

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de

Recherche Scientifique

Université Batna 2

Faculté des Lettres et des Langues Etrangères

Département de français

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de doctorat Es Sciences

En Français, option : Sciences des textes littéraires.



Titre

**Rôle de la mémoire dans l'écriture romanesque d'Assia
Djebar étude de : *L'Amour, la fantasia, Vaste est la prison,
Ombre sultane et La femme sans sépulture.***

Sous la direction de :

Pr KHADRAOUI Saïd

Présentée par :

BELLOULA Sandra

Membres de jury :

Dre MOUFFOK Samia	M.C. A	Université Batna 2	Président
Pr KHADRAOUI Saïd	Professeur	Université Batna 2	Rapporteur
Dre LEBAAL Sara	M.C. A	Université Batna 2	Examineur
Dr LOUCIF Badreddine	M.C. A	Université de Khenchla	Examineur
Dr Hadj Laroussi Belkacem	M.C. A	Université de M'sila	Examineur
Dr Boukhalat Djamel	M.C. A	Université de M'sila	Examineur

Année universitaire 2022/2023

Dédicace

A mes parents :

Rabah et Soltana

A mes enfants :

Mehdi, Lyna et Noor

*Je vous dis merci et je vous souhaite bonheur, réussite et prospérité.
Aucun langage ne saurait exprimer mon respect et ma considération
pour votre soutien et encouragements. Je vous dédie ce travail en
reconnaissance de l'amour que vous m'offrez quotidiennement et votre
bonté exceptionnelle.*

Remerciements

Je tiens à remercier vivement Professeur Khadraoui Said qui, avec ses précieux conseils et ses observations pertinentes, a guidé à bien l'acheminement de mon modeste travail. Je lui demeure reconnaissante pour son chaleureux accueil, sa disponibilité et surtout son humanité.

J'adresse mes sincères remerciements aux membres de Jury qui m'ont fait l'honneur de bien vouloir étudier avec attention ma thèse.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Mme IBECHENINENE Samira, cheffe de département de Français à l'Université Batna2 pour ses encouragements incessants.

Ma reconnaissance va à : Mme Louisa Houdfani, Mme Hind Mokrane et Mme Nadia Bouhadid pour leurs contributions à la réalisation de ce travail.

Mes remerciements iront également à ma famille : mon mari Mohamed Larbi, mes sœurs : Rafika, Nassima, Nadjiba, Amina et Aya, ma nièce Hind, mes frères : Badreddine et Mohcen.

Le plus sincère merci à toute personne qui m'a écoutée, conseillée et encouragée.

Avertissement

Nous tenons à avertir le lecteur que pour des soucis de rigueur et pour éviter toutes répétitions, nous utiliserons des abréviations pour désigner les ouvrages de notre corpus qui seront référenciées dans le corps même de notre analyse ;

L'amour, la Fantasia : A.F.

Ombre sultane : O. S.

Vaste est la prison : V.E.P.

La Femme sans sépulture : F.S.S.

Nulle part dans la maison de mon père : N.P.D.M.M.P.

Nous allons suivre au cours de cette étude une typographie des différentes significances du mot « histoire » selon sa graphie pour différencier le sens du mot, et ce, en nous basant sur les travaux de Pierre Barbéris dans *Le Prince et le marchand* qui propose trois définitions selon trois graphies différentes :

- l'« HISTOIRE », qui évoque la réalité ou discipline historique.

- l'« Histoire » au sens narratologique et qui renvoie au discours historique proposant une interprétation volontiers injonctive et didactique de la réalité et du processus historique.

- l'« histoire » au sens courant (raconter une histoire, une histoire de famille, la fable, le récit) ou bien des thèmes qui sont aussi une interprétation de l'HISTOIRE, mais qu'il faut configurer pour les interpréter.

Sommaire

Dédicace	
Remerciements	
Introduction générale.....	2

CHAPITRE I

L'ÉCRITURE DE LA MÉMOIRE

Introduction.....	12
I-1. Assia Djébar et l'anamnèse.....	20
I-2. La mémoire dans les écritures du « Moi »	33
I-3. La mémoire dans la fiction.....	44
Conclusion	59

CHAPITRE II

L'ÉCRITURE HISTORIOGRAPHIQUE CHEZ ASSIA DJEBAR

Introduction.....	56
II-1. L'histoire de l'Histoire.....	58
II-2. Assia Djébar entre Histoire et fiction.....	85
II-3. La post-mémoire	101
Conclusion.....	118

CHAPITRE III

FORMES MEMORIELLES DANS L'ÉCRITURE ROMANESQUE D'ASSIA DJEBAR

Introduction.....	117
III-1. La mémoire sociale.....	119
III-2. Formes mémorielles.....	137
III-3. Imbrications mémorielles	149
Conclusion	163

CHAPITRE IV

POUR UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉCRITURE DE LA MÉMOIRE

Introduction.....	166
IV-1. Les arts dans l'écriture de la mémoire	168
IV-2. Écriture intertextuelle de la mémoire	184
VI-3. Les lieux de la mémoire dans l'écriture djébarienne	208
Conclusion.....	230
Conclusion générale.....	223

Références bibliographiques	231
Table des matières.....	250

Introduction générale

Introduction générale

La littérature maghrébine d'expression française s'est attachée à répondre à la question de l'écriture de la mémoire qui est souvent liée aux questionnements identitaires et existentiels. En s'inscrivant dans le cadre des écritures du Moi et de la réécriture de l'Histoire, la problématique de cette écriture est d'autant plus significative dans la mesure où elle s'apparente à celle de l'identité, cette dernière représentant l'authenticité du peuple maghrébin, souvent négligée sous l'occupation. La crise identitaire a accompagné les écrivains maghrébins de langue française en se manifestant dans leurs écrits. En plus de leur appartenance identitaire, longtemps affaiblie sous l'attelage colonial, le refoulement individuel a renforcé une certaine latence du statut identitaire. Effectivement, l'écriture de la mémoire a pris un élan durant les périodes de tumulte et après la décolonisation des pays du Maghreb, enfantant ainsi une écriture moderne, originale, mouvementée, liée aux questionnements toujours posés sur l'appartenance identitaire. Une relation solide lie ainsi l'écrivain à sa société, une redécouverte des racines, des traditions, des mœurs, des rites et du Moi. Donc une écriture de la mémoire individuelle et de la mémoire collective. Beaucoup d'écrivains maghrébins ont opté pour l'écriture de la mémoire, nous citons : Rachid Boudjedra, Abdelkébir Khatibi, Albert Memmi, Tahar Bendjelloun, Tahar Djaout, Maïssa Bey, Taos Amrouche, Fatima Bekhai et Assia Djébar.

Assia Djébar est le nom de plume de Fatima Zohra Imalhayène, écrivaine algérienne, réalisatrice et historienne de formation. Née en 1936 à Cherchell, en Algérie, elle a commencé ses études dans sa ville natale puis à Blida près d'Alger ; ensuite, elle est allée étudier au lycée Fénelon à Paris, puis à l'école normale supérieure de jeunes filles de Sèvres. Elle a participé à la grève des étudiants algériens en 1956, l'année suivante elle publie son premier roman *la soif*, suivi en 1958 par *les impatients*. Les années qui suivent, elle va mener à bien une œuvre impressionnante ; romans : *l'Amour, la fantasia* (1985), *Loin de Médine*(1991) , *La femme sans sépulture*(2002) , *Nulle part dans la maison de mon père*(2007)... , essais : *Ces voix qui m'assiègent...En marge de ma francophonie*(1999), nouvelles : *Femmes d'Alger dans leur appartement*(1980), récit : *Le blanc de l'Algérie*(1996),

pièces de théâtre : *Rouge l'aube*(1969)), poésie : *Poèmes pour l'Algérie heureuse* (1969)et pour le cinéma : *La nouba des femmes du Mont Chenoua* (1977) et *la Zerda ou les chants de l'oubli* (1979). Assia Djébar a fait un parcours académique exceptionnel : enseignante à l'université d'Alger, de Louisiane aux Etats-Unis et à New York Université. En 2005, elle est élue à l'académie française. Elle meurt le 6 Février 2015 à Paris.

L'écriture est une transcription de la mémoire, son langage est celui des femmes. Dans le monde des femmes c'est la voix qui fait corps avec la réalité. En effet, l'écriture de la mémoire est celle de la trace, de la blessure du corps alors que l'univers romanesque est le lieu où cette mémoire vagabonde. Assia Djébar a hérité la langue française du père un instituteur de français et du colonisateur. Elle exploite le potentiel de cet héritage pour exhumer sa mémoire et celle des autres à partir d'un retour vers le passé, en revenant sur les traces qui ont fait l'Histoire de sa terre natale. Par l'écriture de la mémoire, l'auteure fait face à l'exil et au rejet qu'elle pourrait ressentir en écrivant dans la langue de l'Autre. Dans cette perspective, l'univers romanesque constitue l'espace libre où convergent les différentes modalités de son écriture mémorielle, une écriture enracinée dans le quotidien des femmes de Césarée¹, femmes gardiennes de la mémoire.

Dans notre travail, nous tenterons de suivre une démarche progressive pour étudier un sujet à plusieurs facettes, à savoir la mémoire djebarienne et sa restitution. En général, la mémoire est un thème se situant au carrefour des genres, elle est entraperçue fréquemment à travers l'entreprise scripturaire omniprésente dans toutes les sociétés. C'est une référence majeure dans la littérature, un tournant primordial et poétique pour écrire et comprendre le passé. Ces dernières années, la problématique de l'écriture de la mémoire surgit à intervalles réguliers sur la scène littéraire et politique.

Dans la présente thèse, nous tenterons d'amorcer une réflexion sur la stratégie scripturaire mémorielle d'Assia Djébar, repérée à travers une écriture romanesque contemporaine. Dans cette optique, nous étudierons quatre ouvrages de l'écrivaine pour tenter d'analyser les manifestations et les représentations de la mémoire dans

¹ Césarée de Maurétanie, ville natale d'Assia Djébar, actuellement nommée Cherchell.

son écriture romanesque : *L'Amour, la fantasia*¹, *Ombre sultane*², *Vaste est la prison*³, et *la femme sans sépulture*⁴. Nous exposerons dans ce qui va suivre la présence de la composante mémorielle dans les œuvres qui constituent notre corpus :

L'Amour, la fantasia est un ensemble de fragments autobiographiques et de récits de la conquête de l'Algérie par le colonisateur français. Amalgamant des temps différents, ceux de l'invasion de l'Algérie et de la guerre de libération, Assia Djébar superpose dans son œuvre histoire personnelle et histoire collective en exposant plusieurs thèmes mémoriaux : massacres et torture du colonisateur, féminisme, misogynie, acculturation...etc.

La prédominance de la thématique de la mémoire dans toute la production romanesque d'Assia Djébar est expliquée par G. Milo dans ce qui suit :

En vraie pionnière, elle remonte le cours du temps, se hasarde sur les traces des ancêtres, lutte contre leur effacement. Dans son intention de faire parler les silences du passé, elle traque la vérité là où elle se trouve, questionne les vivants, convoque les morts qui, dressés hors des sarcophages, viennent témoigner de la profondeur des gouffres creusés par l'oubli.⁵

Dans ce roman, la narratrice fait parler les silencieuses du passé, les femmes de sa région qui ont perdu leurs voix. L'écriture de la mémoire s'esquisse dans ce texte comme un tangage entre passé et présent, une errance dans le temps et dans l'espace par laquelle la narratrice est en quête d'une identité perdue, une quête de soi. En réalité, *L'Amour, la fantasia* raconte les douleurs, les plaies irréparables, les traces mémorielles de tout un pays, de son auteure, des femmes algériennes. Le roman met en scène leurs cris, leur peine, leur combat et leur amour.

Ombre Sultane expose une thématique polémique qu'est la polygamie. Deux femmes, deux épouses du même homme : Isma, la première épouse et la narratrice elle-même, femme intellectuelle et moderne qui a quitté le foyer conjugal et qui a marié son époux à Hajila, issue d'une famille traditionnelle. Dans un récit où s'alterne le vécu des deux épouses, l'oralité féminine est convoquée pour faire face à l'oubli. Dans *Ombre Sultane* l'oralité se manifeste par l'insertion du conte populaire

¹ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la Fantasia*, Paris, Albin Michel, coll. Livre de Poche, 1985

² _____, *Ombre sultane*, Paris, J.-C. Lattès, 1987

³ _____, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, coll. « Livre de poche », 1995

⁴ _____, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, coll. « Livre de poche », 2002

⁵ MILO, Giuliva, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Bruxelles, Peter Lang, 2007.p.19

Les Mille et Une Nuits. Schérazad la conteuse accentue la présence de l'oralité sous plusieurs plans et formes. Ainsi c'est la mémoire orientale et/ou universelle qui est convoquée. Par l'oralité Schérazad la conteuse échappe à la mort et reste en vie. La continuité...la vie est garantie par le biais de l'oralité féminine. Bien que la transmission de la mémoire soit une pratique purement féminine, l'écriture de la mémoire lutte contre l'oubli et conserve la mémoire.

Assia Djébar affirme que les mots sont des « *tatouages* », puisqu'elle a dû : « *Écouter par inadvertance. Négligence des diseuses. Quotidien de la peine, ou de son trop-plein. La colère monte, l'impuissance est dépassée. Piaffent les mots de la plainte mutilée. Inutilement étalée. J'ai dû entendre par inadvertance, ou par nécessité.* » (O.S., p.111).

Les mots de la faiblesse et de la blessure sont restés gravés : « *Ces mots courent en lamento tenace, en tarentule de la pénombre. Et l'orpheline de mère les conserve, tatouage de la meurtrissure.* » (O.S., p.113). Les tatouages, mémoire du corps sont ainsi conservés dans l'écriture mémorielle de l'auteure, le corps se manifeste comme un lieu de mémoire.

Vaste est la prison est le troisième volet du « *Quatuor algérien* » : le titre de cette œuvre est emprunté à une complainte berbère rapportée par Jean Amrouche et chantée par sa sœur Taos Amrouche : « *Vaste est la prison qui m'écrase/ D'où me viendras-tu, délivrance ?* » (V.E.P., p.9)

Ce roman, où se mêlent autobiographie, fiction et Histoire formant une harmonie est constitué de quatre parties, chacune d'elles annonçant une quête et une retrouvaille, avec un objectif en commun : l'affirmation d'une parole féminine que Assia Djébar ne peut atteindre qu'en faisant appel à la mémoire individuelle et à la mémoire collective. *Vaste est la prison* est, la mémoire de nombreuses « *asphyxies (...) entrevue [s] par [Isma], fillette qui ne comprenait pas, qui (...) contemplait, yeux élargis, pour plus tard (...) réimaginer et finir par comprendre* »

(V.E.P., p. 337)

La redécouverte de l'écriture reconnue sous le nom du *tifinagh*, (l'alphabet berbère) est le moment pour Assia Djébar de revenir, sur l'histoire de la stèle

bilingue de Dougga¹. En s'interrogeant sur le rapport de l'écriture de la mémoire avec la quête féminine, l'auteure découvre l'étrange alphabet de Dougga confirmant le rôle joué par la femme dans la conservation de la langue, de la culture et donc de la mémoire, à l'image de Tin Hinan, la reine des Touaregs qui a éloigné les femmes des hommes et qui a établi un refuge dans une oasis. La figure de Tin Hinan introduite dans le « *rêve tenace* » de la narratrice de quoi « *rassembler les cendres du temps* » (V.E.P., p. 163), car, pour se reconnaître, il faut se référer « *aux traces autour du sépulcre...* » (Ibid.). En effet, Tin Hinan est le symbole de l'affirmation féminine, de la libération et de la résistance de la mémoire aux temps. Par un désir et /ou un devoir de mémoire, l'auteure se réfère dans *Vaste est la prison* à l'Histoire antique de l'Afrique du nord en parallèle avec l'Histoire moderne de l'Algérie. Assia Djebar déclare :

Malgré mon effort de réminiscence, se brouille l'exact premier jour de la première rencontre, anodine ou importante, pour ces deux personnages que j'esquisse « *(il n'y a en moi nul désir de fiction, nulle poussée d'une arabesque inépuisable déployant un récit amoureux) – non, ne m'enserme que la peur paralysante ou l'effroi véritable de voir cette fracture de ma vie disparaître irrémédiablement.* » (V.E.P., p.49-50)

La femme sans sépulture, est l'un des romans les plus accomplis par rapport à l'écriture de la mémoire des femmes car l'écrivaine y restitue à partir de traces sépulcrales, l'histoire de Zoulikha, véritable héroïne de la guerre d'indépendance algérienne, une femme portée disparue dès 1957 après sa montée au maquis. Elle était originaire de Césarée de Maurétanie (Cherchell). Aucune trace de sa dépouille ni de sa sépulture n'ont été trouvées, ce qui justifie le choix du titre *La femme sans sépulture*. L'auteure s'appuie sur la mémoire féminine transmise par les voix des femmes ayant côtoyé la disparue, chacune racontant des souvenirs liés à Zoulikha.

De la même manière que dans *L'Amour, la fantasia*, *Ombre Sultane* ou *Vaste est la prison*, la narratrice de *La femme sans sépulture* voyage entre le réel et l'imaginaire, vers son origine. Ce retour, dans le temps et dans l'espace, se présente comme une quête mémorielle et identitaire où la narratrice recueille des images et des voix pour reconstituer une mémoire collective à laquelle elle appartient. Par l'occasion l'auteure écrit la mémoire de Césarée :

¹ Assia Djebar fait découler son récit historique à partir de la stèle bilingue de Dougga. Cette stèle porte une inscription bilingue libyque-punique et date du III^e siècle av. J.-C.

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 [.....] 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, émiettée, de chacune de nos ruines. (*F.S.S.*, p.129)

Nous observons que la thématique de la mémoire est donc au centre de l'écriture d'Assia Djebar. Sa formation académique d'historienne rejoint sa vocation littéraire pour créer une écriture de la mémoire. Djebar se voit comme « sourcière *des voix ensevelies* », connaissant très tôt qu'elle a un devoir à accomplir celui de la réécriture de L'Histoire et l'écriture de la mémoire.

Sachant que la mémoire des ancêtres risque de disparaître, la question de la responsabilité de l'écrivaine est relancée ; sa réécriture de L'Histoire ne se limite pas au passé lointain (la conquête française de l'Algérie), ou plus proche (la guerre de libération algérienne), mais encore aux épisodes de la violence extrême de la décennie noire à l'exemple de : *Le blanc de l'Algérie* (1996). Plusieurs pistes nous conduisent à placer la mémoire au centre de notre questionnement, tournant autour des stratégies scripturaires djebarienne et permettant la réunion entre la littérature et la Mémoire dans notre corpus.

La mémoire collective n'est pas séparée de la mémoire individuelle et le récit historique est à la croisée des fragments autobiographiques et autofictionnels, ce qui pourrait inciter à étudier la composante de la mémoire comme édifice de l'écriture de l'Histoire et de l'écriture romanesque. C'est pour cela qu'il nous a paru intéressant d'analyser le monde créatif d'Assia Djebar où se démarque sa propre écriture mémorielle. De ce qui précède, Assia Djebar, femme-écrivaine esquisse un tableau exposant le passé en exploitant le filon mémoriel fondé sur sa mémoire et celle des Autres. La récurrence de la thématique des figures mémorielles dans ces romans et la fusion des faits historiques et de l'histoire personnelle de l'écrivaine ainsi que celles de ses consœurs nous pousse à poser les interrogations suivantes :

Comment se manifeste la pratique de l'écriture mémorielle dans l'oeuvre romanesque d'Assia Djebar ? En d'autres termes, comment Assia Djebar, pourrait-elle garantir le prolongement de son art à travers une entreprise scripturale mémorielle ?

Pour répondre à ces interrogations, nous émettons les hypothèses suivantes :

Par le biais de la mémoire, Assia Djébar, arriverait à une affirmation de soi et une affirmation de son identité dans une entreprise autobiographique. La maîtrise de l'Histoire et l'insertion de la parole féminine contribueraient à l'écriture de sa mémoire, celle des femmes et celle de tout un pays.

Dans cette posture, nous attacherons à délimiter l'écriture de la mémoire dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar, par la découverte des différentes pratiques de cette écriture. De ce fait, il serait question de souligner les spécificités scripturales et par conséquent de montrer la manière dont la mémoire des narratrices et celle des autres personnages pourrait-elle produire une création romanesque. Ceci pourrait augurer d'une ébauche des répercussions et des enjeux de l'écriture en question.

Nous nous baserons sur les méthodes de lecture descriptive et analytique qui consisteront à mettre en évidence les différents concepts (réminiscences, temps, autobiographie, Histoire, etc.) en rapport avec notre thème.

Plusieurs études et recherches ont déjà interrogé la production djébarienne et se sont focalisées essentiellement sur L'autobiographie, la problématique de la langue, l'errance... Ces thèmes ont été déjà examinés et expliqués par la critique littéraire. Tous les critiques spécialistes de l'œuvre de cette écrivaine, à l'instar de : Beïda Chikhi, Mireille Calle-Gruber , Jeanne Marie-Clerc , Christiane Achour, Jean Déjeux, pour ne citer que quelques noms, ont consacré des pages à des sujets différents dans le paysage de la littérature algérienne et celui d'Assia Djébar. Notre travail se propose d'étudier les modalités d'écriture sollicitées par l'écrivaine pour écrire la mémoire.

Mais, le champ de la mémoire constituant à notre avis le noyau de l'écriture djébarienne demande à être encore investi. C'est pour cela qu'il serait intéressant d'analyser les œuvres citées précédemment : *l'Amour, la fantasia, Ombre Sultane, Vaste est la prison*, réputées faisant partie d'un quatuor algérien, en y ajoutant *La femme sans sépulture*, selon nous indispensable pour mettre en lumière les pratiques mémorielles djébariennes. La quatrième œuvre du quatuor fait encore l'objet de supputations de la part des spécialistes, certains critiques ajoutent *Loin de Médine* et d'autres affirment que le quatuor reste inachevé. L'œuvre est donc restée sous forme

de brouillon après la mort de l'écrivaine et qui pourrait être nommée *les larmes d'Augustin*¹.

Quant à l'approche, elle se veut éclectique, pluridisciplinaire. En ce sens, nous ferons appel aux travaux de Ricœur, Freud, Genette, Doubrovsky, Duchet, Kristeva, Deleuze... Cette approche va nourrir notre réflexion sur les différentes pratiques de la mémoire dans l'écriture romanesque d'Assia Djébar. Dans cette optique, ces outils d'analyse vont se compléter pour alimenter notre raisonnement, et tentent d'apporter des éclairages à notre questionnement central.

Cette étude se veut un tableau kaléidoscopique où nous essaierons de mettre en exergue l'écriture et les pratiques de la mémoire, voire leurs représentations. Elle se concentre sur une analyse minutieuse des repères mémoriels distillés par l'auteure dans notre corpus. Le choix s'est fait sur ces textes car ils mêlent mémoire individuelle de l'auteure et mémoire collective, une narration où convergent différents types de discours, ce qui permet de montrer la dominante mémorielle sur l'écriture djébarienne.

Pour la réalisation de notre étude, nous avons estimé qu'elle devrait être répartie en quatre chapitres :

Consacré à l'étude de la mémoire, le premier chapitre s'intitule : *L'écriture de la mémoire* que nous diviserons en trois axes. Il sera question de cerner les notions de Littérature, Écriture et Mémoire. Nous commencerons par discuter la problématique de l'écriture d'une mémoire algérienne par les différents historiens, ensuite nous survolerons l'écriture de la mémoire dans la littérature algérienne, puis nous tenterons de révéler la mémoire comme une stratégie scripturale chez Assia Djébar, enfin nous étudierons le processus de l'anamnèse comme exigence existentielle chez l'auteure.

Ce premier chapitre vise essentiellement à poser les jalons qui permettraient de délimiter un premier cadre théorique de l'écriture mémorielle chez Assia DJEBAR

Dans une vision élargie, le deuxième chapitre, intitulé *L'écriture historiographique chez Assia DJEBAR*, s'intéresse aux structures internes qui déterminent l'écriture de l'Histoire. Cette partie se subdivise également en trois axes. En premier lieu nous exposerons L'histoire de l'Histoire où nous éclairerons

1 CALLE-GRUBER, Mireille et FRANTZ, Anaïs (dir.), *Assia Djébar. Le manuscrit inachevé*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2021

quelques notions en rapport avec l'Histoire à savoir la formation académique de l'auteur, la scénographie coloniale et l'Histoire au service de l'identité. Le deuxième axe intitulé Assia DJEBAR entre Histoire et fiction dans lequel nous tenterons d'éclaircir quelques concepts clés de notre étude entre autres : l'Histoire, la fiction le personnage et le temps. Le dernier axe intitulé : La post-mémoire où on va discuter les concepts de résilience, de transmission et de continuité.

L'écriture de la mémoire trouve d'ailleurs ses prolongements dans le troisième chapitre, intitulé *Formes mémorielles dans l'écriture romanesque d'Assia Djébar*, dont la perspective se manifeste encore plus étendue sur le plan de la mémoire. Ce chapitre se subdivise en trois axes ; nous commencerons par étudier la mémoire d'ordre social dans laquelle nous y développerons tout ce qui est : mémoire féminine, tradition orale, ethnographie et construction identitaire. Le deuxième axe intitulé *Formes mémorielles* dans lequel nous verrons les différentes formes que peut prendre la mémoire dans le texte djebarien : La mémoire sensorielle, La mémoire fragmentée et la mémoire erratique. Le troisième axe s'intitule *Imbrications mémorielles*, il s'agira de déceler les différentes imbrications de la mémoire : l'imbrication temporelle et l'imbrication des personnages.

Le dernier chapitre portera sur les différentes pratiques de la mémoire, intitulé : *Esthétique de la mémoire* dans lequel nous tenterons d'exposer tout l'art et le savoir-faire de l'écrivaine. Le premier axe mettra en valeur le rapport de l'écrivaine aux différents arts ; du cinéma à l'écriture de la mémoire, à la poésie, à la danse et à la musique. Le deuxième axe intitulé *Écriture intertextuelle* de la mémoire, nous y étudierons tous les aspects intertextuels auxquels l'auteur s'est livré pour écrire la mémoire, nous toucherons à l'intertextualité en tant que mémoire littéraire, à l'écriture polyphonique de la mémoire, à la mémoire-cri et aux lieux de la mémoire. Le troisième axe du dernier chapitre portera sur le lien entre souvenir et espace ; nous retracerons les traces sépulcrales, voire la langue d'écriture comme trace et nous terminerons par voir la mémoire rhizomique.

Le choix de ce sujet vise à mettre au cœur de notre recherche la conception qu'il existe des liens étroits entre l'écriture et les différentes formes de la mémoire. Nous nous intéressons à ces traces scripturales mémorielles djebariennes, à l'effort entamé par l'auteure pour rendre compte de son histoire et de celle de son peuple, la garder, la rétablir ou la réinventer.

Chapitre I
L'écriture de la mémoire

« Pourquoi écrire ? J'écris contre la mort, j'écris contre l'oubli... j'écris dans l'espoir (dérisoire) de laisser une trace, une ombre, une griffure sur un sable mouvant, dans la poussière qui vole, dans le Sahara qui remonte... »

Assia Djebar, Paris, novembre 1985¹

Introduction

Ce premier chapitre vise essentiellement à poser les jalons qui permettraient de délimiter un premier cadre de l'écriture mémorielle chez Assia DJEBAR : littérature/écriture/ mémoire/Algérie. Il est question d'une équation déterminante pour notre travail dans la mesure où elle met en exergue le point de départ des stratégies scripturaires mémorielles chez l'auteure.

Les ouvrages de notre corpus mêlant ainsi les propres souvenirs de l'auteure à un passé plus lointain, concèdent de facto à une approche des différents genres autobiographiques et autofictionnels tout en valorisant leurs spécificités dans la pratique scripturaire.

En effet, l'auteure, historienne nourrit depuis toujours sa curiosité insatiable de sources écrites, lisant et s'inspirant des nombreux témoignages recueillis avec une sorte de sacralité, mais s'interrogeant perpétuellement en se jouant parfois avec mélancolie à emprunter les apparences d'éclatantes d'aïeules estompées par le manque de légitimation. Mais c'est surtout par l'écriture, cet art universel, qu'Assia Djebar peut enfin tenir le projet de toute une vie, mis momentanément entre parenthèses, le temps de découvrir d'autres trésors cachés, manifestant ses plus profonds sentiments, en offrant à ses lecteurs au monde toutes ses convictions amarrées à des décennies de souffrances, d'incompréhension puis quelques éclats de bonheur gagné au bout de son long parcours de femme.

Ses écrits sont variés et relatent parfois des impressions et des correspondances personnelles de français sur la colonisation de l'Algérie et le fait de les mentionner en français dans *l'Amour, la fantasia*, relève plutôt du défi, une transcription périlleuse regardée comme un appel à la médiation : « Ainsi les premiers mots écrits, même s'ils promettent une fallacieuse paix, font de leur porteur un condamné à mort. Toute écriture de l'Autre, transportée, devient fatale, puisque signe de compromission. » (A. F., p. 44).

¹Lettre publiée dans *Présences de femmes*, « Gestes acquis, Gestes conquis », Alger, Ed. Hiwar. in, CHIKHI, Beida, *Assia Djebar, Histoires et Fantaisies*, PUPS, 2007, p.9

Le Tifinagh des numidiens dans *Vaste est la prison*, n'est rien d'autre qu'un rappel suprême identitaire de la narratrice, gravé sur la roche mémorielle. L'importance accordée à l'image est également avérée grâce à l'œil de la caméra, tangible dans *Vaste est la prison*, mais aussi dans *l'Amour, la fantasia* que l'on retrouve dans le film réalisé par l'auteure elle-même : *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*.

Ces trois aspects font partie d'une recherche particulière de l'écriture où la narratrice utilise le dédoublement. Se mettant parfois en situation réceptive, elle devient alors à la fois auditrice, lectrice et spectatrice. Par la suite, la fiction reprend le dessus permettant à l'auteure d'assurer pleinement son rôle de narratrice. Toutes ces sources pratiquées par Assia Djébar nous incitent à concevoir certaines analogies avec l'écriture intertextuelle tendant à se transformer en palimpseste car toutes ces voix, ces traces écrites et ces images ne sont en fait que les passerelles inébranlables érigées pour une réécriture de la mémoire, le but de rétablir les vérités enfouies sans toucher aux précieux textes anciens, une réhabilitation inouïe des femmes d'autrefois et celles d'aujourd'hui.

Assia Djébar part de l'histoire collective de toutes les franges sociales, particulièrement celle de la femme dans tous ses états, combattante, citoyenne, intellectuelle...etc., à une histoire individuelle rapportée par ses soins, n'occultant aucunement le monde masculin. Elle a pu donner à ces nombreuses voix une nouvelle intonation, une portée non négligeable en transcrivant leur mémoire.

Cette même mémoire que l'on définit souvent de sélective ou affective demeure néanmoins d'une nécessité parfois absolue pour communiquer et représenter les événements d'un passé nostalgique ou blâmé. Voisine de l'oubli, elle devance ce néant par l'acceptation et la capacité à donner un sens au passé, à ses leçons, à ses questions sans réponse parfois. Le devoir de mémoire est clairement indispensable lorsqu'il fait appel à l'exigence du moment présent, à certains impératifs utiles à plus d'un titre comme lors de certaines conciliations politiques et sociales. En effet, contrairement à l'histoire, la mémoire dissocie les faits de leur contexte sans avoir recours à cet automatisme de cohérence. Dans ce sens, elle est naturellement subjective et s'inscrit par conséquent dans une reconstruction sans cesse réinventée :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptibles de longue latence et de soudaines revitalisations.¹

I-1. Assia Djébar et l'anamnèse

« *Ma mémoire enchantée d'enfant en a fait un lieu de fête perpétuelle* » (V.E.P., p.168)

L'anamnèse est cette évocation volontaire du passé qui tente de ressusciter la mémoire. En effet elle n'est en effet plus ce regard rétrospectif qui alimenterait un sentiment nostalgique en recourant au passé. Chez Assia Djébar, le "regard en avant" implique de façon contradictoire l'utilisation des lieux de mémoire comme : le bain maure, le patio, même le corps des femmes, leurs voix pour reconstituer son passé, celui de ses compatriotes ainsi que l'Histoire de l'Algérie. Michelle Perrot dans *Assia Djébar, nomade entre les murs* explique ce rapport puissamment symbolique entre les femmes et la mémoire : « *au-delà des évènements qui ont bouleversé sa terre et sa famille. Elle plonge dans les tréfonds d'une mémoire dont les femmes-"la chaîne des femmes"-sont les porteuses. La mémoire est voix de femmes* »². Pour faire face à l'effacement voire l'oubli à la fois du passé historique des algériens et du passé personnel, le développement *anamnestique* vise à redonner vie au temps et aux espaces. Autrement dit, rendre vie à la mémoire personnelle et collective écrasée souvent sous le poids de l'histoire officielle. Entre une autobiographie éparse et le témoignage historique, Assia Djébar leurre en quelque sorte son lecteur en peignant, à sa manière, des images multiples et étincelantes de la fiction : "*Je me réinstalle en territoire d'enfance, même si ma casbah s'en va en poussière, en éboulis*"³, l'auteure affirme dans ses propos, le recours inévitable à l'anamnèse en faisant appel à ses souvenirs d'enfance.

Notre intérêt est de démontrer que le travail d'anamnèse effectué par Djébar est de longue haleine pour exhumer la mémoire, et que le texte offre en effet, *une*

¹ NORA, Pierre, « *Entre mémoire et histoire* » dans Nora Pierre (Dir.), *Les lieux de la mémoire*, Tome 1, La République, Paris, Gallimard, 1984, p.674.

² PERROT, Michelle, « Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djébar » dans : Mireille Calle-Gruber (Dir.), *Assia Djébar nomade entre les murs*, Paris, Maison neuve et la Rose, 2005, p.33

³ DJEBAR, Assia, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 180

*dualité de la mémoire*¹ qui semble contradictoire. Il est clair que le genre autobiographique ne peut s'associer à l'écriture de l'Histoire car la mémoire individuelle sert avant tout à retracer les dédales de la vie ; l'autre, la mémoire collective vise quant à elle sert à réécrire des événements constitutifs de l'Histoire de tout un pays. Nous établirons par la suite un rapprochement inspiré par l'écriture djebarienne, entre l'histoire individuelle et l'histoire collective afin d'arriver à la Mémoire, une mémoire fusionnée et pourquoi pas éclatée. Une Mémoire comme un nouvel acte de naissance de l'auteure et de l'Algérie. Une identité recréée par les femmes et par la langue.

I-1-1. Écriture d'une mémoire algérienne

Après plus d'un siècle d'occupation française [...], un ter-ritoire de langue subsiste entre deux peuples, entre deux mémoires [...]. Le rythme du « rebato » en moi s'éperonnant, je suis à la fois l'assiégé étranger et l'autochtone partant à la mort par bravade, illusoire effervescence du dire et de l'écrit. (A.F., p.229)

Une question primordiale corrélative à la mémoire en général se pose : A partir de quels écrits, l'écriture de la mémoire devient-elle exactement un enjeu crucial ? Exhumer l'Histoire de l'Algérie, écrire sa mémoire, évoquer sa guerre... tant de priorités qui demeurent encore de nos jours plutôt complexes. Cela découle principalement des discernements liés aux désaccords mémoriels auxquels il est si difficile de s'enfuir et qui nous collent indéniablement à la peau. Une autre raison est sans aucun doute celle attribuée à l'amnésie qui a affecté les acteurs et leurs descendants. Selon Benjamin Stora : « *L'oubli a été organisé dans tous les camps* »². L'historien a tenté de faire face à cette amnésie, en adoptant une position objective, lui permettant « *de voir des deux côtés, tout en n'étant ni d'un côté, ni de l'autre* »³, avec comme préoccupation majeure d'obtenir une réponse impartiale aux « *exigences démocratiques du présent* »⁴.

Du côté algérien, et selon un article de l'APS, le Directeur des Archives Nationales, Monsieur Abdelmadjid Chikhi, en marge d'une cérémonie en hommage à Gisèle Halimi, déclare :

¹BELLOULA, Sandra, *Dualité de la mémoire dans l'Amour, la fantasia d'Assia Djebar*, Ecole doctorale Algéro-française, Batna, 2009

² STORA, Benjamin, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991.p.22

³ *Ibid.*

⁴ STORA, Benjamin, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, op.cit., p.23

Nous voulons une histoire nationale homogène et chronologique alors qu'ils veulent une histoire fragmentée" et ajoute : "qu'il y a beaucoup de questions (...) qu'ils veulent peut-être dissimuler et que le peuple algérien était victime d'une période coloniale féroce"¹.

Monsieur Chikhi évoque également les déclarations du Président de la République Abdelmadjid Tebboune, qui affirme :

L'Algérie ne peut renoncer à son histoire, mais elle peut œuvrer avec l'autre partie à construire des relations équilibrées, ce qui est primordial dans les relations internationales. Néanmoins, l'histoire appartient au peuple algérien qui a le droit de savoir ce qui s'est passé².

Il demeure indéniable que l'état algérien est soucieux de l'importance accordée à l'écriture de l'Histoire et par-delà à la mémoire.

Entre 1954 et 1962 l'histoire de la cruelle guerre d'Algérie attend toujours une reconnaissance par une acceptation officielle au sein de la scène mémorielle française. Après l'indépendance de l'Algérie en juillet 1962, le déchirement entre les deux nations a causé tant de douleur et de souffrances latentes, qu'il demeure difficile encore de nos jours de tourner cette page noire de l'Histoire des deux pays.

La nostalgie, la récurrence de la violence et l'obsession de l'appartenance perdue sont autant d'images ancrées dans l'esprit colonial, elles sont constamment liées à tous les souvenirs, le spectre de la guerre réapparaît durablement et brisant à jamais le prisme des jours heureux. Toutefois pour comprendre la guerre, se décharger de la lourde responsabilité de la mémoire et tenter enfin de faire face à la réalité historique, en sortant du "mémorial" périlleux qui a engendré un certain désir de vengeance, il devient plus que nécessaire de démêler certaines vérités des fausses dissimulations.

L'ouverture tardive des nouvelles archives, et notamment l'accès aux Archives Nationales, parallèlement à l'émergence soutenue d'une génération de chercheurs, la nécessité de mettre la lumière sur les nombreux acteurs impliqués dans le conflit est primordiale. C'est ainsi que le continent enseveli de l'histoire de l'Algérie resurgit, mettant à nu le drame du conflit colonial français. Le dur combat nationaliste des algériens, en tout état de cause, a donné naissance à la mémoire d'une nation toute entière. C'est ainsi que l'histoire de l'Algérie est devenue un enjeu crucial aussi bien

¹ CHIKHI, Abdelmadjid, « Une écriture commune de l'histoire entre l'Algérie et la France n'est pas possible », APS, publié le jeudi 06 août 2020 20 :09, consulté le 09/03/2022

<https://www.aps.dz/algerie/108312-une-ecriture-commune-de-l-histoire-entre-l-algerie-et-la-france-n-est-pas-possible>

² *Ibid.*

politique que littéraire. Cité par Lucienne MARTINI Dans un article intitulé *Littérature et travail de mémoire*, M. Albérès écrit : « *La littérature reste le seul baromètre qui permette de prévoir l'avenir et de comprendre le présent.* »¹

A l'indépendance, l'Algérie éprouve la nécessité de s'approprier une mémoire nationale en redécouvrant un passé et surtout une histoire qui lui est propre. La notion de nation algérienne devient alors indispensable. La littérature de son côté joue un rôle précurseur en participant avec ardeur à l'écriture de l'histoire et de la mémoire. Le passé peut parfois être conçu comme un outil de légitimation sans pour autant être la source de certains abus de "mémoire" pouvant engendrer une falsification de l'histoire. Ce procédé peut avoir comme conséquence une déviation non souhaitable de la réalité historique aussi bien par l'exagération des faits que par un déni du passé.

Ce danger relatif à l'utilisation excessive d'une mémoire "fabriquée" est largement évoqué dans *Les Abus de la mémoire* de Tzvetan Todorov² dans lequel il analyse les conséquences inattendues des "abus" imposés principalement par les régimes totalitaires du XX^{ème} siècle. Il avertit ainsi le risque "d'effacement de la mémoire" ainsi que son usage abusif.

En effet, il existe de nos jours au niveau de certaines sociétés des menaces tendant à produire excessivement des commémorations étatiques dans le but d'effacer la mémoire d'un peuple par une banalisation des faits historiques. « *La mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli* »³, précise Todorov, relevant ainsi sa nature complexe, qui se manifeste dans cette interaction entre effacement et conservation. De ce fait, la mémoire ne peut être une restitution parfaite du passé, vu qu'elle est considérée comme une sélection dont elle a fait antérieurement l'objet.

Pour ce qui concerne la mémoire algérienne, elle peut être assimilée à- comme le stipule Paul Ricœur- un 'trop de mémoire' engendré par une 'sur-mémorisation' de la Guerre d'Indépendance d'Algérie et d'ajouter :

Je reste troublé par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des

¹MARTINI, Lucienne, *Littérature et travail de mémoire* In : *Où va l'Algérie ?* [En ligne]. Aix-en-Provence : Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans, 2001 (généré le 06 septembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/iremam/423>>. ISBN : 9782811135393. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.iremam.423>.

²TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Éditions Arléa-Le Seuil, 1995, p. 15.

³TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, *op.cit.*, p.16

commémorations et des abus de mémoire et d'oubli. L'idée d'une politique de la juste mémoire est à cet égard un de mes thèmes civiques avoués.¹

Il appartient donc aux nations d'apporter les éclaircissements nécessaires afin de séparer ces deux dimensions.

Il semble légitime d'insérer « la mémoire algérienne » dans cette fraction temporelle surdimensionnée et ce au regard de l'importance de l'évènement pour un peuple colonisé pendant plus d'un siècle. Dans l'avertissement au lecteur et concernant *La femme sans sépulture*, Assia Djébar justifie ainsi son objectif de rétablir par l'écriture la mémoire d'une femme et celle de tout un peuple : « *Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire* » (F.S.S., p.9)

La Guerre de libération, déclencheur avéré de l'unité nationale reste le « lieu de mémoire »² par excellence. C'est par cette *sur-mémorisation* ou ce *trop de mémoire*, consacré à la Guerre d'indépendance, qu'un lieu de mémoire s'est constitué. Une *mémoire partagée* que la société fait perpétuer à travers les époques. En plus de cette « *mémoire partagée* », on peut, à contrario évoquer sans conteste l'« *oubli partagé* », notamment en ce qui concerne certains épisodes voilés de cette guerre et ses aboutissements, si nous nous référons entre autres aux périodes d'avant et d'après-guerre.

Paul Ricœur n'hésite pas à souligner à cet effet que le péril est sans cesse présent lorsqu'il s'agit de la mémoire et de l'histoire d'un pays : « *C'est d'abord et massivement comme une atteinte à la fiabilité de la mémoire que l'oubli est ressenti. Une atteinte, une faiblesse, une lacune. La mémoire, à cet égard, se définit elle-même, du moins en première instance, comme lutte contre l'oubli.* »³

Le rôle primordial des acteurs sociaux n'est pas à négliger. Assia Djébar soutient admirablement, à travers ses écrits, l'importance de la tradition orale. Véhiculée par tant de femmes, ces dernières assurent grâce à leurs innombrables récits une pérennité de la transmission de la mémoire et par voie de conséquence de l'Histoire de l'Algérie d'autant plus lorsque ces « porteuses de mémoire » sont

¹ RICŒUR, Paul, *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, Points Essais, Paris, 2003, p.1

² C'est nous qui soulignons : L'expression est empruntée à Pierre Nora, auteur de l'ouvrage « *Les lieux de mémoire* »

³ RICŒUR, Paul, *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit.p.537.

encore en vie. « *Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale-le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville-écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine* » (A. F., p.285)

Quant à l'historien Pierre Nora, l'Histoire est plutôt un « *produit social* » liée à des « *lieux sociaux* ». Les protagonistes contribuent à façonner l'Histoire pour la transmettre à la nouvelle génération, nouvelle porteuse de mémoire.

Nora insiste sur le fait que « *l'Histoire est un produit social, qui parle du social et renvoie au social* »¹. En Algérie, les « *porteurs de mémoire* » sont sensés orienter les nouvelles générations vers leur « *espace d'expérience* » (le passé) qui doit servir de base pour « *l'horizon d'attente* » (le futur). Beaucoup de non-dit, de silence, se rapportant aux principaux acteurs de la Guerre d'indépendance algérienne aussi bien en France qu'en Algérie restent malheureusement, à ce jour, irrésolus. À ce propos Albert Camus déclare :

J'ai aimé avec passion cette terre où je suis né, j'y ai puisé tout ce que je suis, et je n'ai jamais séparé dans mon amitié aucun des hommes qui y vivent, de quelque race qu'ils soient. Bien que j'aie connu et partagé les misères qui ne lui manquent pas, elle est restée pour moi la terre du bonheur, de l'énergie et de la création.²

Dans le passage supra, le souvenir douloureux et le regret dépeint chez certains nostalgiques français sont des facteurs ravivant les épreuves d'un passé à la fois idyllique et pénible, un passé injustement dérobé par une guerre brusque, irréaliste :

La fascination semble évidente de la part de ceux qui écrivent et ils écrivent pour Paris, frôlé, ce même été, par un autre bouleversement : l'hydre d'une Révolution qu'il s'agit, à tout prix, de juguler. Mais si cette fascination paralysait également le camp menacé ? (A.F., p.9)

Quelques français charmés par la découverte de cette nouvelle terre, ont aussitôt noté leurs impressions. Deux témoignages de soldats français ont attiré notre intérêt : « *L'homme qui regarde s'appelle Aimable Matterer. 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.F., p. 15)

Acteur et observateur, le baron Barchou de Penhoën, aide de camp du général Berthézène, tombe amoureux de la terre qu'il est en train de conquérir. « *Un mois après la prise de la ville... il rédigea presque à chaud ses impressions de*

¹ NORA, Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011, p. 10

² CAMUS, Albert, « Appel pour une trêve civile en Algérie ». 22 janvier 1956, dans : Benjamin Stora, *Les questions mémorielles portant sur la colonisation et la guerre d'Algérie*, Janvier 2021, p.1

combattant, d'observateur et même, par éclairs inattendus, d'amoureux d'une terre qu'il a entrevue sur ses franges enflammées. » (A.F., p. 28).

Dans un autre passage l'auteure s'interroge sur la question de la mémoire, assia Djebar s'interrogeait : « *Quel territoire ? Celui de notre mémoire qui fermente ? Quels fantômes se lèvent derrière l'épaule de ces officiers qui, une fois leurs bottes enlevées et jetées dans la chambrée, continuent leur correspondance quotidienne ?* » (A.F., p.76)

Le « trop de mémoires » d'évènements peut souvent se transformer en *mythe* par le fait d'une sorte de sur-mémorisation. Le rôle de l'histoire en tant que bâtisseur de l'identité d'une nation est indéniable. Farid Namane dans un article publié dans *la nouvelle revue de presse de langue française* cite : « *on ne peut pas aborder l'avenir avec une connaissance fautive de ses ancêtres et un passé fabriqué de nulle part.* »¹

I-1-2. Écriture de la mémoire dans la littérature algérienne

La littérature est le lieu où toutes les attentes convergent et à travers laquelle on peut comprendre le présent et prévoir parfois l'avenir. Les écrivains peuvent être considérés comme les inventeurs du demain, notamment lorsque la fiction rejoint la réalité parfois par un étonnant hasard. La littérature est sans aucun doute le miroir de la société et peut être par conséquent à l'origine de grands bouleversements sociaux.

Le rapport entre l'Histoire et la mémoire collective nous semble particulièrement caractéristique. Selon Alex Mucchielli², les référents historiques demeurent une partie intégrante des éléments constitutifs d'une identité collective, ils font en quelque sorte partie des préceptes fondamentaux de l'unité d'un peuple, d'une nation. Toute commémoration de héros, d'évènements importants de par leur portée locale ou mondiale sont des composants rattachés à l'identité d'un peuple et solidement implantés dans son histoire.

