004. Paris : Larousse

Depuis quelques années, les textes de femmes s'érigent comme un corpus important à l'intérieur de la littérature postcoloniale francophone. L'écriture des femmes ne fait pas seulement référence à l'opposition binaire masculin / féminin mais à une écriture parmi d'autres; celles qui, comme le souligne Michel LARONDE<sup>32</sup>, bien qu'en utilisant une langue standard rendent compte des imbrications linguistiques et culturelles, contestent la norme canonique. L'écriture des femmes serait pourquoi pas une «écriture décentrée» à l'intérieur de cet écart que représentent déjà les littératures francophones des anciennes colonies.

Pour Assia DJEBAR, la nécessité d'intégrer l'oralité dans la littérature écrite fut, dès ses premiers romans, une manière de surmonter l'exil dans la langue par le biais de la littérature qui l'aide, sinon à dépasser cet exil, du moins à faire le deuil de la langue, à le prendre avec soi, à l'imprimer en soi.

Dès l'instant où il est impossible de se dire dans la langue étrangère, Assia DJEBAR se retourne vers l'oralité. C'est dans ces termes que l'oralité sera considérée chez cette romancière : à la fois comme compensation linguistique et particularité culturelle.

Pour résoudre la question « comment combiner l'écriture en langue française avec le récit oral arabe ? », Assia DJEBAR fait et refait le trajet des langues. Le français étant devenu sa seule langue d'écriture à la croisée du parcours qui se situe entre plusieurs langues, elle essaie de l'arabiser en passant par la poésie. Elle retravaille la langue française comme une sorte de double de tout ce qu'elle a pu dire dans sa langue du désir. Quand elle se sert du français pour réécrire l'oralité arabe, elle fait croître un rythme nouveau marqué par des entorses à la syntaxe et à la sémantique. En effet, l'inversion du sujet, de l'adjectif, du complément a un rapport évident avec une sensibilité que l'auteure qualifie de « *maghrébine [...] qui appréhende les choses par fulgurations soudaines* ». Ce serait une écriture maghrébine en français.

---

<sup>32</sup> M.Laronde (1996), *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan.

Prétendre arabiser le français pour exprimer la fluidité et la sensibilité de la culture maghrébine, c'est prendre des libertés avec la langue française pour se sentir libre en l'écrivant. Sa langue serait donc celle de la poésie, une langue qu'il faut se forger, et, toujours et sans fin, recommencer à inventer.

Prenant en charge le destin féminin, Assia DJEBAR s'approprie l'Histoire et décentre subversivement ses perspectives produisant ainsi des changements de focalisation. Le palimpseste dans l'écriture djebarienne réhabilite de la sorte l'oral pour une affirmation féminine.

Si l'oralité s'oppose à l'écrit, c'est pour déjouer les pièges des labyrinthes et donner à voir l'instable du présent, malgré la permanence en nous de ce mouvement pendulaire du passé vers le présent. Pour cela, l'écriture a choisi de résonner la clameur de ces voix jusqu'à en être remplie, façonnée.

Et c'est par la citation que le discours féminin se trouve définitivement légitimé.

Loin d'être fortuite ou pédante, la citation dans l'écriture fragmentaire djebarienne participe d'une intertextualité en abyme. Elle est alors à la croisée des discours historique et littéraire pour assurer leur validité et garantir leur recevabilité.

Porte-parole de la cause féminine, DJEBAR donne une liberté narrative à ces voix des femmes cloîtrées. L'oralité a un caractère subversif, non seulement par la transcription opérée d'un discours considéré comme superficiel et donc condamné au silence, mais encore par son opposition au discours masculin dominant. La dimension idéologique du texte devient une sorte de garantie : l'écriture constitue une reformulation, une variation d'un discours verbal.

Comme en témoigne le propos d'Umberto Eco qui introduit de manière explicite la dimension linguistique et reflète le rapport très étroit qu'entretient la littérature avec la langue et fait qu'en littérature, c'est la langue au travail. L'œuvre littéraire se présente, dans cet ordre d'idée, comme une partition linguistique, car :

« *La littérature maintient en exercice d'abord la langue comme patrimoine collectif. La langue, par définition, va où elle veut, aucun décret venu d'en haut, ni de la politique, ni de l'académie, ne peut arrêter sa marche et la faire dévier vers des situations prétendues optimales.* »<sup>33</sup>

L'écriture djebarienne est vertébrée autour de stratégies et techniques dans le traitement de la langue grâce auxquels il est possible de repérer des actions observables au niveau de la syntaxe, de la phrase, de la grammaire, de la ponctuation, de la cohérence, de la cohésion. Les stratégies dont il est question représentent donc les techniques d'écriture observables et reconnaissables comme faits linguistiques attestant, d'une part, la présence de traits linguistiques saillants, et d'autre part, l'existence d'un mode spécifique de fonctionnement de la langue. Car l'identité linguistique d'une œuvre se construit par l'intermédiaire de la conscience linguistique de son auteur. Une conscience linguistique indispensable à la communication littéraire, car c'est elle qui, d'une part, participe à la construction des structures de l'œuvre et, d'autre part, assure l'argumentation.