S'atteler à écrire une mémoire collective à partir d'une mémoire individuelle consiste en quelque sorte à écrire l'Histoire grâce à une fiction bien définie. Peut-t-on alors distinguer clairement : mémoire Algérienne, mémoire individuelle et mémoire collective ?

¹NAMANE, Farid, « L'enseignement de l'histoire en Algérie et en France : Entre devoir de mémoire et oubli », *La nouvelle revue de presse de langue française*, NRP, Février 2017, n°35, p16.

²MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, PUF, Que sais-je ? n° 1288, 1986.p. 223.

Il est nécessaire pour cela de faire appel aux travaux de scientifiques qui se sont penchés sur le thème de la mémoire comme référence littéraire en général et en particulier la mémoire de l'Algérie, son lien direct à l'histoire et à la mémoire collective.

Lucienne Martini¹ dans son article "*Littérature et travail de mémoire*" soulève pour sa part, le lien important entre l'écriture de la mémoire et la littérature, tout en se basant sur le passé comme outil de légitimation :

Ainsi, il est essentiel de mentionner les deux moments principaux de l'histoire algérienne qui se distinguent par :

- Un passé lointain parfois légendaire se référant à la période d'islamisation de l'Algérie où l'appartenance tribale est très présente.
- Un passé plus ou moins proche qui concerne la période coloniale majoritairement bannie.

La mémoire algérienne s'est généralement figée sur ces trois périodes, à savoir : avant l'occupation française, la période de la colonisation et la guerre de libération. Il a nous semblé intéressant d'axer notre recherche sur l'écriture de la période post-coloniale.

La mémoire est plurielle. Il n'y a pas de mémoire historique unique et unifiée pour une nation, c'est un héritage composé....Un passé composé. Toute mémoire est généralement traversée par d'autres mémoires. Aux alentours des années 20 jusqu'aux années 40, naît une littérature qualifiée d'assimilation de la culture de l'autre, une période au cours de laquelle les algériens éprouvent la nécessité de raconter leur vécu : *Khadra, danseuse des Ouled Naïl* de Slimane Ben Brahim, *Ahmed ben Mustapha, gommier de caïd Ben Cherif*, *Zohra, la femme d'un mineur* d'Abdelkader Hadj Hamou, *Mérim dans les palmes* de Mohamed Ould Cheikh, *Etoile secrète* de Jean Amrouche (1937), *Jacinthe noire* de Marguerite Taos Amrouche (1947). Puis, progressivement le français est utilisé parallèlement aux bouleversements qui secouent l'Algérie. C'est au début des années 50, que surgit alors une littérature dite ethnographique qui est prédisposée au récit autobiographique. Des mémoires communes engendrées par la violence de la guerre, *La Soif* d'Assia Djebar, *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri, *Nedjma* de Kateb Yacine, *La Grande Maison* de Mohammed Dib, *Le Fils du pauvre* de Mouloud

¹MARTINI, Lucienne, *Littérature et travail de mémoire*, op.cit. p.424.

Feraoun, *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad, *Le Grain dans la meule* de Malek Ouary et tant d'autres. Qui n'a pas aimé, lu ces chefs-d'œuvre de la première génération de la littérature d'expression française ou dites francophone ? Cette majestueuse littérature bien qu'écrite en français, est l'illustre ébauche d'une Algérie digne en combat armé et politique contre la France coloniale.

Le français en tant que langue d'écriture est surtout un moyen d'expression, un *butin de guerre* comme disait *Kateb*. Pour ces écrivains, le français n'est rien d'autre qu'une arme pour combattre le colonialisme, sans omettre que le français est également la langue de cette élite française résolue qui a milité pour l'indépendance de l'Algérie en s'engageant dans les rangs de la révolution algérienne : Sartre, Audin, Beauvoir, Halimi...

Pour reconstituer donc la mémoire algérienne dans toutes ses dimensions, il est indispensable de lire la littérature algérienne de la première génération et celle plus récente. Il existe également une littérature que l'on désigne de littérature de deuxième génération. Elle s'est manifestée avec force, notamment par le biais d'œuvres puissantes telles : *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni, *La Répudiation* de Rachid Boudjedra, *Les Chercheurs d'os* de Tahar Djaout, *La Chrysalide* d'Aïcha Lemsine, *Le Soleil sous le tamis* de Rabah Belamri, et bien d'autres textes qui interrogent des sujets de l'Algérie indépendante.

Nonobstant toutes les cicatrices de l'Histoire, la littérature francophone d'Algérie reste fertile. Un fort talent littéraire spécifiquement algérien nourri principalement d'héritage français et algérien se distingue par ses particularités métissées historiques, culturelles et traditionnelles.

Les écrivains algériens d'expression française, à l'instar d'Assia Djébar, afin de transcrire leur mémoire optent pour l'écriture de l'Histoire et l'écriture de soi. C'est à travers l'écriture donc, que ces auteures vont exprimer une mémoire de douleurs et de souffrances mais aussi les fervents espoirs de leurs peuples. C'est principalement par le biais du récit autobiographique qu'Assia Djébar *se raconte* et raconte la femme algérienne de son enfance en mettant notamment en lumière la condition féminine de l'époque, dans le but de transmettre toute cette valeureuse endurance aux nouvelles générations pour que « l'Histoire » ne se répète plus.

I-1-3. La mémoire comme stratégie scripturale chez Assia Djébar

« *Le passé pourra contribuer tant à la constitution de l'identité, individuelle ou collective qu'à la formation de nos valeurs, idéaux, principes* ».¹

Le nouveau roman algérien d'expression française s'est vu contraint d'adopter des changements d'ordre esthétique, formel et thématique. Assia Djébar s'est orientée vers une stratégie scripturale qui est celle de *l'écriture de la mémoire*. Ainsi que l'évocation de sujets relatifs à des thèmes modernes ou d'actualité.

Écrire pour elle, ce n'est pas seulement raconter son vécu ou celui des siennes car l'acte d'écrire est pour l'auteure une sorte de rempart face à l'oubli, un aboutissement, une empreinte indélébile gravée quelque part dans ce monde empli de questionnements : « *Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues*. » (A. F., p. 285)

Pour ce faire, les témoignages de femmes algériennes regroupés dans la troisième partie de *L'Amour, la fantasia* sous le titre « *LES VOIX ENSEVELIES* » nous ont interpellés. Ils sont de temps à autre « *un long premier cri* », « *des soubresauts* », « *un murmure inextricable* », « *une voix-cuirasse* » « *une plainte* », « *un frémissement* », « *l'appel des lionnes* », « *le hululement rythmé des morts non ensevelis* », (A.F., pp. 140-141). Assia Djébar par ces expressions annonce de prime abord, la stratégie à partir de laquelle son récit est confectionné soit une stratégie mémorielle sensible et ouvertement singulière.

C'est donc à travers les voix des femmes imprégnées de la polyphonie, entre ce tangage du passé vers le présent, mais également en voyageant dans le temps et l'espace, que l'écrivaine nous offre une écriture propre à elle, mêlant l'écriture fragmentaire, polyphonique, labyrinthique, pour enfin nous livrer une écriture de la Mémoire. Dans un article intitulé « *La mémoire devant l'histoire* », Tzvetan Todorov explique que :

De nombreux ouvrages ont paru, souvent plébiscités par le grand public, qui exploitent la « mémoire orale » de préférence à celle qui se trouve entreposée

¹TODOROV, Tzvetan, « La vocation de la mémoire », *Cahiers français*, no.303, juillet-août 2001, p.7.

dans les archives, mettent en scène les expériences quotidiennes plutôt que les événements d'importance historique et s'attachent au destin des individus¹.

La recherche de l'historien est fondée en grande partie sur une quête de la mémoire orale des témoins. La consultation et l'analyse des archives, des documents, de la trace écrite permet une avancée de la véracité historique. L'écriture de l'Histoire chez d'Assia Djébar est plus pour l'auteure, un devoir et ce, particulièrement à l'égard de l'Histoire coloniale française souvent controversée. Son objectif principal est de donner un sens à la mémoire des femmes algériennes par le biais de l'oralité. Le fait de recourir donc à la mémoire des femmes permet à partir de ce moment-là à l'écrivaine d'installer cette même oralité au sein de la narration. La parole interdite des femmes requise par l'écrivaine devient alors une émancipation, une résistance, une arme, mais surtout une source intarissable pour l'écriture de l'Histoire et de la Mémoire.

Nous discernons tangiblement cette stratégie particulière et perceptible dans *L'Amour, La fantasia* où des voix de femmes sont directement rapportées. Dans *Sistre*, Assia Djébar évoque la naissance du cri en donnant à écouter des voix de femmes qui trouvent un second souffle dans la mémoire :

Long silence, nuits chevauchées, spiral dans la gorge Râles, ruisseaux de sang précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotement en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffle souillé de soulerie ancienne. (A. F., p. 156)

Toujours dans *L'Amour, la fantasia*, le cri de la bergère Cherifa semble réveiller le cadavre de son frère en lui redonnant sa mémoire :

Au-dessus de l'abîme, les hommes rivés la regardent : faire face à la durée du cri qui tanguent, tel le balancement d'un drap de sang s'égouttant au soleil. Le cadavre, lui, s'en enveloppe, semble retrouver sa mémoire : miasmes, odeurs, gargouillis. (A. F., p. 177)

En sondant la mémoire de Cherifa, Assia Djébar rappelle particulièrement ce que la dame apporte à sa propre mémoire de narratrice :

Elle parle lentement. Sa voix déleste la mémoire ; s'échappe le souvenir à tire-d'aile vers la fillette de cet été 56, l'été de la dévastation... [...] Et j'offre quoi, si non nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut-être la douve où se noient les mots de meurtrissures... (A. F., p. 202)

Selon Todorov « *la mémoire est vulnérable précisément à cause de la facilité avec laquelle on passe de partielle à partielle* »¹.

¹TODOROV, Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, n° 25, 1995, p. 101.

L'écriture d'Assia Djebar est orientée vers la mémoire comme outil d'information, un substitut pouvant parfois remplacer l'Histoire du moment, fondée en grande partie sur des sources idéologiquement influencées telles que les lettres et les témoignages d'officiers français. L'auteure a ainsi toujours préservé une vision historiographique rigoureuse et objective.

Comme nous l'avons déjà démontré en amont, le texte littéraire peut réécrire l'Histoire ; l'Histoire demeure de facto enracinée dans la mémoire par le simple fait qu'elle fait appel à des événements qui attestent par la transmission et l'émergence d'un patrimoine culturellement et fidèlement documenté.

Cité par Lu Jiandong dans son ouvrage : *La mémoire : thématique maîtresse de la littérature et de l'histoire* ; les propos de Raymond Aron, philosophe et sociologue français qui a déjà indiqué, dans son livre *Introduction à la philosophie de l'histoire*, révèlent cette conception « que si l'homme a l'histoire, c'est parce qu'il vit le temps, qu'il crée des exploits et préserve l'héritage de son passé. »².

Dans *La femme sans sépulture*, l'Histoire est largement rétablie à partir des souvenirs de femmes. Zoulikha avant d'être un personnage fictif est avant tout une héroïne de la guerre de libération reconnue. Au fil du récit elle est ainsi rétablie grâce à la réalité historique. L'écriture de l'Histoire par la conservation de la mémoire glorifie donc l'héroïne Zoulikha et toutes ses compatriotes, une sorte de reconnaissance des lourds sacrifices endurés de la femme algérienne tout au long de cette douloureuse période.

I-1-4. L'anamnèse comme exigence existentielle

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement [...] Oui, longtemps, parce que, écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid.

(V.E.P., p.11)

L'anamnèse est dérivée du grec ancien anamnêsis, qui signifie littéralement « action de rappeler à la mémoire ». Issu des mots grecs *ána* (remontée) et *mnémè* (souvenir), l'anamnèse désigne le rappel du souvenir. Pour Platon, elle est la restauration de l'idée contemplée, avant l'incarnation, par l'âme humaine dans le

¹ TODOROV, Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », *op.cit.*, p. 108.

²JIANDONG, Lu, *La mémoire : thématique maîtresse de la littérature et de l'histoire*. La Maison des sciences de l'homme, Paris, 2010, p. 81.

ciel des idées et dont le souvenir serait resté inconscient sans l'opération de la « réminiscence ». *Aristote* refuse cette conception de la *theôria* et fait de l'anamnèse la faculté propre à l'homme de rappeler volontairement un souvenir d'origine empirique et de le localiser dans le temps. La *mnémè* passe ainsi de la potentialité à l'état d'entéléchie.

Dans la psychanalyse inspirée de Carl Gustav Jung, l'anamnèse découvre des « archétypes » qui n'appartiennent plus à l'individualité du patient, mais à l'inconscient collectif. L'archétype est un concept appartenant à la psychologie analytique élaborée par le psychiatre suisse Carl Gustav Jung (1875-1961) qui le définit comme une « *forme de représentation donnée a priori* »¹, ou encore comme une « *image primordiale* » renfermant un thème universel, commun à toutes les cultures humaines mais figuré sous des formes symboliques diverses, et structurant La psyché inconsciente.

L'archétype est pour la psychologie jungienne un processus psychique fondateur des cultures humaines car il renferme les modèles élémentaires de comportements et de représentations issus de l'expérience humaine à toutes les époques de l'histoire, en lien avec un autre concept jungien : celui d'inconscient collectif.

L'urgence d'écrire Soi dans l'Autre se ressent réellement dans l'écriture de la mémoire chez Assia Djébar. Une écriture qui part d'un « *un inconscient collectif* » à « *une individuation* » de l'auteure. Autrement dit, pouvoir se dire, se raconter (à l'Autre), raconter l'Autre devient ainsi une nécessité existentielle permettant la mise en question et la recherche de l'identité pour laquelle une confrontation et une assimilation du passé sont indispensables. Ouvrir à l'Autre sa mémoire individuelle devient alors synonyme de survie ...d'avenir.

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'auteure exhume "les silences du passé" en cédant la parole aux femmes, des femmes qui l'ont perdue et auxquelles l'abstraction de leur voix et de leur personnalité est malheureusement passée inaperçue. Le récit se présente donc comme une péripétie sans cesse recommencée entre passé et présent, ceci présageant une recherche tourmentée et troublante de soi, une recherche mythique essentielle mais dérisoire.

¹JUNG, Carl Gustav, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis par Aniéla Jaffé (trad. de l'allemand), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 528.

L'Amour, la fantasia est un récit largement axé sur les blessures profondes du passé : celles de toute une nation, celles de l'écrivaine en tant que femme algérienne. Le roman d'Assia Djébar retrace leur combat, dépeint leurs douleurs mais également leurs désillusions. Dans un autre texte, l'auteure décrit ce rapport individuel et conflictuel à l'écriture: « *Écrire pour moi, se joue dans un rapport obscur entre le (devoir dire) et le (ne jamais pouvoir dire), ou disons, entre garder trace et affronter la loi de l' (impossibilité de dire), le (devoir taire), le (taire absolument)* »¹. L'auteure, tout en essayant de surpasser les dilemmes liés à l'utilisation de la langue française et sa propre aliénation, se réapproprie la parole féminine authentique qui la conduit à l'exploration d'un passé individuel et collectif. Le texte sonde les abysses du moi et les remous de l'Histoire, comme évènements sociaux conduisant à l'écriture.

Aussi, quel sens pouvons-nous accorder à cette double exploration, à cette convergence exceptionnelle de l'autobiographie et de l'Histoire ?

Les deux recherches, diamétralement opposées, sont néanmoins indissociables pour Assia Djébar, car elles représentent un but à atteindre qui est la recherche indéniable d'une vérité constructive.

Ce récit viendrait alors poser progressivement les limites d'une authenticité identitaire et culturelle, en assimilant la francophonie, une langue française à même de rapporter une réalité souvent évanescence et imperceptible, car n'est-il pas vrai que : « *la tragédie ne se commente pas, elle se rejoue, se revit par la représentation, la remise en présence, en un mot le théâtre [...]. Si c'est un miroir que d'écrire la quête de soi dans les dédales d'un passé qui nous obsède, c'est que l'Histoire nous a fait* »²

La nécessité existentielle passe inévitablement par la recherche de soi car nous faisons malgré nous, partie d'un passé à peine effleuré, le regard interrogateur rivé vers cet avenir que nous percevons déjà.

I-2. La mémoire dans les écritures du « Moi »

Dans cette partie une réflexion sur l'écriture d'Assia Djébar s'est imposée à nous ; une écriture qui se trouve en grande partie hantée par la mémoire et par

¹ DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p.65

² ZHOUR, Leïla (2001). « Assia Djébar ou l'impossible exil », in : *Algérie Littérature / Action* 47-48, janvier- février, p. 200.

l'Histoire. Le talent de la romancière se manifeste par une relecture du récit historiographique et par une sorte de retour dans le temps pour écrire la mémoire. Le passé est ainsi réinvesti comme matière première dans l'aventure de l'écriture romanesque. Cette stratégie scripturale semble être le fondement d'une fiction où se rencontrent et s'amalgament automatiquement des genres romanesques hétérogènes de l'oralité et des disciplines non romanesques. Cette forme d'écriture singularise l'esthétique djebarienne et constitue une rupture méthodologique dans l'aire littéraire maghrébine. Le recours au discours de l'histoire et de la mémoire constitue une primauté romanesque chez l'auteure. Cerner tout ce qui est mémoire, autobiographie, autofiction, fiction et écriture du « je » fera, plus bas, l'objet de notre développement.

I-2-1. La fictionnalisation du soi

La mémoire aujourd'hui est incarnée dans tous les domaines de la vie et particulièrement en sciences sociales : en anthropologie, en sociologie et surtout en Histoire. Nous considérons souvent à tort que ce domaine d'études est uniquement réservé aux neurosciences et à la psychologie bien que les différentes sciences expérimentales et disciplines constituant les sciences humaines et sociales sont censées se rejoindre pour une véritable collaboration intellectuelle.

Un grand nombre d'historiens, d'anthropologues et de sociologues se sont intéressés aux représentations du passé transmises de génération en génération. Ils s'intéressent également de près aux procédés de cet héritage tout en identifiant les différents canaux de transmission, parmi lesquels : rites et objets culturels, tradition orale, traces écrites, témoignages...

Les psychologues, quant à eux, étudient les mécanismes par lesquels s'effectuent, chez un individu, la mise en mémoire et la récupération du souvenir et non pas la nature de l'information qui a été emmagasinée, ni sur sa transmission d'un individu à un autre ou d'une génération à une autre.

Généralement, lorsque nous évoquons la mémoire, nous pensons aux souvenirs passés, aux expériences que nous avons vécues, aux événements de la vie passée, au temps écoulé. Nous continuons notre vie et nous nous rappelons du passé qui vit en nous et qui nous accompagne. Mais de quoi nous nous souvenons exactement ?

Généralement, il suffit de prononcer ou d'écouter quelques mots, peut-être un poème ou une chanson au cours d'une simple discussion, faisant appel à quelques faits ou situations antérieures pour que des scènes, des images, des personnes

oubliées, des sentiments, des comportements ou même des odeurs, des parfums, resurgissent d'une façon inattendue. Parfois on éprouve des difficultés à se rappeler des faits, nous avons alors besoin presque vital de reconstituer certains événements du passé.

A cet effet Cristini Carlo et Ploton Louis ; dans un article intitulé « *Mémoire et autobiographie* », affirment que :

La mémoire suit les lois, les parcours, les expériences à travers lesquels notre vie s'est organisée, développée. Scènes et images de notre vie viennent à l'esprit avec d'une part les vicissitudes récentes, pleines de pensées et de sentiments, d'autre part d'autres scènes et images plus lointaines, des lambeaux pâlis d'un monde plus ancien, entre réalité et allégorie.¹

Par là, nous distinguons le caractère épisodique, fragmentaire, erratique et instable de la mémoire.

Avant de passer aux contours délimités dans la mémoire autobiographique chez Assia Djebar, il nous appartient d'abord de la définir. Dans un article intitulé *La mémoire autobiographique : théorie et pratique en neuropsychologie* Piolino P. définit la mémoire autobiographique comme suit :

La mémoire autobiographique est souvent considérée comme une mémoire spécifiquement humaine ; elle emmagasine les souvenirs personnels d'un individu, accumulés depuis son plus jeune âge, à l'origine du sentiment d'identité et de continuité. C'est elle qui nous permet de voyager dans le temps subjectif, si vivement parfois, que l'on peut revivre mentalement les détails phénoménologiques des événements du passé (les émotions, pensées, et perceptions), comme si nous y étions encore.²

Quel rôle tient donc la mémoire autobiographique parmi les autres types de mémoires ?

La mémoire autobiographique est constituée d'un ensemble complexe de souvenirs et de connaissances se référant au passé personnel. Les représentations autobiographiques jouent un rôle essentiel dans la construction de l'identité et la gestion des objectifs personnels.

Piolino P. ajoute que la mémoire autobiographique englobe toutes les connaissances du passé contenant une composante sémantique et une composante épisodique :

¹CRISTINI Carlo, PLOTON Louis, « Mémoire et autobiographie », *Gérontologie et société*, 2009/3 (vol. 32 / n° 130), p. 75. DOI : 10.3917/gs.130.0075. URL : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2009-3-page-75.htm> consulté le 23/02/2022.

²PIOLINO, Pascal, « La mémoire autobiographique : théorie et pratique en neuropsychologie », *Revue Québécoise de Psychologie*, 2006, 27(3), p.4.

La mémoire autobiographique regroupe à la fois les connaissances générales sur le passé – ses traits de caractère, ses préférences, les noms de personnes de son entourage –, mais aussi des adresses, ce qui relève de la composante sémantique, ainsi que des événements spécifiques, datés et localisés, qui font partie de la composante épisodique et sont associés à un ensemble de détails perceptifs et sensoriels (images, émotions, odeurs, sensations, perceptions...¹

C'est en s'imprégnant ainsi de la mémoire autobiographique qu'Assia Djébar s'est chargée d'écrire sa mémoire ainsi que celle de ses compatriotes. Dans certaines scènes, nous assistons à des séquences descriptives.

La narratrice utilise l'imparfait pour souligner l'ancrage des souvenirs dans sa mémoire. Le souvenir de Marie-Louise, fille du gendarme français, vivant dans le voisinage des jeunes filles cloîtrées, s'inscrit profondément dans sa mémoire :

Elle nous paraissait aussi belle qu'un mannequin. Brune, les traits fins, la silhouette mince ; elle devait être petite, car je la revois perchée sur de très hauts talons. Sa coiffure était sophistiquée, avec des chignons élaborés, des peignes de diverses formes, ici ou là bien en évidence au milieu des crans et des boucles noires. Nous nous émerveillions de son fard : rose aux pommettes et rouge carmin exagérant l'ourlet des lèvres (A, F., p. 36)

Toute cette description, tous ces détails sont le fruit d'une mémoire autobiographique que l'auteure a su réinvestir dans son écriture.

L'imaginaire se confond et se détériore quelque fois avec la mémoire : des voix qui remontent d'un passé reculé et le silence qui enveloppe l'obscurité, lorsque les sentiments et les faits de la vie n'étaient pas à même d'engendrer des réflexions précises, ils constituaient déjà une mémoire.

Assia Djébar dans la première partie de *L'amour, la fantasia*, raconte son enfance et met en relief un constant travail de la mémoire et un retour sans cesse opéré sur sa vie passée. Le présent est le point de départ pour l'évocation de souvenirs qui traversent avec la rapidité de l'éclair, sa mémoire : « Dans un blanc de ma mémoire étale, surgit le souvenir d'un été torride, interminable ». (A.F., p. 20) L'idée du retour est un des thèmes primordiaux de *L'Amour, la fantasia*. D'une part, un retour à l'aide de la mémoire autobiographique puisant des sources intérieures, c'est-à-dire de ses propres souvenirs et des sources extérieures, qu'elles soient écrites ou orales. D'autre part, un retour au passé à l'aide de l'imaginaire, là où combler les lacunes semble nécessaire.

¹ PIOLINO, Pascal, « La mémoire autobiographique : théorie et pratique en neuropsychologie », *op.cit.*, p.7.

Les évènements de la vie enchaînés dans le temps constituent un chemin et une mémoire. Toute personne doit son existence à ses expériences, à sa propre mémoire. Nous atteignons, à ce moment précis, le domaine de la mémoire individuelle donnant par la suite naissance à l'autobiographie.

Assia Djébar, comme tout écrivain, pour évoquer, raconter des scènes d'enfance, fait inmanquablement appel à la mémoire :

Lustration de 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. » (A. F., p. 13).

Les souvenirs érigent et composent l'Histoire des peuples, des familles, des individus, des groupes sociaux et des civilisations. La mémoire est le résultat des expériences vécues, elle donne sens à notre vie et notre existence, elle est le témoignage des valeurs et des faits que nous transmettons aux futures générations, nous permettant ainsi de voguer à travers la mémoire collective.

C'est ainsi que l'auteure est devenue le témoin, le porte-parole de sa société. En effet, ce constat s'exprime dans le texte de Djébar par l'évocation de la date de naissance fictive de l'auteur :

Une constatation étrange s'impose : Je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint- Arnaud vient détruire la Zaouia des Beni Ménacer, ma tribu d'origine [...]. C'est aux lueurs de cet incendie que je parviens, un siècle après à sortir du harem ; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. (A.F., p.302)

L'auteur descend du côté maternel des Béni Menacer. Sa tribu d'après le professeur en Histoire *Hassane Mekdouri*¹ faisait partie de la résistance populaire. Conduisant la révolte en dirigeant les grandes familles de la région depuis la Zaouia "Sidi Mhamed Aberkane, un authentique centre de rayonnement religieux, régi durant cette période par la famille des *Brakna (Aberkane)*". Avant la colonisation, cette tribu était déjà constituée du point de vue organisationnel en « fédération » ayant sous sa coupe les forces militaires des tribus des régions limitrophes de la *Dahra*, de *l'Ouarsenis*, de la plaine de Chlef, *la Mitidja*, et Tissemsilt, chargés de la protection de la partie Est d'Alger, soit Dar Essoltane, sous la régence Ottomane. Conduite par M'hamed Ben Aissa El Barkani, la tribu des *Béni Menacer* regagne la résistance

¹ MEKDOURI, Hassane, « La tribu des Beni Menacer, un long parcours de bravoure et de résistance au colonialisme » APS Publié Le : Samedi, 04 Juillet 2020.

populaire, à partir de 1832, en s'alliant à l'Emir Abdelkader, auquel elle prête allégeance, à la mosquée "100 Arssa" (ou 100 colonnes) de Cherchell, un des appuis les plus fermes de l'Emir Abdelkader, en "freinant sérieusement" l'avancée coloniale, à l'ouest du pays, durant les années 30 et 40 du siècle dernier.

Dans ses écrits, Assia Djébar fait légitimement appel à ses origines identitaires. Ainsi, les références à l'histoire de sa tribu s'entremêlent aisément entre le présent et une période coloniale plus ou moins lointaine. Jacqueline Arnaud, dans sa thèse sur la *Littérature maghrébine de langue française*, résume : « *La réalité politique et sociale la plus pesante pour un Algérien de 1945 c'est la présence coloniale, insulte au passé de grandeur* »¹

Ce n'est donc que grâce à l'Histoire que la narratrice arrivera à écrire, dire les autres pour enfin de compte, se dire. Car tout ce que nous vivons s'apparente à la mémoire, qu'il s'agisse d'oublis, de blancs, de souvenirs, d'images, d'odeurs, de sensations de continuité, de rupture ou de changement. L'autobiographie de l'écrivain n'est autre chose que les autobiographies des autres comme le confirme Cristini et Ploton : « *La mémoire autobiographique se mêle à la mémoire génétique et culturelle transmise par nos parents, grands-parents, et leurs aïeux. L'autobiographie est aussi la mémoire des autres autobiographies* »².

Nous remarquons cette présence de l'individuel ainsi que le social, chez Assia Djébar, notamment lorsqu'elle évoque des scènes de son enfance. C'est ce que confirme l'auteure, dans un entretien avec Lise Gauvin : « *L'écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective où votre "je" n'est pas toujours le je, ou c'est un "je-nous" ou c'est un "je" démultiplié* ». ³ En mettant le point sur l'écriture de l'autobiographie chez Assia Djébar, nous remarquons que l'appel à la mémoire autobiographique de l'auteure, n'est autre qu'un mécanisme d'écriture.

Aussi loin que remonte une histoire, on se rappelle en effet, tant de choses qui sont à même de constituer notre histoire, notre autobiographie. On se remémore alors les personnes, les visages qui s'enchaînent sur des situations, des attitudes, des paroles, des silences, des images, des odeurs. À un certain moment, nous pouvons

¹ ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française II, le cas Kateb Yacine*, Paris, Publisud, 1986, p. 271.

² CRISTINI Carlo, PLOTON Louis, « Mémoire et autobiographie » op.cit., p.95.

³ DJEBAR, Assia, « Territoires des langues », dans : Lise Gauvin éd., *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretien*. Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2009, p. 17. DOI : 10.3917/kart.undef.2009.02.0017. URL: <https://www.cairn.info/l-ecrivain-francophone-a-la-croisee-des-langues--9782865377503-page-17.htm>

même rétablir par rétrospection une période reculée de notre vie et ce, par un simple détour, quelques mots suffisent alors à résumer les évolutions qui ont marquées notre vie. Parfois, c'est un sentiment ou une pensée éphémère qui nous guident vers certains souvenirs, des images, des scènes quotidiennes, bien qu'ordinaires, elles font, par la cumulation, partie intégrante de notre identité. En effet, le récit autobiographique n'est autre qu'un moyen d'exprimer sa vérité intérieure, l'image la plus profonde de nous-mêmes.

I-2-2. Assia Djébar, une autobiographie singulière

L'autobiographie est une question d'affects, du sentiment de soi, de ce qui apparent et de ce qui se sous-jacent. Gabriel Garcia Marquez a écrit : « *La vie n'est pas celle qu'on a vécue, mais celle dont on se rappelle et comme on se la rappelle pour la raconter* ».¹

L'autobiographie est un genre littéraire relativement nouveau, Georges May la définit comme une « *biographie écrite par celui ou celle qui en est sujet* »²

Le mot autobiographie est composé de trois racines grecques ; autos (soi-même), bios (la vie) et graphein (écriture), signifiant écriture de sa propre vie. Tandis que Philippe Lejeune ; spécialiste de ce genre littéraire la définit comme suit : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »³

Nous remarquons que l'apparition de l'autobiographie est relevée par Philippe Lejeune à la fin du XVIII siècle, en prenant comme point de repère *Les confessions* de Jean Jacques Rousseau⁴. Antérieurement, la pratique autobiographique se référait à la religion, comme celles des *Confessions* de Saint Augustin d'Hippone vers l'an 400 après J.-C.

Dans *l'amour, la fantasia*, Assia Djébar commence à écrire son autobiographie par « *Fille arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main de son père* » (A.F. p.11). Mais celle-ci se transforme en autobiographie collective, car elle y dénonce l'histoire meurtrie de son pays : « *Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues* » (A.F. p.285),

¹ GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Vivre pour la raconter*, Paris, Grasset, 2003, p.7

²MAY, Georges, *l'autobiographie*, P.U. F, 1979, dans : SALIM Saïd, « Étude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines, comparées à des autobiographies africaines sub-saharienne », thèse de Doctorat, Paris-13, 1995, p.15, www.limag.com.

³LEJEUNE, Philippe, *le pacte autobiographique*, Paris, le seuil, 1975(Ed. Augmentée 1996), p.14

⁴ROUSSEAU, Jean- Jacques , (1964[1782]) : *Les confessions*. Paris : Éditions Garnier Frères, p.64.

« *Ma nuit remue de mots français, malgré les morts réveillés... (...) Et les aurores se rallument parce que j'écris* » (A.F., p. 303).

En partant de soi de l'intérieur, tout en demeurant dans un cadre collectif, l'auteure soulève à sa manière, la question du féminisme et de l'identité dédaignée dans un vaste cadre historique. Se référant donc à la langue de "l'autre", Assia Djébar saisit avec un intérêt scientifique, les récits des femmes analphabètes du Mont Chenoua. Et c'est justement par le biais de cette langue de l'ennemi que leurs histoires vont naître ; une conviction assumée afin que leurs histoires puissent avoir un écho porteur aux limites des deux marges linguistiques :

« *Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescant en lettres arabes, de droite à gauche revidées* » (A.F., p. 69).

Assia Djébar se dit et s'écrit dans le passage suivant :

"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... [...]...Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire. [...] J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. [...] , j'ai coupé les amarres. Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube »
(A.F., pp.12-13).

En effet, la carrière d'écrivaine d'Assia Djébar est relancée dans les toutes premières pages de *L'Amour, la fantasia* (1985). L'auteure utilise l'anonymat dans sa narration, une sorte de détour pour contourner l'autobiographie, on ne décèle aucune proximité identitaire entre l'auteure, le narratrice et le personnage principal. A contrario, le nom de l'auteure, se trouve complètement différent de celui porté par *Isma*, dans *Ombre Sultane*. Pierre-Louis REY affirme que cet anonymat : « *crée un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier* »¹

Néanmoins, *L'Amour, la fantasia* n'est ravivée par aucun accord ; la narratrice anonyme y retrace uniquement des scènes d'enfance et des souvenirs qu'elle garde d'un lointain passé perdu.

Écrire le plus anodin des souvenirs d'enfance renvoie [...] au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau.

¹REY, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Ed Hachette, 1992, p. 63.

Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché » (A.F., pp12-13).

En se référant à ce passage, on y découvre un sombre lexique qui renvoie automatiquement à la mort (*scalpel, autopsie, chair, lambeaux, blessures, veines, sang coulé*). Ceci est illustré par un silence qui fait appel à "l'écriture-thanatos", définie comme étant une "écriture-blessure" symbolisant l'encre par le sang (la mort). Un genre d'écriture morcelée sous une forme saccadée, annonçant frémissements et douleurs proches de l'agonie. L'unique vecteur est le mot... La langue française change le Je noyé dans son enfance :

Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais 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" (A. F., p .224)

I-2-3. Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle

L'autobiographie est le texte, la scène, l'histoire racontée d'une personne, ce qu'elle sait, ce dont elle se rappelle, un récit adapté de sa vie. Elle est une histoire « subjective » centrée et en partie éloignée de ce que l'individu a réalisé, pensé, ressenti. Car ce que fait l'homme, ce qu'il pense de lui-même le construit indéniablement. Chaque histoire individuelle est composée de sentiments profonds, d'un vécu particulier que seule une autobiographie peut en partie ressusciter.

Après une traversée du désert, une absence littéraire d'une dizaine d'années, Assia Djébar envisage enfin de revoir son rapport à l'écriture autobiographique. Le mode fictionnel est en effet appelé à être choisi dans ses quatre premiers romans (de *La soif* aux *Alouettes naïves*). Son objectif majeur est d'écrire à propos d'elle-même et bien plus loin encore. L'auteure évoque une « écriture masquée », tout en revendiquant son approche à la littérature comme « *la Mauresque voilée en pleine rue* »¹. L'écriture voilée d'Assia Djébar est donc inséparable de son éducation conservatrice de femme musulmane. Elle dénonce ainsi ce qu'on lui a inculqué, certains interdits comme ceux de ne jamais parler d'elle-même, de bannir de son vocabulaire la première personne du singulier, de prendre la parole « *de façon*

¹DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit. p.10

anonyme »¹. « Jamais le « je » de la première personne ne sera utilisé [...] Comment dire « je » puisque ce serait dédaigner les formules couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ? ». (A.F., p. 221). Elle clarifie si bien dans *L'amour, La fantasia* que le simple fait de parler de soi-même correspond à une certaine dissipation notamment en arabe dialectal, langue de son enfance, une sorte d'indécence inhérente au mécanisme de « se mettre à nu » (A.F., p. 224). Pour l'auteure, tout récit autobiographique ne peut être qu'en corrélation à une perception sentimentale. La pudeur, le déshonneur voire un sentiment de violence physique. Elle donne d'ailleurs le titre de *Violence de l'autobiographie* à l'un de ses essais en 1999.

Selon l'auteure, le récit autobiographique met carrément en péril l'intégrité corporelle de la femme. C'est particulièrement lors de la rédaction des *Alouettes naïves*, que l'écrivaine s'est autorisée une petite part autobiographique qui a provoqué par la suite chez l'écrivaine, une certaine instabilité ; un sentiment déterminant puisque l'auteur décide radicalement de cesser son activité littéraire, préférant arrêter complètement d'écrire au péril de se mettre à nu. Le choix du français, langue du colonisateur, pour relater une histoire autobiographique représente pour l'auteur et à plus d'un titre une sérieuse problématique par le simple fait qu'elle suggère de se dévoiler en public non seulement devant les gens de sa race, les autres, mais surtout devant l'ennemi. C'est à partir de là que débute l'absence délibérée et remarquée sur la scène littéraire d'Assia Djébar. Elle dédie alors son temps libre à d'autres travaux, en particulier le cinéma ; elle réalise *La nouba des femmes du Mont Chenoua* mais aussi *La Zerda ou le chant de l'oubli*. Ce revirement, cet intérêt singulier pour le cinéma, réoriente inévitablement Assia Djébar vers la littérature. Elle reconquiert alors ses aspirations d'autrefois et le tournage du film devient tout simplement un tremplin pour d'autres créations littéraires de la deuxième phase car l'auteur entre, à ce moment précis et de manière tout à fait surprenante, reprend contact avec ses deux langues : l'arabe dialectal et le berbère de Chenoua. Ce parler si franc et direct de ces femmes algériennes, l'auteur va tout mettre en œuvre pour l'intégrer à l'audiovisuel. Ces voix de femmes, sont considérées par Assia Djébar comme faisant partie intégrante d'une identité bridée depuis longtemps par l'utilisation disproportionnée de la langue française au détriment de ses propres langues. L'auteure décrète à partir

¹ ZIMRA, Clarisse, « Écrire comme on se voile. La première venue à l'écriture d'Assia Djébar ». In: Ernstpeter Ruhe (ed.) *Assia Djébar (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb. 5)* Würzburg : Königshausen d Neumann, (2001) p.79

de ce moment, d'intégrer l'arabe et le berbère dans ses futurs projets littéraires en langue française.

L'écriture française, par ce changement singulier, évolue en une écriture francophone particulière. Il est important de souligner également que c'est grâce à ces voix porteuses de femmes, que l'auteure prend conscience de l'importance d'être attentive à la manière dont l'Histoire est « écrite » au Maghreb. Ce sont véritablement les témoignages vivants de femmes qui rapportent les faits historiques à travers les générations. C'est donc par les femmes et grâce aux femmes qu'Assia Djébar acquiert une conception ambitionnée depuis si longtemps, un désir refoulé ô combien libérateur de faire revivre tous ces souvenirs enfouis dans les tréfonds de sa mémoire en décidant de les inclure dans ses récits.

Dès la publication de *L'amour, La fantasia* débute alors une nouvelle étape que l'on peut nettement dissocier de la précédente, désignée par l'auteure en personne « *de second cycle* »¹ de son œuvre. Il apparaît ainsi dans ce récit puis dans les prochains livres du *Quatuor*, une technique littéraire captivante que l'auteure innove en ayant recours à une forme totalement originale, singulière, de relater sa propre histoire. *L'amour, la fantasia*, traduit en allemand est présenté comme étant une autobiographie, alors que du côté de l'éditeur français, la désignation de roman a été privilégiée. Pour l'auteure, elle préfère attribuer à ces textes, les qualificatifs de « *semi-autobiographiques* »² parfois de « *double autobiographie* »³; en effet, les livres du *Quatuor* sont autant, pour Assia Djébar, une *série romanesque* qu'une « *écriture autobiographique* »⁴. Pour ce qui concerne la recherche littéraire, cette dernière tend plutôt à utiliser le terme de « *collective autobiography* »⁵, en particulier pour *L'amour, la fantasia* car la contenance relative à la collectivité en est fortement imprégnée ; d'autres dénominations comme « *autobiography in the plural* »⁶ ou

¹ DJEBAR, Assia, « le roman maghrébin francophone, entre les langues, entre les cultures : quarante ans d'un parcours, Assia Djébar, 1957-1987 », thèse soutenue à l'université Paul Valéry de Montpellier III, le 2 avril 1999. p. 24.

² DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit., p.44.

³ Id, *Pourquoi j'écris*. In: Ernstpeter Ruhe (ed.): *Europas islamische Nachbarn (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb*, 1993.

⁴ MORTIMER, Mildred, "Assia Djébar's *Algerian Quartet*", A Study in Fragmented Autobiography". In: *Research in African Literatures* 28: 2, 1997, p. 201.

⁵ DJEBAR, Assia, *Le roman maghrébin francophone*. op. cit., p.44.

⁶ GEESEY, Patricia , *Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's L'Amour, la fantasia* ". In: *Dalhousie French Studies* 35, 1996.p. 153.

autobiographie plurielle¹ en français, sont parfois adoptées. Dans cette optique, il nous semble également intéressant de relever que les textes d'Assia Djébar sont sujets à des variations de genre, parfois insolites, à l'intérieur d'un même texte.

Regaieg Najiba², considère sans ambages que *L'amour, la fantasia* est tout simplement une autobiographie qui se transforme en roman à la fin du roman.

I-3. La mémoire dans la fiction

Selon P. Barbéris : « La fiction est une histoire possible, un « comme si... ». Elle définit, dans sa plus grande généralité, la capacité de l'esprit humain à inventer un univers qui n'est pas celui de la perception »³

Le projet d'écriture de la mémoire d'Assia Djébar est initialement assez compliqué pour l'auteure, absolument consciente du cadre historique défini par une longue colonisation. Son intention, à cette époque, était d'adapter cette expérience particulière, un procédé introductif complexe occasionné par l'avènement du français en Algérie. Cet itinéraire scriptural s'insère, d'après Ngandu N'Kashamadans une acceptation d'écrire la véritable l'Histoire en adoptant une certaine esthétique romanesque permettant de favoriser sa relecture. Le critique ajoute également que « Les faits historiques littérisés deviennent plus crédibles que le discours des historiens parce que dépassant l'énonciation hiérarchisée de l'Histoire »⁴. Ceci a donc permis aux premières œuvres de la littérature maghrébine d'expression française de s'orienter vers une approche inédite de réécriture de l'Histoire en vue d'apporter les témoignages historiques y afférents. En effet, les premières œuvres de la littérature maghrébine d'expression française naissent malgré tout sous le cloisonnement brutal de l'exploitation et d'une marginalisation culturelle. Malgré cela, cette révélation historiographique, apparue de manière imprévisible, encourage l'écriture romanesque.

La fiction devient peu à peu le moyen de restituer une part de ces longs silences, une voie inespérée permettant de relater des faits jusque-là tus, à l'exemple

¹HUUGHE, Laurence, « 'Écrire comme un voile': The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar " In : World Literature Today 70 :4, 1996, p. 287.

²REGAIEG, Najiba, « De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture : Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar ». Thèse, Paris Nord, U.F.R. Lettres, département de Français. 1995.

³BERBERIS, Pierre, dans Richard, Saint-Gelais, « fiction », Le dictionnaire de la littérature, sous la direction de Paul ARON et al, Presses universitaires de France, Paris, 2002, p.234.

⁴NKASHAMA NGANDU, Pius, *Écritures et discours littéraires : études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.200.

des techniques odieuses perpétrées par le corps expéditionnaire français lors de la conquête de l'Algérie, les tristement célèbres enfumades des Ouled Riah en 1845 et autres atrocités, faisant malgré tout partie de l'Histoire « collective » de l'Algérie. C'est donc cette écriture fictionnelle qui sert de trait d'union entre la narration personnelle et l'Histoire « collective » d'autant plus que : *"L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'en perd pas son anesthésie"* (A.F. p.302)

D'après l'auteure/narratrice il existerait sans aucun doute une annexion certaine de l'histoire individuelle à l'Histoire :

Croyant me "parcourir", je ne fais que choisir un autre voile. Voulant à chaque fois, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules. Une constatation étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le Commandant de Saint Arnaud vient détruire la Zaouïa des Béni Ménacer, ma tribu d'origine (A.F. p.302)

I-3-1. La fictionnalisation du soi

A partir de la remémoration jusqu'à la fictionnalisation du soi, il est clair que certaines indications théoriques sont indispensables à préciser et ce considérant les témoignages doublement ancrés dans la « grande histoire » et dans l'histoire personnelle. De ce fait, chaque approche catégorielle imposée doit prendre en considération les deux versants – référentiel et autobiographique – Tout cela, dans le but de détecter les techniques permettant à « l'instance énonciatrice » d'établir une prospection selon les variations des « objectifs communs aux divers écrits personnels » : ceux-ci « *ont pour souci de dire le vrai, en passeraient-ils par la feinte fictionnelle, de vaincre le temps, de permettre une introspection heuristique et de la partager* »¹. En ce qui concerne le premier objectif, fondé principalement sur le « *pacte autobiographique* », défini par Philippe Lejeune comme étant « *l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité* », et d'ajouter dans la même optique qui « *s'oppose au pacte de fiction* »², ce dernier justifie, lui-même, une fiction : cette remarque quasi unanime apparaît dans les approches récentes des récits autobiographiques. La fictionnalisation du soi paraît donc indissociable des projets d'écriture incluant le

¹RUFFEL, Lionel, « Les écrits personnels », compte-rendu de : Thomas Clerc, *Les Écrits personnels*, Paris, Hachette supérieur, « Ancrages », 2001, paru dans Champs du signe, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail, printemps 2002, repris dans Acta Fabula, URL : <http://www.fabula.org/revue/cr/228.php> (document électronique, sans page).

²LEJEUNE, Philippe, « Qu'est-ce que le pacte autobiographique ? », 2006, texte disponible sur : http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html (document électronique, sans page)

récit personnel, pas uniquement à l'autofiction, dans lequel l'évidence du genre est indiscutable mais également, grâce à l'intérêt individuel que peut en tirer le lecteur. La valeur accordée à cette écriture personnelle comme celle concédée aux témoignages ont attiré l'attention de chercheurs opérant dans les domaines de :

- La théorie et critique littéraire (la narratologie, en particulier),
- L'herméneutique,
- La phénoménologie, sociologie (et sociocritique),
- La psychanalyse ...

Eugen Simion découvre, après avoir appuyé la théorie de la triple dimension¹ l'instance d'énonciation dans la narration personnelle qui a pour objectif de transformer la vie, ce qu'il définit par « *la clause de la sincérité* »² établie par l'auteur-narrateur-personnage, qui lui est liée, dans le champ de la lecture par, premièrement, l'« *imagination de la vérité* »³, ce facteur de fictionnalité, indissociable de « *la distanciation temporelle et affective* »⁴ de l'auteur comparativement aux faits relatés, et ,deuxièmement, par des rapports logiques prévalant au sein du texte. Mais il est clair, d'après les recherches d'Eugen Simion, que nonobstant l'intention manifeste de l'auteur, « *il existe quand même une fiction dans toute narration mémorielle : celle qui rejette la fiction de la littérature.* »⁵. De cette proportion rattachée à la fiction découle un dédoublement du « je » lié à toute œuvre autobiographique, confirmé ultérieurement, dès la publication de Philippe Lejeune du premier article sur « *Le pacte autobiographique* » (1973 *Il est à l'origine du sujet du texte et à l'origine de la structure que son texte présente [...]* »⁶.

C'est également le cas de Martine Renouprez soucieuse des techniques pouvant être intégrées dans la dimension poétique des théories de Jean Starobinski⁷ et de Gisèle Mathieu-Castellani⁸, le même dédoublement : ceci s'expliquerait par un

¹C'est Georges Gusdorf qui propose, d'une perspective pluridisciplinaire, une définition tridimensionnelle de l'« auto/bio/graphie », l'auto, c'est l'identité, le moi conscient de lui-même. Le bios affirme la continuité vitale de cette identité, le graphein introduit le moyen technique propre aux écritures du moi.

GUSDORF, Georges, *lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*. Paris, Les Éditions Odile Jacob, 1991, p.150.

²SIMION, Eugène et BIOGRAFICULUI, Genurile, Bucarest, Univers enciclopedic, 2002. p.14.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ BRUSS W, Elisabeth, « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique*, no. 17, 1974, p. 23.

⁷ STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, no. 3, 1970, p. 261.

⁸ MATHIEU-CASTELLANI, Gisele, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF 1996, p. 61.

changement inévitable dans le texte autobiographique permettant d'affirmer que l'énonciateur n'est pas tout à fait semblable à la personne qu'il était. Étant donc à la fois sujet et objet de sa narration, l'énonciateur opère en quelque sorte à son dédoublement ; établissant de la sorte un écart dans le récit de sa propre vie non seulement temporel, mais également identitaire.¹ L'ossature érigée du récit de vie comme narration identitaire écrite est, pour Henri Boyer, qui suit l'opinion commune de Claude Abastado et E. Marc Lipiansky², comme étant un « principe d'écriture », naturellement lié à la littérature, le but est de retranscrire un vécu, également un profond désir de proclamation d'une identité. « *Des événements une leçon de vie* »³ sont en fait inhérents au recours d'une sorte mise en scène, exigeant parfois un travail d'écriture conséquent afin de livrer au lectorat un texte à la hauteur d'une narration écrite normative.⁴ Indépendamment des techniques de style attestant la littéralité du texte, "le projet identitaire" latent de toute narration autobiographique conduit inévitablement autant au processus de fictionnalisation par une sorte reconfiguration du tracé existentiel du personnage, objet du discours narratif, que du contexte historique ayant servi de terreau à une expérience personnelle.

La théorie et la critique littéraire englobant toutes ces approches, convergent en ce qui concerne ce point précis, les théories découlant de la phénoménologie et de l'herméneutique, parmi lesquelles celles de G. Gusdorf et Paul Ricœur en particulier. Nous référant donc à l'analyse phénoménologique de Gusdorf, Jésus Camarero⁵, il apparaît clairement dans ce travail de recherche que l'acte autobiographique situe l'homme comme étant un observateur de son espèce ; car c'est en effet, l'aptitude par l'auto-analyse et par l'introspection, qu'il devient logiquement sujet de l'observation et simultanément objet observé et analysé, un extraordinaire périple à la recherche du moi, ses profondeurs et ses écritures, est dès lors entamé.

¹ RENOUPREZ, Martine, « L'autobiographie en question : Poétique d'un genre », dans *La Philologie Française à la croisée de l'an 2000. Panorama linguistique et littéraire. Estudios reunidos de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (IX Coloquio, Granada, 5-7 de abril de 2000)*, Montserrat Serrano Manes, Lina Avendaño Anguita y M. Carmen Molina Romero (éds.), 2 vol. Universidad de Granada, p. 117

² LIPIANSKY, Edmond Marc, « Une quête de l'identité », dans *Revue des Sciences Humaines*, t. 3, no. 191, 1983, p. 61.

³ ABASTADO, Claude, « „Raconte ! Raconte...” Les récits de vies comme objet sémiotique », dans *Revue des Sciences Humaines*, 1983, t. 3, no. 191, p. 8.

⁴ BOYER, Henri, « Les temps dans la mise en scène du vécu : le récit de vie comme *écriture* », *Pratiques*, 1985, p. 53

⁵ CAMARERO, Jesús, « La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf », *Çédille. Revista d'estudios franceses*, n° 4 (2008), p.66.

Tout cela entre dans le cadre de la pure esthétique littéraire, artistique, poétique...indispensable à l'autobiographie. Paul Ricœur, affirme l'idée de la fictionnalisation de soi et de l'histoire. Celle-ci est élargie dans sa théorie axée autour du concept d'*identité narrative* :

La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage.¹

Se référant à ce concept de Ricœur, Djéhanne Gani voit quant à elle, dans ce processus où « *l'écrivain devient le personnage d'un récit dont l'identité se construit avec l'histoire racontée. La notion d'identité narrative intègre en outre la dimension de fictionnalisation et d'identification du moi [...]* »².

La formation d'une identité ne peut en réalité se concrétiser qu'en procédant à une « reconfiguration » des faits historiques. Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, analyse précisément un concept qu'il intitule « mise en intrigue » qu'il définit alors comme étant : « *L'opération qui tire d'une simple succession une configuration* »³. Celle-ci « *impose à la suite indéfinie des incidents le sens du point final [...]. Point final comme celui d'où l'histoire peut être vue comme une totalité* »⁴. C'est au fond de cette histoire totalisante, que l'auteur est appelé à endosser le costume du personnage dans une fiction que l'on peut qualifier d'identitaire. La fictionnalisation est reliée également à deux principes qui façonnent à leur hauteur, les récits de vie, soulevés au commencement de ce voyage théorique : vaincre le temps et partager l'aventure heuristique. Ces mêmes récits de vie, voués à être publiés, considérés à juste titre comme une présentation officielle de soi demeure néanmoins, de par leur constitution, dépendants d'une idéologie auctorielle, générant une illusion biographique.

¹ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 175.

² GANI, Djéhanne, « Autobiographie psychique, un „essai autobiographique” » ? », dans Acta Fabula, Dossier critique : Actualité d'Hermann Broch”, v. XI, no. 2, 2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5523.php> (document électronique, sans page).

³ RICŒUR, Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le temps historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

Tout en substance semble clair pour Pierre Bourdieu qui n'hésite pas, par le biais de la critique sociologique, à l'intérieur même d'une théorie réformable car « *Objectiviste* »¹ (pas automatiquement approuvée en ce qui concerne les différents genres biographiques), nous conservons néanmoins, hormis le concept de la dialectique idéologie – illusion, au sein même de ce qu'on l'on peut définir d'instance auctorielle, celui de la construction du texte de vie relativement à un projet existentiel garantissant la *Création artificielle de sens* le récit autobiographique s'inspire toujours, au moins pour une part, du souci de donner sens, de rendre raison, de dégager une logique à la fois rétrospective et prospective, une consistance et une constance, en établissant des relations intelligibles, comme celle de l'effet à la cause efficiente, entre les états successifs, ainsi constitués en étapes d'un développement nécessaire.

L'idéologie biographique doit être orientée vers le sens d'un objectif narratologique, tout en conservant dans son lien avec les deux instances auctorielles responsables de la composition du monde narratif : le véritable auteur et l'auteur implicite. Cette corrélation dialectique crée toutefois un autre élément gérant l'espace entre l'identité réelle et l'identité narrative. Des auteurs, à l'instar d'Alfonso de Toro, considérés plutôt comme instances scripturales, créent des figures rhétoriques, chez lesquelles nous pouvons distinguer celle de l'auteur implicite, sorte de masque littéraire, une tactique narrative... totalement différent de l'auteur lui-même. Ce voile, ce simulacre de rôles n'est rien d'autre qu'une diminution de l'auteur réel et ne découle que de la réminiscence d'un vécu vers une forme écrite, engendrant de facto un tri, une sorte d'ordonnement des éléments. Les deux identités sont donc différentes. Pour ce qui concerne le texte autobiographique, cette composante idéologique est relativement tangible car elle est rattachée de très près à la « méta-histoire »² érigée par l'auteur, comparativement à une « ontologie personnelle »³ (découlant d'une recherche centrée) indissociable du contexte ontologique de la période où se déroulent des faits relatés par l'auteur.

¹ SORIANO, Eric, « Sur quelques illusions sur, l'illusion biographique ». À propos d'un texte de Pierre Bourdieu », dans Frédéric Rousseau & Antoine Coppolani, *Le genre biographique en histoire. Jeux et enjeux d'écriture*, Paris, Houdiard, 2007, consulté en version électronique (sans page), URL : <http://upvericsoriano.files.wordpress.com/2009/06/soriano-biographie.pdf>.

² GUSDORF, Georges, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, no. LXXV/6, 1975, p. 971, apud J. Camarero, p. 69.

³ *Ibid.*

I-3-2. Mémoire et écriture du "je" ou l'ébauche d'une nouvelle autofiction

« *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* » (A.F., p. 224)

L'écriture d'Assia Djebar nous livre des réflexions intéressantes et inédites sur les liens entre mémoire, Histoire, identité, fiction et autofiction.

Dans ce qui suit, notre réflexion se base principalement sur l'écriture du « je » ainsi que sur le roman du « je », sur l'autofiction, sur la mémoire dans l'écriture romanesque d'Assia Djebar. Dans son écriture autobiographique, là où l'auteure raconte sa vie, elle part d'une quête d'elle-même, à travers la réminiscence du passé, le labyrinthe complexe de traces et de voix multiples qui animent son intérieur.

Dans une autobiographie classique, l'auteur cherche beaucoup plus à figer une image stable et signifiante de son moi ; alors que dans le roman du Je, le récit débouche sur une expérience tumultueuse où se libère toute une affirmation identitaire. En réalité, le roman du Je change toute forme assurée de connaissance de soi en transmettant cette réalité à l'auteur : le Moi n'existe jamais que comme fiction.

Dans ses essais *Le Roman, le Je et Le Roman, le réel*, Philippe Forest affirme qu'un degré de « dépersonnalisation »¹ atteste de la valeur des textes autobiographiques contemporains. Ainsi, trois niveaux artistiques, sont recensés. D'abord « l'égolittérature »², où « *le Je se présente comme une réalité (biographique, psychologique, sociologique, etc.) dont témoignages, documents, récits de vie expriment l'objectivité antérieure à toute mise en forme par l'écriture* »³. Il s'agit d'utiliser le *moi* comme matière principale et de faire du *vécu* une issue significative. L'autofiction vient par la suite, concrétiser une certaine progression narrative dans laquelle un courant est exposé, le troisième niveau artistique finalement relevé, Forest a recours à l'autofiction pour exposer un nouveau concept intitulé le « *Roman du Je* ».

Comparativement à l'autofiction, qui, d'après Forest, est sensé discerner les origines, l'identité ou l'authenticité d'un sujet, le « *Roman du Je* », lui, illustre beaucoup plus un sentiment de perte. Et c'est en effet en abordant cette perte que

¹ FOREST, Philippe, *Le roman du je*, Edi. Pleins. Coll: Auteurs en question .Mars 2001.p. 36

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

l'éventualité de découvrir le réel : l'auteur se consume, s'efface, s'absente pour « *laisser le roman répondre à l'appel de l'impossible réel* »¹.

Aussi, afin de démontrer la théorie du « *Roman du Je* », il est nécessaire de retourner au concept d'identité dans l'autobiographie de Philippe Lejeune. Le « *Roman du Je* », selon Forest, s'appuie sur le fait que l'identité entre auteur, narrateur et personnage ne peut exister : « *Alors même qu'il lui prête son nom, son histoire, les traits les plus singuliers de son visage, l'auteur diffère radicalement du personnage qui le représente au sein de l'espace littéraire.* »² Forest approche de très près la question du lien entre réalité et fiction, car délibérément ou non la vie racontée dans une œuvre littéraire est transformée forcément en fiction par l'auteur. Ainsi le fait de désirer se représenter lui-même dans un récit, il doit nécessairement passer par le simulacre d'un personnage : « *Il faudrait dire : "ma vie" n'existe qu'à condition d'être déjà "du roman" et, "moi-même", je n'y existe qu'à condition d'y figurer depuis toujours à la façon d'un "personnage"* »³

La théorie du « *Roman du Je* », stipule donc que la vérité est fiction, car tout acte d'écriture est créateur et ce, même en faisant appel à la mémoire. Contrairement à l'autobiographie classique, qui essaie absolument de faire disparaître l'écart entre celui qui écrit et celui qui vit, le « *Roman du Je* », lui, tente de sonder cet invraisemblable pacte entre fiction et réel.

Forest ajoute également que l'expérience de l'écriture incite inéluctablement la fiction à se tourner vers la réalité tout en constatant que celle-ci ne peut être relatée différemment que sous l'aspect d'une fiction. En racontant sa vie, l'auteur se détache inévitablement car il devient clair que celui qui écrit n'est pas celui qui vit : « *Alors même qu'il se met lui-même en scène, l'écrivain ne peut ignorer que c'est un double de papier, qu'en son nom il délègue dans le théâtre du texte.* »⁴ Par conséquent, un véritable auteur doit renforcer ce qu'il accorde à la fiction romanesque afin qu'elle évolue en fiction d'elle-même dans le but de le mener ainsi que lecteur vers la possible voie de la vérité.

Un réel reconsidéré comme impossible devrait donc logiquement ne s'entendre qu'avec cette vérité.

¹FOREST, Philippe, *Le roman du je*, op.cit., p. 36

² *Ibid.*

³ *Ibid.*p37

⁴ *Ibid.*p.38

Toujours d'après Forest, cette difficulté prend bel et bien racine chez les adeptes de l'ego-littérature : ces derniers, en écrivant un récit réaliste, aspirent généralement à calquer le réel, l'aboutissement de ce concept dérive alors sur une dénaturation du *vécu*.

Comme il est précisé dans le « *Roman du Je* », le « *vécu* » n'est pas l'« *expérience* »¹, il en est seulement « *l'arrangement mensonger* »². Ce qui revient à dire que le « *vécu* » sous l'aspect « *d'un certain vraisemblable* »³ n'a rien à voir avec l'« *expérience* ».

Premier volet du *Quatuor algérien, l'Amour, la fantasia*, est l'œuvre maîtresse d'Assia Djébar. Dans ce roman, l'auteure tente l'expérience particulière, d'abord en tant que femme évoluant dans une période complexe et confrontée notamment à des questionnements identitaires, puis par rapport à ses débuts dans l'écriture duelle dans les deux langues que sont le français et l'arabe, une équipée romanesque qui n'est pas sans contradiction comme l'explique nettement Hafid Gafaïti :

En vérité, dans la seconde période littéraire de cette romancière, inaugurée par *Femmes d'Alger dans leur appartement*, il est clair que la narration n'émane pas d'un « je » autobiographique que le lecteur est tenté de lier à l'auteure elle-même, la célèbre romancière algérienne Assia Djébar. Elle développe systématiquement à travers son œuvre cette perspective élargie et la renforce par des structures narratives qui réduisent progressivement la domination du « je » autobiographique afin d'exprimer les voix anonymes des femmes qui ont fait l'Algérie. Cet intérêt de Djébar pour les histoires et les identités collectives problématise également l'idée précise d'autobiographie et met au défi l'insistance du genre sur le « je » transcendant (plutôt illusoire)⁴

Nous remarquons que le « je » prévaut dans forme narrative du *Quatuor algérien* « autobiographique ». Il n'est pas évident d'écrire et dire « je » en français pour une Algérienne de la génération d'Assia Djébar ; cet acte délibéré, transgressant, l'auteure l'assume pleinement. Elle laisse ainsi derrière elle l'anonymat d'une femme que le poids des traditions arabo-musulmanes semblait sceller à jamais, les coutumes de ses semblables partageant la même culture dans ce contexte si particulier de la colonisation française.

Une telle démangeaison de l'écriture me rappelle la graphorrhée des jeunes filles enfermées de mon enfance : écrire vers l'inconnu devenait pour elles, une manière de respirer un nouvel oxygène... Mais que signifie l'écrit de tant de

¹ Philippe, Forest. *Le roman du je*, op.cit., p. 37

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.38

⁴ GAFĀĪTI, Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djébar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 161.

guerriers, revivant ce mois de juillet 1830 ? Leur permet-il de savourer la gloire du séducteur, le vertige du violeur ? (A.F., p. 67)

D'après Gafaïti, la stratégie d'écriture adoptée par Assia Djébar, à ce moment précis de l'histoire, est ressentie par l'auteure comme « *une double trahison* »¹, car écrire une autobiographie qui plus est en français et particulièrement pour une femme, c'est formellement choisir la langue de l'ennemi pour exprimer ce qu'il y a de plus intime en soi, c'est livrer à tous les hommes son moi, dévoiler son jardin secret, son île de mystères soigneusement protégée et défendue depuis des siècles, bannir pour toujours cette échappatoire, interdire cet endroit unique dédié aux femmes, c'est divulguer ce que l'on ne peut confier que dans cette langue née des entrailles de cette terre meurtrie et bénie, sans peur, sans incompréhension ... Apaiser cette crainte devient alors pour Assia Djébar un leitmotiv qu'elle tente d'adapter à son rythme intérieur, tout au long de son autobiographie. Il suffit juste pour l'auteur de savoir « *comment dire "je", puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective* » (A.F., p.223). Le « je » généralement employé dans l'autobiographie occidentale se prête naturellement à divers *je(ux) partagés* : des *je(ux)* qui développent plusieurs identités narratives autodiégétiques (les *je* du récit) mais existent également les *jeux*, ceux que l'on peut aisément assimiler au partage et à l'interdépendance apparus entre eux (la narratrice qui relate des moments sa vie, en totale synchronie avec celles de ses compatriotes). C'est ainsi qu'Assia Djébar, réécrit l'histoire de son peuple, en entremêlant sa propre voix singulièrement révoltée à celles pures, plurielles, de toutes ces femmes : « *Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu* ». (A.F., p.234)

C'est essentiellement grâce à ce principe du *je partagé* servant à garantir la conception de l'hétérogénéité du *Quatuor algérien* autobiographique que nous relevons, une construction totalement innovante des autres adaptations du *je* narratif, comme l'appel à la polyphonie, à l'Histoire, l'utilisation particulière de la fiction romanesque, ou encore de la poésie pour tempérer ce vaste monde de l'autobiographie.

¹GAFĀĪTI, Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djébar, Rachid Mimouni, op.cit.*, p.163

Le « j » eu d'Assia Djébar est une sorte de composition musicale dans laquelle sont accumulées les différentes parties de l'œuvre, à savoir les histoires individuelles et collectives, l'affirmation ou le désaveu du « je » autobiographique, dotée d'un lyrisme permettant facilement la lecture de ces relations entremêlées.

Ce processus d'écriture d'un « je », dans sa diversité féminine, voguant à travers les flots tumultueux de l'œuvre d'Assia Djébar n'est pas sans danger du point autobiographique. Car, il faut bien le rappeler qu'en tant que femme arabo-musulmane et colonisée de surcroît, la performance de l'auteure, par le biais de l'autobiographie, d'associer toutes ces marginalisées de l'Histoire à sa propre histoire, à celle de son pays, par la résurrection de leur mémoire, relève totalement de l'exception.

I-3-3. L'autofiction chez Assia Djébar

J'écris contre la mort, j'écris contre l'oubli...j'écris dans l'espoir (dérisoire) de laisser une trace, une ombre, une griffure dans la poussière qui vole, dans le Sahara qui remonte.... (V.E.P., p.11)

Avant de passer à analyser l'autofiction chez Assia Djébar, nous avons exposé la distinction entre les différents genres de l'écriture du Moi. Nous passons à l'autofiction il nous semble que notre corpus touche à ce genre. Pour étudier l'autofiction, nous utilisons deux approches, stylistique et référentielle pour vérifier l'appartenance générique des œuvres.

Serge Doubrovsky ¹ a donné trois traits définitoires pour l'autofiction :

L'identification onomastique de : l'auteur, le narrateur et le personnage ; l'utilisation de la première personne et la littérarité du texte (ce qui rend le texte littéraire).

En partant du premier critère de la définition de Doubrovsky de l'autofiction, Assia Djébar n'a pas utilisé son propre nom dans son écriture, de l'anonymat dans l'Amour, la fantasia à nouveau nom « Isma » dans *Ombre Sultane*, Isma qui est le pluriel arabe du « nom », pour dire que je peux prendre tous les noms de femmes, les représenter, et prendre la parole à leur place.

L'auteure n'a pas utilisé ni son pseudonyme *Assia* dont le sens en arabe est consolatrice, ni son vrai nom Fatima-Zohra, cela diffère de l'identité de la narratrice

¹ DOUBROVSKY, Serge, « Analyse et autofiction », dans *Écriture de soi et psychanalyse*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, L'Harmattan, 1996.

héroïne dans chaque œuvre. Néanmoins, Philippe Gasparini¹ propose de dépasser le cadre onomastique et d'ouvrir la définition à d'autres critères qui lui semblent plus révélateurs du genre autofictionnel, comme : le milieu socio-culturel, la profession, l'âge ... etc.

L'autobiographie échappe au contrôle de la narratrice et la dépasse pour aller s'inscrire dans les annales de *la fiction* :

« *L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction* » (A. F., p. 302) ; « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* » (A. F., p. 304) ; La narratrice se met à raconter la vie des autres, principalement des femmes, au lieu de raconter sa vie à elle. L'écriture autobiographique se transforme en diverses biographies. Ces récits biographiques procurent aux personnes dont ils comptent la vie une entité psychologique et personnelle qui les rapproche des personnages romanesques et *fonctionnalise* l'autobiographie.

Il s'agit dans *L'Amour, La fantasia* d'une écriture autobiographique mettant en scène un récit de vie mais cette écriture est altérée par différentes anomalies ; le discours qui submerge le récit, fait dévier l'écriture autobiographique vers *la fiction*. D'après le même auteur, la fiction s'entend et colore l'œuvre d'une teinte romanesque grâce au jeu des voix narratives ou à la polyphonie énonciative. Elle déclare :

J'écris parce que l'enfermement des femmes, (...) est une mort lente, parce que l'isolement des femmes, analphabètes ou docteurs, est une mort lente, parce que la non-solidarité (présente) des femmes du monde arabe se fait dos tourné à un passé peut-être de silence, mais certainement pas d'entr'aide... (V.E.P., p.11)

L'Amour, La fantasia se trouve effectivement un roman puisqu'il est sous-titré ainsi, ce qui signifie la présence, à côté du pacte autobiographique, d'un pacte romanesque.

Néanmoins les ressemblances entre le trajet de vie de l'auteur d'une part, et celui de la narratrice anonyme de *L'Amour, la fantasia* d'autre part est une sorte d'extension vers l'autofiction.

En apparence, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* présente un profil ressemblant à celui de l'auteur, les étapes de sa vie correspondent aux moments les plus importants de la vie d'Assia Djébar.

¹ GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2008.

Le tableau ci-dessous montre les ressemblances au niveau de quelques opérateurs d'identification biographique entre la narratrice et l'auteure :

Faits/Événements	Références textuelles
<p>Naissance/origine Assia Djebar est née à Cherchell, ancienne Césarée.</p>	<p>Originaires d'une « antique capitale, ruinée puis repeuplée par l'exode andalou » (A.F., p. 116), une « vieille cité maritime, encombrée de ruines romaines qui attirent les touristes » (A.F., p. 179); présentée d'abord sous l'aspect d'une « fillette arabe allant pour la première fois à l'école » (A.F., p. 11)</p>
<p>Jeunesse : la narratrice de <i>L'Amour, la fantasia</i> vit les années de sa jeunesse entre la pension, la cour du lycée, les terrains de sport et la cité natale de sa mère où elle se rend pendant les vacances d'été</p>	<p>« Dans la cour, malgré les chèvres, les caroubes et les pigeons du grenier, j'ai nostalgie du lycée et de l'internat. Je me plais à décrire à mes compagnes les heures de basket-ball » (A. F., p.20)</p>
<p>Études en langue française</p>	<p>« à l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler : le car du village m'emmène chaque lundi matin à la pension de la ville proche, me ramène chez mes parents le samedi ». (A.F., p. 253)</p>
<p>Ressemblance physique au père</p>	<p>« Ma ressemblance physique avec mon père avait sans doute déterminé cette affection ». (A. F., p. 275)</p>
<p>voyage à Paris pour mener des études universitaires</p>	<p>: « A Paris, dans le petit appartement d'un libraire en chambre, le couple emménagea pour célébrer la noce ». (A.F., p. 145)</p>
<p>Mariage : Elle se lie avec un jeune étudiant algérien</p>	<p>« Ces épousailles se dépouillaient sans relâche : de la stridence des voix</p>

	<i>féminines, du brouhaha de la foule emmitouflée, de l'odeur des victuailles en excès</i> ». (A. F., p. 151)
Enfants : Assia Djébar a une seule fille qui s'appelle Djalila.	Les années de mariage, dont le fruit est une fille unique « <i>ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube</i> » (A. F., p. 13), ne durent pas et voici que leur « <i>histoire, bonheur exposé, aboutit, par une soudaine accélération, à son terme</i> » (A. F., p. 91) donc au divorce.
Parents : Le père de la narratrice de appelée Tahar (seul nom qu'elle nous livre ici), sa mère est une villageoise analphabète.	le père lui a permis de fréquenter l'école française est un instituteur de français
Frères et sœurs : La narratrice est l'ainée, un frère unique et une sœur qui était présente lors de son mariage (la narratrice) à Paris.	« <i>l'ainée</i> » (A. F., p. 57), « <i>frère unique</i> » est plus jeune qu'elle « <i>de deux ans environ</i> » (A. F., p.117), « <i>à peine sortie de l'enfance</i> » (A. F., p. 145)

Malgré l'anonymat où sont plongés les actants de cette vie et qui masqua la narratrice elle-même, il est manifeste, d'après la biographie d'Assia Djébar ¹ que ces éléments de vie reproduisent le parcours de l'auteure.

Nous constatons que le pacte autobiographique, se trouve imprécis. Il manque la certitude et la crédibilité qui se rapportent à tout contrat.

La narratrice nous livre qu'elle a tenté d'écrire son autobiographie. Alors que le pacte romanesque, s'il est confirmé par le sous-titre « roman », il n'est pas appuyé par la

¹DEJEUX, Jean, *Assia Djébar, romancière algérienne et cinéaste arabe*, Sherbrooke, Éd: Naaman, 1984

non- identité : la narratrice ne dit pas ouvertement qu'elle n'est plus l'auteur, même si elle affirme que son récit pivote vers la fiction.

C'est dans la nature même du pacte romanesque et dans sa façon de se conjuguer avec le pacte autobiographique que réside la problématique. La non- identité n'est pas clairement avancée dans *L'Amour, la fantasia*, le projet autobiographique se mue en fiction et l'auteur a plaqué l'étiquette "roman" sur la première page de cette œuvre. C'est dans le texte même de l'œuvre que la narratrice opère le passage d'une écriture ouvertement autobiographique à une écriture autofictionnelle.

Conclusion :

L'écriture de la mémoire est primordialement un travail de reconstruction de la mémoire collective et individuelle. Cette interaction perpétuellement sollicitée entre le « moi » et « l'autre », est d'autant plus complexe lorsque ce « moi » et cet « autre » sont fortement soumis à de nombreux questionnements identitaires. Dans ce premier chapitre nous avons éprouvé le besoin d'adopter une démarche importante à nos yeux et dans laquelle il était nécessaire d'entrouvrir le vaste espace mémoriel et son croisement intrinsèque avec l'œuvre d'Assia Djébar à travers l'anamnèse. Notre quête s'est penchée sur l'écriture de la mémoire algérienne, une question capitale toujours d'actualité notamment, lorsque nous tenons toujours compte des non-dits, des interprétations dissemblables voire fallacieuses, des vérités délibérément tuées entourant la douloureuse période coloniale.

Puis, par l'émergence d'une écriture que nous qualifions d'originelle, hautement portée par des écrivains de talent, l'Algérie, retrouve enfin une voix perdue dans les marasmes de l'expansionnisme colonial. Notre recherche sur la mémoire comme stratégie scripturale chez Assia Djébar invite à vérifier, grâce à l'oralité de tant de « voix ensevelies », leur portée garantissant une transmission générationnelle et intergénérationnelle...de troublants témoignages parallèles à l'Histoire officielle, que l'auteure n'hésite pas à nous livrer fidèlement, nous offrant cette exploration intime du monde féminin. Un voyage dédié à la délicatesse, à l'authenticité recouvrée, tantôt grâce à une réminiscence de souvenirs d'enfance, d'immuables traditions, tantôt en ayant recours à de véritables preuves historiques. L'anamnèse comme exigence existentielle, s'avère pour Assia Djébar, un impératif d'écriture, un besoin inassouvi d'exprimer par des mots parfois écorchés le « Soi » dans « l'autre », comme une sorte de promesse sans cesse réitérée. Ainsi s'inscrit la mémoire dans l'écriture du moi de façon toujours solennelle, inspirée par un souvenir figé du passé, une parole à peine chuchotée, un parfum oublié que nous nous réapproprions grâce à la puissance de la pensée.

Le genre autobiographique s'installe dans les œuvres d'Assia Djébar avec toujours ce questionnement fondamental et récurrent du rapport de la femme (de surcroît arabo-berbère musulmane) avec l'écriture et ce, en assumant totalement ce dévoilement malaisément nécessaire ; une prise de parole volée à cette société patriarcale, aux hommes qu'elle défie du revers de la main.

L'autobiographie plurielle n'est rien d'autre qu'un kaléidoscope composée de tous ces destins partagés de femmes dépossédées de leur droit le plus essentiel, la liberté...

De tous ces mots défendus découle alors la rencontre anticonformiste, la voie unique vers l'appropriation du pouvoir de vérité, une exigence ultime de réécrire l'Histoire.

La mémoire dans la fiction où s'inscrit l'œuvre romanesque d'Assia Djébar, mêlée d'une intertextualité spécifique, engendre une fictionnalisation du soi émanant d'un « pacte autobiographique » pris par l'auteure, toujours dans cet esprit de vérité cher à Assia Djébar et qui inclue non seulement son propre récit personnel mais également l'insertion fondamentale des nombreux témoignages recueillis.

Aussi, dans cette optique, il est clair que tout cet enchevêtrement narratif, conduit à une réécriture des « je » autobiographique et historique, une sorte d'esquisse se faisant de plus en plus perceptible vers l'autofiction dans laquelle les violences sociales, idéologiques, les plaies non encore pansées, les bonheurs dilatés de décence, dévoilent subtilement des années de quête identitaire, d'authenticité, pour enfin permettre cette jonction inespérée de la mémoire et de l'Histoire, grâce à la fiction.

Chapitre II

L'écriture historiographique chez Assia DJEBAR

Introduction :

Nous consacrons ce second chapitre à l'écriture de l'Histoire chez Assia Djébar. Historienne de formation devenue romancière, l'auteure porte un regard rétrospectif singulier sur l'Histoire de l'Algérie, ceci représentant à plus d'un égard, un intérêt certain pour la suite de notre analyse et ce, étant donné la complexité de la mise en rapport de cette discipline avec les procédés d'écriture.

L'historiographie occupant un espace considérable dans l'œuvre romanesque de Djébar, il s'agira donc pour nous, de cerner les contours de cette écriture particulière et d'en montrer les enjeux et les finalités dans un discours littéraire fortement lié à l'actualisation du passé et s'articulant surtout autour de la période coloniale.

Assia Djébar est sans conteste une écrivaine de la mémoire. En tant que femme de lettres, le fait d'associer les deux domaines de la littérature et de l'histoire par le biais de l'autobiographie, en passant par les témoignages de soldats et officiers français ainsi que l'importance qu'elle voue aux voix de femmes, confère à l'auteure une disposition certaine d'authentification des faits historiques.

De nos jours, la mémoire accorde une place importante à la question relative aux jonctions entre la littérature et l'Histoire. Il apparaît en effet, qu'une certaine cohésion se fait de plus en plus explicite lorsqu'il s'agit de subjectivité et de pratique d'historienne. La littérature en s'octroyant un espace de choix, tend à fortiori à s'emparer de l'Histoire qui devient pour elle, un véritable terreau d'inspiration : « *La mémoire semble pouvoir étayer la recherche historique, dont le souci documentaire et scientifique paraissait autrefois incompatible avec sa dimension subjective.* »¹ Le récit historique semble donc avoir totalement changé en s'adaptant progressivement aux attentes d'un lectorat autrefois soumis à une passivité de simple spectateur des événements. Cette mainmise de la littérature sur l'Histoire permet à cette dernière de sonder, scruter mais également de questionner puis de façonner en quelque sorte une représentation subjective de certains aspects historiques selon les appréciations personnelles de chaque lecteur. Cette analyse opérée sous un certain angle et selon une opinion confirmée conduit, à l'instar d'autres genres littéraires comme la biographie ou l'autobiographie, à l'affirmation d'un nouvel engagement littéraire

¹GIANFRANCO, Rubino, Avant-propos In « Le sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain » Écrivains en dialogue [en ligne]. Macerata : Quodlibet, 2014 p.15 (généralisé le 08 septembre 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/quodlibet/427>>. ISBN : 9788874629596.

orienté vers une prise en main du réel. Les auteurs acquièrent ainsi un passé par lequel une reconstruction est tout à fait plausible qui permet d'établir, en toute liberté, cette corrélation particulière à l'histoire grâce à leur création littéraire. L'Histoire nouvelle émane ainsi de nombreux romans. Elle n'en est plus l'immuable inspiratrice mais devient une sorte de manne céleste infinie dont se sert l'auteur pour construire sa fiction : « *Il n'y a pas d'écriture, proclame ainsi Hédi Kaddour, il n'y a que de la réécriture.* »¹. Cette représentation subjective de l'Histoire a mené certains auteurs à repousser le concept même relatif à la particularité des faits historiques, proposant une réalité pour ainsi dire approximative de l'Histoire permettant ainsi à l'écrivain une libre approche des faits et par là même une perception particulière qui offre à ce dernier une place de témoin privilégié de l'Histoire, tout en opérant à une adaptation des événements adéquate.

Pour en revenir à Assia Djebbar, nous remarquons que ses romans et particulièrement ceux de la maturité, ne sont rien d'autre que l'aboutissement d'un long travail de recherche de sources documentaires dispersées çà et là, variées, qu'une imagination illimitée trie et agence avec art. Soucieuse de donner un crédit scientifique à son discours interprétatif de l'Histoire., Assia Djebbar tente à sa manière, une reconstitution authentique des faits historiques. Selon Beïda Chikhi :

Assia Djebbar tient à citer avec grande exactitude toutes ses sources, à ne rien effacer de ses recherches préliminaires, sans pour autant altérer la nature du discours romanesque, qui s'impose par l'envolée de la phrase, arabesques de la narration, la recherche stylistique et lexicale. Le document, attestation du passé, donne au rêve son envol. L'Histoire est vivifiée, recrée par le souffle poétique qui ici et là, doit corriger les inexactitudes des chroniqueurs, bien des fois interpréter les ellipses, révéler le mystère des événements que le temps a ensevelis.²

La discipline historique est pour l'auteure un terreau fertile pour son imagination. Ainsi, ses recherches personnelles, les nombreuses sources dont elle dispose sont autant d'atouts inespérés, qui vont fructifier davantage sa créativité romanesque. C'est tout naturellement qu'Assia Djebbar tente alors de s'arroger subtilement le mythe pour le réintégrer dans l'histoire. Beïda Chikhi qualifie ainsi l'auteure :

En vraie pionnière, elle remonte le cours du temps, se harde sur les traces des ancêtres, lutte contre leur effacement. Dans son intention de faire parler le silence du passé, elle traque la vérité là où elle se trouve,

¹GIANFRANCO, Rubino, Avant-propos In « Le sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain » Écrivains en dialogue, op.cit., p.16.

²MILO, Giuliva, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebbar.* op.cit. p.18

questionne les vivants, convoque les morts qui, dressés hors des sarcophages, viennent témoigner de la profondeur des gouffres creusés par l'oubli. La voix claire des ancêtres réincarnée, contribue à faire ressurgir des pans entiers d'un passé qu'à tort l'on croyait irrémédiablement enfoui. ¹

II-1. L'histoire de l'Histoire

II-1-1. Assia Djebbar : Un travail d'historien

En effet, la fiabilité évoquée plus haut, appuyée par des preuves tangibles, résulte avant tout de l'engagement et d'une certaine responsabilité prise par l'auteur, fortement soutenus par une narration où les corollaires politiques, moraux, cognitifs sont largement exploités de manière à attester la véracité des faits. Cette recherche appliquée, esthétique de l'auteur, la reproduction appropriée de certains témoignages mais aussi la fictionnalisation des sources documentaires, confèrent au roman une sorte de légitimation. Cette interprétation de l'histoire par le récit narratif contribuant ainsi à sa réécriture de manière constante, imposerait en quelque sorte une exclusion de l'historiographie. Le rôle de la littérature consisterait donc à concevoir, grâce à une approche critique, à mettre en place une méthode de l'écriture de l'histoire que Paul Ricœur définissait comme suit :

Entre un récit et un cours d'événements, il n'y a pas une relation de reproduction, de réduplication, d'équivalence, mais une relation métaphorique : le lecteur est dirigé vers la sorte de figure qui assimile (linken) les événements rapportés à une forme narrative que notre culture nous a rendue familière ²

Il est vrai que le rapport au passé, dans la littérature, est généralement effectué de manière métaphorique mais cette métaphorisation de l'histoire semble avoir pour objectif majeur, l'ancrage dans un passé compréhensible, accessible au lecteur et ce, malgré parfois les incertitudes à savoir la faiblesse des textes proposés. Tout cela en effet conduit à une espèce de familiarisation de la culture afin d'accéder à une meilleure assimilation par la littérature, à une approche dirons-nous, plus humaine des faits historiques.

Pour ce qui concerne Assia Djebbar, il est important de souligner que c'est une figure emblématique de la littérature algérienne mais également en tant qu'enseignante, elle s'est beaucoup investie dans la recherche. Le 1^{er} juillet 1962,

¹ MILO, Giuliva, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebbar. op.cit.*p.19

² RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, t. III, *Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, p. 223.

Assia Djébar se rend à Alger pour effectuer un reportage sur l'évènement qui va ébranler la capitale. Envoyée par Françoise Giroud, Directrice de *l'Express* à cette époque, elle est chargée de recueillir des informations sur les premiers jours de l'Indépendance. Deux mois après, le 1^{er} septembre, elle est nommée Professeur à l'Université d'Alger où elle est la seule Algérienne à enseigner l'Histoire. Assia Djébar, passionnée par le 19^e siècle et l'État de l'Émir Abdelkader, approfondit son travail de recherche et continue à enseigner jusqu'en 1965. Puis vient la période de l'arabisation des disciplines de l'Histoire et de la Philosophie qui contraint l'auteure à se mettre en disponibilité et à quitter Alger pour Paris. Cette époque particulière de sa vie est qualifiée par l'auteure de « tangage » et « d'interrogation profonde » durant laquelle elle garde le silence pendant dix ans. Elle repart néanmoins à Alger en janvier 1974 pour y enseigner la littérature française ainsi que le cinéma au Département de français de l'Université. Elle dépose à la télévision algérienne un projet de film, un documentaire-fiction sur la tribu de sa mère, les Berkani, au nord de Cherchell. Le tournage du film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* débute ; il a pour décor principal Tipasa. Durant la même période, Assia Djébar poursuit son enseignement à l'Université d'Alger. Son roman, *Vaste est la prison*, reprend des épisodes du tournage. En 1982, Assia Djébar retourne à Paris en ayant la conviction qu'écrire loin de son pays lui permettrait de mieux toucher le cœur même de cette Algérie qu'elle chérit tant. C'est à l'Hay-les-Roses, qu'elle se retire pour mieux se consacrer à l'écriture. Durant sa période de "tangage", l'œuvre d'Assia Djébar est sensiblement enrichie car depuis plus de dix ans l'auteure, en plus de l'importance accordée à la place des femmes, associe à ses nouvelles œuvres, les dimensions historiques et politiques de son pays. Une profusion de souvenirs personnels s'entremêle ainsi à ses profonds questionnements identitaires.

Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché (A.F., p.224)

Ces longs questionnements imposent à Assia Djébar de leur consacrer un espace de choix qu'elle exposera dans ses récits littéraires ; l'Histoire devient alors le matériau d'inspiration idéal qu'elle n'hésite pas à revisiter inlassablement. Ayant fait de nombreuses recherches sur la période coloniale, tout ce pan de l'Histoire est intégré de manière singulière et tranchante dans son œuvre romanesque et ce, grâce

en partie à une actualisation de ce passé largement dédié à la période de la colonisation et de la guerre d'Algérie.

Assia Djébar demeure néanmoins toujours déterminée à travers ses écrits, à mêler sa propre voix à celles de ses compatriotes, femmes de sa tribu et autres, tout en insistant sur la complexité sociale algérienne engendrée principalement par l'acculturation française, conséquence directe d'une longue période coloniale. Ses récits reflètent sa quête incessante identitaire, son besoin inassouvi de renforcer ses liens avec ce passé en faisant parler toutes ces voix de femmes anonymes dont les précieux témoignages unis à ceux de soldats français permettent à l'auteure d'avancer dans sa quête de vérité : « *Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu* ». (A.F., p.234)

Mettant en avant le rôle indéniable des femmes algériennes, Assia Djébar, recourant à l'oralité appuyée de ces oubliées de l'Histoire, propose, en sa qualité d'historienne d'assumer la médiation entre l'Algérie et les archives françaises. Ses œuvres romanesques tournées ainsi vers une autre Histoire permettent à l'auteure d'exploiter davantage cette altérité historique. Il est important de souligner que l'autobiographie collective révélée dans ces premiers romans met un terme à cette sorte d'omerta imposée à toutes ces "voix ensevelies" par plus d'un siècle de colonisation, mais également par le monopole patriarcal lourdement ancré dans les traditions. L'aveu d'Assia Djébar traduit merveilleusement son ressentiment : " *Comment une femme pourrait parler haut même en langue arabe [...] ? Comment dire "je", puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ?* ". (A.F., p. 234)

L'écriture de l'Histoire de l'Algérie se distingue perceptiblement dans l'Amour, *la fantasia* par le simple fait que l'auteure, femme algérienne avant tout, rapporte des faits historiquement récents inclus entre la période de colonisation et la Guerre de l'Indépendance de son pays de manière assez complexe puisqu'il semble difficile à tout lecteur de cataloguer ce type de texte dans un genre littéraire précis. « *Je reconstitue à mon tour cette nuit-" une nuit de cannibales", dira un certain P.Christian, un médecin qui a vagabondé du camp français au camp algérien pendant la trêve de 1837 à 1839* » (A.F., p.103). L'auteure se mêle à la narratrice et aux témoins : « *Je lis à mon tour, lectrice de hasard, comme si je me retrouvais*

enveloppée du voile ancestral ; seul mon œil libre allant et venant sur les pages, où ne s'inscrit pas seulement ce que le témoin voit, ni ce qu'il écoute » (A.F., p.293)

En effet, il semble que ce roman où se confond l'histoire individuelle à l'histoire collective peut être aussi classé comme récit autobiographique puisqu'il est traversé de part en part par l'Histoire contemporaine algérienne. Le titre en est d'ailleurs emblématique puisqu'il fait allusion non seulement à l'amour avec un A majuscule qui se rapporte à la narratrice anonyme mais également à la fantasia, ce spectacle équestre simulant des scènes de guerre au Maghreb. Ceci dénote la double spécificité propre à Assia Djebbar déjà décelée chez quelques chercheurs, par laquelle l'auteure tente par cette particularité de l'écriture de l'Histoire, d'incorporer simultanément son récit autobiographique. Cette concomitance introduisant le rôle primordial tenu par les femmes algériennes dans ce passé pas si lointain font de ces dernières non seulement l'objet de l'énoncé mais également le sujet de l'énonciation dans la dernière partie du roman. De ce fait, il semble naturel que l'Histoire prélude l'autobiographie de l'auteure née en 1936 et qui a souffert dans sa chair la période coloniale et la douloureuse guerre de libération avec toutes ses horreurs. C'est d'ailleurs dans un entretien accordé à Barbara Arnhlod qu'elle déclare : « *Au fond, ce livre répond à la question : qu'est-ce que je suis en tant que femme, en tant qu'algérienne, en tant qu'écrivain ? Forcément, par cette question, tout le pays...que je porte en moi, même si je ne suis pas au pays, revient... »*¹

Van Der Poel, critique littéraire, met également en évidence le rapport dans l'œuvre d'Assia Djebar entre l'Histoire et son présent : « *En juxtaposant, à l'intérieur d'un même ouvrage, les grandes catastrophes qui ont bouleversé l'Algérie, l'auteur souligne le fait que les drames du passé sous-tendent ceux du présent »*².

Tous ces bouleversements historiques vécus dans la douleur par l'auteure s'intensifient en raison de la question linguistique hautement importante pour Assia Djebar qui vit d'ailleurs très mal cette dichotomie malgré tout acquise, de la langue orale maternelle et de la langue écrite de l'occupant qu'elle utilise pourtant pour décrire une souffrance en constant éveil : « *Pour ma part, tandis que j'inscris la plus*

¹ « Assia Djebar à Cologne », Cahier d'études maghrébines, no 14, 2000, p. 36.

² POEL, Van de, Ieme « Cri de cœur, cri de corps : La représentation du corps dans l'œuvre d'Assia Djebar », Le Maghreb Littéraire, Vol.II, No3, 1998, p.19

banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. ». (A, F., p .301). Dans l'œuvre d'Assia Djebbar, le passé tient une place considérable autant que son appartenance identitaire, sa contrée natale pour lesquelles de nombreux récits leur sont consacrés ; cette identification tribale, elle la consolide fermement avec les femmes de sa région en leur donnant l'occasion de s'exprimer, de relater leurs souffrances et de faire enfin partie de l'Histoire. C'est ainsi que nous pouvons constater dans ses œuvres une sorte de balancement entre l'autobiographie et l'Histoire, des espaces réservés et détaillés qui font rappeler ce clivage sans cesse ressenti entre deux langues et entre deux mondes. Assia Djebbar interroge l'Histoire pour écrire la mémoire, mémoire de tout un peuple dépossédé de son passé. C'est justement en retranscrivant tous ces témoignages, qu'elle permet à une jeune nation de renaître, d'être perçue sous l'aspect le plus authentique possible attesté par des femmes qui se sont légitimement emparées de l'Histoire pour en faire un palimpseste au féminin.

Pour « *Michelet, écrire l'Histoire c'est faire appel non à la raison, ni à la chronologie mais surtout à l'imagination qui, par ce biais, va donner des représentations historiques de la France.* »¹

En effet, nous remarquons chez Assia Djebbar cette même inclinaison à la rêverie, à l'imaginaire lorsqu'elle évoque des faits historiques ; de plus, sa stratégie d'écriture basée essentiellement sur « *le devoir de mémoire à l'encontre de certains usages rusés des stratégies d'oubli* »² fait prioritairement appel à ses propres perceptions de l'histoire, une manière surtout d'écrire l'Histoire de l'Algérie qui repose avant tout sur la mémoire féminine. Cette particularité, elle l'assume sans équivoque car pour l'auteure, à l'instar de ses compatriotes, sa propre histoire fait également partie de l'Histoire. La quête de la mémoire dans *la femme sans sépulture*, dont l'héroïne Zoulikha est une femme martyre, est restaurée à la manière d'une fresque détériorée non seulement par l'oubli mais également par les circonstances obscures entourant sa mort en 1957 dans la région de Cherchell. Son histoire est relatée par des femmes qui l'ont connue, par le souvenir, par son empreinte indélébile gravée dans l'esprit de ses compatriotes. Un réel travail d'historien s'est imposé alors à Assia Djebbar qui en réalisant cet assemblage, une restauration minutieuse, a su réunir grâce à toutes ces voix porteuses d'avenir à « exhumé »

¹ MEDJAD, Fatima, Synergies, Algérie, n° 1 – 2007, p. 128

² RICCEUR, Paul, « *Entre la mémoire et l'histoire* », Transit, Virtuelles Forum n°22, 2001

selon une vraisemblance aboutie, l'histoire de cette femme disparue, vouée au départ à l'anonymat le plus ingrat pour parvenir enfin à son habilitation en tant que martyre de la Guerre d'Algérie.

Ces voix multiples, différentes mais incontestablement synchronisées, harmonieuses composant une ode mélodieuse, telle une " *nouba de femmes du Mont Chenoua*".

Ce leitmotiv est également repris dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'auteur qualifie le travail d'écrivaine comme étant un "travail d'exhumation" : « *Peut être qu'un écrivain fait d'abord cela : ramener ce qui est enterré, ce qui est enfermé, l'ombre si longtemps engloutie dans les mots de la langue ... ramener l'obscur à la lumière.* »¹ En effet, l'écriture de la mémoire est également avancée dans la préface de *Loin de Médine*, permettant à Assia Djébar de tenir ces propos :

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. La tradition orale fait partie de la mémoire Algérienne qui, avec ses absences, ses accidents, ses érosions et ses traces².

Ses récits basés essentiellement sur des faits historiquement documentés dévoilent une scénographie coloniale détaillée. Cette contextualisation est nettement relevée dans ses deux romans *l'Amour, la fantasia et la femme sans sépulture* dans lesquels tout renvoie à l'Algérie, ce cadre spatio-temporel que l'auteure décrit, mettant en scène des personnages plus que réels.