L'écriture devient donc le lieu de résistance, le combat contre un discours traditionnellement transmis par une culture et une tradition mysogine. Cette tradition mysogine est transmise par l'éducation et par le discours religieux. Le discours religieux -dans le sens de doxa- s'assimile au discours transmis généralement par les hommes. Que ce soit dans un contexte européen ou maghrébin, l'activité créatrice a été conçue comme libératrice, voire même dénonciatrice d'un espace privé réservé aux femmes face à «l'espace public» traditionnellement réservé aux hommes. Il se dégage un désir de combattre le poids de la Tradition.

Consciente du poids des mots et du pouvoir qu'accorde l'écriture comme contreponds à cet héritage culturel, il est intéressant de signaler le travail de réécriture du discours religieux entrepris par Assia DJEBAR qui remémore des épisodes religieux où est souligné le rôle actif des femmes, notamment dans son roman « *Loin de Médine* ».

---

<sup>33</sup> U. Eco (2002), *De la littérature*, Paris, Bernard Grasset, p. 11

En outre, l'accès à la parole sacrée est restreint, et parfois même interdit aux femmes. Cette langue s'assimile alors au système patriarcal : qu'une femme s'exprime ouvertement est regardée, non seulement comme une transgression, mais comme une fitna qui menace l'édifice des valeurs morales et des croyances religieuses, caractéristiques fondamentales de la société traditionnelle. C'est pourquoi le langage de la femme a été voilé comme son corps.

Les stratégies d'écriture djebarienne singularisent sa création en opérant un travail sur la langue. Cette réalité confère au texte littéraire une « identité linguistique » garante de l'objectivation des jugements. En étroite relation avec la société algérienne dont elle est un reflet, la littérature est considérée alors comme un document sociologique et culturel en sus de son épaisseur linguistique travaillée à dessein par l'auteure.

Diverses langues confluent dans le texte djebarien marqué par un métissage de la voix et la lettre, de l'oralité et l'écriture, deux instances qui répondent à une même impulsion, le désir de narrativité, le besoin de raconter des histoires, reflets de la pensée et de la vie.

Ce thème exclusif de la littérature féminine tend à combattre le silence ancestral des femmes, de prendre la parole et de s'exprimer par elles-mêmes. Elle est dénonciation de l'oppression séculaire qui a maintenu cachée la voix féminine, qui ne l'a pas laissée devenir publique et relais de la transmission de la mémoire ancestrale et de la culture traditionnelle.

Le désir de raconter des histoires est d'ailleurs lié au besoin de se raconter, de chercher à se construire une identité individuelle face à l'anonymat de la communauté féminine.

La constitution de l'identité est donc un processus extrêmement éprouvant et douloureux.

Ainsi, l'écriture est étroitement liée à la convocation des souvenirs ensevelis, à la fouille des couches les plus profondes de la mémoire.

DJEBAR a souvent insisté sur le fait qu'elle n'a jamais souhaité faire découvrir la femme autrement que dans sa vérité la plus naturelle et essentielle, c'est-à-dire surtout métaphysique, émergeant de l'intérieur.

Découvrir non pas au sens de déshabiller honteusement pour satisfaire l'œil pervers de l'homme musulman et/ou occidental (touriste) qui se sent dans l'obligation de « voler » du regard l'image du corps féminin inaccessible, espérant ainsi y accéder, mais découvrir au sens du mot découverte. Placer sous le regard d'autrui l'Algérienne dans toute sa nudité ordinaire plutôt que spectaculaire, pour faire rayonner son authenticité sans que rien n'ait à être caché, voilà ce vers quoi DJEBAR oriente son travail. Et si l'Algérienne doit, à un moment ou à un autre, pouvoir briser son silence afin de se mettre en lumière, elle ne le fera pas dans le but de révéler certains secrets auparavant jalousement gardés, mais pour dire les choses telles qu'elles sont, tout simplement, sans surprise et sans mystère : « *on s'attend à ce qu'une femme arabe [...] montre ce qu'on ne peut pas voir. Mais je ne fais pas du cinéma pour touristes, ni pour étrangers qui veulent en savoir plus. Je ne suis pas une femme qui casse les portes* », affirme DJEBAR (Mireille CALLE-GRUBER, Assia DJEBAR ou la résistance de l'écriture, p. 206. Entretien avec Assia DJEBAR produit en mars 1978 à Cultures et cité en partie ici dans le texte de CALLE-GRUBER). Cette règle s'appliquera aussi bien dans la production romanesque ultérieure de DJEBAR.