II-1-2. Scénographie coloniale

« *L'écriture d'Assia Djébar qui s'est construite avant tout sur l'appropriation d'un espace et d'un lieu, qui s'est imposée comme un lent processus de réadaptation pour la femme, qui doit user de tous les moyens d'expression par lesquels elle peut reprendre sa liberté* ».³

La longue période coloniale et l'importance de la guerre d'Algérie qui s'ensuit avec ses profonds bouleversements, ses violences, ses expropriations, ses lourdes

¹DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit. p.48-49.

²*Id.*, *Loin de Médine*, Paris : Albin Michel, 1991, p.115

³BELLOULA, Nassira, « L'œuvre romanesque d'Assia Djébar, Algériennes aux frontières de l'interdit », *Le Soir D'Algérie*, publié le 09 - 02 - 2015, consulté le 9 avril 2022

répercussions culturelles et sociales des deux côtés de la Méditerranée sont des périodes historiques qui restent encore, aujourd'hui à explorer. Malheureusement, du point de vue littéraire, ces époques n'ont pas donné à leur juste valeur, à l'exception de rares auteurs algériens et français, naissance aux récits que l'on pouvait attendre, retraçant tous les événements historiques d'une intensité pourtant saisissante. Il semble même que du côté français, un manque de lucidité émanant beaucoup plus d'un déni, a empêché cette manifestation scripturaire d'éclorre. Pour ce qui concerne la littérature algérienne d'expression française, à l'exception de quelques-uns comme Assia Djébar, Malek Haddad... pour ne citer que les plus prolifiques, une sorte d'inhibition est perçue chez d'autres écrivains et poètes de renom qui ont brillamment excellé en évoquant d'autres thèmes. Assia Djébar est en effet, une pionnière dans ce domaine, la première auteure à retranscrire, à sa manière, la société algérienne en guerre et ce, dès 1962 en publiant, *Les Enfants du Nouveau Monde*, la guerre d'Algérie étant souvent l'arrière-plan et le thème majeur pour nombre de ses écrits ; ses nombreux récits qui donnent principalement la voix aux femmes, sont conçus selon une approche inédite polyphonique dont le genre romanesque s'inscrit dans la lignée littéraire proche de la théorie de M. Bakhtine.

Les deux romans d'Assia Djébar les plus représentatifs de la scénographie de la guerre, demeurent : *l'Amour, la Fantasia et la Femme sans sépulture*, que nous choisissons pour notre recherche et dans lesquels la conception spatio-temporelle des décors scéniques, typiquement djébarienne, a attiré notre attention. L'insertion intermittente du « je » dans le cœur même de ces romans, justifient le cadre à la fois autofictionnel mais également historiographique par les apports documentés précis de ses œuvres. Cette scénographie traduit à notre avis, une sorte d'énonciation affirmée collective des faits marquants historiques troublants, d'une paradoxale sensualité où le lecteur découvre l'inévitable cruauté de la période coloniale.

Nous rappelons que le concept de scénographie a été emprunté à Dominique Maingueneau, qui renvoie à la situation d'énonciation de l'œuvre ; Dans son ouvrage "*le Contexte de l'œuvre littéraire ; Énonciation, écrivains et société*" paru en 1993, Maingueneau explique que la scénographie est : "*A la fois condition et produit, à la*

fois "dans" l'œuvre est "hors" d'elle, cette scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde"¹

La scénographie adoptée dans ces deux romans, constitue avant tout, une démarche singulière, d'aborder l'écriture de la mémoire chez l'auteure, en rendant un vibrant hommage à tous ces anonymes que l'histoire a oubliés, ce qui présume une réelle aubaine favorisant la réécriture de l'Histoire.

Cette analyse que nous tentons de proposer repose donc essentiellement sur une vision chronologique des faits historiques inclus dans les deux œuvres d'Assia Djebbar et que nous jugeons significatifs en termes de scénographie de par la puissance et la symbolique qui émanent de ces récits. En nous détournant tout juste de la réalité historique des textes, la guerre est ici nettement mise en exergue. Amplement imagée, elle fait naturellement partie d'une scénographie qui fascine de par la violence descriptive des faits rapportés, de la séduction représentative de ses portraits qui en découlent page après page.

II-1-2-a L'Amour, la fantasia

Récit véhiculant deux grandes thématiques : le féminisme et les liens entre algériens et français.

La prise de la ville ou L'amour s'écrit, retranscrit dans cette première partie du roman, l'histoire de la prise d'Alger par l'armée française le 5 juillet 1830. A cette époque, la ville est un refuge de corsaires qui empêche la circulation des navires en Méditerranée et qu'il faut à tout prix faire tomber. L'interprétation que fait Assia Djebbar de cet évènement historique est tout autre, cette confrontation selon l'auteure, suscite chez les adversaires une sorte d'attirance mutuelle, d'amour inconscient des deux parties en conflit. Les combats suivants sont décrits comme des ébats amoureux, de désirs mutuels et de séduction par le recours à la fantasia du côté algérien. Fantasia est une adaptation de l'arabe *fantaziya*, « panache, ostentation ; fête brillante »² dont le sens fait référence à la parade équestre, l'exhibition, dans le sens visuel du terme. En effet, pour Assia Djebbar, la fantasia représente cette gestuelle guerrière qui anime le désir inavoué de l'armada française de posséder la ville d'Alger la blanche, tout cela dans l'archétype du rite nuptial. La description

¹MAINGENEAU, Dominique, "le contexte de l'œuvre littéraire ; énonciation, écrivains, société" p.121, disponible sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Le-contexte-de-l'OL-1993.pdf>

²<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0193>

spectaculaire qui en est faite se rapproche admirablement d'une pièce théâtrale, jouée hors du temps dans une prédestination historique.

Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque pro-fonde. Il est cinq heures du matin [...]. La montagne paraît barrière esquissée dans un azur d'aquarelle. (A.F., p.14)

Ce 13 juin 1830, le face à face dure deux, trois heures et davantage, jusqu'aux éclats de l'avant- midi. Comme si les envahisseurs allaient être les amants ! La marche des vaisseaux qui suit la direction du soleil se fait si lente, si douce que les yeux de la Ville Imprenable paraissent les avoir fichés là, au-dessus du miroir d'eau verte, dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel.

Le combat de Staouéli se déroule le samedi 19 juin. Auparavant, cinq jours d'escarmouches avaient succédé au débarquement. [...]. On compte une moyenne de quatre-vingts morts par jour, dans le camp des envahisseurs. (A.F., p.25)

Toujours dans la même perspective de description historique, ce passage fait le constat des combats meurtriers, de la violence sans borne déployée lors du débarquement de la flotte française ; tous ces détails semblent avoir exigé de l'auteure-historienne, une recherche assidue tout en donnant à cet événement l'importance ignorée par les historiens français.

Le 18 juin l'agha Ibrahim inspecte le terrain : [...], la supériorité de l'artillerie occidentale et surtout, face aux discordes des chefs indigènes, l'unité de commandement et de tactique des Français (A.F., p.29)

Explosion du Fort l'Empereur, le 4 juillet 1830, à dix heures du matin [...], Sidi-Ferruch jusqu'aux citadelles de la capitale. (A.F., p.45)

Les troupes algériennes ont reculé [...]. Le 24 juin, quinze mille combattants regroupés attaquent un déta-chement [...] De Bourmont, Amédée, qui mourra peu après. (A.F., p.47)

Assia Djebbar est catégorique en ce qui concerne la représentation fallacieuse des faits historiques interprétés par les français. Dans plusieurs passages, elle met les pendules à l'heure en justifiant, preuves à l'appui, de la véracité des faits.

-La Razzia du capitaine Bosquet à partir d'Oran...

Le général Pélissier est le seul que l'auteure désigne dans son œuvre comme héros. Il est pourtant responsable de la mort par enfumade 1500 femmes, enfants et hommes de la tribu des Riah, qui ont péri dans les grottes. L'auteure explique que ce dernier éprouve, à la vue de ce sinistre massacre de toutes ces victimes, de la

compassion, ce qui représente, pour Assia Djébar, une forme d'amour et ses remords le conduiront à refuser de commettre d'autres crimes de guerre analogues.

Octobre 1840 à Oran : depuis que, l'année pré-cédente, la guerre a repris contre l'Émir, la garni-son française vit sur la défensive. [...], pour la levée des impôts. (A.F., p.73)

-Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes...

Le printemps de l'année 1845 est marqué par l'effervescence de toutes les tribus berbères du centre-ouest du pays.

L'Émir Abdelkader refait ses forces à la fron-tière marocaine. [...], Or c'est l'explosion. (A.F., p.76)

A l'entrée, gisaient les animaux morts, déjà en putréfaction, entourés de couvertures de laine ; bagages et hardes des réfugiés brûlaient encore... De là, en suivant une traînée de cendres et de poussière, les hommes, leurs lanternes à la main, débouchèrent dans la première cavité. « Horrible spectacle », écrit l'Espagnol :

Tous les cadavres étaient nus, dans des positions qui indiquaient les convulsions qu'ils avaient dû éprouver avant d'expirer. [...]. « Ce drame est affreux, conclut l'Espagnol, et jamais à Sagonte ou à Numance, plus de courage barbare n'a été déployé ! » (A.F., pp.105.106)

-LA MARIÉE NUE DE MAZOUNA.

C'est le début de la colonisation, Badra fille unique du Caïd Koulougli, Si Mohamed Ben Kadruma, d'une rare beauté est demandée en mariage par l'Agha de l'Ouarsenis M'Hamed, pour son fils aîné. Le cortège conduisant la future épouse est attaqué. Une bataille sans précédent se déroule sous les yeux des femmes qui accompagnent la mariée qui se voit dépouillée de tous ses bijoux « *qui l'ont protégée de la convoitise du désir trop humain* » (A.F., p. 142)

« *De la tente du chef sortait la mariée, le visage découvert. Badra déposa ses bijoux.* » (A.F., p. 140) en signe de rançon. « *Son épaisse chevelure ruissela dans son dos* ». « *La jeune fille n'eut plus sur elle, que sa robe légère* » (A.F., p. 142)

« *Je suis nue ! Louange à Dieu... Je suis nue - louange à Dieu... s'écrie Badra.* » (A.F., p. 142)

La nudité évoquée plus haut, est un terme fort qui touche aux préceptes ancestraux de la société. « L'effeuillage » s'est fait progressivement par le voile d'abord, car montrer son visage est à cette époque un outrage, défaire ses cheveux n'est rien d'autre qu'une provocation et une manière d'exhiber l'intimité de la femme. La nudité de la femme, en dehors du sens érotique, a ici une autre

signification, bien plus profonde car elle cible l'honneur des hommes, de tout un groupe. Ce geste délibéré de Badra qui semble s'adonner de manière confuse à un vrai rituel évoquant celui de la nuit de noces, est consciente de l'enjeu libérateur de son affront devant le désir de tous ces hommes, de sa portée au-delà des diktats archaïques qui cloisonnent le corps de la femme.

Il est vrai que durant les guerres, les femmes sont un butin de guerre. Pour Badra, précieuse fille d'un notable, la nudité représente pour elle, une sorte de liberté, celle de se réapproprier avant tout son propre corps. L'effacement du corps de la femme est d'ailleurs une thématique souvent exposée dans les œuvres d'Assia Djébar dans lesquelles le terme « dévoilement » est largement utilisé. Dans son roman *Ombre sultane*, Hajila est une femme cloîtrée, qui décide dans un élan frémissant de liberté, de s'aventurer sans voile à travers les rues de la ville. L'aboutissement du geste émancipateur de Badra est à la fois révélateur et libérateur puisque à la fin de la bataille, Aïssa Ben Djenine, découragé, lève son bras armé vers le ciel : « *La Mariée de Mazouna est libre ! s'écria-t-il sur un ton de parodie.* » (A.F., p. 143)

Les récits d'Assia Djébar sont traversés de part en part par l'image élevée de la féminité algérienne. Autour de l'histoire, de la femme, de son corps épuré, l'auteure nous livre tout au long de ses textes, un paradigme féminin qui unit avec une sorte de magnétisme, les parties de cette interminable fresque chamarrée ancestrale, restaurée au présent. *L'Amour, La Fantasia*, divulgue les voix des femmes algériennes oubliées de l'Histoire officielle, ouvrant une fenêtre sur la dimension sociétale de la libération de la femme...

El-Djezaïr était, depuis quinze ans, tombée entre les mains de l'Infidèle. Oran avait suivi, livrée par trahison de son bey. [...]. Au loin, « la ville des passions » (A.F., p. 127)

Constantine, s'était, à la deuxième attaque, défendue maison après maison, puis elle avait été livrée au frénétique pillage, le bey Ahmed allant résister dans les Aurès.

Sur la côte est, Bône avait plié depuis long-temps; Bougie également, après maintes vicissitudes [...] ni Mas-cara elle-même, capitale capricieuse d'Abdelkader qui venait, par surcroît, de perdre sa « smala » ; peu auparavant, Cherchell les avait précédées. (A.F., p.119)

La description de la fantasia est tellement immanente que le lecteur a l'impression qu'il la regarde directement :

Dans les calèches, les femmes s'agitaient, voyeuses invisibles. Puisqu'on parlait de fantasia imminente, [...] Avec ses spahis, pouvait, à cette distance, héler au moins son collègue. Si M'hamed s'inquiéta soudain, à la fois pour sa fille et sa bru. (A.F., p. 127)

-Les voix ensevelies.

Cette partie consacrée aux voix est une manière, pour Assia Djébar de ressusciter les voix des femmes contraintes depuis longtemps au silence. C'est donc en retranscrivant ces témoignages qu'elle les officialise de façon pérenne, leur accordant un statut légitime mémoriel. Ce désaveu de l'Histoire concernant le rôle primordial des femmes, l'auteure met un point d'honneur à le réhabiliter en tant que réelles héroïnes et/ou martyres de la guerre de l'Indépendance et ce, malgré les réticences et les avis antagonistes fusant de toutes parts à cette époque. Elle part humblement à leur rencontre afin de faire découvrir au monde, cette face cachée de l'Histoire qu'elle nous livre avec amour. Leurs témoignages seront alors collectés et mêmes filmés dans le documentaire, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. « De tout ce matériel sonore, apparemment non utilisé, je me suis nourrie les années suivantes [...] Pour élaborer la fin de mon roman *L'Amour, la fantasia*. »¹

La première voix est celle de Chérifa, la bergère rousse, qui décrit son parcours et son combat durant la guerre de libération dès l'âge de treize ans. Elle relate son engagement, son rôle d'infirmière, les tortures subies dont elle a fait l'objet mais surtout son courage implacable face à l'ennemi.

La deuxième voix est celle de Lila Zohra de Bou Semman, une femme à demi-sénile qui raconte sa contribution aux moudjahidines. Elle raconte avec émotion comment sa maison, ses biens ont été brûlés par les soldats français, puis le décès de son mari et de ses enfants, les tortures dont les séquelles sur son corps témoignent de l'intensité de ses souffrances.

L'histoire de Chérifa et celle de Zohra, sont semblables dans la souffrance et la douleur collectives, les séquelles physiques et psychologiques sont indélébiles pour ces deux femmes animées d'un même idéal patriotique pour recueillir finalement que l'ingratitude générale.

Mon frère aîné, [...] Le second de mes frères, Ahmed, partit à son tour. J'avais treize ans. De nouveau, les soldats revinrent ; de nouveau, ils nous

¹ Assia, Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 36.

brûlèrent. [...] Ils emme-nèrent ma mère, ainsi que la femme de mon frère. Ils nous brûlèrent la maison une troisième fois (A.F., p. 167).

Des voix traversaient le texte Djebbarien, des voix narratives :

-VOIX

« *L'ennemi nous poursuivait. Je réussis à me cacher [...] Ils ont fini par me trouver, recroquevil-lée parmi des figuiers de Barbarie !* » (A.F., p. 189)

-« *La « révolution » a commencé chez moi, elle a fini chez moi, comme peuvent en témoigner les douars de ces montagnes !* » (A.F., p. 193)

-« *Mes fils sont montés au maquis tous les quatre [...] « Si nous entendons dire que tu as lâché un mot, nous viendrons nous-mêmes t'abattre !* » (A.F., p. 199)

II-1-2-b La femme sans sépulture :

Récit véhiculant deux grandes thématiques : le féminisme et l'engagement patriotique. Dans la femme sans sépulture, roman polyphonique, Assia Djebbar raconte dans le désordre le périple d'une femme qui, après avoir été épouse au foyer avec trois maris, embrasse la cause indépendantiste nationale et meurt dans l'ombre sans qu'aucune mémoire ne lui soit dédiée. La conteuse, répondant au devoir de mémoire, part à la reconquête des traces perdues de la légende de Zoulikha pour offrir au corps, une sépulture digne d'une martyre.

Histoire de Zoulikha : l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire.

La première fois, c'était au printemps de 1976, me semble-t-il. Je me trouve chez la fille de l'héroïne de la ville. De ma ville, « Césarée », c'est son nom du passé, Césarée pour moi et à jamais... (F.S.S., p.15)

- « **Où trouver le corps de ma mère ?** »

-**Voix de Hania :** « *Un paysan nous accompagna, nous désigna la clairière où Zoulikha, enchaînée [...] J'entends encore le bruit de son hélice.* » (F.S.S., p.62)

-Premier monologue de Zoulikha, au-dessus des terrasses de Césarée

« *Quand ils m'ont sortie de la forêt et que j'ai franchi la ligne d'ombre [...], non, ma chérie, mon foie palpitant, ce qui me sauta au visage, aux yeux, à tout mon corps épuisé (je ne sentais pas, depuis des jours et des nuits, la fatigue), ce fut la lumière !* » (F.S.S., p.67)

- « Mon amie, ma sœur, me dit-elle, les petits m'alourdissent ! ».

-Je sais que le 8 mai 45, quand tout l'est du pays s'embrasait puis était livré à la terrible répression, ici, à Césarée, un complot avait été démantelé [...] J'ai gardé, toute petite, un vif souvenir d'une étrange scène de deuil, chez nous, autour de sa mère qui recevait les condoléances, alors qu'il n'y avait aucun cadavre exposé... (F.S.S., p.75)

-Voix de Zohra Oudai

Où Mina rêve d'amour et où Dame Lionne reprend le récit... Elle prit un car bondé, poussiéreux, où elle voyagea, même de nuit, et parmi des ruraux, étonnés de la jeunesse de cette passagère. Elle débarqua à l'aube dans une oasis plate et blonde. (F.S.S., p.108)

-Deuxième monologue de Zoulikha : « *Je remontais les ruelles de mon quartier [...]. Devant la table basse où tout était prêt - ma Mina, moins de dix ans alors et que l'angoisse de mon absence* » (F.S.S., p.130).

-Où Zohra Oudai replonge dans le passé : « *Un mois après sa disparition, les Français sont venus au douar [...] Le lendemain, j'ai retrouvé par hasard cette table basse, dans le verger, sous un oranger. Quand je me rappelle !* » (F.S.S., p.146)

-La dernière nuit que Zoulikha passa à Césarée...**-Voix de Dame Lionne**

Et Mina se rappelle la nuit où les trois fils Saadoun ont été assassinés, cette nuit qu'elle croit avoir vécue, à travers la voix, et presque le corps, corps mobile et sans peur de Dame Lionne, [...] Dame Lionne, elle, ne reproche rien à personne : elle enjambe les temps, elle est mémoire pure. (F.S.S., p.166)

-Troisième monologue de Zoulikha : « *A l'aube, je rejoignis les hommes d'armes. Là-haut dans la forêt, je ne pourrais que rester avec « mes guerriers » [...] Je te raconte cette nuit des femmes, cette harmonie qui nous a liées, toutes !* » (F.S.S., p.198)

-Lorsque Mina, fillette, voyagea au maquis chez sa mère

-Voix de Mina : « *Le lendemain, très tôt, un autre guide vint enfin me conduire jusqu'à l'abri où vivait ma mère : [...] La première nuit, je me souviens, j'ai dormi dans ses bras, tout au fond de la grotte, jusqu'au matin.* » (F.S.S., p.220)

-Dernier monologue de Zoülikha sans sépulture...

« De la longue durée de la torture et des sévices, ne te dire que le noir qui m'enveloppait. [...] je devais être transportée ! » (F.S.S., p.117)

« Ma voix qui m'avait échappé ; [...] « ô Dieu, ô doux Prophète ! » et l'arabe ancestral me revenait, eau de tendresse dans cette traversée. » (F.S.S., p.221)

Les scènes très picturales de ces passages détaillés dans lesquelles se dégage la puissance héroïque de la femme, montre le courage des femmes algériennes durant l'occupation. Cela semble représenter pour l'auteure, l'Histoire fondamentale aux antipodes de l'Histoire officielle, celle qu'il faut à tout prix, faire revivre pour redonner cette dignité, ce statut légitime de tant de combattantes meurtries au plus profond de leur chair, celles mortes pour la Patrie.

C'est justement dans ce but précis qu'Assia Djebbar, par son implication en tant qu'historienne-romancière, va tenter d'ouvrir le débat ô combien fondamental du conflit historique et identitaire en Algérie : par l'apport inédit de sources se basant sur l'oralité généralement transmise par les femmes, cette oralité même devenue au cours des siècles pièce maîtresse sur laquelle sont basés les principaux fondements de l'identité algérienne.

II-1-3. L'Histoire au service de l'identité

" 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 ". ¹Assia Djebbar

Dans sa recherche inapaisée de restituer des pans entiers de l'identité algérienne basée sur ses fondements arabo-berbère et musulmans dont l'Histoire fragmentée semble imprécise, l'objectif majeur d'Assia Djebbar procède avant tout à la réinsertion dans ses nombreux récits, d'une retranscription documentée des faits historiques par une vision admirablement féminine, singulière et collective.

¹DJEBAR, Assia, *Les Alouettes naïves*, préface, Éd. Julliard, Paris, 1967.

Il est clair que les éléments constitutifs d'une identité collective, qu'Alex Mucchielli¹ définit, fait une place importante aux référents historiques², éléments fondamentaux de l'identité d'un peuple, d'une nation. L'identité d'un groupe est enracinée dans son histoire qu'il convient de retracer, et même de célébrer : faits collectifs ou individuels, figures de « héros » historiques et dates de faits importants.

C'est pourquoi, nous nous sommes penchés sur la problématique identitaire vue et conçue par Assia Djébar qui n'hésite pas à dévoiler, à travers ses nombreux textes, les valeurs mais également les tabous de la société algérienne cruellement en prise avec ce conflit identitaire individuel et collectif. Dans son roman le plus abouti, *l'Amour, la fantasia*, l'auteure relate à merveille, en utilisant à contrecœur, la langue de l'ennemi, la désolation, le tourment, la misère de tout un peuple bafoué mais également son acculturation engendrée par plus d'un siècle de colonisation française. Elle se complait néanmoins en se faisant une obligation de retracer les récits historiques d'officiers français, ces derniers développent chez Assia Djébar une disposition romanesque qu'elle alimentera tout au long de sa vie par des recherches historiographiques pointues du monde arabo-musulman sans oublier cette identité berbère qui palpète au fond de ses entrailles. Le passage suivant est manifeste :

J'adore le passé du dix-neuvième siècle par une recherche sur l'écriture en langue française. S'établit alors avec moi un rapport avec l'histoire du dix-neuvième siècle écrite par des officiers français, et un rapport avec le récit oral des algériens traditionnels d'aujourd'hui. Deux passés s'alternent donc, je pense que le plus important pour moi est de ramener le passé malgré ou à travers l'écriture, mon écriture de la langue française .je tente d'ancrer cette langue française dans l'oralité des femmes traditionnelles, je l'enracine ainsi³

Prenant en compte et à juste titre tout cet héritage biculturel, dans *l'Amour, la fantasia* à sa structure triadique et autofictionnelle, tout est mis en œuvre par l'auteure pour disséquer cette mémoire et cette identité tant recherchées pour permettre enfin de poser les jalons d'une Histoire dont le discernement préalable unilatéral (version française des faits historiques), ne serait plus établi.

En effet, la narratrice-auteure dans ce roman, pose dès le début, les conditions liées aux circonstances pour pouvoir mieux se fondre en tant que personne à part

¹MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, op.cit.p.235.

²Les origines (mythes de création, héros fondateurs, par exemple), les événements marquants (traumatismes culturels ou psychologiques, modèles du passé, par exemple), les traces historiques (croyances, coutumes).

³ MILDRED, Mortimer, « Entretien avec Assia Djébar », *Research in African Literatures*, vol. 19, no. 2, 1988, p.49.

entière dans le récit historique de la période coloniale (1830-1962). C'est ainsi qu'en se servant avec aisance de la langue française, elle parvient, en tant que femme, à reconquérir, à sa manière, des parties entières de l'histoire de son pays tout en insérant dans ses textes d'une force inouïe, des fragments rétrospectifs de sa propre histoire corrélée à celle de toute une nation. Ce concept aussi inédit que symbolique, est en quelque sorte la marque de fabrique d'Assia Djébar. Sa quête de vérité historique repose surtout sur l'ancrage identitaire.

A cette recherche identitaire, Assia Djébar va ainsi, tout au long des deux premières parties de son roman, tenter d'établir cet enracinement identitaire par le récit fragmenté d'épisodes historiques, se basant en grande partie sur des rapports écrits d'historiographes ou de témoignages détaillés de français mais également en y insérant ceux de sa vie. Ce travail de remémoration colossal engagé par l'auteure-narratrice va dans le sens d'une redécouverte inédite de l'histoire de l'Algérie (de 1930 à 1845). Les chapitres se référant à la vie de l'auteure, concernent les premières années de sa vie et son mariage, ce qui permet d'établir l'évidente et intrinsèque relation identitaire de l'auteure-narratrice-historienne avec l'Histoire de son propre peuple. Cet extrait significatif illustre ce rapport identitaire :

Parler de soi-même hors de la langue des aïeux, 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. (*A.F.*, p.224).

Cette recherche de "soi" par l'écriture est fondamentale dans le sens où elle permet à l'auteure d'extérioriser son mal être identitaire ; cela la conduira inéluctablement à porter très loin la parole des femmes au-delà des frontières du patriarcat comme un phare éclairant les pourtours d'une terre inconnue.

Grâce aux rapports des officiers français plutôt succincts, le lien entre histoire et identité est perçu différemment par l'auteure "*colonisée*", l'accostage de la flotte française à Alger est décrit de manière brutale par la narratrice qui n'hésite pas à utiliser des termes évocateurs, faisant beaucoup plus référence à une scène de viol que de conquête.

Jamais, jamais je [une jeune fille algérienne du harem] ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher. C'est pour cela que j'écris ![...] Chaque nuit, la voix véhémement déroulait la même promesse puérile. Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes. (*A.F.*, p.24)

Plus proche de la réalité puisqu'il s'agit là d'extraits autobiographiques, toujours dans le roman *l'Amour, la fantasia*, nous remarquons que la narratrice en tant que "jeune fille arabo-ber-bère que le père a conduite lui-même à l'école", n'est certes pas cloîtrée comme les autres jeunes filles de son âge mais reste bouche bée devant une scène entre amoureux. Ceci renvoie automatiquement à son éducation conservatrice qui fait partie de son identité algérienne : « *j'avais dû ouvrir grand la bouche de stupéfaction* » (A.F. p.45). Ici, le débordement identitaire est plus que tangible et explique le difficile basculement voire le malaise de passer d'une identité à une autre.

Mon père, mon héros d'alors, semblait dresser sa haute silhouette au sein même des conciliabules de femmes cloîtrées dans les patios vieillis.
 Mon père, et seulement mon père ; les autres femmes ne daignaient jamais les nommer, eux, les mâles, les maîtres qui passaient toute leur journée dehors et qui rentraient le soir, taci-turnes, la tête baissée..
 (A.F., p.55)

En analysant de plus près le premier chapitre de *l'Amour, la fantasia*, nous remarquons que le concept historique et autobiographique est bien réel, ce qui nous pousse à penser que le "je" de la narratrice se situe dans une ambivalence narrative ; instable, il se retrouve dans une sorte de sinuosité textuelle qui conduit le lecteur entre deux rives, deux contrées culturelles qu'un océan identitaire sépare.

La troisième et dernière partie de *l'Amour, la fantasia* prend un tout autre tournant, de surcroît surprenant, puisqu'il se détache totalement des parties précédentes. L'auteure, délaissant la recherche identitaire par le biais d'une opposition historiographique (récits d'officiers français et description de la vie des colons...), va passer au précieux recensement de témoignages de femmes algériennes qu'elle interroge sur la cruciale période du déclenchement de la révolution algérienne à la guerre d'indépendance (1954-1962). Ces "voix" seront reprises à travers ses romans formant *le Quatuor algérien* ; une manière pour l'auteure d'insister sur l'importance de cette transmission orale et sur la portée amplement symbolique mais tout autant significative du combat de la femme algérienne...de ce "cri" identitaire de désarroi ou de bonheur étouffé pendant des lustres et qui ne demandait qu'à partager l'engagement patent pour la liberté. Cette partie du roman, comme dans les autres récits d'Assia Djébar, les "Voix" (féminines) sont présentées tout simplement comme une réappropriation identitaire. Ces "Voix" en effet, rétablissent tous les sentiments refoulés avec humilité et simplicité ; tous ces témoignages de femmes vont parvenir à souder toute une communauté vouée autrefois à la disparité. Cette délivrance par le

"cri" est décrite par la narratrice dans *"les cris de la fantasia"* où l'interprétation dénaturée française à ce sujet est reproduite ci-après :

Sa guerre [celle de l'Algérien] à lui apparaît muette, sans écriture, sans temps de l'écriture. Les femmes, par leur hululement funèbre, improvisent, en direction de l'autre sexe, comme une étrange parlerie de la guerre. [...] hiéroglyphes de la voix collective et sauvage : nos écrivains sont hantés par cette rumeur.
(A.F., p.83)

Dans cette citation nous remarquons que les termes animaliers utilisés par les français font surtout référence à la sauvagerie et au mépris. Les hiéroglyphes est un terme à la mode à cette époque et renvoient à la période de l'expansionnisme colonial (français et anglais particulièrement) et les recherches historiques de l'ancienne Égypte (découvertes de J.F. Champollion).

Pour Assia Djébar, la parole de la femme a toujours été biaisée car son droit d'expression a été longtemps limité en négligeant sa propre individualité :

[...] *toutes les mises en scène verbales se déroulent pour égrener le sort, ou le conjurer, mais jamais le mettre à nu.* (A.F., p.221)

La retranscription de tous ces témoignages permet à la narratrice d'exprimer justement l'individualité de chacune de ces femmes, de dévoiler leur identité à part entière ; cette même identité tant recherchée par la narratrice, bien que son instruction diffère des autres filles de sa communauté, elle concède néanmoins à une sorte de retrouvailles. Ces dernières sont admirablement décrites dans *la femme sans sépulture*, lorsque Zoulikha retrouve, lors d'un repas entre femmes, ces compatriotes

Un soir ma chérie, il y eut fête des femmes : chez ta tante. Fête spontanée : les paysannes, surtout les vieilles, heureuses, fières, excitées de cette complicité ouverte - peut-être se ; doutaient-elles que toute notre compagnie allait partir bientôt. Les enfants avaient dû être parqués - laquelle avait pris l'initiative ? (A.F., p. 225)

En effet malgré sa différence éducative, Assia Djébar est totalement formelle lorsqu'il s'agit de sa profonde identité algérienne, ce qu'elle est réellement ; elle affirme son sentiment d'appartenance notamment lorsqu'elle évoque son acculturation française : la « *conscience vague d'avoir fait trop tôt un mariage forcé* » (A.F. p. 298), l'époux étant la langue française. « *Langue marâtre* » venue s'installer dans sa vie comme ersatz d'une langue authentique, ayant chassé la « *langue mère* » » (A.F., p. 298).

Cette ambivalence est en quelque sorte un cadeau empoisonné ou une "*tunique de Nessus* ", offert par son père instituteur de français. Il lui permet d'acquérir une

certaine liberté tout en plongeant l'auteure dans un conflit identitaire. Cette arme à double tranchant permet ainsi à l'auteure d'exprimer sa révolte, ses ressentis, mais à contrario, elle la force à porter un voile qui diffère de celui imposé, le voile qui cache une partie importante de son identité : "*Croyant me parcourir, je ne fais que choisir un autre voile.*" (A.F., p302)

Cette approche relative à l'identité féminine de l'auteure est dichotomique puisqu'il semble que la narratrice qui adopte un même langage dans ses divers romans, notamment ceux constituant le *Quatuor Algérien*, semble reconnaître aussi bien son appartenance historique identitaire que sa différence culturelle qui se rapporte particulièrement à la langue française. D'ailleurs son attachement à ses origines est clairement exprimé lorsqu'elle évoque le problème identitaire dans son roman *l'Amour, la fantasia* et qui illustre sa propre position : « *Au fond ce livre répond à la question : qu'est-ce que je suis en tant que femme, en tant qu'Algérienne, en tant qu'écrivain ? Forcément, par cette question, tout le pays, que je porte en moi, même si je ne suis pas au pays, revient.* »¹. Mais également dans le même ordre d'idée d'émettre cette proclamation :

Fugitive et ne le sachant pas" ; ou ne le sachant pas encore. Du moins jusqu'à cet instant précis où je relate ces allées et venues de femmes fuyantes du passé lointain ou récent... A l'instant où je prends conscience de ma condition permanente de fugitive - j'ajouterai même : d'enracinée dans la fuite-justement parce que j'écris et pour que j'écrive.
(V.E.P., p.172)

Dans le passé, les repères identitaires étaient plus perceptibles car la transmission des traditions en particulier, s'effectuait de manière spontanée permettant à l'individu de s'ancrer dans une appartenance bien définie. Cela n'est plus le cas aujourd'hui : la mondialisation, l'entremêlement des cultures par le biais des flux migratoires ont donné naissance à un concept différent, à tendance polysémique, parfois difficile à délimiter de l'identité. L'identité est devenue un moyen de découverte partagée ou non et axée particulièrement autour d'une reconnaissance des différences culturelles. La perception d'appartenance à un groupe se situe donc indéniablement entre l'individuel et le collectif. Aussi, reconnaître ses différences peut relever parfois d'une contradiction annonciatrice d'une évolution mouvante,

¹HELLER-GOLDENBER, Lucelle, Interview avec Assia Djébar à Cologne, in 87 Cahier d'études maghrébines : « Maghreb au féminin », n°2, Cologne, 1990.p. 74

puisque le besoin d'appartenance à une société, à un groupe, est préalablement corollaire d'un ancrage identitaire qui s'inscrit dans la durée, de génération en génération. L'héritage identitaire est un ensemble d'éléments culturels dans lesquels sont incorporés des acquis sociaux, psychologiques, linguistiques... L'histoire de chaque individu devient une sorte de prolongement identitaire individuel qui n'a, pour pouvoir subsister, que le choix de rallier l'appartenance à un groupe qu'il reconnaît. Ce schéma identitaire évolutif est donc en constante construction. Nous avons pour exemple la littérature maghrébine d'expression française, à l'instar de la littérature latino-américaine, qui est une littérature bien différente de la littérature française à proprement parler, représentant un canal d'expression qui se situe entre deux cultures et c'est cette bivalence culturelle-là qui donne à la littérature maghrébine sa spécificité, sa portée culturelle mais également son ambiguïté parfois, qui plonge ses auteures dans des questionnements confus identitaires, entre réelle appartenance et exclusion. De là, apparaît dans ces textes, l'intertextualité qui joue un rôle prédominant dans cette littérature où l'oralité, prend une place considérable.

L'auteur de *Nedjma*, Kateb Yacine déclarait en 1966 à propos de son identité :

J'écris en Français parce que la France a envahi mon pays et qu'elle s'y est taillée une position de force telle qu'il fallait écrire en français pour survivre ; mais en écrivant en français, j'ai mes racines arabes ou berbères qui sont vivantes, par conséquent tous les jugements que l'on portera sur moi, en ce qui concerne la langue française, risquent d'être faux si on oublie que j'exprime en français quelque chose qui n'est pas français.¹

Malek Haddad exprime quant à lui, ce déchirement identitaire ainsi :

Je ne fais pas le déchirement de la langue française, la seule que je possède ; je ne fais pas l'apologie de la langue arabe que je ne possède pas... Je proclame que ma solitude d'auteur s'accroît en fonction du nombre de mes lecteurs, de ce que j'appellerai mes faux lecteurs... Je ne puis leur offrir qu'un approchant de ma pensée réelle et de leur propre pensée... La langue française est aussi l'exil de mes lecteurs. Le silence n'est pas un suicide.²

Pour en revenir à Assia Djébar, son écriture est fortement ancrée dans l'hybridité culturelle, "tanguée" entre la culture arabo-berbère musulmane et la culture française. Cette ambiguïté devient notamment problématique pour l'auteure qui, après sa longue absence de la scène littéraire, n'hésite d'ailleurs plus à se qualifier d'écrivaine francophone. Avoir recueilli les témoignages féminins (voix) de la période de la guerre, a permis à Assia Djébar de reconquérir non seulement son

¹DUFLOY, Jean, « les intellectuels, la révolution et le pouvoir », interview avec Kateb Yassine, *Jeune Afrique*, N°. 324.967. p.26

²HADDAD, Malek dans *Revue Confluent*, Paris, N° 47, 1965

identité algérienne à part entière quelque peu égarée mais également d'affirmer sans l'ombre d'un doute, toute sa féminité maghrébine dans toute sa force, sa splendeur perdue et reconquise, son engagement sans faille pour la liberté.

Djebar, en érigeant cette passerelle linguistique et culturelle, nous invite à visiter les lieux, les époques, à connaître de plus près les personnages qui peuplent ces différents mondes proches dans la réciprocité de leur attachement identitaires. Assia Djebar trace pour chaque lecteur, l'ébauche d'une appartenance sans cesse renouvelée qui permettra aux nouveaux auteurs algériens voire maghrébins de poursuivre cette voie vers l'acceptation de l'autre, de ses différences, de "l'entre-deux identitaire" sans oublier les affres d'un passé et de ses leçons apprises.

II-2. Assia Djebar entre Histoire et fiction

Les liens évidents entre l'histoire et la fiction s'inscrivent dans une adhésion logique du récit historique vers le récit romanesque. Cette contiguïté du roman s'avère de plus en plus accessible pour la bonne raison que le lecteur s'implique plus aisément dans un récit romancé où les actions tentent d'être au plus près de la réalité. Le récit historique devient alors susceptible de "dévier" en récit romanesque ; il serait donc intéressant d'avoir une vision épistémologique à ce sujet qui devrait appuyer, la pensée de Paul Ricoeur qui se prononce ainsi à propos de cette discipline :

Ma thèse est que l'histoire la plus éloignée de la forme narrative continue d'être reliée à la compréhension narrative par un lien de *dérivation*, que l'on peut reconstruire pas à pas, degré par degré, et par une méthode appropriée. [...] Ma thèse repose sur l'assertion d'un lien indirect de dérivation par lequel le savoir historique procède de la compréhension narrative sans rien perdre de son ambition scientifique.¹

En effet, il est incontestable que l'histoire, au vu de la véracité des faits qu'elle véhicule, des données scientifiques qu'elle offre, puisse aisément attiser l'imaginaire fictif et s'ancrer dans le genre littéraire. La particularité de cette discipline (l'histoire) réside avant tout dans une vision qui : « *doit transiter à travers la preuve documentaire, l'explication causale/finale et la mise en forme littéraire* »²

Conséquence des crispations récentes, la question de la fiction est revenue sur le devant de la scène. Le désir de littérature a pu conduire quelques historiens à franchir le pas de l'écriture fictionnelle, mais ils s'accordent toujours à maintenir une frontière entre histoire et fiction, cette dernière étant définie dans

¹ RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, vol.1, op. Cit. p. 165-167.

²Id., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit. p.223.

son sens courant par opposition à la réalité. La frontière entre fiction et réalité s'en trouverait garantie par le fait que l'historien est alors maître de la définition de la littérature et de la place qu'il lui assigne.

La spécificité de l'écrivain est entre autres celle d'assumer les attitudes que l'historien ne peut emprunter, de dire ce que l'historien omet. D'où la prise en compte de la subjectivité et de la mémoire qui y est liée, de la sphère du corps, des choses, des sensations, du sensible.¹

Ce n'est que par rapport au concept inhérent au vécu historique et son authenticité, que nous pouvons dissocier les pratiques historique et littéraire. L'écrivain, grâce à sa faculté imaginative, sa sensibilité, serait une sorte de voyageur enregistrant les émotions, les sensations, les découvertes de son périple à travers le temps et l'histoire. C. Fellous explique cet état d'esprit indispensable à ce "voyageur" de l'histoire :

J'ai juste besoin, pour raconter une histoire collective, de me servir de moi, d'être au plus près de mon regard, de mes sensations, de ma mémoire, comme si ma vie n'était désormais plus qu'un outil qui me permettrait de me promener plus librement dans l'histoire, de la voir de plus près et de laisser place à tout ce que les livres d'histoire ne pourront jamais décrire.²

Cette représentation romanesque n'est rien d'autre qu'une mise en scène de l'histoire comme nous l'avons déjà développé dans le point consacré à la scénographie. La pensée d'Assia Djébar confirme que le lieu devient tout naturellement une « *idée du spectacle* ». Frédéric Cathala, partage ce même avis, notamment lorsqu'il aspire à offrir au lecteur, ce qu'il nomme : « *du grand spectacle* »³. L'écrivain Alain Nadaud dont la majorité des œuvres s'inscrivent dans un cadre historique, confirme ce lien évident voire intrinsèque qui unit l'écrivain à l'histoire. Cette nécessité est définie comme faisant partie intégrante de toute approche littéraire.

De même que l'archéologue, strate après strate, s'efforce de mettre au jour et de reconstituer le site qu'il est en train de fouiller, de même l'écrivain, page après page, mais, cette fois ci à l'inverse, par un processus d'accumulation, creuse dans sa mémoire à la recherche de ce qui l'a fait advenir comme écrivain.⁴

¹ RUBINO, Gianfranco, (dir.), *Le Sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain. Écrivains en dialogue*, op.cit. p.20

²FELLOUS, Colette et VAN GEERTRUIJDEN, Martine in : *Le sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain : Écrivains en dialogue* [en ligne]. Macerata : Quodlibet, 2014 (généré le 31 octobre 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/quodlibet/437>>. ISBN : 9788874629596.

³RUBINO, Gianfranco (dir.), *Le Sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain. Écrivains en dialogue*, op.cit. p.68

⁴*Ibid.*, p.28

Assia Djébar, tire quant à elle, des témoignages personnels, grâce notamment à l'oralité, une authenticité historique qui s'amarre solidement à l'Histoire collective. En utilisant des scènes intimes ou ouvertes au monde extérieur, aucun doute ne subsiste quant au réel vécu de ses personnages.

II-2-1. De l'Histoire à l'histoire romancée

Cette dualité historique que nous avons déjà évoquée où la narration personnelle s'imbrique de manière subtile à la présentation historique est notamment déployée dans son roman *l'Amour, la fantasia* (roman à la fois fictif et historique). Tous les événements historiques détaillés, sous le sceau de l'authentification personnelle de l'historienne Assia Djébar, apporte à l'œuvre une dimension à la fois porteuse d'espoir et visionnaire du monde. Car la lecture de ce type de roman nous contraint malgré nous, à chercher de rassembler toutes les pièces de cet immense puzzle historique tout en suivant les indices latents déployés à travers la vie de la narratrice.

L'amarrage de la flotte française sur les rives algériennes à "*l'aube du 13 juin 1830*" est sans conteste, l'évènement initial historique, point de départ autour duquel tout le récit est tissé. Les deux premières parties du roman vont être consacrées à ce fait historique d'une intensité temporellement symbolique. La troisième partie du roman relative à la guerre de libération est traversée par toutes ces voix de femmes qui consolident méticuleusement les événements.

En utilisant bon nombre de textes historiques référentiels, Assia Djébar, tente de trouver des réponses à des questionnements tout en offrant au lecteur, son interprétation personnelle :

Je reconstitue, à mon tour, cette nuit _ 'une scène de cannibales', dira un certain P. Christian, un médecin qui a vagabondé du camp français au camp algérien pendant la trêve de 1837 à 1839.[...]. Ce témoin espagnol est-il seul, l'oreille contre la roche en feu, à entendre les convulsions de la mort en marche ?
(A.F., p. 82).

Ce qui ressort de ce roman est avant tout le lien profond de la narratrice, sa façon quasiment charnelle de retracer les faits historiques, son attachement évident à l'Histoire de l'Algérie dans l'inscription totale de son passé lointain et récent mais surtout la prédominance du rôle de la femme qui unifie dans la douleur comme dans l'amour, tous les liens socio-identitaires dans le but unique de consolider l'Histoire de son pays. Toutes ces femmes, « *les futures mater dolorosa musulmanes qui,*

nécrophores de harem, vont enfanter durant la soumission du siècle suivant des générations d'orphelins sans visage. » (A.F., p. 29). Assia Djébar d'affirme dans cette même optique narrative : « *Dire à mon tour, transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu. Tessonns de sons qui résonnent dans la halte de l'apaisement* » (A.F., p. 187).

La finalité de cette quête sans fin vise à rallier les voix d'antan à celles d'aujourd'hui...de demain pourquoi pas, tout en redonnant à la femme son pouvoir originel :

Chuchotements des aïeules ... aux filles qui deviendront aïeules.... Ne subsiste du corps qu'ouïe et yeux d'enfance attentifs, dans le corridor, à la conteuse ridée qui égrène la transmission qui psalmodie le geste des pères, des grands-pères, des grands-oncles paternels. [...]. Les vergers brûlés par Saint-Arnaud voient enfin leur feu s'éteindre, parce que la vieille aujourd'hui parle et que je m'apprête à transcrire son récit (A.F., pp.249.250).¹

Le rôle de la narratrice est tout simplement celui de dépositaire des témoignages de femmes. En relatant leurs vécus, elle nous invite à explorer davantage l'Histoire collective, à cerner les pourtours identitaires les plus intimes, tout cela en y insérant parfois une touche assumée de fiction. L'avertissement dans la *Femme sans sépulture*, indique clairement les intentions de l'auteure :

Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha [...] sont rapportés avec un souci de fidélité historique [...] Toutefois, certains personnages [...] sont traités ici avec l'imagination et les variations que permet la fiction. J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque. (F.S.S., p.9)

Puis plus loin dans le passage intitulé "Où Zohra Oudaï replonge dans le passé" :

Elle me rappelle, mais brièvement, ce qu'il y avait eu le 8 mai 1945, quelques mois auparavant, cette révolte du Constantinois et la répression si terrible qui avait suivi[...] Peut-être, après tout, l'a-t-on envoyé en poste au Sahara, resté encore calme, ou qui sait - pour lui épargner la tentation de se solidariser avec ses frères -, l'a-t-on déplacé en Allemagne où l'armée française occupait le pays, avec les Alliés. (F.S.S., p.159)

Ceci explique cette ambiguïté de situer de temps à autres, les textes de l'auteure partagés entre l'Histoire et le roman ; car c'est bien cet enchevêtrement délibéré qui nous pousse avant tout à chercher nos repères que nous voulions à tout prix emprisonner dans un cloisonnement politique ou générique. La précocité littéraire de l'auteure la poussera d'ailleurs à écrire :

¹ Le texte original est écrit en italique.

Sans doute trop jeune, pendant la guerre d'Algérie – l'autre, celle de mes vingt ans – et qui plus est, pas d'essais nationalistes, pas de professions de foi lyrique ou polémique (c'était ce genre de témoignage que l'on attendait de moi !), [mais] des romans, qui semblaient gratuits »¹.

Le manque de position d'Assia Djébar, selon certaines plumes acerbes, qui veulent à tout prix emmurer l'auteure dans un engagement, un monolithisme politique, l'autorise à répondre à tous ces critiques qu'elle préfère nommer « jdanovistes », en assumant pleinement sa vision : « *Vous ne pouvez pas m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain un air de flûte à tous vos tambours !* »². Cette conception de la littérature des antagonistes d'Assia Djébar conduit malheureusement à une dénaturation de la créativité littéraire dont bon nombre d'écrivains et poètes ont dû payer le lourd tribut. Cela a également engendré l'exil forcé de monuments de la littérature algérienne d'expression française dont Mohamed Dib, Malek Haddad, Kateb Yacine et notre auteure pour ne citer que les plus connus...

Ce que nous pouvons déduire de tout cela, est que l'écriture d'Assia Djébar, est un assemblage ramifié dont les racines profondes de l'Histoire se mêlent à une fiction exaltante offrant au lecteur l'éclosion singulière d'une écriture doublement enrichie par la parole salvatrice féminine. Ce parallélisme littéraire relevé dans la majorité des récits djebariens confère à l'écriture une particularité captivante qui tente au mieux de combler "ces béances" de l'Histoire par une fiction hautement orientée vers l'authenticité identitaire.

Je n'ai plus entendu mes bourreaux, je ne percevais même plus mes râles... Est-ce que, si cela continuait, la torture sur mon corps aurait le même effet que presque vingt ans de nuits d'amour avec trois époux successifs ? [...] Du moins pas encore... Peut-être qu'il cherche dans le noir, et hors du temps, quelque métamorphose ? (*F.S.S.*, p.136).

La torture affligée à Zoulikha dans ce passage du dernier monologue est une façon pour l'auteure de réhabiliter la femme en tant que partie intégrante de l'Histoire de l'Algérie. Soumise à la torture au même titre que ses compatriotes masculins, les souffrances de la femme autrefois ignorées par l'Histoire, trouvent ici leur attestation la plus douloureuse.

¹DJEBAR, Assia, Ces voix qui m'assiègent. *Op.cit.* p.18.

²*Ibid.* p. 87.

II-2-2. Traversée temporelle dans l'Histoire et la fiction :

Par exemple : je saisis au vol le mot Temps. Ce mot était absolument limpide, précis, honnête et fidèle dans son service, tant qu'il jouait sa partie dans un propos, et qu'il était prononcé par quelqu'un qui voulait dire quelque chose. Mais le voici tout seul, pris par les ailes. Il se venge. Il nous fait croire qu'il a plus de sens qu'il n'a de fonctions. Il n'était qu'un moyen, et le voici devenu fin. Devenu l'objet d'un affreux désir philosophique. Il se change en énigme, en abîme, en tourment de la pensée...

Paul Valéry, *Variété*

La notion allouée au Temps de Paul Valéry montre à quel point il est difficile de limiter ce dernier si nous nous éloignons de toute considération purement philosophique. Il en est de même de la notion de la mort, du bonheur, de la foi...Tenter d'avoir une approche du Temps et ses repères, ouvre la voie à une multitude d'interprétations.

Le temps a priori, énoncé par Kant dans la *Critique de la raison pure*, nous conduit vers le concept que le temps aurait une existence objective : certes, il y a des changements réels dans le monde, et des changements qui ne sont possibles que dans le temps¹, mais cette réalité du changement, ajoute Kant, est toujours *pour nous* les humains qui la percevons. Hormis cette modalité inhérente à notre sensibilité, le concept de temps disparaît ; il n'est pas inhérent aux objets eux-mêmes, mais simplement au sujet qui les intuitions². Nous ne connaissons jamais le monde en soi ; notre monde humain est un monde phénoménal, un monde déterminé par ces deux formes premières (transcendantales, dit Kant) de l'intuition que sont l'espace et le temps. La notion spatio-temporelle ne peut être conçue qu'à l'intérieur de l'univers humain qu'elle renferme.

1-Le temps phénoménologique

Selon l'écrivain Claude Simon, l'écriture ne possède qu'un seul temps : le présent. Néanmoins, notre conscience nous permet particulièrement, en tant qu'humain de déployer ce temps par rapport à notre propre présence sur terre. Ceci nous permet de décliner ce temps au futur pour spécifier l'attente et au passé pour englober tout souvenir...

¹KANT, Emmanuel, (1781). *Critique de la raison pure*. Paris, Presses universitaires de France, 1944.p.65

²*Ibid.*

2-Le temps anthropologique

Pour l'anthropologue André Leroi-Gourhan, les rythmes naturels concernent tout être vivant. Mais la conception du temps découle d'un dispositif symbolique apprécié par l'utilisation d'outils de mesure du temps et de l'espace par l'homme. Certaines sociétés ont divinisé le soleil et les astres en fonction des rythmes saisonniers qui leur ont permis de vivre. Dans nos sociétés d'aujourd'hui, c'est le temps défini par les horloges qui n'échappe à personne et qui ne s'attache même pas à l'espace car la notion d'espace est partie intégrante du temps.

3-Le temps objectif

Le temps des horloges appartient aux humains qui ont su, par l'observation, définir des cycles, des rythmes, des phases cosmiques... Ce temps dit objectif, selon le linguiste Benveniste, permet à l'homme d'établir une organisation sociale. Ce temps socialisé a élaboré un calendrier, qui retrace l'apparition des phénomènes astronomiques constants donnant une signification au jour, au mois, à l'année mais également permet d'inclure ces segments temporels dans la chronologie (avant/après). Le point zéro où la notion du temps devient effective pour bon nombre de sociétés provient d'un évènement important (naissance de Jésus ou de Bouddha, l'Hégire...). L'importance du temps objectif provient donc de ces contraintes imposées par les sociétés humaines, leur permettant les repères indispensables pour la vie et éviter à l'humanité de sombrer dans une confusion, une dérive.

4-Le temps linguistique

La détermination de la chronologie définissant le temps objectif est étranger au temps considéré selon la philosophie phénoménologique. Cependant et toujours selon le linguiste Benveniste, c'est bien par la langue que se forme l'expérience humaine du temps. Le temps linguistique correspondrait donc au moment précis de l'exercice de la parole, axé autour d'un présent "réinventé ou renouvelé" selon la communication émise, moment où le locuteur dit maintenant. Il représente la base de toutes les oppositions relatives au temps.

Après toutes ces spécificités évoquées et accordées au Temps, nous abordons la définition du théoricien du roman relative au Temps romanesque, Michel Butor, que nous reprenons ci-après, loin de la vision cosmique de Paul Valéry pour qui « *le Temps scintille ...* », marque à notre sens, une notion quelque peu limitative :

Le temps est une donnée complexe et à l'instar de l'espace dont il est par ailleurs solidaire, il a une implication dans la construction d'un sens au texte. De

manière générale, il désigne une grandeur qui indique l'intervalle entre deux périodes ou encore entre le début et la fin d'une œuvre. Il recouvre plusieurs facettes et c'est le lieu ici de convoquer Michel Butor pour qui, dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture¹

En effet, ce que suggère l'écrivain et théoricien, bien que relatif à la seule notion du Temps romanesque, s'inscrit beaucoup plus dans une vue d'ensemble un peu hermétique et ce, sans tenir aucunement compte de ce que cette notion peut requérir d'attention particulière, d'indications spatio-temporelles intentionnées ou non des auteurs dans la production d'un texte littéraire. Davantage d'ouvertures sur ce large champ temporel seraient à notre avis, plus à même d'offrir des explications appropriées pour mieux saisir le sens, l'intensité, la visée d'un récit romanesque afin de l'apprécier à sa juste valeur.

Notre intérêt s'est logiquement orienté vers l'utilisation du Temps, sans toutefois décréter de délimitation précise dans l'écriture d'Assia Djébar. En effet, les récits de l'auteure sont en partie un condensé de ses souvenirs d'enfance, d'adolescente et de femme. Ils sont généralement agencés selon des critères mémoriels, notamment dans ses deux romans, où fusent à profusion les références temporelles : *l'Amour, la fantasia et la Femme sans sépulture*. Nous avons, en conséquence, comme l'ultime révélation, en lisant ces textes que l'auteure-narratrice, vit, en même temps que ses personnages, dans le présent. Ce même présent des faits historiques qui autorise l'écrivaine, sa discrète intrusion, telle une ombre familière dans le décor fantasmagorique de tant de lustres passés, rendant aux récits ce trajet itératif à la fois prospectif et rétrospectif.

Par un autre biais, selon Paul Ricœur, la mise en intrigue présente des traits temporels, chronologiques et non chronologiques, qui sont mis en œuvre dans le dynamisme constitutif de la configuration narrative². Ce double mouvement constaté dans les deux romans cités plus haut est perçu comme un temps double dont l'enclenchement n'est effectif qu'à partir de l'acte poétique : « *la succession des épisodes tire le temps narratif vers la représentation linéaire en accord avec l'ordre irréversible du temps alors que la dimension configurante présente des traits*

¹ BOURNEUF, Roland et, OUELLET, Real, *L'Univers du roman*, Paris, PUF. 1989, p.106.

² RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983, p.128.

temporels inverse de ceux de la dimension épisodique »¹, ceci nous pousse à relever la concordance discordante. Tout cela porte à croire que cette concordance discordante nous renvoie aux deux ordres temporels dans un récit, la jointure existante entre le temps de l'histoire et le temps du récit déjà mentionné dans le but précis de mettre en exergue la discordance entre l'ordre du récit et celui de l'histoire.

De plus, cette discordance soulevée se définit par la différenciation établie entre *le temps raconté* et *le temps du raconter*. Ce lien entre le temps raconté et le temps du raconter, demeure néanmoins tributaire des limites fixées entre la mimésis et la diégèse, ce qui induit de fait, la corrélation inéluctable entre les propos du personnage et ceux de la narratrice. Nous allons tenter de présenter succinctement le temps utilisé dans ses textes mémoriels, afin de discerner les variations et les valeurs temporelles utilisés par l'auteure.

Commençons par les procédés qui permettent d'accélérer le rythme de la narration :

1- **Le résumé d'action** : (ou sommaire) consiste à rassembler plusieurs faits en seulement quelques phrases, afin de raconter uniquement l'essentiel. En effet, dans les extraits mentionnés plus bas, une seule suffit à décrire l'état d'esprit du personnage : « Tu t'assoupis, Tu ne rêves pas, tu ne dors pas, tu goutes cet alanguissement. » (*O.S.*, p.69), « Laisse-moi ! Abandonne-moi ! Éloigne-toi ! » (*V.E.P.*, p83)

2- **L'ellipse** : elle consiste à passer sous silence certains faits que le narrateur juge inutiles de raconter. Nous effectuons un saut dans le temps, comme dans cet extrait ci-après :

« *Vingt ans, , trente ans, quarante ans* » (*O.S.*, p.22)

« *Les semaines suivantesquand le mari te ramena* » (*O.S.*, p.28)

« *Deux ans plus tard, à seize ans, lorsqu'elle désire épouser un jeune homme du village* » (*F.S.S.*, p.13).

Dans cet extrait, nous remarquons que ce n'est plus Hania, mais la narratrice qui relate ce fait concernant la vie de Zoulikha, cette stratégie temporelle permet à la narratrice de se réappropriier l'histoire.

Passons ensuite aux procédés qui permettent de ralentir le rythme de la narration :

¹MANGIN, Annick. *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1996, p.13.

3- **La scène** : elle consiste à raconter l'histoire comme en temps réel : le lecteur a l'illusion que la scène se déroule sous ses yeux.

L'extrait ci-dessous est une description minutieuse de la conquête de l'Algérie par les français dans *l'Amour, la fantasia* ; cette scène a pour but de surprendre le lecteur, c'est un moment clé de l'Histoire mais également de l'histoire romanesque, c'est pourquoi la narratrice prend le temps de la raconter : « **Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin.** » (A.F., p.14)

Ou encore : « **Cinq heures du matin. C'est un dimanche ; bien plus, le jour de la Fête-Dieu au calendrier chrétien.[...], le jour même** (A.F., pp.14.15)

Dans les extraits suivants, tirés du roman *Vaste est la prison*, les scènes évoquées sont surprenantes de détails : « **Réveillée, heureuse à cinq heures de l'après-midi. Réveillée, lavée, surgie comme d'une longue maladie.** » (V.E.P.p.21)

Nous remarquons dans l'extrait ci-dessous, cette précision bien définie du temps qui n'est certainement pas anodine. Le réflexe scientifique d'Assia Djébar est ici, clairement apparent (entre cinq heures et cinq heures et demie) : « **Cinq heures et demie du matin** », « Certes, en **septembre**, je n'avais utilisé aucun de ces faux-semblants ». (V.E.P., p20), « **Quatre heures de l'après-midi. Heurt bref de l'ascenseur à l'étage ; bruit de pas sur le palier** ». (O.S., p. 19), « **La première fois, c'était au printemps de 1976, me semble-t-il.** » (F.S.S., p.9)

-Utilisation des indicateurs et des adverbes de temps :

« **Vous qui surgissiez au soleil ! Chaque matin**, vous vous rincez à grande eau le visage, les avant-bras, la nuque. » (O.S., p.17)

« **Dix jours après**, toi habillée de neuf, tu entres définitivement dans ce lieu » (O.S., p.27), « **Moins d'une heure plus tard**, ». (O.S., p.34), « **Une demi-heure plus tard** » (O.S., p.56), « **Au cœur de la nuit** » (O.S., p.60), « **Chaque jour donc, tu t'échappes** » (O.S., p.65)

4- **La pause** : elle consiste à donner des détails sur une action, à insérer une description, une explication ou un commentaire.

« **Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir,...** Longtemps. » (V.E.P., p. 11)

« Puis la vie repart en flux ; glissando. Il me semble saisir sa trame, la palpitation d'un cœur secret, gorgé d'ombre... Il y a eu cet arrêt bref pour revivre ! Réveillée, me voici ressuscitée, corps intact, sereine, à cinq heures de l'après-midi. » (V.E.P., p.7)

Les extraits suivants attestent, de par leur précision chronologique, la véracité des faits décrits. En effet, les dates deviennent un réel gage de vérité, d'autant plus que les évènements sont retracés par la fille même de Zoulikha) :

« Vous pensez !... Ma mère, en 1930, peu avant ses quatorze ans, avait obtenu le certificat d'études ! Elle, la première fille musulmane diplômée de la région » (F.S.S., p. 12) , « Peu avant 1950, on pouvait, dans mon quartier ancien (où je ne séjournais avec mes parents que l'été), la confondre avec mes autres concitoyennes » (F.S.S., p.14)

Cette fois, la véracité des faits sont confirmés non par la date mais par le personnage du grand-père :

« Autre scène, je la tiens, cette fois, de mon grand-père » (F.S.S., p.14), Ce n'est plus la date qui est une garantie de véracité mais le personnage du grand-père.

« Dame Lionne s'arrête, ferme les yeux ; le temps coule, translucide. (F.S.S., p. 23)

« Elle souffle, Lia Lbia : long halètement. Vingt ans plus tard, tout revit, le tranchant du temps, et la peine, et son impatience » (F.S.S., p. 24).

Dans ces extraits, nous notons que le traitement des temps permet un enchevêtrement des actions :

Moi, conclut Zohra Oudai, c'est ainsi que je sauvai Zoulikha, car ils ne poussèrent même pas leur inspection jusqu'au verger, **ce jour-là**.

Cela, **c'était hier, hier**. Enfin, tout est fini, le brouhaha, la foule, les voyeuses (F.S.S., p. 55)

Le temps romanesque a subi au cours des siècles passés, moult mutations. Il s'est révélé crucial lors de son apogée au XIX^{ème} durant lequel la chronique des évènements a exigé du romancier un récit précis du déroulement des faits. Les temps verbaux utilisés alors semblaient illustrer une habitude narrative axée beaucoup plus sur l'emploi du passé (passé et imparfait). Ce système temporel a connu au XX^{ème} siècle des bouleversements inédits, importants, étant certainement en lien, avec une nouvelle conception romanesque. Dans les années cinquante, l'utilisation du présent presque systématiquement hégémonique, provient d'une vision plus scientifique du système temporel, prenant en compte les diverses définitions du temps telles qu'évoquées plus haut.

Pour Assia Djebarauteure qui n'échappe pas à la règle, l'utilisation du présent narratif est fortement sollicitée dans ses écrits. Ce même présent des faits historiques qui permet à Assia Djebbar cette importante et tumultueuse traversée entre l'Histoire et la fiction.

II-2-3. Le personnage ; de l'histoire à l'Histoire

Le personnage fictif ou réel est la pièce maîtresse du genre romanesque. L'histoire ou l'intrigue, évolue généralement autour du personnage ou des personnages principaux. Certains romans définis d'éponymes portent même le nom du personnage principal (*Madame Bovary* de G. Flaubert, *Jean-Christophe* de R. Rolland, *Anna Karénine* de L. Tolstoï...). C'est dire combien l'impact du personnage sur le lecteur est important puisqu'il permet souvent à ce dernier de s'identifier à lui ou au contraire, dans le cas d'un anti-héros, de mesurer ses traits qui font de lui un contre-exemple. Les différents types de personnages ont connu au fil des siècles une évolution importante qui a permis l'apparition de nouveaux genres littéraires. Passant par l'Antiquité où le personnage est obligatoirement un héros, un être hors du commun (l'exemple d'Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère...), doté de solides valeurs spirituelles, puis par le Moyen-âge et notamment *la Chanson de Roland* où le personnage représente la loyauté au Roi ; ces deux types de personnages représentent en quelque sorte la perfection. Le héros moderne ne voit le jour qu'à partir de la Renaissance. Le côté psychologique du personnage comme individu est enfin reconnu puis largement exploité au XVIII^{ème} siècle, de façon inédite dans *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette. Le personnage n'est plus un modèle, il devient un être à part entière, authentique, doté de qualités comme de faiblesses permettant un regard beaucoup plus critique de la société dont il fait partie. Cela permet à Mikhaïl Bakhtine de définir le roman comme étant un récit fictif qui met en scène des personnages agissant dans un cadre spatio-temporel¹. Les personnages sont un : « *élément majeur du récit : à titre d'agent et de support de l'enchaînement des actions, ils en constituent des actants. Le personnage est toujours construction de mots et de signes* »².

¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. 1978.p.19.

²*ibid.*p.21

En effet, les personnages sont les porteurs de ces signes, c'est pourquoi pour Philippe Hamon¹, ces derniers fonctionnent comme des véritables emblèmes. De ce fait, nous tiendrons compte du personnage en tant que signe fondamental, stratégique et constitutif de la fiction participant au code général de l'œuvre romanesque qui nous occupe principalement. Le personnage peut se définir comme une sorte de morphème doublement articulé : il peut être « référentiel », en ce sens qu'il renvoie à un sens immobilisé par une culture et : « dont la lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture »².

La notion du roman plus tangible, plus proche de la réalité, empruntée à Robbe-Grillet, Chef de file avec Nathalie Sarraute du nouveau roman est également à prendre en considération, car pour lui, le nouveau roman casse ou doit casser nécessairement les codes traditionnels du roman car la notion de héros est simplement, depuis cette émergence littéraire, niée. Dans son manifeste *Pour un nouveau roman*, paru en 1963, il écrit « Le roman de personnages appartient bel et bien au passé. Il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu ».

En effet, ce concept du roman exprimé par Robbe-Grillet, rejoint la conception que nous pouvons avoir sur les personnages et cela s'explique résolument par le fait que la foi en l'être humain s'est totalement excentrée, écartée très loin du héros traditionnel. Du XX^{ème} à nos jours, l'expansionnisme colonial, les conflits, les guerres, l'exploitation de l'homme par l'homme, la nouvelle vision du monde, un monde entraîné dans une spirale sans fin, ont fini par avoir raison de la parfaite conception des personnages héroïques.

Dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar, les personnages sont souvent des anonymes, des témoins, de simples individus parfois des voix inconnues, des oublié(e)s de la société, de l'Histoire, resurgis par hasard au cours de recherches historiques ou par le biais d'approches fictionnelles largement inspirées par leur vécu. Ces portraits physiques et moraux admirablement retracés par Assia Djébar confèrent, sans conteste, à ses personnages, une crédibilité certaine car ils reflètent souvent un milieu socio-identitaire authentique ancré dans des traditions millénaires qui permettent à l'auteure bien que de statut social différent, d'y amarrer toute son appartenance biculturelle, cet amour inconditionnel qu'elle voue à son pays. Il est

¹ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, éd. Larousse n° 6, 1972.

²*Ibid.* p.92.

clair, qu'Assia Djébar s'est attelée à faire de ses personnages un reflet du réel, explicite et parfois implicite ; tout ceci afin de permettre surtout au lecteur une compréhension sensorielle, fragile et puissante à la fois.

L'Histoire, est un espace ouvert au discours littéraire, est constamment sollicité et revisité, à sa manière, par l'auteure. Cette intégration de l'Histoire dans son œuvre romanesque est fortement liée à sa ferme volonté d'actualisation du passé et cela s'articule particulièrement autour de la période coloniale. Un passé souvent matérialisé à travers l'écriture récurrente, voire rituelle de la thématique de la guerre. Ainsi, en déployant avec brio, une scénographie coloniale relative à la contextualisation des événements historiques ; l'auteure par la voie de textes fortement référenciés, parvient à offrir au lecteur des repères indéniables. Nous distinguons en effet, dans le roman *L'Amour, la fantasia et la Femme sans sépulture*, l'espace de référence : l'Algérie puis, les noms des villes et des personnages qui sont majoritairement algériens...

Les personnages des textes de nos choix renvoient à un sens fixe, constant, agrémenté de la culture algérienne qui les illustre avec cette touche perceptible féminine. Ils serviront de facto d'ancrage référentiel qui renvoie à une idéologie propre à Algérie.

Les personnages de ces deux romans occupent des rôles bien définis qui participent à la construction du récit mémoriel :

-Amable Matterer, Capitaine de frégate de la flotte française : personnage/témoin-historiographe (*L'Amour, la fantasia*)

A onze heures du matin, après sept heures ininterrompues de combats le plus souvent acharnés, les batteries algériennes sont contournées, bousculées [...] « Un feu de bataillon a couché par terre cette canaille en sorte qu'on en compte deux mille qui ne sont plus », écrit Matterer resté sur son bateau pendant la bataille. (*A.F.* p.30)

Ce personnage considéré par la narratrice comme témoin passif demeure néanmoins important puisqu'il permet de relater avec moult précisions, depuis la frégate, bien à l'abri, les combats tumultueux, qui font rage à terre. (*L'Amour, la fantasia*)

Langlois, peintre des batailles : personnage/ témoin oculaire de la prise d'Alger. (*L'Amour, la fantasia*)

Le chef de bataillon Langlois, peintre de batailles, au lendemain du choc décisif de Staouéli, s'arrêtera pour dessiner des Turcs morts, [...] Langlois exécute plusieurs dessins de ces orgueilleux vaincus puis il esquisse un

tableau destiné au Musée. « Le public amateur en aura des lithographies ». (A.F., p.29)

Ce peintre des batailles représente en quelque sorte, le photographe de guerre en immortalisant certaines scènes de combat. Il peint des visages de Turcs morts, des scènes poignantes d'algériens vaincus destinés à un Musée de la métropole.

-Colonel Pélissier : personnage/acteur fondamental, responsable des enfumades des Ouled Riah. (*L'Amour, la fantasia*)

Le 11 juin, à la veille de son embarquement, Bugeaud envoie à Pélissier, qui se dirige vers le territoire des Ouled Riah, un ordre écrit. Cassaigne, l'aide de camp du colonel, en évoquera les termes plus tard : « Si ces gredins se retirent dans leurs grottes, ordonne Bugeaud, imitez Cavaignac aux Sbéah, enfumez-les à outrance, comme des renards ! ». (A.F., p.96)

Le Colonel Pélissier, Responsable du massacre perpétré lors des enfumades de la tribu des Ouled Riah, est considéré néanmoins par l'auteure, comme étant un héros car ce dernier est, pour elle, le symbole de la compassion. Un premier pas vers l'amour dans ces combats sans fin... Il regrettera plus tard, la sauvagerie des événements qui lui ont permis de découvrir d'autres ossements de cadavres, sans doute français, permettant à l'auteure de déclarer : « *La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour des aveugles, un registre obituaire, aux alen-tours de ces cavernes oubliées* ». (A.F., p.113)

« *Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au tré-pas, me tend son rapport et je reçois ce palim-pseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres.* » (A.F., p.115)

-La Mariée de Mazouna, personnage représentant le combat pour la liberté féminine. (*L'Amour, la fantasia*)

Badra hésita devant Aïssa ben Djinn qui n'osa aucun commentaire ; les yeux admiratifs, il devenait, à son tour, spectateur impassible. D'un geste ample, comme elle l'aurait fait dans sa chambre nuptiale, elle déposa son diadème, puis ses boucles trop lourdes, puis les quatre, cinq, six colliers de perles, puis les broches, une dizaine au moins. (A.F., p.140)

Badra, la Mariée de Mazouna est le pur symbole de la féminité dans toute sa splendeur, il représente également, à notre sens, l'image de l'émancipation féminine, du refus de la soumission par la représentation puissante du corps dénudé.

-Zoulikha, héroïne de guerre, personnage central de la *Femme sans sépulture*.

De la longue durée de la torture et des sévices, ne te dire que le noir qui m'enveloppait. Peut-être étais-je étendue dans une tente, peut-être dans une cahute de campagne [...] que ma détention était « illégale », qu'au camp (je n'ai pas retenu le nom) je devais être transportée ! (*F.S.S.*, p.136)

Zoulikha est le personnage qui n'existe qu'en relation avec les autres protagonistes de l'Histoire de la *Femme sans sépulture*. C'est autour du personnage de Zoulikha, qu'est tissée la trame de l'histoire et notamment les atrocités endurées par l'héroïne.

-LliaBia, Dame Lionne, personnage représentant le courage. Dotée d'une mémoire phénoménale, elle est chargée de transmettre par la voie de l'oralité, à la nouvelle génération (Mina), les faits.

Et Mina se rappelle la nuit où les trois fils Saadoun ont été assassinés, cette nuit qu'elle croit avoir vécue, à travers la voix, et presque le corps, corps mobile et sans peur de Dame Lionne, toutes les dames de la ville formant, pour ainsi dire, un chœur, tantôt tumultueux et tantôt lointain, autour de Lia Lbia (*F.S.S.*, p.166)

Dame Lionne, elle, ne reproche rien à personne : elle enjambe les temps, elle est mémoire pure.

-Mina, fille cadette de Zoulikha, elle représente la jeune génération. Armée de bravoure, elle n'hésite pas à peine douze ans à monter au maquis, voir sa mère.

Nous sommes restées seules, toutes les deux, dans une clairière ensoleillée ; c'est alors, je crois, que, pour m'apaiser, elle me raconta un de ses plus beaux souvenirs : une fête des paysannes qui avait eu lieu, une semaine auparavant, dans la prévision également de son départ de la région. Elle parla, elle décrivit la fête, sa joie, et c'est ainsi qu'elle évoqua ses espoirs pour l'avenir : le mien, disait-elle, le nôtre, répondais-je, et elle corrigeait à son tour :-Naturellement, celui de tout le pays ! (*F.S.S.*, pp.213.214)

-Zohra Oudai, Belle-sœur de Zoulikha fait partie de ces femmes marquées par le passé, elle est aussi gardienne de la mémoire.

Quand je me rappelle ! Zohra Oudai s'arrête : sans voix. Oui, la face pâlie, une main soudaine tremblant spasmodiquement : elle ne peut continuer. Elle se lève, va et vient. Revient s'asseoir, avec soudain, entre les doigts, un chapelet aux grains noircis. (*F.S.S.*, pp.146.147)

-Le garçon de la grotte : personnage anonyme qui représente l'honneur et dont Zoulikha fait l'éloge dans son dernier monologue.

Lui seul, malgré lui et malgré les autres, il réussit à m'enfermer, à me plomber. Il m'enterra. C'était sa forme d'amour. Alors que, spontanément, l'ennemi avait trouvé ce qui convenait le mieux à mes fibres, à mes muscles : pourrir en plein air, sous des youyous de femmes me transperçant. Non, il m'enterra ! Selon la tradition... Il m'honora, selon l'islam ! (*F.S.S.*, p.231)

Le personnage romanesque, de par sa constitution, est un acteur social. Souvent en relation avec les autres protagonistes du récit, il est constamment en évolution et ce, grâce à son rôle autour duquel gravitent d'autres figures du texte. L'analyse que nous pouvons donc faire d'un personnage dit principal, ne peut s'opérer individuellement car cette dernière demeure indissociable des autres protagonistes. Dans notre cas concernant les personnages des deux œuvres citées, nous les situons clairement dans ce que nomment les nouveaux socio-criticiens, la société du roman. En effet, ces deux romans d'Assia Djébar, nous invitent à pénétrer dans cet univers autofictionnel qui appartient au récit. Cela s'explique par le fait que la structure généralement cloisonnée dans le texte ne peut être défini que comme étant un monde social. Le socio-criticien Claude Duchet explique : « *ce qui fonde un monde social, c'est la relation dialectique entre le monde et le roman, à travers laquelle la fiction se saisit* »¹.

II-3- La post-mémoire

Nous pouvons situer la post-mémoire dans un espace bien défini entre le passé et le présent, un espace dédié à la réminiscence en premier lieu et en second lieu à son éventuelle retranscription. Dans cette optique délicate, l'écriture de la résilience devient un concept permettant de revenir sur les épreuves du passé. Selon Marianne Hirsch, son influente apparition débute lorsque des artistes survivants de la Seconde Guerre mondiale notamment, décident d'exprimer les drames et les traumatismes vécus tout au long de cette période.

La littérature est sans doute la meilleure voie à emprunter pour exprimer une réalité, un vécu, tout en préservant cette distance essentielle entre le réel et la réminiscence. Les écrivains du Maghreb et de façon générale ceux des pays fortement éprouvés par la colonisation, ont cette approche bien particulière d'écrire leurs perceptions liées aux expériences d'un passé souvent douloureux marqué par un métissage culturel imposé néanmoins apparent, notamment lorsqu'ils empruntent la langue du colonisateur. Toutes ces émotions sont consolidées par une conscience collective plurielle ; cette pluralité manifeste se métamorphosant, au cours du temps, par les vestiges des invasions subies en réelle richesse culturelle. Ceci nous permet de penser que l'écriture de la post-mémoire, cet entrelacement variable entre les

¹ DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.9.

transmissions culturelles par le biais de la langue et le chevauchement temporel entre le passé et le présent constituent bel et bien une sorte de force incontournable pour affronter les traumatismes, nonobstant un questionnement identitaire sur lequel nous nous sommes déjà penchés. Néanmoins, Jacques Derrida, nous interpelle toutefois en posant la question sur cette controverse identitaire : « *Ce "trouble de l'identité", est-ce qu'il favorise ou est-ce qu'il inhibe l'anamnèse ? Est-ce qu'il aiguise le désir de mémoire ou désespère le phantasme généalogique ? Est-ce qu'il réprime, refoule ou libère ?* »¹. Le philosophe affirmera peu après : « *tout à la fois sans doute et ce serait là une autre version, l'autre versant de la contradiction qui nous mit en mouvement. Et nous fait courir à perdre haleine ou à perdre la tête* ».²

Pour revenir au sujet de la post-mémoire qui nous intéresse, situé dans ce tiers-espace temporel cité plus haut, il est clair que cette fluctuation ne peut qu'être qu'à mi-chemin entre la continuité et la rupture car elle engendre inéluctablement une transmission douloureuse transgène rationnelle tout en poussant la nécessité de recouvrer son présent en passant d'abord par la réconciliation avec son passé. Car, pour les générations actuelles, s'assumer avec un héritage dominé par des récits traumatisants antérieurs à sa propre naissance, constitue certainement un risque d'assimilation de ces derniers avec sa propre histoire ; les faits relatés par des aïeux bien qu'étant survenus dans le passé peuvent demeurer des sujets encore sensibles au présent.

C'est pourquoi, il est important de prendre en compte l'écriture de la post-mémoire qui participe de toute évidence à la reconstruction de la mémoire. A travers certains écrits, nous pouvons tout à fait comprendre le discours post-mémoriel, son raisonnement littéraire, intellectuel posé, tout cela dans le but d'évaluer des faits réels qui se sont produits et en rapport avec des souvenirs relatés. L'usurpation de l'Histoire d'un pays et par là l'éparpillement fallacieux de leur mémoire font partie des objectifs de l'écriture post-mémorielle qui s'inscrit dans une tentative intentionnée de reconstruction de l'Histoire. Les nombreux traumatismes bien que parfois indirectement vécus, sont souvent examinés de manière différente. Ces visions individuelles divergentes selon les écrivains, le pays d'origine ou autres ouvrent le champ à une multitude de genres littéraires, tout en offrant aux lecteurs

¹ DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p.36.

²*ibid.*p. 37.

des œuvres accessibles et extratemporelles. Des écrits dans lesquels transparaissent des traumatismes du passé mais aussi, pour contrecarrer les heurts émotionnels, une place importante allouée à l'imaginaire qui participe à la représentation propre que chacun se fait du passé ; une façon de réparer par la fiction, les blessures du passé.

Les œuvres d'Assia Djébar à majorité autofictionnelles, très imprégnées d'une écriture post-mémorielle, se situent très certainement dans cette temporalité littéraire car Djébar, bien que très jeune à l'époque de l'occupation française, a également vécu plus tard, à l'âge de vingt ans, les affres de la guerre de libération, marquée dans sa chair par le spectacle accablant des atrocités de la guerre.

A la libération, les archives sont alors cruciales pour Assia Djébar car non seulement elles stimulent, de par leur apport intéressant, son écriture post-mémorielle mais elles permettront également la construction identitaire de ses personnages dans une mécanique narrative basée, en grande partie, sur de solides références historiques.

II-3-1. Écriture de la résilience

« Ceux qui ont été précocement isolés gardent dans leur âme la mémoire du vide. Pour ces enfants blessés les mots sont des bijoux ».

Boris Cyrulnik

De nos jours, la mémoire individuelle autant que la mémoire collective sont des domaines quasiment infinis. En effet, tant de preuves tangibles sont là pour évoquer les événements importants qui ont permis d'ériger notre Histoire la plus lointaine comme la plus proche. Il est évident que l'histoire relative au siècle dernier, de par sa proximité temporelle, a permis la production de nombreux ouvrages consacrés à ces périodes. L'ère du numérique constitue également un atout majeur pour la recherche rapide et efficace de documents variés, de témoignages de toutes sortes. Ainsi en littérature comme dans d'autres arts, le genre autobiographique connaît ces dernières années une ascension incroyable. Cette recrudescence s'explique notamment par l'intérêt que nous portons à la vie des gens célèbres comme à celle qui le sont moins et dans lesquelles nous découvrons ébahis une réalité d'existence surprenante. Parfois atypique, souvent meurtrie, hantée par des douleurs et des souffrances impensables, ces dernières ont souvent été un tremplin, un terreau fertile à leur créativité.

En 1982, Emmy Werner, une psychologue américaine met à jour le concept de résilience à Hawaï dans un refuge pour enfants victimes de toutes sortes d'agressions. L'expression résilience renvoie également aux travaux du Neuropsychiatre et écrivain Boris Cyrulnik dont le nom est étroitement lié à ce concept et longuement défini dans son ouvrage *Un merveilleux malheur*¹ dans lequel il démontre, la nécessité de se libérer des traumatismes vécus par l'acte scripturaire particulièrement. En passant par la catharsis : mot grec signifiant la purification, la séparation du bon avec le mauvais, est un rapport à l'égard des passions, un moyen de les convertir selon la philosophie aristotélicienne relative à la rhétorique, à l'esthétique et à la politique ; ce procédé thérapeutique orienté vers une démarche libératrice tendrait non vers la guérison mais plutôt vers l'apaisement de l'individu.

¹ CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, Poches n° 78, 2002.

Évacuer les récits de souvenirs traumatisants tout en garantissant leur sauvegarde et leur transmission demeure une entreprise de remémoration qui aide souvent les historiens dans leurs recherches à l'accès à des cas de témoignages de faits historiques bouleversants, importants, à avoir une approche plus juste de ces derniers. L'écriture de la résilience étant, le moyen le plus lénifiant et approprié de se délivrer du trauma, elle permet une transcription que nous pouvons définir par un « *travail intellectuel et affectif qui aide à transformer la représentation du malheur afin de reprendre une nouvelle évolution* »¹. En effet, le fait de rechercher des mots et d'ordonner de façon réfléchie ses pensées, permet en grande partie de canaliser ses émotions, de se réconcilier avec les blessures du passé et d'affecter à chaque plaie les mots écrits qui les apaisent. La guerre, la privation, le dépouillement, la maladie, l'obscurité, la pauvreté... Bref, tous les maux de la terre peuvent être allégés, déchargés de leur poids si pesant par la magie des mots, par une prise de conscience surtout et ce, grâce à cette position de recul sur le trauma passé qui ne peut conduire généralement qu'à l'apaisement.

Je sais maintenant, grâce aux récits intimes de mon for intérieur, et aux histoires des enfances fracassées, qu'il est toujours possible d'écrire des soleils. Combien, parmi les écrivains, d'enfants orphelins, d'enfants négligés, rejetés, qui, tous, ont combattu la perte avec des mots écrits ? Pour eux, le simple fait d'écrire changea le goût du monde. Le manque invite à la créativité. La perte invite à l'art, l'orphelinage invite au roman. Une vie sans actions, sans rencontres et sans chagrins ne serait qu'une existence sans plaisirs et sans rêves, un gouffre de glace².

En effet, et toujours selon, Boris Cyrulnik, les exemples sont nombreux et ce qui incite généralement à l'écriture est dans certains cas : « *la crainte de devenir fou* »³. Ainsi, tout ce que nous pouvons changer pour évacuer le trauma du passé, représente un facteur de résilience car : « *L'événement lui-même est détruit par le livre (...) ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu.* »⁴

Les œuvres d'Assia Djébar sont considérablement orientées vers une écriture de résilience car il nous semble, à la lumière de ses nombreux récits, que tout renvoie au passé, aux blessures de l'enfance durant la colonisation, son vécu au sein d'une société conservatrice et de son adolescence traversée par la guerre. A l'âge adulte, son éternel combat pour la libération de la femme, engendre chez l'auteure des

¹ CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, op.cit., p.67.

²Id., *La nuit, j'écrirai des soleils*. Editions Odile Jacob, 2019, p.86.

³Ibid.

⁴Ibid. p.87.

sentiments de déchirement identitaire. Ses écrits qui font référence à sa vie, ne suivent pas un ordre chronologique mais semblent s'appuyer sur des réminiscences sélectives. Elle écrit selon ses sensations, ses peurs et ses questionnements. Les œuvres d'Assia Djébar sont emplies de descriptions traumatisantes vécues, relatées par *ces voix qui l'assiègent*, ou qui ont fait l'objet de recherches historiographiques approfondies.

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant. L'éclat de rire – gelé. Le début de sanglot – pétrifié. Oui, longtemps, parce que, écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid[...]alors que ma main court... Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir, ou tout au moins se précipiter sous ce ciel immense, dans la poussière du chemin, au pied de la dune friable... Longtemps. (V.E.P., p.7)

Ce passage retrace très clairement l'importance de l'écriture, son rapport intrinsèque avec le devoir et/ou le besoin d'écrire ; le silence de l'écriture est son inspiration, une force motrice continue....

Mon écriture, avec ces seuls mots de l'écoute, a glissé de mes doigts, différée, en retard, enchaînée si longtemps. Et je songe au héros grec qui voulait, malgré tout, écouter, lui et lui seul, trois musiciennes dressées, lui que, pour cela, on a attaché au mât du navire. Du navire qui s'éloigne. (F.S.S., p. 242)

L'extrait ci-dessus retrace l'apport des témoignages des femmes et le réel impact de ces récits sur l'auteure.

À force d'écrire sur les morts de ma terre en flammes, le siècle dernier, j'ai cru que le sang des hommes aujourd'hui (le sang de l'Histoire et l'étouffement des femmes) remontait pour maculer mon écriture, et me condamner au silence. Le sang dans mon écriture ? Pas encore, mais la voix ? La voix me quitte chaque nuit tandis que je réveille les asphyxies douceâtres de tantes, de cousines entrevues par moi, fillette qui ne comprenait pas, qui les contemplait, yeux élargis, pour plus tard les réimaginer et finir par comprendre. (V.E.P., p.338).

Ce passage est amplement éloquent, l'auteure utilise la métaphore du *sang de l'écriture* pour évoquer l'encre. L'encre qui lui permet d'évacuer ses blessures sur la page immaculée... D'autres images de deuil traversent la fin de *Vaste est la prison*.

Tout mon être est habité par ces mots : « Mamma est morte, est morte, est morte ! » ; je porte ma douleur, je la devance même, j'appelle ou je fuis je ne sais, mais je crie et ce cri ne signifie plus rien, sinon 1 élan d'un corps de fillette en avant...

Je crie au présent et le rêve, profus comme un brouillard, ne semble jamais finir. Un cri d'épais-seur océane.[...] Le souve-nir s'anime ; pour m'endormir, la vieille dame me tenait chaque pied dans chacune de ses mains et me les réchauffait longuement, au seuil du sommeil. (A.F., p. 122)

Dans *l'Amour, la fantasia*, Assia Djébar fait souvent des intrusions autobiographiques et ce, tout au long du récit historique. Ils sont insérés de manière franche, ouverte de telle façon à donner au lecteur, l'aisance de franchir les époques, le temps... le temps de revenir à ses propres douleurs...

Tous les récits d'Assia Djébar regorgent de résilience et c'est sans doute, grâce à cette transmission à travers les âges, de douleurs, de larmes, de compassion, de joie, de cris, de mots justes... de textes écrits à fleur de peau, tout cela baignant dans une littérature extratemporelle, que nous pouvons aisément reconnaître mais surtout comprendre le vécu, les drames de tant d'anonymes. L'œuvre d'Assia Djébar est un éternel souffle rédempteur d'une exceptionnelle sensibilité.

II-3-2. Transmission inter et/ou transgénérationnelle

L'œuvre autofictionnelle d'Assia Djébar, représente dans son ensemble, cette fabuleuse transmission d'une didactique mémorielle dans laquelle elle fait souvent figure de conteuse parfois de scénariste d'intrigues historiques, reportées avec élégance et volupté. Grâce à l'oralité recueillie auprès de nombreux témoignages, elle est devenue nécessairement, tout au long de sa carrière, gardienne invétérée et avérée d'une mémoire qui se transmet essentiellement par la parole des femmes : un héritage colossal transmis depuis des temps immémoriaux, par des aïeules aux mères et des mères aux filles, comme l'illustre ce passage

C'était ce poète mystique de Béjaïa que des générations de femmes maghrébines-au dernier chaînon, ma tante et ma mère- perpétuaient de leurs voix attristées, tel un dernier parfum si vivace ce jour-là, sur la route de Séville, le maître soufi à cheval initiant, malgré les épines du chemin, un jeune homme déjà prédestiné (V.E.P., p 73)

Cette transmission intergénérationnelle augurera des découvertes inédites de portée universelle non seulement pour l'Histoire de l'Algérie mais penchera également en faveur de la préservation d'un patrimoine culturel bafoué par le colonialisme français. Faisant donc sienne la promesse de transmettre les atrocités de ses compatriotes durant la période de la guerre de l'indépendance, Assia Djébar se convertit volontiers en porte-parole d'une sororité galvanisée, engendrée notamment par la déshérence des femmes musulmanes. « *Sitôt libérées du passé, où sommes-nous ? Le présent se coagule. Sourire fugace du visage dévoilé ; l'enfance disparue pouvons-nous la ressusciter, nous, les mutilées de l'adolescence, les précipitées hors corridor d'un bonheur excisé ?* » (O.S., p.64)

Aussi, afin de déterminer cette transmission chère à l'écrivaine, notre recherche tient compte, en la circonstance, de ce phénomène particulier intergénérationnel par le langage comme repère et réelle action de consolidation des liens intergénérationnels dans un premier temps, puis transgénérationnels dans un second temps, comme suite logique de cette thématique.

Dans ce cadre bien précis, il nous appartient d'apporter quelques éclaircissements quant aux questionnements relatifs aux impacts de cette transmission et par la même, d'y relever les refus intergénérationnels des paroles, de l'acculturation ; cette approche sociolinguistique devant nécessairement être appréhendée comme un héritage de l'Histoire. Les legs culturels se référant à l'oralité sont indéniablement pour les algériens un des piliers sinon le pilier fondamental de l'identité nationale ; l'importance de la parole du passé devenant par transition porteuse d'avenir.

Dans le premier monologue de Zoulikha, dans *la Femme sans sépulture*, l'héroïne, envoie ce message extratemporel à sa fille Mina : « *Ne retiens, ma chérie, ne garde que cette voix - ma voix du matin, hors de la forêt, qui, un jour, t'atteindra - et n'oublie pas ce soleil, tandis qu'ils m'emportent* » (F.S.S., p. 45).

La littérature algérienne d'expression française a contribué dans ce sens et de manière appuyée à la reconnaissance de ce patrimoine immatériel culturel. Assia Djébar, de par sa formation d'historienne apparaît précisément comme la figure de proue car elle n'a cessé d'exprimer l'urgence de cette transmission et son importance anthropologique. Les recherches pourraient porter sur tous les genres littéraires mais aussi sur les pratiques anthropologiques des dons intergénérationnels de la parole, du langage et des langues. La dimension comparatiste d'un tel projet, permettrait de confronter les dynamiques des différentes sphères linguistiques et culturelles, et d'interroger les dons intergénérationnels des langues étrangères.

En effet, l'héritage d'une langue étrangère quoique souvent considéré parfois équivoque car imposée souvent par l'envahisseur demeure néanmoins un privilège dans le sens du plurilinguisme comme apport enrichissant culturel devant être partagé et échangé entre différentes ethnies et non banni et refusé. L'histoire nous le prouve, dans les cas notamment des réfugiés et des déportés où c'est la rencontre comme apport intergénérationnel qui prévaut avant toute chose. Assia Djébar, de par son éducation occidentale, est souvent interloquée par le conservatisme religieux ou traditionnel qui dans son milieu sociétal refait souvent et de manière inattendue

surface. Dans *Vaste est la prison*, elle exprime son effarement lorsque pour désigner le conjoint le mot arabe l'e'dou (ennemi) est utilisé de manière totalement ordinaire :

Ce mot, l'e'dou, que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule d'où, y débouchant presque nues, les femmes sortaient enveloppées de pied en cap, ce mot d'« ennemi », proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange ; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors.... (V.E.P., p. 9)

Cette transmission intergénérationnelle est offerte à l'auteure par un père cultivé, instituteur de français doté d'un conservatisme qui lui colle malgré tout à la peau :

A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier.
.(A.F., p. 12)

C'est en effet, ce poids des traditions, cette identité biculturelle qui engendre chez Assia Djebbar un déchirement inextricable. Elle ne cessera néanmoins d'approfondir ses recherches historiques et identitaires comme un don du passé qu'il faut à tout prix se réapproprier, qu'elle tentera profitablement de capter par le biais des voix des aïeules, par les récits, par l'évocation de leurs douleurs même inconscientes car les secrets, les silences, comme les mots se transmettent de génération en génération.

À quinze ans, moi, je vivais dans un pays en guerre ! L'arabe était la langue du feu, pas comme à présent celle du pouvoir ! On n'apprenait pas l'arabe, hors des écoles, pour faire carrière, mais pour désirer mourir ! Ah, comme j'ai désiré aller dans les montagnes alors ! (V.E.P., p 42)

Ainsi, la transmission intergénérationnelle dans la fiction incitera l'écrivaine à orienter son choix vers des personnages représentant symboliquement ou réellement (dans le cas de l'autofiction cher à Assia Djebbar) les figures maternelle ou paternelle, de prodigieux parents ou parentes, recréant ainsi un tissu familial parfois perdu. La prière, la promesse, par la parole, la dédicace, l'écriture, par les mots sont autant de rapports intergénérationnels qu'il faut absolument préservés. Ainsi cette voie inter-ou- transgénérationnel demeure le seul moyen d'apporter des réponses aux questionnements qui nous taraudent.

Dans le dernier monologue de Zoulikha, dans *la Femme sans sépulture*, une paysanne clame tristement dans une sorte de chant funèbre la souffrance de l'héroïne dans son ultime agonie :

Berceuse d'espoir tremblé, d'attente incertaine, où les larmes voilées se perçoivent mais seulement dans le timbre, quand celui-ci va défaillir. Comme si l'inconnue qui ne sait plus si, dans sa cabane cernée, elle doit me fêter ou me pleurer, cette chanteuse, en l'honneur de mon corps qui s'enveloppe de sa vibration à elle, en me langeant lentement. (F.S.S., p.227)

Annonciatrice, l'inconnue présage-t-elle la fin d'une histoire ou son prolongement ou plutôt sa continuité, dans la lutte incessante de ce combat intergénérationnel ?