Si toutes les sociétés monothéistes ont condamné l'acte sexuel hors mariage, seul l'Islam l'a « résolu » par une gestion rigoureuse de l'espace. Il aurait pu choisir d'autres méthodes de contrôle social, comme la notion de péché dans le Christianisme, fondant celle de culpabilité. L'Islam a opté pour une territorialisation de la sexualité et l'a poussée à un point extrême : séparation des sexes, immobilisation des femmes à l'intérieur, et voile lorsqu'elles sont à l'extérieur.

La répartition de l'espace dans la culture arabo-musulmane est primordiale. Dans le monde musulman, il y a la sexualité territoriale : un des mécanismes-clés qui en assure la régulation consiste en une distribution précise et significative des espaces entre les individus de sexe opposé n'appartenant pas à la même famille, associé à une ritualisation complexe de toute interaction exceptionnelle et inévitable. Tel est le cas

lorsque la femme est obligée de traverser la rue, espace public et donc masculin par définition. Les frontières ne sont pas établies gratuitement.

Les frontières institutionnalisées incarnent souvent une attribution inégalitaire du pouvoir qui lie dans un rapport hiérarchique déterminé une entité à une autre.

Toute transgression de ces frontières est un danger social dans la mesure où elle consiste en une attaque contre la répartition des pouvoirs exprimée par ces limites.

La problématique de la sexualisation de l'espace historique, culturel et religieux apparaissent et disparaissent à divers degrés dans toutes les œuvres du corpus. Les images qui révèlent les instances et les tensions de pouvoir entre les femmes et les hommes sont transposées sur la représentation de l'espace. Le réseau d'images spatiales sert de support pour dévoiler les lieux interdits (la rue, l'espace public, le lieu de travail) ; les lieux de cloître (le harem, l'appartement, la maison) et les lieux d'ouverture (le hammam, les patios, le balcon, les terrasses). Les œuvres sont truffées de ces images de claustration (physique et psychologique) où convergent le symbolique de la description, du décor, des couleurs et du mouvement.

La symbolique sexuelle est un reflet et une expression des rapports hiérarchiques qui structurent l'ordre musulman. La division de l'espace social en espace domestique et espace public est une expression d'un rapport de pouvoir et de hiérarchie. Le monde musulman est minutieusement scindé en deux sous-univers : l'univers des hommes qui va de pair avec religion et pouvoir, et l'univers des femmes qui est celui de la sexualité et de la famille. La stratégie actuelle des islamistes remet à l'ordre du jour la séparation des espaces des femmes et des hommes. En effet, leur stratégie de séparation des rôles et des espaces, est une coupure rigide des mondes masculin et féminin : les femmes sont cantonnées dans l'espace du dedans tandis que les hommes bénéficient de l'espace du dehors.

# Table des matières

<b>DEDICACE</b> .....	IV
<b>EPIGRAPHE</b> .....	V
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	VI
<b>RESUME</b> .....	VII
<b>ABSTRACT</b> .....	VIII

<b>INTRODUCTION</b> .....	1
---------------------------	---

PARTIE 1 : Ecrire au féminin communautaire : défi existentiel

<b>Chapitre premier : Parole captive: parole libérée</b> .....	15
--	----

<b>1- Le sujet culturel de l’affirmation</b> .....	21
--	----

1.1.L’Amour, la fantasia ou la polyphonie féminine à la croisée de l’Histoire et de la fiction.....	32
1.2.Loin de Médine ou le palimpseste de la Tradition contestée.....	36
1.3.La Femme sans sépulture ou le Mythe de la survivance.....	51
1.4.Les Nuits de Strasbourg ou le tangage de l’amour bilingue coupable.....	59

<b>2- L’écriture sensorielle : la voix, le regard et le corps en dire</b> .....	61
---	----

2.1.La voix écrite.....	67
2.2.La vue féminine.....	96
2.3.Le corps poétisé.....	101

<b>Chapitre deuxième : Erotisation de l’écriture : transgression des interdits</b> .....	113
--	-----