II-3-3. Histoire entre rupture et continuité

Le déclenchement de la révolution algérienne en 1954, constitue bel et bien la rupture du colonialisme mais également la continuité dans la lutte pour la liberté. Les témoins de cette période douloureuse de basculement entre deux mondes ont fait face à un déchirement inédit. Cette époque de perturbation vécue entre la rupture et la continuité, marquant fortement les consciences comme les mentalités des deux côtés de la Méditerranée, a fait naître en Algérie beaucoup plus que du côté de la rive nord, une vision de l'existence totalement différente pour les individus et a engendré un élan littéraire inouï dans les formes comme dans les genres.

Avant l'arabisation qui a atténué cet élan novateur, les écrivains francophones de la génération d'Assia Djebbar, n'ont pas su, malgré la richesse qualitative de leurs écrits, dans leur quasi-totalité, s'accaparer des revendications identitaires et historiques, pourtant si évidentes et légitimes pour aboutir à cette simple nécessité de rétablir l'idée d'une continuité historique. Se voilant la face pour ainsi dire, ils n'ont pas cherché à reconstruire par les moyens les plus élémentaires, la consolidation d'une mémoire collective.

Cette rupture temporelle, Assia Djebbar, s'en est servie comme tremplin. Dans sa perspective narratologique de sonder les moindres recoins de la fresque historique algérienne, elle est parvenue à donner aux algériens et à l'Algérie sa réelle dimension culturelle et identitaire. Pour les femmes, une réalité autre, plus dans l'immensité consubstantielle de l'image de ses héroïnes à l'idéal propulsé à l'infini. Dans ce genre de perspective, Djebbar aborde un concept de transmission qui devient un atout ; aussi bien dans le récit à proprement parlé où l'ordre des événements se mêle à merveille dans un incroyable jeu temporel, qu'avec l'ordre de sa création romanesque et une autofiction à chaque fois réinventée. Tout cela fait sens car ses écrits sont fondamentalement empreints de vérité. La rhétorique de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de l'auteure rend ainsi sa dimension privilégiée aux événements dans leur rapport avec la continuité historique car, elle demeure sans cesse en construction dans une optique de quasi sacralisation inédite. Cette idée récurrente de la vérité historique chez Assia Djebbar lui confère un absolu qui fait fi du temps en lui octroyant des dimensions transcendantes. Dans ses romans, la concentration du moment vécu semble être la quintessence de l'intensité émotionnelle, les dates inscrites dans la mémoire collective représentent un temps qui se conjugue à l'infini. Cette intensité temporelle, elle la préserve dans son élan continu de nous transmettre

le bonheur que procure l'amour, les souffrances teintées de ressentiment face notamment à la spoliation d'une Histoire, celle de son pays qu'elle se promet de récupérer.

Dans l'Amour, *la fantasia* particulièrement mais également dans ses autres œuvres, la clarté du message est sans équivoque, dans l'absolu, sans concession car pour Assia Djébar, *l'amour s'écrit* et verse sur chaque période historique un parfum persistant et continu son combat, une démonstration sans violence, sa fantasia à elle, est une représentation symbolique de l'intensité de ses sentiments, son avidité peut-être d'immobiliser ce temps dans la mémoire de chaque lecteur ? L'histoire se présente comme une continuité comme le relève François Dosse dans son article relatif à Michel de Certeau et de l'écriture de l'Histoire :

Aucune existence du présent sans présence du passé, et donc aucune lucidité du présent sans conscience du passé. Dans la vie du temps, le passé est à coup sûr la présence la plus lourde, donc possiblement la plus riche, celle en tout cas dont il faut à la fois se nourrir et se distinguer.¹

Mais également, une rencontre temporelle durant laquelle l'auteure, intruse assoiffée de découvertes est à l'affût du moindre indice historique.

Je rêve à cette brève trêve de tous les commence-ments ; je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre... (A.F., p 4)

Dans le passage : la mise à sac dans *l'Amour, la fantasia*, la narratrice fait référence à la transmission intergénérationnelle des ancêtres retentissant comme un écho traversant les âges. La thématique de la continuité est ici bien présente :

Le corps, hors de l'embaumement des plaintes rituelles, se retrouve comme fagoté de hardes. Reviennent en écho les clameurs des ancêtres désarçonnés lors des combats oubliés ; et les hymnes des pleureuses, le thrène des spectatrices de la mort les accompagnent. (A.F., p.101)

Dans cet extrait tiré de *l'esclave à Tunis* dans *Vaste est la prison*, cette intrusion historique est opérée naturellement entre plusieurs passages autofictionnels comme rappel historique et fait référence à la découverte en 1631 du lettré Thomas d'Arcos, secrétaire du Cardinal devenu esclave, sur le site de l'ancienne Thugga (Dougga, en Tunisie) d'un mausolée, sur lequel sont inscrits des caractères d'un alphabet encore inconnu et identifié plus tard comme alphabet libyco-berbère.

¹DOSSE, François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, 2003, p. 145

Thomas, ce brave Thomas d'Arcos, dont on ne saura malheureusement pas où il ne mourra ni comment il mourra : en chrétien ou en musulman, Thomas, entre deux rives, entre deux croyances, sera le premier transmetteur d'une inscription bilingue dont le mystère dormira encore deux siècles.
(*V.E.P.*, p.121)

Conclusion

Écrivaine de la mémoire, Assia Djébar a su joindre à sa compétence d'historienne, son talent d'écrivaine minutieuse, avide éternelle, de connaissances comme de reconnaissance (historiques). Son œuvre romanesque s'appuie ainsi, par le biais de l'autofiction, genre littéraire dans lequel elle excelle sur tant de références historiques qui offrent au lecteur averti ou non toute une litanie d'indices révélateurs, qu'il découvre progressivement, souvent étonné, tiraillé davantage, à travers les pages, par ce besoin contagieux de rassembler les morceaux de cette mosaïque de l'authenticité quasi infinie pulvérisée par le silence et les compromis mémoriels souvent fallacieux.

Aussi, grâce aux voix de femmes anonymes elle crée une assise solide, érigée par ses récits comme un monument inébranlable qu'elle dédie à toutes celles dont la parole a été spoliée. Au fil du temps se tissent alors, des histoires simples, pures, authentiques au creux de la grande Histoire, celle qu'elle se promet de transmettre fidèlement, celle de son pays : l'Algérie. Utilisant donc, à bon escient, le terreau fertile de ce domaine (l'Histoire) pour affiner sa créativité débordante, Assia Djébar, n'hésite pas à partager, ses souvenirs, ses craintes, ses moments de bonheur comme ceux de son éternel déchirement, qu'elle livre sans duplicité, avec le moins d'ambiguïté possible, pour mieux rassembler, pour mieux êtreindre, pour enfin réguler au bout de sa plume, le *sang de son écriture*, qu'elle se propose d'offrir aux prochaines générations, flux d'espérance hérité de ses ancêtres. Tout au long de son travail de recherche, Assia Djébar met en exergue, la nécessité de la transmission inter-ou-transgénérationnelle afin d'atténuer les traumatismes vécus par les générations éprouvées par les atrocités du colonialisme et de la Guerre de Libération dont elle fait partie. Cette écriture de la résilience, cette capacité pas toujours évidente qu'elle se résout, à forte raison, à dédier au monde tout en propulsant l'espace intime de ses sentiments, ses pensées les plus vulnérables, véridiques, tout cela dans l'unique but d'affermir davantage la mémoire collective. Ce don d'une suprême intensité qu'elle voue à la post-mémoire, cet échange pouvant encore éveiller quelques consciences égarées, se déploie tel un parchemin, aujourd'hui comme hier dans une continuité historique avec ses ruptures infaillibles : des arrêts sur image, nécessaires afin de capter sous d'autres angles peut-être, la lumière qui émane de la vérité tant espérée.

Les archives, les récits d'historiographes, qu'elle épluche avec ferveur, ne sont plus de simples textes repris dans un but scientifique, ils deviennent au fil du temps,

dans une quête d'évasion créative, la matière première, le moyen le plus fiable, fidèle, capable de l'adhésion d'un lectorat emporté dans la spirale du questionnement identitaire.

En découvrant des pans entiers de l'Histoire d'une nation, ceci lui permettra d'entériner pleinement sa propre identité comme un besoin viscéral afin de l'amarrer à son appartenance collective. Rassembler polyphoniquement toutes les voix de son peuple afin de comprendre sa propre histoire devient pour Assia Djébar, un but...un aboutissement. Ce merveilleux poème extrait du recueil *Poèmes de Samuel Wood* de Louis-René des Forêts en épigraphe de *la Femme sans sépulture*, révèle admirablement, la vision extratemporelle de transmission de l'auteure.

*Si faire entendre une voix venue d'ailleurs
Inaccessible au temps et à l'usure
Se révèle non moins illusoire qu'un rêve
Il y a pourtant en elle une chose qui dure
Même après que s'en est perdu le sens
Son timbre vibre encore au loin comme un orage
D'où on ne sait s'il se rapproche ou s'en va.¹*

Louis-René DESFORETS,
Poèmes de Samuel Wood, 1988.

¹ DJEBAR, Assia, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, coll. « Livre de poche », 2002

Chapitre III

Formes mémorielles dans l'écriture romanesque d'Assia Djebar

Introduction :

Comme nous l'avons soulevé dans nos précédents chapitres, l'Histoire une des formes mémorielles chez Assia Djébar, elle est principalement employée comme matière nécessaire à l'actualisation d'un passé dans lequel sont puisés les moments cruciaux de la période coloniale, repensé de manière totalement atypique par l'auteure. La thématique de la révolte, de la guerre de libération nationale comme celle de la souffrance, du refus, de la soumission et du féminisme est matérialisée par une scénographie détaillée, historiographique, référenciée avec raffinement. Aussi, s'appuyant sur ses propres défis sociaux, culturels et personnels auxquels elle croit profondément, la quête identitaire semble être, pour l'auteure la voie royale. Car, en partie coupée de ses racines, fragilisée par le déchirement identitaire durant sa longue traversée du désert, Assia Djébar a su faire jaillir de ses cendres. Une détermination, un besoin inassouvi de raconter son moi profond qui passe nécessairement par ses souvenirs personnels, tentant à chaque ligne écrite, de cimenter son identité, sa position de femme libre, qu'elle croyait à tout jamais morcelée, tout simplement sa propre histoire, à travers des formes mémorielles jusque-là, sous-jacente :

J'écris pour me frayer mon chemin secret, et dans la langue des corsaires français qui, dans le récit du Captif, dépouillèrent Zoraidé de sa robe endiamantée, oui, c'est dans la langue dite "étrangère" que je deviens de plus en plus transfuge. Telle Zoraidé, la dépouillée. Ayant perdu comme elle ma richesse du départ, dans mon cas, celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté. Fugitive donc, et ne le sachant pas. Car, de trop le savoir, je me tairais et l'encre de mon écriture, trop vite, sécherait. (*V.E.P.*, p. 172)

Profondément tourmentée par tant de questionnements, Assia Djébar propose au monde une vision tout à fait inédite d'accorder la parole à des femmes anonymes, témoignages recensés dans un long parchemin, où s'inscrit en lettres de feu, la mémoire collective d'une nation bafouée par le colonialisme. Ce mécanisme narratologique qu'elle emploie à merveille, se veut être, avant tout, au plus près de la vérité historique dans une forme mémorielle composée d'une imbrication de sa vie personnelle et d'un discours historique. Dans quasiment tous ses écrits, nous relevons une authentique ambition de mêler une réalité vécue à une aspiration avérée de reconstitution historique, tout cela en puisant dans ses connaissances scientifiques et ses recherches historiques des informations irréfutables. Toutes les balises biographiques et historiques puisqu'elles sont en partie consubstantielles dans l'œuvre

d'Assia Djébar, sont présentées au lecteur dans un cadre spatio-temporel où les moindres faits ou événements importants sont la conséquence, le prolongement de faits historiques. La mémoire sociale est ainsi intimement liée au passé, parfois recrée par une fiction, trop mitoyenne, à notre sens, de la réalité culturelle et identitaire. Car Djébar ne craint pas de se dévoiler, quitte à déplaire à certains, voire à les offusquer, en rapportant des faits concrets, indiscutables qui ne sont toujours pas au goût du jour.

Cette cohérence entre la fiction qu'elle propose et les faits historiques révélés donne encore plus de crédit à ses écrits, notamment lorsqu'elle évoque la guerre de libération nationale ; les histoires personnelles, parallèles, relatées s'ancrent si naturellement dans l'Histoire collective, qu'il semble difficile au lecteur de détecter la part d'imaginaire dans la construction romanesque de ses récits. Par ailleurs, le travail d'investigation historique d'Assia Djébar, semble se placer dans la perspective d'apporter à la littérature, une certaine quête esthétique et artistique puisque ses écrits dont les descriptions uniques de par leurs détails, font souvent penser à des toiles où le clair-obscur s'invite chaleureusement, ou à des mosaïques anciennes créées par des artisans de la vie, inspirés d'épopées lointaines.

L'attachement d'Assia Djébar à l'Histoire passée ou plus récente de son pays, au combat de femmes, à travers les voix ensevelies, à travers leurs corps qu'elles se réapproprient légitimement, en s'accaparant justement de cet acquis historique féminin, sont la base de la forme mémorielle de l'écriture romanesque de l'auteure :

Chuchotements des femmes[...] Temps des asphyxiées du désir, tranchées de la jeunesse où le cœur de spectatrices de mort vrille par spasmes suraigus jusqu'au ciel noirci...[...] Les vergers brûlés par Saint-Arnaud voient enfin leur feu s'éteindre, parce que la vieille aujourd'hui parle et que je m'appête à transcrire son récit. (A.F., pp.250-251)¹

En incluant ainsi dans ses récits la dimension historique, Assia Djébar inscrit largement la littérature algérienne dans l'universalité. Cette matière littéraire qu'elle exploite généreusement, lui confère une sincérité intellectuelle qu'elle offre indéniablement et toujours sans compromis.

¹ Le passage est écrit en italique dans le texte original.

III-1. Mémoire sociale

« Comme si cette poussée scripturaire
sécrétait un risque, une accélération vers
l'inévitable effacement. » (V.E.P., p.160)

Nous pouvons définir le concept de mémoire sociale comme étant la jonction contenant les liens inhérents à la mémoire et à la société. Ce dernier, inventé par le sociologue Maurice Halbwachs dans les années trente, met en évidence la notion de mémoire collective antérieurement relevé par Karl Marx, puis repris dans les interprétations de Durkheim dont Halbwachs fut l'élève. En effet, pour en revenir à la vision de Marx, cette mémoire représente les conséquences du passé économique sur la perception présente de la société vue par les hommes. Dans cette optique, Halbwachs précise que : « *Les hommes subissent l'action des institutions économiques actuelles plus que des anciennes* »¹, puis de poursuivre dans ce même ordre d'idée :

Malgré tout, ils ne réussissent pas tout de suite à faire table rase des croyances, des traditions et même des institutions du passé. Marx soutient que des institutions juridiques, politiques, religieuses et tout le mouvement des idées ne sont que l'expression et l'apparence phénoménales des réalités plus profondes, à savoir de l'évolution économique, peut-être ne veut-il pas dire autre chose.²

Halbwachs évoque également la notion non moins importante relative aux traces du passé, un espace temporel où l'histoire s'est installée et au cours duquel, les répercussions comportementales d'une société ont permis de recenser les victoires, les échecs, la résistance et les moyens utilisés par une société pour faire face aux aléas de la vie, créant peu à peu les traditions et les mœurs. Tout ce passé est structuré différemment selon un lieu donné : un pays. Halbwachs, dans *La Classe ouvrière* reprend l'idée de H. Bergson en définissant les composantes d'une société comme étant issues : « *de l'ensemble de l'Être qui crée les espèces en le transposant en termes sociologiques.* »³. Pour Halbwachs la réalité sociale de la classe ouvrière qui a permis, par le travail, de participer grandement à la survie économique d'une société, demeure malgré tout, à la fois oubliée et oublieuse de cette dernière.

¹HALBWACHS, Maurice, in « Halbwachs et la mémoire sociale », Gérard Namer. Éditions de la Sorbonne, Paris, 2004, p.107-113 disponible sur : <http://www.openedition.org/6540> consulté le 01/08/2021

²*Ibid.*p.108

³*Ibid.*p.109

L'histoire nous prouve largement que toute société oubliée finit, un jour ou l'autre, à prendre conscience de l'effacement injustement imposé. Car, il est vrai selon Halbwachs que : « *Nulle part dans les pays d'industrie de notre temps on ne trouve un fossé plus profond qu'entre les ouvriers et ceux qui ne le sont pas. Au contraire de l'ouvrier, l'employé dans son bureau a une mémoire.* »¹. La mémoire sociale deviendrait toujours selon le sociologue, tributaire d'un rapport iniquement déséquilibré entre le niveau de vie d'une tranche de la société à une autre. C'est exactement cette exclusion injuste d'une partie de la société, cette forme de mépris qui va au cours des siècles apporter un souffle nouveau à tous les oubliés de la société.

Contrairement à l'antithèse de Bergson, basée sur la dichotomie entre la mémoire vraie et la société, celle d'Halbwachs, s'oriente plutôt vers l'unité mnémonique, spécifiant une mémoire sociale à la fois individuelle et collective. Pour Halbwachs, hormis la mémoire religieuse mystique, la mémoire de classe, le terme de « *tradition* » apparaît inévitablement car dans une mémoire individuelle, partie intégrante de la mémoire collective, *une tradition*, s'installe obligatoirement : une sorte de fusion de mémoire et d'imaginaire de valeurs d'une certaine tranche de la société selon la classe et la confession religieuse. Ceci donnera naissance à la pluralité des mémoires collectives. Mais souvent lorsqu'il y a pluralité, il y a divergence. Toutes ces différences nées de mémoires collectives distinctes sont plus prononcées lorsque les différents composants d'une même société, à l'instar des pays colonisés, sont totalement confrontés à l'injustice, au mépris, à la surexploitation d'un individu par un autre ou encore plus, à l'esclavage. Toutes ces mémoires collectives bannies de la société vont indubitablement donner lieu à des révolutions, car en fait, toute société est synonyme de mémoire qu'il ne faut surtout pas offenser par l'oubli. En effet, pour Halbwachs « *la seule réalité, c'est la mémoire sociale, la société comme mémoire, la mémoire comme société.* »². Il n'hésitera pas d'ailleurs à personnifier la mémoire par une statue biface, à deux regards donc : un vers le présent, l'autre vers le passé. Répondant à M. Blondel pour qui l'Histoire est un "portemanteau" auquel il peut attacher ses souvenirs, il dira que la mémoire sociale, contrairement à l'Histoire qualifiée par le sociologue de *caricature*, est bien plus

¹HALBWACHS, Maurice, in « Halbwachs et la mémoire sociale », Gérard Namer, *op. cit.* p.111.

²*Ibid.* p.112.

profonde en réalité. Toutes les mémoires collectives incluant obligatoirement tous les non-dits, sont les seules sensées, à édifier l'histoire totale. L'Histoire totale, la vraie, que des êtres soucieux de transmettre ont toujours prôné.

Pour tous *les damnés de la terre*, la mémoire sociale, collective, est une question presque de survie, tant elle exige de chacun, une retranscription, tâche souvent ardue car les traces écrites sont rares. Dans ce cas, la culture, les traditions, L'oralité, le chant en particulier, sont des joyaux à partir desquels il faut absolument extraire les mots précieux, ceux qui racontent la vie, la vérité, la seule, celle qui traverse les siècles malgré les invasions, les occupations, les destructions morales et physiques des êtres, du moindre vestige identitaire :

Sachant combien ses collègues de toutes nations en Égypte rivalisent dans ce lucratif commerce, il jette son dévolu sur la stèle bilingue de Dougga. Il décide de s'en emparer, pour la vendre au British Muséum. [...] Ils précipitent de haut en bas les blocs supérieurs en les soulevant avec de forts leviers. C'est ainsi que la stèle bilingue emportée à Tunis laisse derrière elle un champ de ruines ! (V.E.P., p142)

Ainsi sont spoliées tant de richesses des pays qui ont subi l'expansionnisme colonial, comme cette stèle comportant des inscriptions antiques berbères. Les colonisateurs décrétant que ces nations sont des peuples sans histoire, sans culture, sans mémoire, à la limite possédant quelques rares traditions souvent qualifiées de barbares. Le désaveu de Frantz Fanon de cette vision avilissante est, à ce propos plus significatif : « *Je me sens une âme aussi vaste que le monde, véritablement une âme profonde comme la plus profonde des rivières, ma poitrine a une puissance d'expansion infinie. Je suis don et l'on me conseille l'humilité de l'infirme...* »¹

Pour Assia Djébar les nombreuses luttes sans fin qu'elle mène de pied ferme, apparaissent aux yeux de l'auteure comme une évidence, un devoir de mémoire, une obligation de restituer une part de vérité enfouie depuis des siècles sous les ruines de l'oubli.

¹ FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p.114.

III-1-1. Écriture d'une mémoire féminine

...quatre siècles également avant celui, grandiose, de la Kahina – la reine berbère qui résistera à la conquête arabe –, Tin Hinan des sables, presque effacée, nous laisse héritage – et cela, malgré ses os hélas aujourd'hui dérangés – : notre écriture la plus secrète, aussi ancienne que l'étrusque ou que celle des « runes » mais, contrairement à celles-ci, toute bruissante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui, est bien legs de femme, au plus profond du désert. Tin Hinan ensevelie dans le ventre de l'Afrique ! (V.E.P., p.164)

Ce passage du roman *Vaste est la prison*, démontre à quel point la femme, porteuse d'avenir demeure tout au long de l'Histoire soucieuse de transmettre ce qui est pour elle d'une importance vitale : l'identité au sens le plus large du terme. Pour Assia Djébar, le message est clair, elle reprend en profondeur les aspirations des reines berbères de Tin Hinan à Dihya et plus tard toutes les grandes figures féminines de l'Histoire algérienne : des combattantes, des femmes martyres dont le nombre est largement sous-estimé.

C'est donc grâce aux récits de femmes, recueillies par une femme que ce besoin de survie émerge, comme une planche de salut, un impératif inouï, une dernière chance. Car l'opportunité de recenser toutes ses paroles avérées, risquait bel et bien de s'évanouir au fil du le temps, ce même temps qu'utilisera l'auteure pour prouver davantage sa quête, sa prédilection ravivée par sa curiosité de découverte de vérités. Rechercher la lumière, retirer sans crier le voile opaque du mensonge derrière lequel se trame l'inadvertance délibérée d'enfuir pour l'éternité tous les non-dits. La restauration historique étant au centre des préoccupations de l'auteure mène valeureusement avec toutes ces femmes en totale déshérence de reconnaissance le combat contre l'oubli.

Les romans constituant le *Quatuor Algérien*, sont en effet les pièces maîtresses d'une aspiration significative corolaires d'un dur labeur intellectuel : littéraire, artistique et historique. La stratégie scripturale d'Assia Djébar repose en grande partie sur la mémoire de femmes. Cette "matrice de l'Histoire" comme la stipule, à forte raison Paul Ricœur va davantage l'encourager, l'orienter vers l'incontournable voie de la sororité ; dans une initiative, une lutte hors du commun vers une destinée convergente où se retrouvent toutes les femmes d'horizons différents pour écrire l'Histoire :

Confrontation sur la durée avec des femmes de ma terre d'enfance, femmes de tous âges (ancêtres, jeunes femmes ou même fillettes) me lançant continûment

leur parole de véhémence, leurs éclats de voix, leurs rires, leurs souffles, leurs soupirs avalés, en un mot leur langue en mouvement, la vie même et les pulsations de leur seule liberté : à chacune, sa parole.¹

Ainsi, toutes ces voix, ces témoignages que l'auteure reporte avec précision et avec amour vont hanter ses textes en leur donnant un souffle novateur, une clarté inouïe. Ces voix comme celle de Zoulikha, la martyre dont le corps a disparu, qui, notamment à travers ses différents monologues va porter très loin, même après sa mort enfin reconnue, son doux message d'espoir et de vie.

Mon corps à terre se durcissait, s'installait dans une vigueur qui désormais te parvient. Comme s'il n'y avait plus jamais, pour moi, de nuit : le temps, l'espace, les courbes autour de mon corps refusant de pourrir, ou de s'émietter, tout n'était que lumière blanche - d'un blanc aveuglant de midi (moi pourtant yeux depuis le début fermés ! (F.S.S., p.225)

Faire parler toutes ces femmes, faire éclore enfin ces voix emprisonnées dans le silence des dictats imposés, des prétextes traditionnels, car la femme est vouée depuis trop longtemps au silence : se taire, consentir, ne pas paraître puis disparaître. Cette éclosion donc, ce prélude à la liberté va permettre à Assia Djébar, cernée de toute part par ces voix exhumées d'en faire son cheval de bataille. A travers ses nombreux récits se tissent alors, peu à peu, dans cette oralité millénaire féminine les preuves tangibles de faits et de reconstitution historique. La retranscription des témoignages oraux recensés va ainsi être minutieusement opérée et ce, par le biais de la littérature qui viendra combler grâce à la fiction certaines béances conduisant l'auteure vers cette affirmation :

...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. La tradition orale fait partie de la mémoire Algérienne qui, avec ses absences, ses accidents, ses érosions et ses traces, est pour l'auteure un « champ profond pour un labourage romanesque. »²

Mais c'est également en utilisant l'imbrication de récits situés dans un espace temporel différent qu'Assia Djébar va structurer les nombreux témoignages. En recourant ensuite à des ruptures linéaires au cœur même de ses textes par une intrusion autofictionnelle, ce procédé permettra d'installer un schéma romanesque inattendu. La continuité scripturaire est également sollicitée puisque nous retrouvons par exemple des voix "traversant" les frontières d'un roman pour les redécouvrir dans

¹ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op.cit. pp. 38-39

² *Id.*, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991, Préface.

un autre, une technique conférant aux récits un prolongement, une sorte de saga orale ou d'écho persistant.

De cette fragmentation scripturaire découlera une jonction où la mémoire et l'Histoire à l'unisson vont ébranler l'oubli pour le recouvrir du voile transparent de l'authenticité. En effet, le réel travail d'Assia Djébar en sa qualité d'historienne demeure avant tout la recherche des lacunes pour arriver à combler l'oubli, celui des femmes, en particulier celles qui ont joué un rôle prépondérant dans la lutte pour la liberté de l'Algérie. En tant que femme de lettres ses aspirations intellectuelles sont tout autant égales puisque son rôle ultime est le dévoilement. La quête de vérité allant de son besoin spontané de reconstitution historique en dénonçant ouvertement par le biais de sa plume certaines falsifications historiques. L'introduction des voix de femmes, notamment celles des aïeules, vont permettre à l'auteure de procéder méticuleusement à un rapprochement avec les sources historiographiques françaises afin d'exhumer certaines vérités cachées. Ce procédé très caractéristique est manifeste dans son roman *l'Amour, la fantasia*, dans lequel la narratrice explique la nécessité d'éclairer "cette nuit ancestrale", permettant ainsi d'élucider tant de zones d'ombres :

Sous les projecteurs des mots voraces ou déformants, la nuit ancestrale se déploie. Avale le corps dans sa grâce d'éphémère. Nie les gestes dans leur spécificité. Ne laisse subsister que les sons. (...) Le corps, hors de l'embaumement des plaintes rituelles, se retrouve comme fagoté de hardes. Reviennent en écho les clameurs des ancêtres désarçonnés lors des combats oubliés ; et les hymnes des pleureuses, le thrène des spectatrices de la mort les accompagnent. (A.F., p.223)

Ces rapports oraux de femmes deviennent non seulement une quête de vérité mais également une approche ouverte de la condition féminine en Algérie qu'Assia Djébar dévoile grâce à une démarche quasiment ethnographique prenant en compte sa complexité sociale, traditionnelle et religieuse. Les voix comme les corps des femmes prédominent dans l'écriture féminine d'Assia Djébar. Ces deux moyens d'expression permettent aux femmes d'exorciser leurs douleurs comme leurs joies, d'émouvoir plus intimement l'autre afin d'atteindre cette proximité émotionnelle libératrice :

La seule réellement coupable... était "la femme qui crie"... Refuser de voiler sa voix et se mettre "à crier", là gisait l'indécence, la dissidence. Car le silence dégoûte les autres perdait brusquement son charme pour révéler sa vérité : celle d'être une prison irrémédiable. (A.F., p. 285).

Mais au-delà des voix féminines dans l'œuvre romanesque d'Assia Djebbar, celle de la narratrice vient composer avec les autres la Mémoire. Toujours dans une approche particulière, elle explique les comportements de certaines femmes dans l'initiative de combler ou de donner sens aux silences. La langue choisie, le français s'est imposé à l'auteure en raison de son instruction essentiellement acquise dans cette langue, sujet qui va provoquer un véritable déchirement identitaire chez Assia Djebbar, car écrire dans la langue de l'Autre de surcroît l'occupant exige un sacrifice qu'elle doit accepter et ce malgré les divergences culturelles, traditionnelles et religieuses qui divisent les deux pays. Se dévoiler dans la langue de l'ennemi permet à l'auteure de considérer l'impact qu'occasionne une telle initiative à savoir : la possibilité de déployer davantage les thèmes liés à l'Histoire de l'Algérie, de cibler un lectorat plus important sans omettre la nécessité d'insérer des rappels identitaires bien distincts en relevant les marqueurs sociaux jusque-là inconnus. Tous les efforts de Djebbar vont intrinsèquement dans le sens du besoin de transmettre par la parole des femmes particulièrement car, détentrices de l'identité algérienne, elles représentent bel et bien l'unique issue pour la sauvegarde de l'identité. Assia Djebbar privilégie également dans ses romans, la mise en valeur des figures féminines car elles symbolisent à ses yeux la force face à la douleur et la résistance au-delà de l'entendement.

Le camp immense des suspects, des arrêtés pour les interrogatoires, ne semblait pas loin. Ils s'étaient querellés entre eux, moi couchée : l'un d'eux dont je n'avais pas reconnu la voix avait crié, par deux fois (la seconde fois, plus bas, ou avais-je peut-être, entre-temps, perdu conscience), que ma détention était « illégale », qu'au camp (je n'ai pas retenu le nom) je devais être transportée !
(*F.S.S.*, p.217)

Assia Djebbar malgré les combats menés est consciente des régressions et dérives enregistrés notamment pendant la décennie noire durant laquelle l'image de femme a été bafouée, piétinée et anéantie, tout cela avec le maintien d'un Code de la Famille suranné reléguant la femme à un rôle inférieur. Aussi il semble légitime que devant le mutisme de la société, la littérature féminine trouve une échappatoire lui permettant d'ancrer dans l'expression scripturaire sa vision d'une sombre réalité.

Dans ce contexte précis les travaux d'Hélène Cixous à propos de « l'écriture féminine » ou l'écriture « à l'encre blanche » établissent un certain rapport d'influence de ce concept sur l'écriture d'Assia Djebbar. Cette dernière utilise des procédés dans ses récits de ce genre d'écriture, une écriture axée principalement

autour de la transmission. Ceci permet d'affirmer que l'écriture d'Assia Djébar est une écriture purement féminine. Car rejoignant les auteures françaises dans leur sensibilité de l'écriture qui, selon Béatrice Didier utilisent un langage « *de sensations et d'images plus que de mots [...] [un] langage antérieur au langage* »¹, l'écriture d'Assia Djébar s'inscrit à fortiori dans ce langage du corps, des sens.

H. Cixous, dans son ouvrage « *Le rire de la méduse* », dédié au dévoilement du corps féminin dans la littérature relève que :

En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps, on censure du même coup le souffle, la parole. Écris-toi ; il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient².

Une façon selon la théoricienne de bannir toute dépendance du corporel au mental car la nécessité de dissocier les deux s'avèrent primordiale. Dans ce même ordre d'idées, les souffrances corporelles comme psychologiques doivent obligatoirement être rétrocédées dans leur contexte précis. Mémoires du corps et de l'esprit qui exhortent dans leur élan commun l'écriture libératrice. L'écriture de la mémoire féminine érigée sur un piédestal par Assia Djébar semble en effet, répondre amplement au silence décrété depuis des temps immémoriaux car chaque son transmis par une femme est une réponse à un état d'âme défini ou confus, magnifié par une prose unique. Miléna Horvath affirmera également que :

L'écriture d'Assia Djébar 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.³

Les lamentations des femmes, leurs cris en langue maternelle, langue de la montagne, une langue affective et douloureuse. Dans ce passage Assia Djébar

¹DIDIER, Béatrice, *Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 25

²CIXOUS, Hélène, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, Paris, n° 61, 1975, p. 43

³HORVATH, Melena, « Retour aux voix perdues de l'origine ». *Semen*, [en ligne], 18 | 2004, mise en ligne le 29 avril 2007, URL : <http://journals.openedition.org/semn/2232> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/semn.2232>, Consulté le 16 Avril 2020.

dresse un tableau funeste dans lequel elle décrit la scène de la mort de Cherifa fille de Lla Fatima :

La poétesse, accroupie, s'était tue ; Bahia se leva, bouche béante, yeux élargis devant la face ensanglantée de la pleureuse. Une autre s'appliqua à tirer vers elle, doucement, la fillette. Celle qui cria une fois, qui s'essuyait à présent nonchalamment la joue, eut comme un spasme étrange, le torse secoué comme d'une sorte de rire, puis elle s'écria, à l'étonnement de toutes [...] La cousine donc martela, la joue maintenant séchée, avec seulement des traces roses de griffures :

« *Seggwasmiyebdauseggwas Wernezhyyiggwas !* »¹

Et elle cria les deux derniers vers, sur un ton plus déchiré :

« *MeqqwerlhebsiyinyanAns'ara el ferregfelli!* »²(V.E.P., p. 236)

Ce cri de déchirure amplement significatif tant dans sa puissance que dans son intensité, titre et épitaphe représente la force féminine face à l'immense tristesse. Cet appel mélancolique est aussi et surtout l'attestation d'un *vaste* sentiment d'isolement lié à l'oppression physique et psychologique subie par les femmes. Néanmoins l'anaphorisme utilisé comporte également une plénitude de sens car il renvoie d'une certaine manière, à un espoir de liberté dans le dernier vers : « *D'où me viendras –tu, délivrance ?* » ; tout cela conférant au roman *Vaste est la prison*, une dimension littéraire où l'oralité domine telle une longue plainte dédiée à la souffrance et à la liberté.

En effet, c'est aussi par la force d'une écriture au plus près de la réalité sociale féminine qu'Assia Djébar prend évidemment conscience de l'aspect provocateur de son écriture. Ses positions à l'encontre du rituel culturel arabe qui interdit aux femmes le dévoilement au sens le plus large du terme ; nous contraints à retenir parfois une sorte de complexité dans l'utilisation du "je" qu'elle noie consciemment ou inconsciemment dans l'identité collective féminine. Dans toutes ces voix narratives inscrites dans une dimension spatio-temporelle sans cesse rétablie par l'histoire antique immuable, également dans une dimension sociale nettement solidaire et une tradition orale ininterrompue que vogue au gré, un souffle mémoriel.

III-1-2. Littérature et tradition orale

¹ Traduction du chant berbère chanté par T. Amrouche « Depuis le premier jour de l'année, nous n'avons eu un jour de fête ! »

²*Ibid.* « Vaste est la prison qui m'écrase
D'où me viendras –tu, délivrance ? »

« La transmission orale, dans les moments de convulsions historiques, se donne comme objectif de fixer dans la mémoire comme sur la pierre, l'essentiel de ce qui entre dans la préservation identitaire »¹

En Algérie, la tradition orale a été longtemps écartée, sous-estimée. Quelques travaux ont été opérés durant la période de colonisation et des auteurs algériens se sont investis dans la recherche de cette forme de littérature, à l'instar de Mouloud Maameri, Si Amar Bensaïd Boulifa, Belkacem Bensedira, et autres... Ces derniers ont publié des recueils et autres textes faisant référence à cette forme d'expression mais tous leurs travaux se sont avérés insuffisants tant la transmission orale en Algérie qui est immense et nécessite par conséquent une prise en considération à la hauteur de son amplitude. Des contes algériens à la poésie en passant par les récits historiques, la tradition orale tarde à récupérer ses lettres de noblesse. Et pourtant, nul ne peut contester l'importance ethnologique, anthropologique et linguistique que suscitent l'abondance et la richesse d'un tel patrimoine. Nous devons néanmoins dissocier la littérature orale de la tradition orale qui doit être perçue sous un angle purement scientifique dans le cadre notamment d'une étude ethnographique sur les composants d'une société bien déterminée. Pour ce qui concerne la littérature orale liée essentiellement en Algérie à la poésie et les contes, nous constatons une jonction contiguë entre ces deux pans de la culture orale.

Dès l'indépendance de l'Algérie, un vent de modernisme souffle sur le pays et la littérature orale est mise à l'écart pour un temps bien trop long, car- à notre humble avis- cette forme de littérature exige une certaine régularité, une attention particulière pour pouvoir rester dans l'esprit des auditeurs. Sa fragilité mais surtout sa dévalorisation car la littérature orale est solidement ancrée dans la tradition populaire ont engendré, malheureusement, une marginalisation certaine en faveur de la littérature dite écrite. Nous pouvons relever néanmoins et insister sur la constance de la production orale amazighe, comparativement aux autres composantes de la société algérienne qui a toujours su sauvegarder une certaine indépendance culturelle et cela ne date pas d'aujourd'hui. En effet, c'est grâce à l'attachement millénaire accordé à leur identité que les berbérophones d'Algérie ont réussi à préserver leurs acquis culturels. Mouloud Maameri, monument de la littérature algérienne

¹CHIKHI, Beida, *Histoires et fantaisies*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne. 2007, p.129.

d'expression française, a réussi tout de même à introduire cette forme culturelle et plus précisément la linguistique et l'histoire orale, au niveau du centre de recherche algérien (le CRAPE). C'est à partir de son départ en 1979, qu'un net déclin est constaté.

L'arabisation fortement encouragée dans tous les secteurs en Algérie, au début des années soixante-dix et bien au-delà, a permis l'émergence d'une culture hybride qui ne représente aucunement, à notre sens, la réelle identité algérienne car l'arabe dit classique est une langue utilisée uniquement à l'écrit, sublimée par des technocrates peu soucieux de l'identité algérienne et prêts à troquer les riches dialectes algériens contre une reconnaissance quasiment inaccessible. Considérée comme une sous-culture, la littérature orale finira-t-elle par perdre définitivement son éclat d'antan ? Nul n'ignore que la supposée suprématie de l'écrit n'est rien d'autre qu'un concept préconçu. Et cette hiérarchisation de la culture a longtemps été amplifiée par une représentation avilissante des cultures des autochtones par les colonisateurs, qui à travers leurs utopies civilisationnelles ont longtemps cru à l'inébranlabilité de la culture occidentale comparativement aux autres cultures trop souvent mésestimées. Ces derniers n'hésiteront pas, pourtant à s'approprier des acquis traditionnels et culturels des civilisations dites indigènes, à "piocher" dans le patrimoine matériel et immatériel d'anciens pays colonisés. Ainsi, l'oralité jugée à tort de culture primitive, finalement grâce aux recherches récentes anthropologiques, notamment africaines fait l'objet d'une "réévaluation" ; le terme d'"orature" apparaît ; La tradition orale acquiert enfin une dimension méritée, à sa juste valeur. Antérieurement utilisée en référence aux traditions orales africaines, cette nouvelle notion obtiendra légitimement son propre statut culturel et sera considérée comme héritage vivant de l'humanité.

Mais au-delà de leurs acquis, la littérature et la tradition orales pour survivre ont besoin respectivement d'un certain nombre de conditions liées essentiellement à la préservation de la gestuelle, du langage du corps tout en permettant de situer de façon adéquate le contexte spatio-temporel d'un chant ou d'un récit. Certains chants exécutés par exemple par des bergers, certaines plaintes demandent en effet une certaine liberté liée peut être à la hauteur de la portée des échos des montagnes. Ces orateurs vont voyager entre monts et vallées pour transmettre cette richesse millénaire. A contrario, dans les villes à l'intérieur d'un mausolée par exemple il est

plus aisé de déclamer, d'écouter des litanies et des poèmes, car cette transmission se déroule dans un contexte spatio-temporel plus feutrée, plus intimiste.

Dans les deux cas, nous pouvons affirmer que la littérature et la tradition orales font partie d'une culture de groupe et sont fortement rattachées à la mémoire sociale d'une ethnie ou d'un peuple. A titre d'exemple, les chants tyroliens¹ sont uniques et reconnaissables entre tous, les chants berbères typiquement chaouis, le Sraoui du côté de Sétif, le sahraroui (ay-yay)², tous connus par la hauteur de la voix et l'ouverture de l'espace.

A l'inverse de la littérature écrite, la littérature orale est plus présente, pérenne car ancrée dans les esprits, les refrains des chants, des comptines resteront à tout jamais dans nos mémoires d'enfant. L'écrit a pour mission l'enregistrement, la sauvegarde du patrimoine qu'il faut à tout prix notifier, car la preuve matérielle donne un pouvoir, une authentification et instaure une certaine affirmation identitaire.

La littérature orale est sans conteste une partie importante de la représentation d'une société, de ses combats, des agitations de ses mutations, bref de sa dimension socioculturelle. Pour préserver ce patrimoine social, il est important d'abord de le valoriser par le biais du théâtre, du cinéma et de la musique surtout et ce en maintenant cette dimension fonctionnelle accessible à tous puisqu'elle ne nécessite aucun apprentissage. La tradition orale comme la littérature orale sont souvent anonymes, ce qui revient à dire qu'elles appartiennent incontestablement à la collectivité.

Il existe par contre des créations appartenant à des poètes et à des chanteurs qui sont des références à l'instar de Si Mohand U M'Hand dans lesquelles la structure du poème est particulière, un modèle fixe, dont ci-après, le poème de la vieillesse, faisant partie d'un ensemble de 244 poèmes recueillis par Saïd Boulifa et traduits par Mouloud Maameri :

Vieillesse (Tewser)

Cœur sur qui séjournent les brumes	Ay ulyefizgauyemyim
Me voici tout anxieux	Aqljdeggttexmim
Maigri parmi les chagrins	Ay daafeyyilifen
J'ai soif de vous. Je veux avec vous rester	Nem cedhaneb' anneqqim

¹ Chant montagnard à trois temps originaires du Tyrol (région alpine de l'Europe centrale), caractérisé par le passage rapide de la voix de poitrine à la voix de tête. Source : <https://dictionnaire.lerobert.com> > définition > tyrolien.

² Le chant chaoui de la région des Aurès en Algérie, le plus réputé des chanteurs c'est Aissa El Djarmouni, pour le Sagraoui nous citons Khelifi Ahmed.

Mon cœur saigne	U yeççur d idim
A Dieu je veux tout confier	Annehk' iwi y d ixelqen
Le pèlerinage de l'adieu	Zzyarabbwensafed
Qui veut méditer Dieu	W' tbyanRabb'a t iwehhed
Regarde le pauvre Mohand-ou-M'hand	Di Muhend-u-M'hend
Dont est dévoyée la raison	Meskiniâawjrrayis

Il est important de souligner également que dans le milieu féminin les plaintes, les thrènes et les chants font souvent appel à des sujets délicats dans lesquels l'appartenance et l'identité font partie d'un même corps, d'une même étoffe où miroitent toutes les sensations où chaque voix fait incontestablement partie d'un chœur transpercé par l'universalité des valeurs humaines.

Pour Assia Djébar, il est clair que la tradition orale occupe une place de choix dans son œuvre littéraire puisque c'est à partir de cette source intarissable qu'elle puise la grande partie de sa créativité. Les blessures sont sublimées par la grandeur, la résistance qu'elles évoquent. Des témoignages de femmes se fondant avec volupté aux noubas, les célébrations auxquelles elle fait souvent référence, l'auteure nous fait redécouvrir tout un monde de grandeur et de limpidité dans lequel la voix se mêle à la libération du corps féminin trop longtemps emmaillotté. Un corps qui se délivre enfin au rythme effréné des mélodies ancestrales dans un élan communautaire où l'homme perd sa place prédominante. La proclamation de la transmission est enfin assurée car ses liens tissés depuis des générations sont indestructibles. Assia Djébar par le biais de ses personnages, réussit à intégrer des chants traditionnels au cœur de ses récits tout en accompagnant le lecteur vers la découverte de la culture populaire algérienne. Certains basculements délibérés, traductions parfois délicates du dialecte algérien vers le français semblent être les attributs spécifiques de l'écriture de l'auteure créant naturellement une pluralité linguistique inédite réellement représentative de son œuvre romanesque.

La dame ne laissa même pas l'arrivante continuer. Elle fit non, en silence, distinctement et vi- goureusement de la tête. Puis elle eut besoin de justifier ça si promptement par un proverbe. [...] Qui a honte de ce qui lui fait mal, C'est bien là, la preuve que ce mal lui vient... du Diable ! (F.S.S. , p.109)

L'importance que voue Assia Djébar à la nécessité de la transmission est fortement liée à la sauvegarde de la mémoire collective, ensemble fragmenté composé des héritages ancestraux ancrés dans cette oralité tant décriée.

Dans cette orature au féminin régie par la polyphonie, nous relevons l'insistance de Djébar à mentionner dans le malheur comme dans la joie la parole libératrice, celle qui permettra à bon nombre de femmes de surmonter un trauma ou une épreuve douloureuse, donnant comme exemple le recours à Tzarl'rit, ce cri triomphant qui a traversé les siècles et qui représente encore aujourd'hui un "hululement de sororité convulsive !" (A.F., p.256).

Dans son roman *Ombre Sultane*, l'oralité est au centre même du récit aussi bien du point de vue thématique que structural puisqu'il emprunte aux *Mille et une nuit* son côté narratif dans lequel la transmission orale est dominante. La finesse, la sororité et l'acuité créatrice féminines sont également mises en relief à travers les différentes parties ; atouts qui permettent aux femmes sinon d'assumer leurs positions et de survivre. Nous relevons également dans ce roman un point de convergence des deux récits : « *Isma et Hajila : arabesque des noms entrelacés. Laquelle des deux ombres, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi ?* » (O.S., pp.9-10). En effet, dans ce roman le tangage entre le passé et le présent est corolaire de l'oralité partagée d'Isma et de Hajila, bien qu'issues de deux mondes différents, elles se rejoignent dans les mêmes craintes donc, dans l'unicité féminine :

La voix s'élève anonyme : Jusqu'à quand, ô maudite, cette vie de labeur ? Chaque matin, chaque midi et chaque soir, mes bras s'activent au-dessus du couscoussier ! [...] Mots hachurés, en vain retenus par le « chut » des compagnes effarouchées. Qui craignent, pudibondes, le déferlement de cette fureur verbale. (O.S., p. 149)

La voix anonyme est, ici, en effet purement emblématique car elle renvoie à la condition avilissante de toutes les femmes à une certaine époque. Dans son roman *Vaste est la prison* l'oralité est très présente, la narratrice revêt naturellement l'habit de conteuse pour nous relater dans des parties temporellement séparées plusieurs récits historiques et légendaires qui se réfèrent à l'Histoire de l'Algérie, à l'instar du passage « *Abalessal* » qui retrace l'Histoire de Tin Hinan "Celle qui vient de loin", la reine Touareg dont l'épopée a été transmise par les Hommes Bleus du Hoggar. Mais également dans la partie « *Fugitive et ne le sachant pas* », l'aventure de Zoraidé, noble citadine qui privilégia l'amour à la richesse est rapportée avec poésie.

Les œuvres les plus accomplies d'Assia Djébar sont fortement imprégnées d'oralité féminine, elles ont également le mérite d'insérer toute la richesse d'un patrimoine ancestral longtemps sous-estimé. En mettant ainsi la lumière sur ce qui représente une inébranlable chaîne de transmission, elle permet à des générations de femmes de

s'identifier et de s'approprier légitimement une appartenance dont on a voulu longtemps les priver.

III-1-3. De l'ethnographie à la construction d'une identité féminine

Le territoire, plus précisément le lieu est assurément le point de départ de toute recherche sociologique et par là même ethnographique puisque ces deux volets scientifiques sont intimement liés. Le sentiment d'appartenance et d'attache que nous ressentons tous à un moment de notre existence prend inévitablement racine dans la structure au niveau de laquelle nous avons évoluée et ce, malgré les disparités sociales que nous pouvons trouver dans un groupe qui sont trop souvent abordées de manière hiérarchisée.

En Algérie, les traits saillants de la société sont depuis très longtemps fortement attachés aux traditions maghrébines, à l'histoire et aux références religieuses qui sont les fondements de l'identité. Il est important de rappeler entre autres que les premières traces d'occupation humaine retrouvées sur le sol algérien remontent à environ deux (02) millions d'années, une préhistoire qui prend fin avec les premiers textes lybiques (Tifinagh), carthaginois et romains datant de la deuxième moitié du premier millénaire avant Jésus-Christ.

Aussi, pour en revenir à l'intérêt que nous portons aux conditions sociales dans la société algérienne, ce dernier s'avère naturellement important puisqu'il trouve son origine dans les rapports de pouvoir au sein d'une même famille ou au sein d'un groupe bien déterminé et différent selon leur situation géographique. Sur le plan hiérarchique, il est clair que le patriarcat longtemps institué et renforcé depuis l'islamisation de l'Algérie permet d'analyser tout un mode de vie lié à l'échelle du territoire algérien. Nous retrouvons chez Assia Djébar, un large éventail des spécificités algériennes qui deviennent naturellement explicites puisqu'elle se charge avec éloquence de nous démontrer historiquement la préservation de telles traditions qui sont souvent attachées à des réflexes ancestraux. Le patrimoine culturel et linguistique résonne à travers tant d'épopées relatées demeurant en filigrane dans ces récits hautement référenciés. A titre d'exemple, l'écriture berbère et sa découverte en 1633 par Thomas D'Arcos, est largement mise en exergue dans plusieurs passages du roman *Vaste est la prison* :

Thomas, désormais Osman, se présente à lui, tout ému, le texte de Dougga entre les mains. « Lui, se dit-il avidement, il saura lire ! » et il attend, respectueux, les yeux baissés. (*V.E.P.*, p.129)

Puis plus loin pour confirmer davantage cette quête identitaire, l'auteure retrace certains événements historiques liés aux invasions :

Si ce supposé « dialecte » d'hommes qui parlèrent tour à tour punique avec Carthage, latin avec les Romains et les romanisés jusqu'à Augustin, et grec puis arabe treize siècles durant, et qu'ils continuèrent, génération après génération, à garder vivace pour un usage endogamique (avec leurs mères, leurs épouses et leurs filles essentiellement), si ce parler remontait jusqu'à plus loin encore ?
(V.E.P., p.107)

Stimulée donc par sa réflexibilité d'historienne car sans cesse taraudée de toute part, par ses expériences intellectuelles mais également par sa ferme position féministe, Assia Djébar trace pour nous le chemin d'une reconquête identitaire. L'émerveillement de Gustave Flaubert devant la cité antique de Cirta, est cité dans la même œuvre (*Vaste est la prison*) et témoigne de cet attrait inouï pour une terre encore inconnue : " *Au pont d'El-Kantara, le grand romancier rêve sur ces lieux sauvages : " C'est un endroit féérique et satanique". Et Flaubert conclut superbement : " Je pense à Jugurtha, ça lui ressemble. Constantine, du reste, est une vraie ville, au sens antique. »* (V.E.P., p.138).

Nombreux pourtant sont ceux qui ignorent que le premier grand roman paru en occident est *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, écrit en latin par Apulée en plein II^{ème} siècle, un algérien qui, comme Saint Augustin, est né près de Thagas¹ à Madaure² dans l'Est algérien. D'autres écrivains natifs ou orientalistes encensés par le charme de cette terre africaine loueront longtemps la beauté de la terre algérienne.

Disposant d'un bagage biculturel d'une certaine altérité lui permettant de mieux sonder les enjeux liés aux rapports sociaux en Algérie notamment ceux entre les hommes et les femmes, une des principales thématiques d'Assia Djébar qui tente à travers ses récits de baliser ces derniers, d'en comprendre les causes et d'en cerner les effets. Le passage ci-dessous atteste le point de vue de l'auteure :

En ce sens, la mort, en Islam, est masculine. En ce sens, l'amour, parce que célébré seulement en jouissance sensuelle, disparaît dès les premiers pas dansés de la mort annoncée. Féminine d'ailleurs est cette approche première, à la *Sakina*, c'est-à-dire à la sérénité pleine et pure. Mais après cette introduction légère tel un souffle de femme, la mort se saisit des vifs, des vifs et des vivantes pour les plonger, égaux et soudain tous masculins dans les abysses des âmes "soumises à Dieu". (V.E.P., p. 106)

¹Ville algérienne, appelée aujourd'hui Souk Ahras

²Ville algérienne, appelée aujourd'hui Medaourouch

Aussi, tous les facteurs que nous pouvons relever deviennent pour nous de fabuleuses données notamment dans les rôles de genre en Algérie. Les rapports entre classes, religions, ethnies (arabe-berbère-français...) sont également modulés dans les textes de Djebbar ainsi que ceux du pouvoir (colonisateur-colonisé), engendrant respectivement une vulnérabilité identitaire accentuée par un trouble conflictuel dominant-dominé relatifs aux conditions sociales et postcoloniales. Ce témoignage d'historiographe, durant la conquête de l'Algérie, en est un parfait exemple :

Les morts se succéderont vite. Je relis la relation de ces premiers engagements et je retiens une opposition de styles. Les Algériens luttent à la façon des Numides antiques que les chroniqueurs romains ont si souvent rapportée : rapidité et courbes fantasques de l'approche, lenteur dédaigneuse précédant l'attaque dans une lancée nerveuse. Tactique qui tient du vol persifleur de l'insecte dans l'air, autant que de la marche luisante du félin dans le maquis. (A.F., p.26)

Au cœur de ces combats sociaux, identitaire (thématiquement soulevé dans *Nulle part dans la maison de mon père*) :

(...) celle qui écrit aujourd'hui n'a cessé de le faire durant ce demi-siècle : pour l'essentiel, des histoires de femmes, de jeunes filles, toutes tentées de se libérer peu à peu ou brusquement. (...) Voici que l'auteur se met à nu... Parce que le père est mort ? Le père aimé et sublimé ? Le père juge, quoique libérateur et juge forcément étroit ? (N.P.D.M.M.P., p. 425)

Assia Djebbar nous livre une conception nouvelle du rôle de femme algérienne dans toutes les luttes de libération et cet effet d'invisibilité dont on a trop souvent voulu la parer se transforme par la plume djebbarienne en habit de clarté. La condition de la femme, car il s'agit bien du thème central de l'œuvre romanesque d'Assia Djebbar, campée depuis toujours dans l'espace domestique sous l'hégémonie masculine encore nous apparaît dans ses récits dans toute sa souffrance comme dans sa splendeur. L'assujettissement féminin est décrié mais le pouvoir de résistance de la femme est glorifié, mis en lumière par des textes où l'on découvre la beauté et cette poésie qui se prête si bien à la nature féminine. Ce passage extrait de la *Femme sans sépulture*, illustre fort bien, la ténacité, le courage sans limite de la femme algérienne :

On raconte qu'un siècle exactement avant que je monte dans les douars de montagne, sous les remparts de Bougie nouvellement conquise par les soldats français, les guerrières berbères sautaient sur les chevaux de leurs époux morts sous leurs yeux et allaient sous les remparts braver l'ennemi. Elles se faisaient, à leur tour, tuer en Amazones ! Et les nouveaux conquérants de s'étonner : « Quel est donc ce peuple, pour avoir de telles femmes ? » écrivaient-ils. (F.S.S., pp.135-136)

Le sentiment d'enfermement, relevé dans le roman *Ombre Sultane*, inspiré du Conte des Mille et Nuits semble, à contrario être un pamphlet dédié au refus de l'invisibilité

féminine dans le sens le plus large du terme, une incitation à accéder aux espaces réservés à l'homme, à l'extérieur à l'immensité spatiale. Car il est nécessaire de le souligner : le terme "dehors" revêt encore de nos jours une connotation négative dans certaines situations. La place à acquérir de la femme, trace néanmoins au cours du récit un processus inédit de réappropriation de l'espace public, la sororité venant à point pour consolider la privation de cette liberté tant espérée : « *Sitôt libérées du passé, où sommes-nous ? Le présent se coagule. Sourire fugace du visage dévoilé ; l'enfance disparue pouvons-nous la ressusciter, nous, les mutilés de l'adolescence, les précipitées hors corridor d'un bonheur excisé ?* » (O. S., p.228)

Dans les récits d'Assia Djébar, nous notons également que l'éthos de la femme repose essentiellement sur un ensemble de dispositions qui l'oblige à se cantonner trop souvent dans une place de subordonnée, cela est également valable pour la femme instruite. Dans l'œuvre de Djébar, ces actrices sociales tentent péniblement de se réapproprier l'espace, notamment dans les deux romans *Ombre Sultane* et *Vaste est la prison*, qui tracent le(s) récit(s) de femmes révoltées par leur situation de "fille de" ou "femme de", pourvues d'un lourd héritage traditionnel ou sous l'emprise d'un patriarcat refusé et ce, par un processus propre à Assia Djébar d'imbrication autofictionnelle et historique : « *J'écris pour me frayer mon chemin secret, et dans la langue des corsaires français qui, dans le récit du Captif, dépouillèrent Zoraidé de sa robe endiamantée, oui, c'est dans la langue dite « étrangère » que je deviens de plus en plus transfuge.* » (V.E.P., p.172)

La métaphore de la robe endiamantée explique magnifiquement la richesse de l'héritage et le dilemme auquel est confrontée la narratrice.

Face à l'enjeu central garantissant la liberté, le rôle social de la femme dans les romans Assia Djébar explique à quel point le choix ardu qui se présente à elle est à la fois crucial et difficile à admettre. Car la femme demeure indubitablement et fortement attachée à l'identité algérienne transmise de génération en génération par des aïeules dont les souffrances sont gravées dans la mémoire collective féminine. La nocivité que comporte son avilissement, puisqu'elle l'anéantit ne peut que la conduire inévitablement vers la voie de la liberté. En rabattant les cloisons leur interdisant toute visibilité légitime, la femme algérienne, tente également et encore de nos jours à renverser cette prétendue vulnérabilité qu'on lui impute souvent à tort.

Dans cet extrait, comme dans le roman (*La Femme sans sépulture*) tout entier, ce passage est une ode au sacrifice féminin :

Mais tout s'est mêlé, seule la douleur le long de mes cuisses me déchirait, me lancinait, montait jusqu'aux oreilles, c'était comme une âcreté étrange de percevoir le sol humide de « la terre entière », pensais-je confusément, avec des senteurs mêlées, écœurantes ; en même temps, il me semblait que le sol s'inclinait en un immense plan oblique, m'entraînant dans quel cosmos de néant bleu froid, de silence déroulé mais en vagues lentement chevauchées, ou emmêlées, tels des écheveaux de laine cardée... (*F.F.S.*, pp117-118).

En effet, l'identité féminine largement développée à travers toute l'œuvre romanesque d'AssiaDjebar est la principale composante ou la matière modelée par l'auteure, son ultime objectif est d'inscrire cette identité dans les diverses formes mémorielles utilisées et qui sont le noyau central de son écriture.

III-2. Formes mémorielles

« Certes derrière la "soie" de ce silence se tapit le soi, ou le moi, qui s'écrivant peu à peu s'arrime, en se coulant dans le sillon de l'écriture, aux replis de la mémoire et à son premier ébranlement-un "soi-moi", plus anonyme, car déjà à demi effacé... »
(*N.P.D.M.M.P.*, p.468)

La jonction de la littérature et de l'Histoire est constamment sollicitée dans l'œuvre d'Assia Djebar, dans l'indissociabilité particulièrement puisqu'elles se nourrissent sans cesse de mémoire. Cette même mémoire répond inlassablement à un vécu, une histoire ou une réalité cachée souvent enfouie sous les strates pesantes de l'oubli. Djebar en usant de formes mémorielles insoupçonnées voire inédites notamment concernant la période cruciale de la colonisation où le bannissement identitaire était de rigueur, nous livre des œuvres littéraires garantissant une authenticité historique alimentée par des flots de souvenirs aussi personnels que collectifs ou puisés dans des archives historiographiques ; tout cela est opéré dans le but de procéder à une sorte de reconstruction pleine avec tout ce que peut exiger un massif déballage en matière d'évènements historiques.

Dans ses récits, notamment dans son roman *l'Amour, la fantasia*, des scènes de confrontation d'une rare cruauté sont décrites ; elles offrent au lecteur un spectacle inattendu où l'humiliation, le déshonneur et la barbarie surgissent au cœur d'un texte autofictionnel d'un naturel parfois consternant. L'appel au corps, prioritairement le corps féminin n'est rien d'autre que la métaphore d'un pays plusieurs fois violé par les invasions, son dévoilement est une quête ardue de vérité. De cette analogie

s'apparentant à une exploration intérieure, Assia Djébar en fait adroitement une démonstration manifeste de grandeur. La grandeur d'un peuple où tout semble se mélanger mais où la convergence vers l'authenticité d'une culture ancestrale semble indéniable. Dans les textes de Djébar la mémoire sensorielle celle qui prévaut, celle qui traverse toute existence, nous la retrouvons tant de fois sollicitée parfois surdimensionnée : une manière si singulière et inhérente à l'écriture djébarienne de définir la puissance du souvenir.

Laquelle, je ne le sus jamais. Son accent métallique me reste dans l'oreille. La plainte, avec l'écho de ses rimes, s'est fichée dans ma mémoire : rythme, son et vocables. Les figures des bras nus au-dessus des viandes fumantes, dessinent la chorégraphie d'un drame entrevu. (*O.S.*, p 149)

III-2-1. La mémoire sensorielle

*Quel est celui, dans mon oreille, qui écoute ma voix ?
Quel est celui qui prononce des paroles par ma bouche ?
Qui, dans mes yeux, emprunte mon regard ?
Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement ?*

Diwan de Sham's Tabriz (XIIe siècle) (*N.P.D.M.M.P.*, p.115)

Il est utile de rappeler que la mémoire sensorielle ou perceptive puisqu'elle est inhérente aux cinq sens fonctionne grâce aux perceptions qui sont de véritables repères, reçues par tout individu et ce durant un laps de temps très bref. Cette rétention d'information est opérée selon des variations physiologiques du système perceptif. La mémoire sensorielle transite par différents réseaux de neurones situés dans des zones du cortex près des aires sensorielles. On peut distinguer ainsi plusieurs mémoires intégrées dont :

- La mémoire visuelle ou iconique
- La mémoire auditive
- La mémoire olfactive

La mémoire sensorielle est très importante puisqu'elle entre directement dans le processus de mémorisation pour enregistrer l'information dans la mémoire à court terme. Elle est également interconnectée à d'autres mémoires :

- La mémoire du travail (ou à court terme) qui permet de retenir les informations durant la réalisation de tâches,
- La mémoire sémantique qui est le système mnésique par lequel l'individu stocke toutes ses connaissances (mémoire déclarative)

- La mémoire épisodique désigne le processus par lequel l'humain se souvient des évènements vécus avec leur contexte.
- La mémoire procédurale est une forme de mémoire non déclarative, à long terme implicite, permettant la motricité automatique.

Les trois étapes essentielles à la formation du souvenir sont : l'encodage, le stockage, la récupération d'informations individuellement vécues situées dans leur contexte temporel et spatial d'acquisition.¹

Le lien étroit que nous établissons avec notre passé : ses épreuves douloureuses, ses moments toujours trop courts de bonheur, constitue bel et bien notre expérience de vie. Ainsi, l'appel à la mémoire ou le simple fait de recouvrer involontairement les choses du passé, incite notre esprit à avoir recours à des quantités d'images qui sont les illustrations que nous nous faisons de notre passé. Aussi, au milieu du flot de ces souvenirs engendrant une mémorisation réelle ou imaginaire que nous pouvons établir d'un tel évènement, resurgissent tant d'autres perceptions anciennes, celles que nous cherchons à ressusciter à tout prix comme bien d'autres qui s'invitent au déploiement d'autres évocations.

Je n'inscris pas, hélas, les paroles des noubas trop savantes pour moi. Je me les remémore : où que j'aïlle, une voix persistante, ou de baryton tendre ou de soprano aveugle, les chante dans ma tête, tandis que je déambule dans les rues de quelque cité d'Europe, ou d'ailleurs, alors que quelques pas dans la première rue d'Alger me font percevoir aussitôt chaque prison ouverte au ciel, ou fermée. (V.E.P., p.172)

Dans ce passage très significatif du roman *Vaste est la prison*, l'auteure-narratrice semble rattrapée par ses souvenirs.

Il est clair que dans l'écriture d'AssiaDjebar, l'appel à la mémoire dans le sens d'*anamnèsis* demeure d'une nécessité absolue car c'est grâce à cette mémoire, à cette poursuite du moindre souvenir, arme à la fois nécessaire et souvent douloureuse, qu'elle combat tout comme Saint Augustin, l'oubli. Les quatre monologues de Zoulikha dans la *Femme sans sépulture* semblent être des plaintes contre l'oubli : « *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 ?* » (F.S.S p.239) L'amour maternel, patriotique renforce les liens qui unit l'Héroïne oubliée à ses proches et confirment l'exceptionnalité d'une femme libre de son destin : « ... *sa voix subsiste, en souffle vivace : elle n'est pas magie,*

¹FILLOUX, Jean-Claude, *la mémoire*, Paris, PUF, Que sais-je, 1969.

mais vérité nue, d'un éclat aussi pur que tel ou tel marbre de déesse, ressorti hors des ruines, ou qui y reste enfoui ; » (FS.S., p. 242)

C'est ainsi que nous ressentons à chaque mot traduisant ses propres perceptions, ces images du passé une sorte de puissante connexion avec un passé que l'Histoire officielle à décomposer, une histoire vécue ou imaginée qui nous plongent dans les méandres de la mémoire collective.

En voulant donc reconstituer ce passé dérobé, l'auteure-narratrice mais surtout conteuse, dans cet acte d'appel à la mémoire exhorte le lecteur à lire sa propre histoire traversée par d'autres vies hantées par des sensations, celles de figures historiques, légendaires, de simples femmes démunies, d'anonymes, d'héros et d'héroïnes oubliés par les vicissitudes politiques et temporelles qu'Assia Djebbar hisse au même niveau d'importance, faisant fi de toute hiérarchisation sociale. Le concept de mémoire s'étend ainsi d'une œuvre à une autre avec toujours ce même objectif de découverte, de délicate sacralisation d'un évènement historique, d'un fait personnel, d'une histoire semblant à priori simple mais contredite dans sa banalité par l'auteure qui explicitement nous dévoile toute sa profondeur. Ce passage retraçant l'adolescence de l'héroïne Zoulikha Oudaï en est un parfait exemple :

Tu vois ma fille, ma tout petite fille, ce fut ma première joie : non pas le défi contre les autres que je narguais-le défi donne plutôt comme une ivresse. Non, ce fut une joie dure, une vibration de tout mon corps, de mes muscles, de mes mollets qui sortaient nus sous ma jupe plissée (F.F.S., p. 184)

Assia Djebar insiste également sur la nécessité de clamer tout ce qui a trait à la déchirure, aux traumatismes du passé, aux violences, aux massacres mais également aux paroles, authentiques témoignages valant chacun leur pesant d'or, à toutes ces légendes lointaines reprises, revisitées qu'elle définit en toute conscience comme un devoir de mémoire. Le passage proposé ci-dessous retrace un moment de la "nuit coloniale" :

Premier baiser de la mort dans ces camps anta-gonistes : une rupture de tons se manifeste dès l'ouverture. Chaque victoire de l'envahisseur imprime sur chaque victime atteinte son style de farce discordante ; le clan qui affronte l'invasion préfère, lui, marquer le trépas qu'il impose du sceau d'un silence déchiré. (A.F., p. 26)

Le caractère exceptionnel que revêt l'existence d'Assia Djebbar dans une Algérie sous le joug du colonialisme, sa biculture mais également son ambition lui ont permis de nous livrer tous ses travaux de recherche qui sont d'une préciosité avérée. Le roman *l'Amour, la fantasia*, est empli de précisions historiographiques utilisées et

détaillées par une scénographie exceptionnelle offrant des scènes touchantes, cruelles de réalisme se rapportant à l'invasion française.

En rassemblant ainsi tous ces fragments de vies débordantes de vérité et d'authenticité, la mémoire de tant de femmes anonymes devient tout naturellement le fondement identitaire de tout un peuple. Mais Assia Djebbar ne s'arrête pas seulement au passé car dans des œuvres plus récentes, elle soulève tant d'appréhensions d'un présent tout autant effroyable. Dans le *Blanc de l'Algérie* l'enterrement d'Abdelkader Alloula lâchement assassiné en 1994, le rituel du deuil est comparé à un spectacle improvisé :

Pleine la ville – Oran "la belle"- quand le lendemain, un mercredi, ils l'enterrèrent. "Ils" ? Tout le pays. D'abord les femmes, les jeunes filles, les matrones et les vieilles – et les enfants, bien sûr. Le cortège ? Oran se donna une journée entière de spectacle improvisé comme si, après ces trente ans de combat de Kader en son sein, elle commençait à peine à comprendre cette leçon, elle allait, enfin, le lui prouver .¹

Le deuil, la tristesse, l'amour, tous ces sentiments qui délient la parole, le cri ou plus exactement les cris souvent ressuscités dans les textes d'Assia Djebbar tissent un lien incontestable entre l'écriture et une oralité omniprésente garante à travers les siècles de l'héritage identitaire.

Lorsque l'auteure-narratrice affirme dans le roman *Vaste est la prison* : « *Je ne crie pas, je suis le cri* » (*V.E.P.*, p.339) c'est bien pour faire comprendre au lecteur l'amplitude sensorielle accordée au cri. En effet, Assia Djebbar par le chuchotement révélateur, la parole accordée et les cris proférés marque ostensiblement l'importance que revêt l'expression orale par ce jaillissement profond de l'âme. Les cris fusent de partout dans l'œuvre djebbarienne, leur portée ancestrale lointaine dégage des échos libérateurs qu'ils soient de désespoir, de deuil, d'amour, de fantasia ou de guerre, ceux des aïeules notamment qui sont précieux car ils permettent la réconciliation inespérée avec l'appartenance algérienne.

La mémoire du corps définie par Marcel Proust comme étant : « *cette terrible puissance d'enregistrement qu'a le corps, fait de la douleur quelque chose de contemporain à toutes les époques de notre vie où nous avons souffert*² », nous permet dans les récits d'Assia Djebbar d'être au plus près des personnages, de pénétrer dans leur intimité la plus secrète. C'est ainsi en optant sur son érotisation

¹ DJEBAR, Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1996, p.81.

²PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, Paris, livre de poche, 2009, pp.8-9

en peignant la beauté émanant du corps féminin mais aussi en soulignant les douleurs physiques profondément ancrées dans la mémoire corporelle féminine. Assia Djébar conclut dans son film *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982) que « *la mémoire est corps des femmes* » car le corps de la femme, aimé, martyrisé, oublié (*la Femme sans sépulture*), méprisé, adulé (*L'Amour, la fantasia*), voilé, dévoilé (*Ombre Sultane*) demeure incontestablement le réceptacle des violences de toute nature mais aussi de tant d'autres sensations permettant au corps de la femme d'attester d'une forme unique d'expression d'un langage intemporel.

Par la danse, les trances, la gestuelle, la grâce, la délivrance..., le corps féminin devient garant d'une transmission intergénérationnelle hautement revalorisée à travers les récits de l'auteure. En effet, le corps de la femme est un langage ; n'étant pas une retranscription fidèle du langage parlé il demeure néanmoins une véritable arme de contestation :

Comprendre...Où aboutir au bout du tunnel de silence intérieur ? A force d'avancer, de sentir la nervosité des jambes, le balancement des hanches, la légèreté du corps en mouvement, la vie s'éclaire et les murs, tous les murs, disparaissent... (A.F., p.161)

En réalité, Assia Djébar n'a cessé de consolider les approches mémorielles sensorielles matérialisées admirablement par une écriture particulière ; toutes les perceptions et les sensations sont relatées précieusement de manière quasiment scientifique pour une prise en compte appropriée, à fleur de peau une véritable sensorialité humaine plutôt féminine. La participation de nombreux témoignages, des souvenirs gravés le plus souvent dans la chair sont autant d'hymnes dédiés à une mémoire millénaire et séculaire. Ces témoignages font indéniablement parti d'un pari de l'authenticité dans toute l'œuvre djébarienne. Dans ce passage de la *Femme sans sépulture*, une femme-conteuse parmi tant d'autres est envahie par ce passé si intense qui l'effleure :

Zohra Oudaï a hoché la tête, replongée dans ce passé pour le revivre — l'amertume disparu de sa voix, elle est devenue conteuse presque joyeuse, en tout cas impétueuse, comme si le temps de la lutte ouverte subsistait. (F.S.S., p.81)

III-2-2. La mémoire fragmentée

« 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 ». (F.S.S., p.142)

Après une longue période d'aphasie littéraire qui était un temps suffisant pour Assia Djébar de décider de sa destinée intellectuelle, son retour en force est marqué par la parution en 1985 de son roman *l'Amour, la fantasia*, premier volet du *Quatuor Algérien* dans lequel l'auteure-historienne nous invite formellement à une relecture de l'Histoire. Cette imposante fresque historique d'une scénographie exceptionnelle est également un long questionnement identitaire dans lequel l'auteure-narratrice revendique le droit des femmes algériennes à la parole, l'écriture devenant pour elles la seule issue libératrice, le moyen le plus approprié de combattre un silence plusieurs fois séculaire. Ce roman est à notre sens le plus caractéristique en matière de reconstitution non seulement historique mais également identitaire car de cette longue épopée scripturaire où se mêlent un lyrisme et une authenticité ineffables émane tout un monde auparavant en partie ignoré.

L'écriture de la mémoire rythmant chacune de ses œuvres, les textes d'Assia Djébar font souvent l'objet de silences significatifs dans lesquels néanmoins, toute liberté est permise de reprises parfois tonitruantes et fragmentées qu'elle propose grâce à une verve singulière avec ce scrupuleux besoin de rassembler "chacune de nos ruines" pour mieux ériger l'Histoire, amarrer les racines perdues dans les sinuosités ténébreuses pour nous faire enfin comprendre tant de bouleversements. Tout cela dans une approche dévoilée et manifeste d'amour. Car "*l'amour s'écrit*" :

« *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.* » (A.F., p.13).

Nous retrouvons également cette écriture de la mémoire fragmentée dans *Vaste est la prison* qui est construit en quatre (04) parties dans lesquelles nous discernons en liminaire tout un passage dédié au silence de l'écriture. Car voulant « *s'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid* » (V.E.P., p.11), l'auteure-narratrice semble vouloir se délivrer par "*l'effacement dans le cœur*" d'un passé récent qui fût un réel combat pour la liberté mais aussi traduire par fragments historiques certains événements importants de l'Histoire avant la colonisation française tout en faisant référence aux traces d'un glorieux passé mésestimé par les historiens occidentaux. Puis, c'est par un « *effacement sur la pierre* » passage illustrant de manière précise et clairvoyante

qu'une certaine négligence de l'Histoire du Maghreb a été entérinée par les "forces" coloniales. Ces dernières ont non seulement participé à la spoliation d'un passé millénaire en Afrique du Nord mais ont également largement contribué à la mystification de son authenticité historique et culturelle. Sous le sceau d'une recherche usurpatrice d'exotisme certains chercheurs peu scrupuleux, des orientalistes en manque d'inspiration ont manifestement altéré la réelle représentation identitaire de l'Algérie. Dans la troisième partie : « *Fugitive et ne le sachant pas* », aux confins d'un univers antique et prodigieux, le doute s'installe forcément à l'orée des souvenirs de jeunesse d'Assia Djébar. L'auteure-narratrice se réapproprie l'histoire, la sienne s'imbriquant naturellement à celle du *Captif et de Zoraidé*, personnages de Don Quichotte. On oublie alors assez vite Cervantès dans ce récit où la conteuse-narratrice se dévoile avec pudeur et avec vérité. Le passage émouvant et symbolique de la mère meurtrie, pleurant la détérioration par les soldats français, de ses carnets de musique où elle notait les *noubas andalouses*, est très significatif :

Aux premiers jours de l'indépendance, ma mère me rapportait, les larmes aux yeux, la peine qu'elle ressentait pour cette écriture violentée. Son chagrin pouvait paraître incongru en ces temps où, autour de nous, maintes femmes pleuraient, qui un fils, qui un frère. Je sentis pourtant à mon tour mon cœur étreint à cause de la navigation de cette écriture venue de si loin, d'au-delà des siècles et des rivages, transmise de femmes à femmes, les unes en fuite, les autres enfermées. (V.E.P., p.171)

La fin du roman est anachronique et relate la tragédie de la décennie noire. L'auteure n'est plus narratrice, elle clame haut et fort la cruauté d'une société devenue otage des dérives idéologiques :

*Oui, comment te nommer, Algérie
Et si je tombe, un jour prochain, à reculons dans la fondrière.
Abandonnez-moi, renversée, mais yeux ouverts
Ne me couchez ni en terre, ni au fond d'un puits sec
plutôt dans l'eau,
[...]
Fugitive et le sachant au milieu de la course
Écrire pour cerner la poursuite inlassable
Le cercle ouvert à chaque pas se referme
La mort devant, antilope cernée
L'Algérie chasserresse, en moi, est avalée. (V.E.P., p.347-348)*

Du silence de l'écriture djébarienne dans *Vaste est la prison* où se mêle le silence d'une passion et la polyphonie qui émerge aussi dans *l'Amour, la fantasia*, force est de constater cette musicalité littéraire des textes de l'auteure-narratrice qui, symphoniquement nous exhorte à partager cette saga à la fois autofictionnelle et

historique, à suivre le rythme langoureux parfois effréné de récits fragmentés, mais possédant une force magnétique, vertigineuse, qui les unit les uns aux autres. La puissance du silence, les questionnements suspendus ou l'écriture de la mémoire ne peuvent-être pour Assia Djébar que fragmentée car l'Histoire exige la preuve inébranlable des faits, la vérité pour une plus juste reconstruction, rapportées par une mémoire collective reconstituée, pierre par pierre, voix après voix et qui s'inscrit dans un concept de quête indéniable d'authenticité.

Dans la *Femme sans sépulture*, l'auteure-narratrice emploie une forme narrative polymorphe imprégnée de polyphonie. En se qualifiant comme étant parfois « *la visiteuse* », « *l'invitée* », « *l'étrangère* » ou, par moments, « *l'étrangère pas tellement étrangère* », dans une sorte d'autobiographie que nous décelons malgré tout ; elle livre ainsi, pêle-mêle des souvenirs fragmentés de jeunesse imbriqués dans les précieux témoignages des proches de Zoulikha, l'héroïne. Toutes les figures de femmes originaires de Césarée (actuellement Cherchell) ou des environs, garantissent par le biais de leurs récits trop souvent douloureux, l'exceptionnalité de la combattante. Ce roman se veut être non seulement une revendication du rôle important tenu par la femme algérienne mais également pose le problème récurrent du bilinguisme identitaire. Ainsi toutes ces voix si différentes qui s'entrelacent, s'unissent finalement pour une réelle quête de vérité. La mémoire fragmentée plus précisément tangible dans ce roman, est symboliquement représentée par la mosaïque de Césarée, représentant les trois femmes-oiseaux, sirènes musiciennes, apprêtées peut-être, chacune à sa manière, à offrir lyriquement au voyageur, une part de vérité.

Ombre sultane semble être le roman du *Quatuor Algérien* le plus significatif en matière de sensorialité car de part en part du texte, le lecteur semble entrer de façon intrusive dans le récit douloureux de deux femmes, tant leur sensations les plus intimes sont clairement révélées : la narratrice qui s'adresse à sa concubine dans un style proche de l'invocation, emploie la deuxième personne du singulier dans l'intégralité de la première partie du roman, intitulée à forte raison: "*Toute femme s'appelle blessure*".

L'implication sensorielle est tangible car la narratrice en tant que première femme du mari alcoolique, semble entrer dans la peau de sa concubine. Les moindres sensations ou appréhensions de cette dernière sont relatées d'une manière manifeste. La concubine, quant à elle, qui subit avec courage et stoïcisme les atrocités conjugales est un personnage plutôt passif. La scène du viol notamment et la

bestialité du mari met tristement en exergue la légalité de la violence conjugale, l'approche de la nuit et son lot de craintes et de répugnance :

« Respiration de la nuit tout autour. Soudain une inquiétude te mord : si le jour ne revenait plus, si, plus jamais, tu ne te retrouvais au-dehors, si tu ne devais plus jamais marcher en pleine lumière, si... » (O.S., p.88)

Aussi, toutes les souffrances vécues par les femmes, les obligent souvent à l'évasion par le langage corporel mais également en usant de cette orature libératrice. La danse, les longues plaintes, la révolte, illustrent non seulement la résilience face à tant d'épreuves mais également l'espoir qu'elle place en l'avenir.

III-2.3- La mémoire erratique

« Le soleil me regardait. Errant avec une faim de vents, de paysages, d'un ciel renouvelé, j'oubliais l'heure des repas, une rencontre importante, quelque tâche banale de sédentaire. L'intensité de la lumière me pénétrait d'une distraction vivace. » (O.S., p.194)

Nous retrouvons de manière plutôt apparente, dans l'écriture d'Assia Djébar, une forme d'errance spécifique, qui prédomine. La biculturalité de l'auteure lui a permis intrinsèquement d'acquérir des valeurs, des règles sociales différentes et variées, certes dans un contexte historiquement douloureux, mais il est de notre humble avis que la particularité culturelle de l'auteure a très certainement favorisé une structuration identitaire singulière. Une imbrication de deux cultures ou plus ne pouvant que donner naissance à une hybridation identitaire unique bien qu'il soit encore difficile de conceptualiser, même de nos jours, cette forme d'hybridité culturelle. Le voyage d'une culture à une autre sans cesse retracé par Assia Djébar place l'auteure qui en revêtant l'habit de narratrice ou en installant ses personnages essentiellement féminins dans une quasi-constante situation d'itinérance des protagonistes. Cette écriture prend inévitablement racine dans une forme mémorielle dans laquelle les sensations migratrices, les silences du déni ou de l'oubli, les béances aux profondeurs impénétrables qu'elle tente de combler ou de sonder laissent souvent place aux souvenirs et à la nostalgie.

C'est pourquoi, le choix du terme mémoire erratique nous semble le plus approprié pour expliquer cet aspect littéraire de prédilection d'Assia Djébar. Aussi, nonobstant l'âme vagabonde de l'auteure, amplifiée par un contexte socio-historique

totallement particulier, ses récits sont corollaires avant tout de ses états de conscience, de ses dispositions intellectuelles mais aussi de ses engagements. Tout cela transparait clairement à travers une œuvre romanesque empreinte de réalisme culturel.

L'écriture de l'exil à proprement parlé a certainement conduit l'auteure à rechercher le moindre rapprochement identitaire. Par le biais de la mémoire collective Assia Djébar va se ressourcer auprès de ses compatriotes. Cette voie empruntée lui fera revivre tant de souvenirs oubliés, parfois occultés, source de questionnements lointains, ultérieurs mais également d'embûches exigeant une persévérance sans faille. Entre deux mondes si différents, Assia Djébar dans sa fragilité comme dans sa force tente de donner un sens à l'hybridité de ses sentiments et de ses sensations, mais toujours dans cette aspiration ultime de comparer et de comprendre au mieux ses éternels débats intérieurs. En donnant libre cours à son autoanalyse, Djébar ne craint nullement ses errements, ses erreurs ou ses craintes. Bien au contraire, elle semble vouloir profondément les provoquer et ce, toujours dans le but ultime de saisir l'insaisissable. C'est ainsi qu'elle dynamisera donc, à sa manière la nécessité d'ouvrir par le biais de l'oralité des compléments d'(H)histoire, d'éclairer certains faits ignorés mais ô combien importants puisqu'ils participent pleinement à la construction identitaire algérienne. De part en part de cette œuvre romanesque polyphonique superbement référencée, Assia Djébar tentera d'interpeller aussi bien les historiens que les intellectuels à travers le monde qu'elle parcourt.

Ses récits de l'exil relatés consacrés en grande partie à la mémoire de l'Algérie s'ancrent naturellement dans le quotidien des femmes de sa ville natale. Ressurgissent alors toutes les blessures de ses personnages dont elle partage en tant que narratrice, les affres et souffrances séculaires tant et si bien qu'elle semble réellement les ressentir au plus profond d'elle-même, dans sa propre chair. Ce procédé littéraire inédit lié à l'errance est particulièrement très évocateur voire révélateur dans *la Femme sans sépulture*, une Femme à la recherche de l'absolue plénitude. La détermination, l'abnégation et le dévouement patriotique conduisant le personnage principal à l'errance comme preuve irréfutable d'amour, Zoulikha l'Héroïne presque oubliée est le symbole du combat historique de l'Algérie. « *Me rappellerai-je mon « temps du maquis » comme une ivresse ? Cette échappée finale fut presque, pour moi, de longues vacances. [...] j'ai eu l'impression de reprendre*

une marche : vers où, vers quel but, je me disais seulement : jusqu'au bout ! »
(*F.S.S.*, p.193)

Ombre sultane dans lequel il est surtout question d'un autre combat, celui des femmes. La narratrice-concubine tangué entre le désespoir et l'espoir d'un avenir meilleur, un appel au départ comme source inspiratrice mais aussi au refus - légitime justifié par la condition inacceptable des femmes- semble être lancé. Cette ode à l'errance pour vaincre les maux ou les devoirs :

Pré-imposés, dans la tourmente d'un traditionalisme suranné, entraîne Hadjila, la co-épouse, à délier sa peur, à repousser, à faire basculer l'homme vers les profondes tranchées de sa bestialité. La découverte du monde extérieur devant transiter par le dévoilement (*O.S.*, p. 223)

La narratrice est à la fois "promeneuse", "spectatrice", "voyeuse" et suit avec une joie complice, les escapades de sa concubine :

Je t'ai vue alors te précipiter ; dégringoler un escalier large, au marbre imposant, qui surplombe un second boulevard. J'ai compris que tu marchais en hallucinée. Je n'ai pas pressé le pas ; j'ai aperçu toutefois ton visage, tourné une seconde à gauche, puis mécaniquement à droite. (*O.S.*, p. 225)

Pour "*le peuple des cloîtrées d'hier et d'aujourd'hui*" (*V.E.P.*, p.174), Assia Djébar, dans *Vaste est la prison*, semble rechercher la constance dans le mouvement car :

Fugitive et ne le sachant pas" ; ou ne la sachant pas encore. Du moins jusqu'à cet instant précis où je relate ces allées et venues de femmes fuyantes du passé lointain ou récent... A l'instant où je prends conscience de ma condition permanente de fugitive- j'ajouterai même : d'enracinée dans la fuite- justement parce que j'écris et pour que j'écrive. (*V.E.P.*, p.347)

Ainsi, la narratrice devra comme tant d'autres femmes, choisir entre l'aphasie qui conduit inévitablement à l'ensevelissement et la quête de l'authenticité :

J'écris par passion d'"ijtihad", c'est-à-dire de recherche tendue vers quoi, vers soi d'abord, je m'interroge, comme qui, peut-être, après tout, comme le héros métamorphosé d'Apulée qui voyage en Thessalie : sauf que je ne veux retenir, de ce prétentieux rapprochement que la mobilité des vagabondages de ce Lucius, double de l'auteur, mon compatriote de dix-neuf siècles auparavant...¹.

La décennie noire en Algérie verra malheureusement, grand nombre d'intellectuels choisir le chemin de l'exil pour préserver primordialement leur vie mais également leur liberté d'écrire. "L'écriture de l'urgence" va ainsi brasser toute une génération d'écrivains qui se sont fixé comme objectif majeur d'écrire la tragédie

¹Partie du discours de réception à l'Académie Française d'Assia Djébar prononcé le 22/06/2006

de tout un peuple, d'expliquer la cruauté de la réalité algérienne, une manière vitale de signifier leur refus du silence.

Assia Djébar doublement exilée de par l'éloignement géographique et son "exil intérieur", dans *le Blanc d'Algérie* consacra ce récit à l'invocation des victimes intellectuelles du terrorisme et autres écrivains. En tentant de reproduire leurs derniers instants, une sorte de voyage dans le temps, un présent qu'elle nous propose de reconstituer afin de répondre plus fortement à ce besoin de transmission de mémoire qui ne la quittera jamais.

Cette façon toute particulière pour rendre hommage à ces intellectuels et amis et pour reprendre également des passages de l'Histoire de l'Algérie indépendante passés sous silence, l'auteure s'autorise à fixer clairement au début du roman son double objectif littéraire et historique : « *J'ai voulu, dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate : la mort d'amis proches* »¹

III-3. Imbrications mémorielles

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 ? (F.S.S. 129).

Penser l'histoire en suivant le fil chronologique des événements est sans aucun doute la manière la plus aisée d'accorder une grande part de légitimité aux faits. Beaucoup d'historiens se sont confortés à remplir cette responsabilité intellectuelle.

En évoquant l'imbrication mémorielle, notre recherche s'est naturellement orientée vers une prise en considération d'une vision autre, découverte à travers les récits d'Assia Djébar, qui dans la majorité de ses écrits semble en effet, s'appuyer sur une représentation singulière du passé qui exige l'implication de plusieurs (H)istoires qui vont finalement permettre la construction de l'Histoire porteuse de sens, d'avenir et de changements espérés.

¹ DJEBAR, Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, op.cit. p.11

Ce concept littéraire inédit relevé chez Assia Djébar s'articule autour de plusieurs formes d'imbrications qui, bien-que s'inspirant de l'élan novateur du nouveau roman s'inscrit complètement dans une originalité incitée par le besoin méthodologique de l'auteure-historienne à tenir un discours interprétatif des faits dans les faits. Pour cela, nous jugeons utile de cerner les trois notions qui nous semblent les plus importantes, à notre avis, mais non exhaustives se rapportant aux imbrications mémorielles, à savoir :

- Imbrication des mémoires individuelles et collectives
- Imbrication temporelle
- Imbrication des personnages.

III-3-1 Imbrication des mémoires : individuelle et collective

La particularité de l'œuvre romanesque d'Assia Djébar est foncièrement fondée, à notre sens sur le besoin de l'auteure de reprendre une grande partie de l'Histoire d'Algérie du moins celle la plus sujette à la falsification, qui lui semblait déçue de sa vérité historique et identitaire. Pour ce faire, la nécessité de se transposer dans un autre présent (autofictionnel, historiographique...) s'est avérée essentielle pour l'auteure. Aussi, pour mettre en avant tous les changements d'interprétation historique, Assia Djébar à travers ses textes lance le défi de vérité et ce tout en employant à la fois sa subjectivité (dans les passages autofictionnels notamment) et son objectivité (de par son dévouement inébranlable au devoir de mémoire). S'exprimant essentiellement par voie narrative, Assia Djébar nous entraîne dans ses récits dans une saga à la fois historique et fictionnelle donnant à ses textes une valeur équilibrée appuyée à la fois par des références historiographiques procurant au récit une dimension universelle mais aussi par une intrigue apportant un côté plus humain à ses textes.

Afin de donner plus de profondeur à sa démarche mémorielle et surtout écarter le voile opaque de l'oubli, Assia djébar fera essentiellement appel à la reconnaissance du souvenir par le recours aux mémoires individuelle et collective. Dans cet univers de l'oralité par excellence, elle se donne comme ultime mission de reconquérir un passé emmuré dans un silence millénaire qu'elle tentera de ressusciter par des voix prisonnières, bannies depuis toujours et convoquées à l'écriture de l'Histoire.

Tournés vers l'avenir mais solidement installés dans un présent inaltérable, des témoignages de femmes consolidés par l'expérience intellectuelle d'Assia Djébar vont apporter une dimension autre, voire surprenante à l'Histoire algérienne.

Cette sorte d'imbrication de mémoires individuelle et collective déployée dans un paysage social douloureux et délicat vont incontestablement emporter le lecteur vers des questionnements continuels. De par la construction atypique de son œuvre qui diffère d'un roman à l'autre, Assia Djébar par la voie de sa narratrice nous tient toujours en haleine, nous exhortant aux conversations humbles souvent perçantes de ses personnages. Cette analyse de la mémoire passant inévitablement par le recensement des témoignages, nous entraîne ainsi vers le processus singulier plutôt original d'imbrication. L'auteure-narratrice semble appuyer la véracité des faits relevés par l'invocation de ses propres souvenirs d'enfance, d'adolescence puis finalement de femme souvent piégée entre le désarroi d'une vie conjugale désenchantée, d'un choix inévitable ou un dilemme captivant, entraînant de facto des sacrifices colossaux. L'originalité de l'œuvre djébarienne consiste par le biais de l'orature essentiellement à analyser la mémoire avant l'Histoire. L'énigme engendrée par les béances de l'Histoire est amplement représentative de ces blancs de mémoire qu'elle se doit de combler comme unique alternative à l'oubli. Son refus de schématisation de l'Histoire la conduit sans aucun doute à une démarche scientifique d'historienne véritablement méthodique car réellement imprégnée d'humanité et de vérité identitaire.

Dans *l'Amour, la fantasia*, le procédé d'imbrication de mémoires individuelle et collective est récurrent et ce, tout au long du texte. Le ton est d'ailleurs donné dès les premières lignes avec la première impression d'un des participants de l'Expédition d'Afrique de 1835. L'incipit du roman (*l'amour s'écrit*) fait également allusion à la prise de la ville (d'Alger) et les souvenirs d'enfance de la narratrice :

« *L'expérience était venue à nos sen-tinelles : elles commençaient à savoir distinguer du pas et du cri de l'Arabe, ceux des bêtes fauves errant autour du camp dans les ténèbres.* » *Barchou de Penhoën Expédition d'Afrique, 1835. (A.F., p.9)*

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien. . (A.F., p.11)

Ces entrelacs entre Histoire et souvenirs sont un peu la marque de fabrique de l'auteure dont l'inspiration paraît davantage fortifiée par une convergence de

situations individuelles et collectives. L'auteure-narratrice rapporte souvent des faits qu'elle n'hésite pas à détailler et pour lesquels une interprétation personnelle ou collective est livrée sans ambages. Car Assia Djébar semble accorder une importance vitale au partage, au besoin pressant de faire appel à une interactivité communautaire entre femmes surtout une question de survie lorsqu'il s'agit notamment de répondre au devoir de transmission.

Dans la *Femme sans sépulture* les personnages essentiellement féminins font part de leur version des faits et vont jusqu'à invoquer l'héroïne dont le corps est introuvable, la ressusciter par la puissance de leurs souvenirs, la réinstaller dans ce rôle majeur de combattante. L'auteure lui donnera enfin la parole dans des monologues qui mettront en lumière tous ses sacrifices malheureusement longtemps occultés. Ce procédé d'imbrication des différents témoignages apporte au récit une historicité sur les conditions des femmes martyres que beaucoup ont voulu passer sous silence, une vérité confirmée par la solidarité des protagonistes. Assia Djébar se charge d'entériner ces moments importants dans un contexte historique et social qui se confond avec celui relaté par la narratrice et dont le rôle dans la trame de l'histoire n'est pas clairement défini. Le décor est familier : sa ville natale, elle aussi témoin de bouleversements séculaires et historiques. Pourquoi alors aller chercher plus loin un autre espace quand l'idyllique Césarée offre la spatialité de son ciel, sa mer, ses monts et autres merveilles ? Les souvenirs se mêlent et s'entremêlent dans une déclinaison infinie de sensations à l'instar de ceux de Mina, la fille de l'Héroïne presque oubliée :

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'approcher 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... (F.S.S., p.31)

Le procédé d'imbrication des mémoires individuelle et collective hormis la puissance de consolidation des faits et des événements par l'accumulation de témoignages convergents qui s'enchevêtrent apporte inévitablement une force sans pareille d'authenticité.