<b>1- La femme, icône de l’amour</b> .....	115
--	-----

<b>2- Le patriarcat en question</b> .....	128
---	-----

PARTIE 2 : L’Histoire au féminin : l’histoire muse de l’Histoire

<b>Chapitre premier : Résurgences culturelles.....</b>	<b>143</b>
<b>1- Le rituel social, prétexte littéraire.....</b>	<b>172</b>
<b>2- La culture orale et la poésie, atouts de la narration mémorielle...194</b>	
<b>Chapitre deuxième : Les manifestations culturelles dans la littérature djebarienne.....</b>	<b>206</b>
<b>1- La culture du dire.....</b>	<b>207</b>
<b>2- La culture du corps.....</b>	<b>239</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>253</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>290</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>292</b>

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus de base :

- DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris : Jean-Claude Lattès, 1985.  
*Loin de Médine*, Paris : Albin Michel, 1991.  
*Les nuits de Strasbourg*, Arles : Actes Sud, coll. « un endroit où aller », 1997.  
*La Femme sans sépulture*, Paris : Albin Michel, 2002.

### Corpus secondaire :

- DJEBAR Assia, *La Soif*. Paris: Julliard, 1957.  
*Les Impatients*. Paris: Julliard, 1958.  
*Les Alouettes naïves*. Paris: Julliard, 1967.  
*Les enfants du nouveau monde*. Paris: Julliard, 1962.  
*Ombre sultane*, Paris : J.C. Lattès, 1987.  
*Chronique d'un été algérien*. Paris: Plume, 1993.  
*Vaste est la prison*, Paris : Albin Michel, 1995.  
*Le Blanc de l'Algérie*. Paris: Albin Michel, 1996.  
*Ces voix qui m'assiègent*, Paris : Albin Michel, 1999.

### Filmographie :

- DEHANE Kamel, *Assia Djebbar. Entre ombre et soleil*. Algérie/ Belgique/ France. 56min, 1992.  
DJEBAR Assia, *La nouba des femmes du Mont Chenoua*, Algérie. 52min, 1978.  
*La Zerda ou les chants de l'oubli*, Algérie. 60min, 1982.  
Transcription de l'émission *Ecrivains du monde francophone : Interview avec Assia Djebbar*. Radio Medi 1, 08.12.1997, 11 :02 min.

## Études critiques :

BOUHDIBA Abdelwahab, *La sexualité en Islam*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

CALLE-GRUBER Mireille. *Assia Djébar ou la Résistance de l'écriture: Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001.

CHEBEL Malek, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

CHIKHI Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger : Office des publications universitaires, 1987.

CIXOUS Hélène et Mireille CALLE-GRUBER, « Faire une scène au féminin : rencontre avec Assia Djébar », dans *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 97-124.

CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, Paris : L'Harmattan, 1997.

*International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, no3, 1999, p. 168-179.

DEJEUX Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris: Karthala, 1994.

DJAOUT Tahar, « Assia Djébar, cinéaste. De la fiction du roman aux images de la réalité », dans *Algérie-Actualité*, no 1276, semaine du 29 mars au 4 avril 1990, p. 39.

FANON Frantz, *L'An cinq de la révolution algérienne*, Paris: Maspero, 1959.

GAFAITI Hafid, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris: L'Harmattan, 1996.

GONTARD Marc, *L'érotique des langues dans Les nuits de Strasbourg d'Assia Djébar*. Colloque « *Littératures algériennes contemporaines* » Université de Toronto, 20-22 mai 1999.

KHATIBI Abdelkebir, *Maghreb pluriel*, Paris: Denoël, 1983.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.

NANCY Jean-Luc, *Être Singulier Pluriel*, Paris: Galilée, 1996.

RULLEAU Claudine, « Une femme, un film », dans *France - Pays arabes*, no 67, avril 1977, p. VII-VIII.

TAMZALI Wassyla, « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* », dans *Les deux écrans*, vol. 5, 1978. Document non paginé.

## **Interdiscursivité :**

AUTHIER Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », dans *DRLAV*, no 26, 1982, p. 91-151.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970.

« Les genres du discours » et « Le problème du texte », *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, p. 264-308 et p. 311-338.

« Du discours romanesque » *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1987, p. 83-233.

MAINGUENEAU Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1984.

*L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Nathan, 1991.

RABATÉ Dominique, *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

, *Poétiques de la voix*, Paris : José Corti, 1999.

ROBIN Régine, « Langue et discours », *Histoire et linguistique*, Paris : Armand Colin, 1973, p. 20-34.

SCHLANGER Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris : Nathan, 1982.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981.

## **Interartialité :**

DALANÇON Joël, « Le poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels et un face à face », dans *Romantisme*, vol. 66, no 19, 1989, p. 61-74.

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris : Livre de Poche, 1990.

BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique (1868-1870)*, Paris : Flammarion, 1990.

*Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Livre de Poche, 2000.

DE DUVE Thierry, *Essais datés I (1974-1986)*, Paris : Éditions de La Différence, 1987.

DE VINCI Léonard, dans « Apologie de la peinture », *Traité de la peinture*, Paris : Berger-Levrault, 1987.

## **Intertextualité :**

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1982.

COMPAGNON Antoine, « La citation telle qu'en elle-même », dans *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, p. 13-45.

DE BIASI Pierre-Marc, « L'intertextualité », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris : 1989, p. 323-325.

ECO Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Paris : Grasset, 1985.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil, 1987.

*Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

GOLDENSTEIN Jean-Paul, *Pour lire le roman*, Paris : J. Duculot, 1989.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, coll. « Tel », 1978.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 1974.

« Le mot, le dialogue et le roman », dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969, p.143-173.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999.

## **Peinture :**

ALAZARD Jean, « La conquête picturale de l'Afrique du Nord : l'Orient, thème romantique », dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 57, no 316, 1930, p. 277.

« Les peintres de l'Algérie au XIXe siècle », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 3, juin 1930, p. 370-387.

BARTHÉLÉMY Joubert, *Delacroix*, Paris : Gallimard, 1997.

BAUDELAIRE Charles, *Pour Delacroix*, Paris : Éditions Complexe, 1986.

LECERCLE François, « Donner à ne pas voir », dans *La Pensée et l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture*, P.U.V., coll. « L'imaginaire du texte », 1994, p. 123-127.

LUQUET Pierre, « L'œil et la main », *Psychanalyse des arts de l'image*, Paris : Éditions Clancier-Guénard, « Centre national des lettres », 1980, p. 109-142.

MARIN Louis, *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles : Témoins et témoignages, coll. « La connaissance », 1969.

VETTER Anne, « De l'image au texte », dans *Peinture et écriture*, Paris : Unesco, coll. « Traverses », 1996, p. 207-215.

VOUILLOUX Bernard, *La Peinture dans le texte*, Paris : CNRS, 1994.

## Cinéma :

- BERGALA Alain, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Aix-en-Provence : Institut de l'image, Éditions de la Ligue Française de l'Enseignement, 1992.
- BETTON Gérard, *Esthétique du cinéma* Paris : P.U.F., « Que sais-je ? », 1990.
- CLERC Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Londres : Peter Lang, 1984.  
*Littérature et cinéma*, Paris : Nathan, 1993.  
*Écrivains et cinéma*, Paris : Klincksieck, 1985.
- DURAS Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris : Gallimard, Folio, 1993.
- FREUD Sigmund, *Psychanalyse*, Paris : P.U.F., 1973.
- GARCIA Alain, *L'adaptation du roman au film*, Paris : Diffusion, 1990.
- JOST François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- MAILLOT Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris : Armand Colin, 1996.
- MARTIN Marcel, *Le Langage cinématographique*, Paris : Les éditeurs de France réunis, 1977.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1975.
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Éditions de Minuit, Paris, 1956.

## Photographie :

- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris : Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Paris/Bruxelles : Nathan/Labor, 1983.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris : Nathan, 2001.
- CALLE-GRUBER Mireille «...Et la voix s'écri(e)ra : Assia Djébar ou le cri architecte », *Le Renouveau de la Parole identitaire*, Montpellier-Kingston (Canada) : Cahier du Grefic, n. 2, 1996, p. 275-291.
- CHAULET-ACHOUR Christiane, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Biarritz : Atlantica, 1996.
- CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- CLERC Jeanne-Marie, « L'expérience du film et la découverte du sujet collectif », *Assia Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris-Montréal : L'Harmattan, 1997.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1999.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, N°215, Octobre, 1980.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, t.1, Paris : Seuil, 1983.
- SMATI Thoria, « Création et liberté : Entretien avec Assia Djébar » in *Algérie Actualités* n° 1, 1990.

## **Oralité :**

BARTHES Roland, *Le grain de la voix*, Paris : Seuil, 1999.

MESCHONNIC Henri, « Qu'entendez-vous pas oralité ? », dans *Langue française*, no 56, 1982, p. 6-23.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1983.

## **Sitographie:**

<http://www.limag.com>

<http://www.humanite.fr/journal/2014-02-27/2014-02-27-453662>

<http://www.limag.com/Textes/Regaieg/RegaiegDjebarNuits.htm>

<http://www.remue.net/cont/Djebar01.html>

<http://www.elwatan.com/2014-06-23/2014-06-23-21821>