Vaste est la prison, un roman où la passion au sens le plus large du terme déborde de vérité piégeant la narratrice entre les deux rives de la Méditerranée. Le récit retrace avec ferveur l'itinéraire émotionnel de la narratrice, ses révoltes, ses espoirs comme ses désillusions. Le temps de faire ce qu'accomplit à merveille

l'auteure : apporter une part de sa vérité qu'elle insérera dans un passage mémoriel, historique voire même parfois légendaire. Le passage : *De la narratrice dans la nuit française*, fait état de cette intrusion individuelle que nous relevons au sein même d'un cadre historique : la deuxième Guerre Mondiale.

En quelle année de la guerre mondiale situer cette nuit que je veux évoquer – non pour commencer mes souvenirs de la toute première enfance, non –, cette nuit qui opéra en moi, âgée de trois ans, un imperceptible glissement ? (*V.E.P.*, p.253)

Tous ces fragments mémoriels recueillis par l'auteure en quête inlassable de vérité représentent sans conteste le point culminant de son œuvre romanesque illuminée justement par ces flashes personnels et collectifs et qui permettent de renforcer cette notion précieuse chère à l'auteure de consolidation et de sororité inébranlable qui unit sans compromis.

Dans *Ombre sultane*, véritable ode à la sororité, la solidarité féminine est au cœur d'un combat aphone mais, elle est animée de détermination et d'un besoin vital de liberté. Cette œuvre, contrairement aux autres textes d'Assia Djébar s'inscrit dans un style proche de l'invocation ou presque de supplication que la narratrice adresse à sa concubine. Un avertissement indirect, distancié se voulant de plus en plus proche et traversé par une émotion vive, par la compassion se rapportant à une souffrance déjà vécue, indélébile à des échos d'appréhension persistants. La narratrice comprenant les aspirations de sa concubine se met souvent à sa place. Elle s'approprie peu à peu son histoire, un triste reflet de la sienne : « *Tu as vécu enfermée depuis l'enfance. À partir de ce lieu, tu cherches ta percée ; tu quêtes ton échappée. Ville-vaisseau de ta première mobilité ; de là, ta marche va commencer.* » (*O.S.*, p.180). Puis dans un sentiment empreint d'hésitations et de questionnements, face à cette semi-liberté amorcée par sa concubine, la narratrice fait l'aveu suivant :

(...) Ô ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que toutes deux, que toutes trois, que toutes-excepté les accoucheuses, les mères gardiennes, les aïeules nécrophores-, nous nous retrouvions entravées là, dans cet « occident de l'Orient », ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner. (*O.S.*, p.172).

Loin de l'ambiguïté qui pourrait naître de l'altérité entre plusieurs histoires et témoignages, nous assistons dans les œuvres d'Assia Djébar à leur transposition dans une trame unique ; une tâche qui nécessite certainement en permanence un retour aux sources : traditionnelles, historiques, à des expériences personnelles, collectives et parfois à un voyage dans le temps.

III-3-2 Imbrication temporelle

... Comme si "vivre", je veux dire "vivre pour de bon", "vivre vraiment", se jouait par une autre, votre double mais ailleurs, là-bas, derrière l'horizon !" (N.P.D.M.M.P., p.455)

Un récit lié à une période, à un temps, à des temps qui s'enchaînent et s'entremêlent pour mieux se délier tel un parchemin. Chez Assia Djébar, l'imbrication temporelle est patente surtout lorsqu'il s'agit d'évoquer un passé récent ou lointain, un procédé que nous retrouvons aisément dans bon nombre de romans modernes mais la particularité djébarienne réside toutefois dans un style narratif foncièrement poétique qui souvent s'apparente au conte ; l'auteure se qualifiant elle-même prioritairement de conteuse. Dans ses récits où fusent tant de questionnements, il est clair que ces derniers sont surtout tributaires d'un regard juste sur une réalité pourtant cruelle ; une *invitation au voyage* à travers le temps, nous est à chaque fois proposée par l'auteure, force est de constater que cette imbrication temporelle est orientée vers une certaine esthétique conceptuelle qui vise à livrer des écrits d'une exécution littéraire hors du commun.

Cette appropriation du temps par l'auteure participe avant tout à son devoir de mémoire et tend à donner plus de crédit à la pérennité de ses engagements. Se rapprocher de plus près de la vérité historique devient de prime abord un véritable combat de conciliation identitaire et de réappropriation de l'espace par les femmes. Djébar en utilisant cette pratique de l'écrit laisse toutefois une place au choix de l'interaction de l'oralité, sa retranscription est un concept qui marque son empreinte ; l'immutabilité traversant les siècles.

Ainsi, la barrière entre rêve et réalité, passé et présent semble de plus en plus indétectable car l'emprise des souvenirs devient tout à coup trop forte pour maintenir parfois ne serait-ce qu'un semblant de matérialité. La matérialité des choses de la vie, les plus simples comme les plus compliquées qui installe tous les êtres dans leur contexte social frôle dans les textes de l'auteure, un imaginaire trop pesant or une réalité parfois éthérée. Ce passage de la *Femme sans sépulture* fait état de la vulnérabilité de l'existence. La narratrice relate ses impressions proches de l'hallucination une irréalité lui faisant perdre tout repère temporel :

Au cœur de la nuit, revenue dans ma chambre, pendant une insomnie longue et languide, le récit de Dame Lionne que j'avais écouté sans poser la moindre question commence à se dérouler en images successives [...] tandis qu'à travers les fenêtres

non fermées la clarté de la nuit facilite cette irréalité - il me semble que mon corps, ainsi étendu, est devenu la ville elle-même, Césarée, avec ses ruelles du quartier ancien, d'El Qsiba et, béantes, les portes de l'enceinte telle que celle-ci existait du vivant de Zoulikha...(F.S.S., pp.119-120)

La temporalité ainsi écrite et les époques décrites deviennent alors révélatrices d'un vécu imaginaire ou d'un réel ressenti plus fortement puisque solidement ancré dans la mémoire. Comprendre le rôle de l'imbrication temporelle reviendrait donc à comprendre l'insertion des moindres souvenirs ainsi que leur puissance dans toute composition sensorielle et sentimentale.

En termes d'imbrication temporelle, le roman *Vaste est la prison* illustre avec pertinence le relativisme avéré de la temporalité dans l'œuvre djebarienne. Dans l'univers social de la narratrice, le lecteur découvre à la fois une histoire personnelle voire intimiste inscrite dans une Algérie tout juste indépendante et dans laquelle s'imbriquent des souvenirs lointains de femmes dans une nation lourdement meurtrie par le colonialisme.

Dans ce présent du désenchantement tout semble en effet s'entremêler : les passions, des chroniques entières sur l'Histoire Algérienne avant l'invasion française, les réminiscences de femmes : parentes, inconnues, chants de deuil, cris de joie, d'espoir pour finir sur une tirade pleine d'amertume relative aux atrocités de la décennie noire. *Le sang de l'écriture* cycle de désarroi et d'incompréhension sur des blessures pas encore pansées :

Yasmina dans le fossé... Alors même que je termine ce parcours (pleurer si souvent des amis assassinés, ces précédents jours : sangloter chaque matin, persister à marcher, à danser le soir, cœur durci : jours mauves, sanguinolents et zébrés de l'exil...) ; une jeune fille – condisciple de ma fille, il y a peu – est abattue.
(V.E.P., p.343)

Chez Assia Djébar chacun évolue dans un monde social qui lui est propre et peu importe la temporalité puisque tout réside dans l'intensité des sentiments, dans leur complexité comme dans la clarté qui les animent. Le peu d'importance que l'auteure accorde à cette temporalité semble être plutôt corollaire de l'injustice, de la cruauté des jugements, des tabous fortement prégnants dans une société fragilisée par la guerre, par des traditions trop ancrées dans le paysage social algérien. Tout paraît également renvoyer à notre sens à une certaine façon de vivre des événements significatifs ou non, des histoires simples ou complexes qui apportent à chaque vie un témoignage ou un récit historique avec une intensité sans pareil.

L'utilisation des imbrications de toute nature offre aux textes d'Assia Djébar un style singulier voire intemporel. En orientant le lecteur vers l'essentiel, Djébar dans une temporalité féminine par essence révèle une vision réaliste de la société algérienne. L'auteure refusant toute domination (masculine, coloniale...) affirme ses désirs et ses regrets ainsi que la nécessité de changer le monde qui est le sien, celui de ses *sœurs* aussi, demeurées encore sous l'emprise conjugale et sociale. Ainsi, s'accumulent ses propres témoignages comme ceux de ses proches puis des anonymes qu'elle questionne sans relâche pour une solidarisation des combats contre toute oppression.

Assia Djébar, tout au long de son parcours littéraire, mémoriel et intellectuel ne s'est jamais sentie limitée par des frontières matérielles et encore moins temporelles, ce sont justement ces imbrications de toute nature qu'elle use à volonté, qui donnent à ses récits un style si singulier, tout particulièrement dans ses romans constituant le *Quatuor Algérien*, œuvres culminantes imprégnées d'imbrications de toutes sortes.

A partir de là, le rapport à l'Histoire, le devoir de mémoire, la connexion nécessairement inébranlable au combat des femmes, sont devenus pour Assia Djébar un véritable enjeu intellectuel.

Nous relevons dans *Ombre Sultane* une forme de communication particulière. Les deuxièmes personnes du singulier (tu) et du pluriel (nous) sont sollicitées de manière récurrente apportant au récit une vision intime de l'histoire dans laquelle le lecteur-voyeur s'introduit. Installée dans le passé douloureux de la narratrice, un présent presque irréel de sa concubine et un futur d'espérance pour toutes les femmes enlisées dans l'ambiguïté de leur situation conjugale ou sociale, l'intrigue évolue dans le temps avec des allers et retours entre l'histoire des deux femmes et l'homme : l'époux commun, toujours désigné de façon anonyme mais représentant le lien essentiel entre les deux femmes. La narratrice Isma se qualifie d'ailleurs en ces termes :

Isma, l'impossible rivale tressant au hasard une histoire pour libérer la concubine, tente de retrouver le passé consumé et ses cendres. Cette parleuse, aux rêves brûlés par le souvenir, est-elle vraiment moi, ou quelle ombre en moi qui se glisse, les sandales à la main et la bouche bâillonnée ? Éveilleuse pour quel désenchantement ? (*O.S.*, p.200)

Dans la troisième et dernière partie du roman (*La sultane regarde*), titre se rapportant à un vers du poème *Clair de lune* de Victor Hugo (1828) tiré des

Orientales mais également faisant référence au célèbre conte des *Mille et une Nuits*, la narratrice évoque tant de questionnements :

Sitôt libérées du passé, où sommes-nous ? Le préambule n'est pas tout à fait clos, la reine des aubes, sur son estrade, n'espère survivre que jour après jour, son salut n'est assuré que par la traversée de chaque nuit de harem, par chaque envolée dans l'imaginaire. Où sommes-nous donc, dans quel désert ou quelle oasis ? (*O.S.*, p.228)

En effet, entre le présent constitué de tant d'appréhension et le futur sans réelle expectative d'avenir, au bout de ce long chemin de souffrance, toute femme libérée du passé ne peut qu'aspirer à la vérité.

III-3-3 Imbrication des personnages/narratrice

« Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin et il n'est même jamais de si bouleversants héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leur passion. »
Albert Camus, *L'Homme révolté*.¹

Comme nous l'avons précédemment évoqué, les personnages d'Assia Djébar n'ont nullement besoin d'être clairement définis. Le marqueur typologique du personnage principal est généralement narratif. Il convient donc de remarquer que la narratrice occupant un rôle décisif ou imbriqué aux autres personnages, endosse en effet souvent plusieurs rôles dans bon nombre de ses romans.

Dans *Vaste est la prison*, la fusion entre plusieurs personnages est manifeste. La narratrice n'hésite pas à s'identifier à un autre personnage « externe » au récit, Chérifa :

Comme si j'étais à la fois Chérifa, morte à dix-huit ans, Chérifa la fiancée heureuse et dans l'attente, Chérifa à la beauté fracassée, mise à bas au cours de l'épidémie de typhus dans Césarée [...] oui, je suis cette fillette figurante qui erra, aphone... (*V.E.P.*, p.338)

Aussi pour essayer de cerner ce procédé habillage utilisé par l'auteure, nous devons avant tout tenter de comprendre les raisons implicites relatives aux représentations des personnages djebariens. A ceci devrait s'ajouter le point de jonction omniprésent caractérisant l'inclusion d'un discours historique, référentiel,

¹ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, 379 p.

dans tout récit autofictionnel. Cette forme littéraire récurrente chez Assia Djébar témoigne de son besoin d'accorder une fiabilité à certains événements jugés importants qu'elle tentera par tous les moyens, par la recherche surtout de restaurer. Dans *La Femme sans sépulture*, une référence historique est comparée à un événement récent (le Printemps Berbère en Avril 1980) et est subtilement glissée dans la dernière partie du roman. La narratrice semble se parler à elle-même en évoquant Zoulikha, l'héroïne, symbole de la cruauté humaine, morte en martyre mais omniprésente :

Quant au retour de la fille prodigue...ta rencontre avec Zoulikha, qui vit encore mais seulement pour toi et ses deux filles...Là-bas, dans chaque cité-petite ou non, antique ou pas- surgissent d'autres Zoulikha. Dans chaque lieu où se sont entremêlés peur et attente, audace et, hélas, crime sauvage dans l'ombre, une figure de tragédie, en un éclair, une seule nuit ou durant toute une année, illumine notre espace vidé. (*F.S.S.*, p.242)

Ce détour historique, avérant primordial ; est le discours dominant qui devient naturellement explicite lorsqu'il s'agit d'apporter les preuves irréfutables, conséquences logiques animant certains réflexes culturels et traditionnels profondément ancrés dans l'identité algérienne à l'image du bain turc, « seule rémission du harem » :

M'approcher de la fluidité de toute reconnaissance. Ne plus dire « tu », ni « moi », ne rien dire ; apprendre à me dévisager dans la moiteur des lieux. Le jour s'ensevelit, midi se réfracte et nous fait trouver l'obscurité lumineuse. Le halo des fumées s'élevant au-dessus des citernes, puis reflété par le suintement de la pierre, nous rapproche l'une de l'autre. Les miroirs que supprime au-dehors le tranchant moindre regard, reviennent dans le creux de ces chambres bruineuses. (*O.S.*, p.211)

Pour revenir aux personnages, leur choix évolue principalement dans un espace temporel de conflits (colonisation, guerre...), de problématique socioculturelle (rejet des tabous, emprise du patriarcat, problèmes conjugaux...) et résulte à notre sens, dans la majeure partie des cas du désir de l'auteure de reconsidérer certains aspects jugés négatifs ou rétrogrades de la société algérienne. Toujours, dans *Ombre sultane*, la situation pénible des coépouses est décrite :

La deuxième épouse refera ce que la première a seulement esquissé : franchir les mêmes halliers, faire lever, sous l'éclair de diamant de la lucidité, même folie improvisée.

La première, guetteuse, furtive, attend ; entend. L'étape suivante nécessite le halo des mêmes projecteurs- soleil ou chandelle d'alcôve- réallumés. Alors la première femme va disparaître, se dissoudre là, renaître ailleurs. (*O.S.*, p.227)

Toutes les aspirations de l'auteure-narratrice traduites par les caractéristiques de certains personnages hors du commun sont énoncées de façon certes formelle mais toujours sans réelle illusion. Le désenchantement revient constamment comme une litanie dont les refrains tourbillonnent et traversent les récits djebariens. La défiance, l'émoi et le sacrifice clamés se conjuguent alors avec l'amour, par des protagonistes haut en couleurs et dont la détermination pèse sur une intrigue relationnelle complexe souvent sans issue ; une façon pour l'auteure d'apporter une sorte de théorisation de ses opinions axées principalement autour de la nécessité de faire évoluer certaines mentalités.

D'un point de vue sociologique, nous ne pouvons qu'inclure la dimension identitaire des personnages : majoritairement algériens, français secondairement, ils évoluent généralement dans une temporalité, contrairement aux lieux, pas toujours bien définie (imbrication temporelle). La représentation des personnages est souvent corollaire de relations simples mais privilégiées et affirme clairement l'immanence à la thématique proposée par l'auteure.

Le rôle-clé tenu en grande partie par la narratrice par le biais duquel la thématique progresse en s'imbriquant aux autres personnages, semble être l'explication de bouleversements culminants aussi bien intérieurs, avec la prédominance sensorielle de ses souvenirs, qu'extérieurs qui influent logiquement et inévitablement sur le développement de l'intrigue. Cette mise en avant autofictionnelle variant d'une œuvre à une autre vise néanmoins, à combattre l'oubli, par le recensement cher à Assia Djébar des témoignages d'autres personnages, ayant réellement existé. Ces derniers sont souvent extirpés de l'anonymat le plus profond et « revalorisés » dans un concept fictionnel contemporain ; et tout cela s'opère dans le but majeur bien précis : expliquer, éclairer une situation sociale en grande partie complexe parfois inextricable. Leurs caractéristiques psychologiques sont généralement remarquables (exemple de Zoulikha dans la *Femme sans sépulture*) et souvent susceptible d'héroïsation ou de haut statut moral.

Il est également clair que la représentation des personnages djebariens, reflets de ses sentiments, évoluent, changent également en fonction des circonstances historiques, sociales et culturelles dans un contexte fortement chargé de bouleversements et de mutations, tanguant parfois vers une idéologie sectaire. L'auteure-narratrice affronte avec lucidité ces heurts et de ces clivages, nous livre son analyse. Le contexte variant se transforme, à titre d'exemple, nous soulignons le

passage important de la situation de colonisé (algérien) à citoyen à part entière, une configuration vers la pensée unique va prendre de l'ampleur, être dangereusement unanime à tous les niveaux de la société et prendre une direction, pas toujours souhaité/souhaitable, un retour aux sources souvent mal ordonné qui exclura ou minorera certains aspects se rapportant à l'Histoire de l'Algérie comme pilier central identitaire.

Les personnages se rapportant aux œuvres choisies paraissent être complémentaires voire parfois indissociables, mises en abîme (à l'instar d'Isma et Hadjila/narratrice dans *Ombre Sultane*) et constituent bel et bien des éléments foncièrement réalistes, amarrant de facto le récit dans le Réel. En effet, leurs comportements face aux traditions, leurs noms (dont la signification est souvent traduite par l'auteure), leurs souffrances, leur joie pure et simple illustrant des tranches vie ordinaires, tout cela incite le lecteur à s'infiltrer dans une réalité poétiquement imagée. Cet ancrage réaliste nous le retrouvons également avec la même intensité dans les personnages historiques et légendaires à travers les plaintes séculaires.

L'organisation textuelle proposée par l'auteure par le biais narratif intègre de manière fragmentée les actions et les histoires imbriquées des différents personnages et apporte aux récits une dimension super-narrative (exemple des monologues de Zoulikha dans *la Femme sans sépulture*). L'agencement des rôles attribués aux différents personnages est réparti selon un enchaînement historique et un déclenchement mnésique.

Ces enchevêtrements de personnages qui traversent les romans (nous retrouvons les mêmes protagonistes dans des œuvres distinctes) ne contournent pas les personnages, ils leur donnent à contrario une autre dimension, une élévation étayée non seulement par la cohérence du pouvoir autofictionnel qui diversifie le contenu mais également en apportant une référence, une cohésion à l'(H)histoire. Nous reprenons à cet effet Paul Ricœur, soulignant l'importance du personnage dans le récit en ces termes : « *On peut se demander (...) si toute mise en intrigue ne procède pas d'une genèse mutuelle entre le développement d'un caractère et celui d'une histoire racontée.* »¹

¹RICŒUR, Paul, *Temps et Récit II, La configuration dans le récit de fiction, op.cit.*, p. 61

Les personnages djebariens se construisent réellement tout au long du texte et tiennent naturellement, plus à notre sens, des rôles thématiques (combattante, martyre, féministe...). Les imbrications à plusieurs niveaux (mémoires individuelle/collective, temporelle, personnages...) largement déployées dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar, s'effectuent de manière équilibrée. En effet, en ce qui concerne l'imbrication des personnages, le fait singulier de ce procédé réside dans la position de chaque personnage. Tous semblent occuper une place de choix dans le récit. Il n'y a pas de hiérarchisation vraiment tangible, de statut particulier de personnages, de distribution différentielle des rôles. Aucun ne tient une position plus valorisante au détriment d'autres protagonistes car tous se complètent, s'enchaînent comme les maillons d'une même chaîne, offrant une fusion idéale historico-fictionnelle, réellement représentative du récit.

Il nous paraît également important de souligner que ce concept d'imbrication très peu développé par les chercheurs jette un éclairage intéressant sur le côté psychologique, sociologique et relationnel de l'auteure-narratrice. Le recours à certaines formes textuelles différentes relevées entre textes historiques et récits autofictionnels, amène toujours le lecteur soit à reconsidérer une réalité occultée soit à le replonger dans un monde romanesque. Tout cela tend inévitablement à aller vers une esthétique structurelle de l'écriture bien particulière.

Si la narratrice comme les personnages, demeurent des « êtres de papier », il convient de souligner la perspective de l'auteure qui, en exprimant ses points de vue (par le biais de ses personnages et/ou de la narratrice) nous fait partager au plus près, sa sensorialité qui se focalise prioritairement sur son besoin de transmettre et d'expliquer ses pensées les plus profondes sur les problèmes majeurs de la société algérienne et ses relations compliquées à tous les niveaux (identitaire, familial, conjugal, social...).

Un récit dans un récit : cet emboîtement à l'image de poupées russes, configure une approche autofictionnelle illimitée engendrant parfois des ambiguïtés entre réel/imaginaire. Cela nous permet de croire que la stratégie scripturaire d'Assia Djébar réside dans l'utilisation du ou des personnage(s), la narratrice comme supports d'un système de valeurs devenu de plus en plus problématique dans un pays identitairement désorienté. Elle tentera malgré tout de développer concrètement à travers son œuvre romanesque les différentes manières de réfléchir à ces valeurs et de projeter un nouveau concept d'investissement socio-identitaire.

Les personnages d'Assia Djébar entre temps, poursuivent leur voie, se croisent tout au long du récit, s'entrechoquent physiquement et moralement, oscillent entre la reconstruction d'une société longtemps bafouée et le maintien de traditions millénaires et ce, toujours à contre-courant entre espoir et désespoir, illusion et désillusion. Tout cela rappelle simplement que le parcours est encore long et qu'il n'est pas inutile de persévérer. La narratrice, le(s) personnage(s) à travers la pérennité de ses histoires de vie, ses rapports au monde réel ou imaginaire, devient naturellement un intermédiaire, un fil conducteur entre le lecteur et la société, entre la fiction et la narration. Tout au long de la production thématique, la variation de la perspective narrative (généralement d'autofictionnelle vers récit historique) visera à attirer l'attention sur les frontières à ne pas franchir, à prédire les dangers de certains clivages sociaux et ce, avec une puissance émotive surdimensionnée : Les personnages tirés des récits oraux grâce à leurs témoignages donnent à l'histoire une dimension totalement réaliste car susceptible de vérification et/ou d'authentification. Ils deviennent par la force des choses un instrument indispensable de la mémoire, des médiateurs prédestinés apportant des réponses à des questionnements historiques et identitaires, des vérités trop humbles pour être falsifiées. Comme l'affirme si bien Paul Ricœur, pour qui la recherche de vérité est primordiale :

La mémoire détient un privilège que l'histoire ne partagera pas, à savoir le petit bonheur de la reconnaissance : C'est bien elle ! C'est bien lui ! Quelle récompense, en dépit des déboires d'une mémoire difficile, ardue ! C'est parce que l'histoire n'a pas ce petit bonheur qu'elle a une problématique spécifique de la représentation et que ses constructions complexes voudraient être des reconstructions, dans le dessein de satisfaire au pacte de vérité avec le lecteur.¹

En effet, toutes les imbrications mémorielles tendent non seulement vers une reconnaissance renforcée des témoignages mais apportent aux récits une dimension historiquement constructive. Assia Djébar en faisant profiter le lecteur de tous ces liens indéfectibles unissant ses personnages, par la subtilité de son discours, nous offre une version débordante de réalisme et de d'humanité.

¹RICŒUR, Paul, *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé*, conférence, Marc Bloch, 13 juin 2000, *Annales HSS*, juillet-août 2000, p. 736.

Conclusion :

De la mémoire sociale, point de convergence qui relie la mémoire à la société, nous avons tenté dans ce chapitre d'unir celle des femmes principalement, chère à Assia Djébar, avec ce qui la définit le mieux, la revalorise et l'embellit sous sa forme peut-être la plus complète : l'oralité, genèse incontestée et incontestable de la construction de l'identité algérienne.

Goûter, se délecter de la verve inouïe des traditions orales riches et variées, échos parcourant de part en part l'immensité d'un pays continent, comme une panacée à l'oubli et ce, malgré les détracteurs, ceux qui rejettent en bloc cette partie intégrante de la culture algérienne, l'exploration du monde de l'oralité nous a semblé infinie. Nous avons essayé néanmoins d'en sonder quelque peu une partie de son étendue.

Sous ses formes diverses : contes, chants et thèses égrenés à travers les âges, témoignages poignants, savants, sans livres ouverts mais en valant mille, extirpés de la douleur, de la joie, des pleurs, ils guident encore nos jours, nous entraînent vers les longs chemins de la mémoire ... Mémoire sensorielle, celle qui demeure, qui s'éternise, celle qui s'accapare de tous les parfums, des images, des impressions anciennes ou récentes, de ces cris lointains venus d'un passé parfois fragmenté où sombrent tant de béances, de doute aux contours d'une précarité sociale presque irréelle.

Lorsque l'errance devient le seul moyen de se départir d'un présent fugace face au pesant poids du souvenir, « l'exil » qu'il soit intérieur ou extérieur devient à contrecœur « un royaume », amer et obscur, loin des souffrances ensoleillées, celles transmises au gré des vents immémoriaux.

Pour parer à la solitude, à l'incompréhension, au refus de la soumission mais surtout pour cimenter davantage l'enchevêtrement qui noue la mémoire algérienne à son Histoire, Assia Djébar a choisi de faire un pacte mémoriel basé sur le partage, la solidarité, la sororité et sur l'Amour avant tout. L'amour au féminin inhérent à la mémoire de tant de femmes qui hante notre existence, qui se conte, s'écrit et s'imbrique naturellement dans un passé différent mais commun à toutes ces aïeules, mères et filles d'horizons divers mais toutes confrontées, emprisonnées dans le « corridor » sans fin du dur réalisme patriarcal.

Par le biais donc de ces imbrications mémorielles, les récits de Djébar ont eu le mérite de nous faire découvrir ce qui unit la mémoire individuelle à la mémoire collective, cet univers de personnages à la fois ordinaires et hors du commun, de

voyager à travers les siècles grâce à des apports historiques référentiels et précieux, fruit d'un engouement sans faille et d'un besoin viscéral de vérité.

Les personnages : toutes ces femmes anonymes, humbles, fières, célèbres, combattantes de la vie, ont une part de destinée commune : celle de construire ensemble cette mémoire « impérissable ».

Chapitre IV

Pour une esthétique de l'écriture de la mémoire

Introduction

Il est clair que le concept esthétique dans les arts est vague car il englobe tout ce qui se rapporte au beau, aux perceptions... Bref, à tout ce qui a trait aux réflexions que peut susciter la construction artistique d'une œuvre, ce qu'elle génère comme sensations en nous car selon le philosophe Baumgarten, inventeur du terme (dans *"Méditations philosophiques sur quelques aspects de l'essence du poème 1735"*), l'esthétique est définie comme la *"science de la connaissance sensible"*, une discipline philosophique à part entière, totalement libérée du *bien*...

L'écriture et le devoir mémoriel chez Assia Djébar, leur imbrication quasi inévitable engendrée par la force du souvenir, par la nécessité d'extirper les moindres témoignages de personnages hors du commun sont autant d'exigences constructives que l'auteure s'est donné comme ultime défi tout au long d'une œuvre romanesque unique dans sa forme esthétique. Notre choix s'est porté naturellement sur les quatre œuvres composant le corpus de notre étude car, nous y avons relevé une esthétique enluminée à la fois particulière et différente aussi bien du point de vue thématique qu'historique ; représentant des époques visiblement décisives d'une nation.

Force est de constater néanmoins l'intérêt mémoriel constant apporté par Assia Djébar et le parallèle tribut réservé à ses repères autobiographiques qui font incontestablement de ses œuvres des entités intellectuelles à part entière, artistiquement débordantes de références historiographiques, identitaires et socioculturelles que nous allons tenter de développer.

L'aspect artistique nous a paru d'emblée important de par sa dimension prodigieuse qu'elle est censée véhiculer renforçant les apports culturels universels en général et la culture algérienne en particulier. En effet, Assia Djébar, désireuse de retracer avec minutie et tangibilité les moments les plus cruciaux de sa vie, balisée par des événements historiquement importants, son aspiration sans limite s'est logiquement tournée vers le septième art, la poésie, le théâtre, la musique, la danse pour ne citer que ceux-ci. Manifestement et sans craindre de s'écarter de son domaine de prédilection, elle s'investit entièrement dans tout ce qui peut prétendre au déploiement de la culture algérienne.

C'est également en utilisant sciemment l'écriture intertextuelle qu'Assia Djébar recrée un contexte descriptible et à la hauteur de ses attentes de recherche, permettant

de rallier des situations réellement historiques à ses propres ressentis, ses violents bouleversements relevés dans ses œuvres autofictionnelles de façon continuelle et qui sont toujours empreints d'une même sensorialité exceptionnelle.

Toute la créativité captivante d'Assia Djébar réside ainsi et en grande partie dans le dessein de l'auteure de reconstituer des lieux de la mémoire où le souvenir est irrémédiablement sollicité, dans un cadre spatio-temporel typiquement algérien souvent évoqué et revisité tout au long d'une œuvre autofictionnelle jalonnée de réminiscences caractéristiques d'une époque cruelle.

Avec une particularité littéraire consubstantielle à ses visions artistiques, partageant également et presque naturellement plusieurs genres esthétiques, Assia Djébar semble donner à ses récits une force unique et ce, tout au long d'un périple mémoriel sans cesse renouvelé, fait de déambulations, d'allers-retours, retraçant sans relâche stigmates existentiels et traces d'un passé historique longtemps altéré.

IV-1 Les arts dans l'écriture de la mémoire

Dans notre perspective de lier la richesse créative d'Assia Djébar aux différents arts développés et consacrés à la mémoire par l'auteure, il faut avant tout mettre en exergue cette mise en relation consciente tendant à donner davantage d'importance à la création féminine algérienne. Aussi, pour mieux appréhender la vaste vision décelée dans les œuvres majeures d'Assia Djébar et l'importance accordée aux arts en général, nous tenterons une approche non exhaustive des différents atouts artistiques plébiscités, aisément acquis par l'auteure comme motivation première à l'expansion de la culture algérienne, à l'universalité de son patrimoine historique.

Cette approche intellectuelle préconisée par Assia Djébar, est largement évoquée dans les œuvres constituant notre corpus dans lesquelles les références au septième art en particulier sont insérées de manière intermittente et habilement liées à la thématique.

IV- 1-1 Assia Djébar : Du cinéma à l'écriture de la mémoire

Au cours de ces mois de tâtonnements, à la suite de mon personnage, j'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même enfant, aux murmures d'avant, à l'œil intérieur, immobile sur le regard jusque-là caché, un regard nimbé de sons vagues, de mots inaudibles et de musiques mélangées...
Ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte. (*V.E.P.*, p.298)

Durant sa longue période d'aphasie littéraire, l'éloignant temporairement de sa vocation de jeunesse, celle lui ayant permis par la simple magie des mots de « *rallumer les aurores* », Assia Djébar se tourne naturellement au cours des années soixante-dix vers le cinéma, lieu d'émergence d'une créativité jusque-là inavouée. Son désir naissant d'extérioriser ce besoin d'évasion, grâce à une volonté sans relâche et un rare acharnement perfectionniste elle s'investit corps et âme dans l'univers de l'Image. Cette escapade artistique remarquée semble avoir au moins permis à l'auteure d'exprimer avec tout autant d'amplitude ses perceptions ancrées au plus profond de son être, son mal être beaucoup plus, davantage perceptible en terre d'exil, se retrouvant souvent face à ses questionnements identitaires incessants qui l'accaparent depuis toujours.

En plus de cette problématique identitaire, la dimension historique est largement sujette à un développement indispensable que l'auteure se promet d'assumer car il en va pour Assia Djébar du fondement même de l'authenticité algérienne. A travers ses œuvres cinématographiques dans lesquelles elle donne librement cours à l'oralité, à la parole des femmes de sa région natale (Le Chenoua, Dahra) tout d'abord car Djébar est intrinsèquement liée à la terre de ses aïeul(e)s, puis à d'autres femmes dont les témoignages sont une alternative ou plutôt une expiation face au blocus imposé par un patriarcat séculairement enraciné. Au moyen de la caméra, elle se découvre, se dévoile comme dans ses romans avec pudeur et obstination afin d'explorer avec justesse les thématiques qui lui tiennent à cœur.

La Nouba des Femmes du Mont Chenoua, (1978, 115 minutes), documentaire ayant reçu le prix de la Critique Internationale à Venise en 1979, semi-fictionnel, spécialement réalisé pour la Télévision Algérienne où musique et discours s'entremêlent, est une « mosaïque » de témoignages de femmes de la région de Chenoua, un rendez-vous exceptionnel et inopinément conjoncturel qui a permis à l'auteure-réalisatrice de renouer avec l'Histoire de son pays, sa langue maternelle et avec ses racines. Cette quête identitaire lui servira plus tard de source intarissable d'inspiration.

Dans *Ombre sultane*, des références traditionnelles puisées de ce documentaire seront à juste titre reprises et auront comme objectif majeur la transmission d'un message cohérent et précis sur la condition féminine ankylosée en Algérie : « *Au matin, l'homme achève son petit déjeuner en maugréant : il demande sa lingette sur un ton rogue. Il t'appelle de la salle de bain à tout propos, prétextant une serviette ou un savon qu'il ne trouve pas ; « l'eau, dit-il, n'est pas assez chaude », des futilités... »* (O.S., p.60)

Toujours dans la mouvance de son œuvre cinématographique, *La Zerda, ou les chants de l'oubli* (1982, 60 min.) est une analyse du colonialisme au Maghreb, effectuée à partir d'archives tournées entre 1912 et 1942. Ce film documentaire dont le scénario est cosigné par l'écrivaine et Malek Alloula qui était à l'époque son mari, retrace à partir d'images, les coutumes traditionnelles algériennes en première partie puis par la suite décortique l'Histoire du Maghreb. Ce film nous fait découvrir tous les non-dits de l'Histoire officielle, les béances d'un passé à combler par une oralité autrefois décriée. Car comme l'affirme Assia Djébar, "*la mémoire est corps de femme*», cette même mémoire que nous pouvons retrouver dans *l'Amour, la fantasia*

qui semble avoir été écrit dans ce même sillage comme une claire résonance de tous ces sons, ces décors, cette musique et ces mots. Nous pouvons considérer d'ailleurs l'écriture polyphonique du roman comme pouvant émaner d'une poétique qui traverse cette importante œuvre cinématographique. *L'Amour, la fantasia* abonde de témoignages troublants de femmes, dont ce passage :

A peine avais-je commencé à courir et à crier que la fusillade commença.[...] L'ennemi nous poursuivait. Je réussis à me cacher. Le soir et toute la nuit, je ne quittai pas ma cachette. Mais cette fois, l'ennemi resta sur place, même la nuit. Nous continuions à être encerclés. Ils ont fini par me trouver, recroquevil-lée parmi des figuiers de Barbarie ! (A.F., p.231)

« Comment affronter les sons du passé ? » (A.F., p.28) une question que se pose Assia Djébar dans *L'Amour, la fantasia*, une thématique historique solidement établie et qui semble réellement avoir pris sa source dans cette création cinématographique et historiographique où images, musique, paroles se mélangent pour converger vers le même objectif d'authenticité. Le cinéma devient de facto un retour aux sources qui déclenchera assez rapidement chez Djébar, sa réconciliation avec l'écriture et ce, dès 1980 avec la parution de *Femmes d'Alger dans leur appartement* mais également *L'Amour, la fantasia*, en 1985 où l'on retrouve aisément une œuvre empreinte de polyphonie et de souvenirs personnels. Ses films, à l'instar de ses œuvres littéraires transportent le spectateur vers une nouvelle réalité historique, celle réellement vécue par les peuples colonisés suffisamment documentée pour être contestée et une fiction si proche de l'autobiographie.

La Nouba des Femmes du Mont Chenoua, long film où les deux langues semblent se compléter (arabe pour les témoignages réveillant le passé et français pour les commentaires à la première personne) est à la fois une prise de conscience de la condition féminine en Algérie où chaque femme sans distinction aucune est considérée comme une "victime sacrificielle" mais également une quête identitaire ; ces thématiques récurrentes sont largement évoquées à travers toutes ses œuvres littéraires.

L'importance du regard, le besoin de comprendre et la liberté, sont subtilement mis en avant dans *Ombre sultane*, récit atypique, poétique, scénario plein de suspens où le destin de la femme et sa liberté dépendent de ces interdits qu'elle doit braver à tout prix. Ce passage du roman est éloquent :

Surgissant au dehors, tu sens peser sur ton dos le regard du concierge. Tu dévalés la première pente de la première rue. [...]. Depuis que tu as claqué la porte, la peur te

mord, comme si c'était ta première évasion. Tu sors un mouchoir sous ton voile ; tu t'essuies le cou, le front, les joues. (O.S., pp.48-49)

Nous retrouvons également dans *Vaste est la prison* une expérience de tournage dans lequel le montage cinématographique, la recherche de figurants sont présentés de manière simple :

Lila dort, image du premier plan. Visage aux traits purs, un fichu rouge noué au-dessus du front à la manière traditionnelle... Auparavant, la comédienne, mon amie, accroupie sur le tapis, face au grand miroir de cuivre- que j'ai ramené intentionnellement de chez ma mère, qui a appartenu à ma grand-mère à Césarée- a lentement noué sur le front, pour cacher ses cheveux, le foulard.

Je l'ai prise en plan large, à la lumière de plusieurs bougies, sa robe kabyle à fleurs bleues ressortant dans la pénombre... (V.E.P., p.198)

Les propensions d'Assia Djébar vouées au septième art, font de l'auteure une scénariste hors pair. A tel point que ces deux arts (littérature et cinéma) semblent souvent se mêler. Ces interactions sans doute révélatrices du besoin de la romancière de franchir les limites littéraires pour exprimer de manière plus libre et souveraine ses pensées. Aussi, il est incontestable que le cinéma par le puissant biais de l'image puisse permettre d'appréhender de façon différente, plus aisément et directement avec tangibilité, l'approche d'une mémoire collective que les mots écrits peuvent parfois éluder. Il est aussi plus facile au spectateur, en s'appropriant pour un instant un espace visuel même sans acquis littéraire défini, de comprendre la profondeur des thématiques djébariennes.

Cependant, il est clair que l'étendue littéraire de l'œuvre d'Assia Djébar ne peut en aucun cas être mise à un niveau identique, tant cette dernière exige une réflexion approfondie et quasiment perpétuelle à d'autres arts adoptés toujours avec la même passion par l'auteure.

La poésie d'Assia Djébar dont les thèmes reprennent avec autant de lyrisme ce qui demeure le leitmotiv de ses romans : l'émancipation de la femme, l'histoire de l'Algérie, la dignité humaine conduisent le lecteur vers un univers où la musicalité captivante "libère le jour, la nuit, le ciel".

IV-1-2 La poésie : une envolée socio-mémorielle

*Je ne sais plus aimer qu'avec la rage au cœur
 Ma manière d'avoir du cœur à revendre
 C'est ma manière d'avoir raison des douleurs
 C'est ma manière de faire flamber des cendres
 Anna Greki (Algérie, Capitale Alger)¹*

La poésie en Algérie a toujours occupé une place prépondérante, en particulier au sein du peuple. Les *Meddahs*, que nous pouvons aisément associer à des trouvères sillonnent le territoire algérien entre monts et vallées et ce, depuis des temps immémoriaux. Ces poètes, qui ont le talent de joindre à la louange la verve inépuisable tirée du dialecte algérien, la satire à l'appréciation des tribus auxquelles ils appartiennent ont su conserver des traditions antiques et inébranlables. D'ailleurs ce n'est pas futillement que le poète Jean Amrouche les qualifiait de « *clairchantants* ».

Les thèmes de ces poètes populaires aussi bien arabes que berbères sont extraits de la vie de tous les jours ils évoquent ainsi : l'amour, la liberté, la religion, la guerre, la colonisation, la misère...mais s'inspirent également des traditions orales créées à partir de contes et de légendes où tout l'esprit voire l'âme d'un peuple se libère, laissant en témoignage du temps passé des proverbes indéfectibles. Cette place importante des poètes populaires en Algérie fait donc de ces derniers de réels acteurs sociaux dont les paroles serviront plus tard de source d'inspiration à la résistance algérienne et à la révolution. Les révolutionnaires algériens, baignés dans ce magma identitaire chercheront et trouveront la voie de l'authenticité arabo-berbère de l'Algérie par tant de valeurs magnifiquement déclamées.

Dans les cités et villes se sont plutôt les *Ghazawat* qui se font entendre tout au long des soirées familiales et religieuses telles d'innombrables des dédiées aux héros populaires. Le grand poète injustement mésestimé Bachir Hadj-Ali, dira à ce sujet :

Depuis 1830, on observe une liaison permanente entre les valeurs culturelles et la lutte politique, et cette liaison intime, constante, on la découvre dans le sillon culturel creusé dans notre histoire depuis 1830 par des poètes, des chanteurs anonymes, les *Rawis* (les conteurs), sillon culturel lié par mille canaux à un autre sillon, celui de la résistance armée ou politique, fécondé par lui et le fécondant à son tour²

¹GREKI, Anna, *Algérie, Capitale Alger*, poème, Paris, 1963, 98p.

²HADJ-ALI, Bachir, *Culture nationale et révolution*, conférence, Alger, (30 mars 1963), La Nouvelle Critique, n° 147, juin 1963, p. 24

Dès l'apparition du nationalisme dans les années vingt, une nouvelle ère de la poésie algérienne qui s'inspire de la Révolution Française (1789) est proclamée. En 1934, le précurseur de la poésie algérienne en langue française, Jean Mouhoub Amrouche, signe son premier recueil : *Cendres* puis plus tard en 1937, *l'Etoile secrète*. Profondément attaché à ses racines, cet « amoureux nostalgique de la sagesse et des vertus humaines »¹ essentiellement léguées par la tradition orale, fait revivre dans ces poèmes, une des figures de l'identité algérienne : Jugurtha qui symbolise pour le poète la passion et la dignité.

Aussi, sa quête identitaire inassouvie et comme tout poète de la "Génération 54", est une façon de clamer haut et fort son attachement à sa terre natale. Dans *Ébauche d'un chant de guerre*, sa verve trahit son amour inconditionnel à l'Algérie : Jean Sénac, Pied Noir d'origine, une autre éminence de la littérature Algérienne et sans conteste le poète le plus prolifique s'investit profondément dans la Révolution Algérienne, le texte suivant en témoigne majestueusement : « Arc- boutée aux charniers, prenant son souffle et son visage à partir de 1954, elle allait pendant quelques années mettre le verbe au service de la libération du territoire. Elle fut, pendant cette période, à l'image de notre combat, une insurrection de l'esprit »².

Son texte la *Patrie*, n'est autre qu'un éloge à la Résistance s'inspirant des monuments de la poésie française : Paul Éluard, Aragon, René Char... qui ont permis de mettre la littérature au service de la politique. Dans la revue *Forge*, des textes de Kateb Yacine, Mohamed Dib, Ahmed Smaïli, apparaissent dès l'après-guerre (1946). Dans *Le Soleil sous les armes*, recueil rassemblant plusieurs textes de poètes algériens paru en 1957 aux Éditions Suber vie (Rodez), l'épithète est on ne peut plus éloquente. Poésie et résistance apparaissent comme les tranchants d'une même lame où l'homme inlassablement affûte sa dignité. Parce que la poésie ne se conçoit que dynamique, parce qu'elle est « écrite par tous », clé de contact grâce à laquelle la communauté se met en marche, s'exalte, elle est, dans ses fureurs comme dans sa transparente sereine, dans ses arcanes comme dans son impudeur, ouvertement

¹ BONN, Charles, dir « La littérature maghrébine de langue française », Ouvrage collectif, sous la direction de, Naget KHADDA & Abdallah MDARHRI-ALAOUI, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996, p.108.

² SENAC, Jean, *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne*, Paris, Poésie 1, n° 14, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1971, p.120.

résistante. Tant que l'individu sera atteint dans sa revendication de totale liberté, la poésie veillera aux avant-postes ou brandira ses torches.

En effet, la poésie de cette époque semble tailler la part belle à des thèmes itératifs en lien avec la dignité algérienne, celle qui se lit facilement sur tous les visages de ce peuple plusieurs fois meurtri dans sa chair. Ainsi bon nombre de poètes n'hésitent pas à évoquer : les ancêtres, la liberté perdue, la patrie... à l'instar de Kateb Yacine dans le *Cadavre encerclé* :

*Nous les ancêtres, nous vivons au passé
Nous la forte des multitudes
Notre ombre s'accroît sans cesse
Et nous attendons du renfort
Pour peser d'un poids subtil sur la planète
Et lui dicter nos lois¹*

Ce grand poète n'aura de cesse de clamer aussi bien dans ses romans et plus particulièrement dans son œuvre éponyme *Nedjma*, que dans ses pièces de théâtre, toute sa verve poétique quasiment délirante que la violence, le drame, l'inacceptable génocide vécus notamment après les événements du 8 mai 1945, ont engendrée « *Pareil au scorpion, toute colère dehors* » (Poème *Scorpion* Y. KATEB).

Nombreux sont les autres poètes algériens qui ont offert à la littérature algérienne ses lettres de noblesse et qui sont restés fidèles à leurs rêves de valeurs foncièrement algériennes. Parmi eux, nous découvrons le déchirement, la sensibilité mais aussi l'engagement de Malek Haddad, amplement évoqués dans ses recueils : *le Malheur en danger* (Éditions la Nef, 1956), puis *Écoute et je t'appelle* (Éditions Maspero 1961), véritable hymne à la liberté :

*Chez nous le mot Patrie a un goût de colère...
Ma main a caressé le cœur des oliviers
Le manche de la hache est début d'épopée
Et j'ai vu mon grand-père au nom du Mokrani
Poser son chapelet pour voir passer des aigles
Chez nous le mot patrie a un goût de légende²*

Dans le sillage de tous ces poètes qui ont dédié tant de cantiques à l'amour de la Patrie, la poésie d'Assia Djebar se démarque elle aussi, par ses thèmes patriotiques

¹ KATEB, Yacine, « Le Cadavre Encerclé », in *Le Cercle des Représailles*, Théâtre, Paris : Éditions du Seuil. 1959. p.60.

²HADDAD, Malek, « La longue marche », in *Écoute et je t'appelle*, poèmes, Paris, Maspero, 1961, p. 164.

évoqués dans le recueil « *Poèmes pour l'Algérie heureuse* » (S.N.E.D., 1969). Il est clair néanmoins de ne pas circonscrire la poésie de l'auteure à ce recueil car toute son œuvre romanesque, notamment, est empreinte d'un rare lyrisme qui dépeint poétiquement le dur réalisme de la société et ce, grâce à une multitude de métaphores où la magie des mots, leur musicalité enluminée d'une phonologie et phonétique particulières, font des textes d'Assia Djébar, un style nettement identifiable et singulier. Comme le soulignait si bien Mohamed Dib : « *Le roman n'est-il pas, d'ailleurs, une sorte de poème inexprimé ? La poésie n'est-elle pas le noyau central du roman ?* »¹. Pour ce qui concerne Assia Djébar cette interrogation est plutôt une affirmation car sa *poétique transfrontalière*, sa puissance de sceller l'imaginaire aux douleurs du passé, du présent, font de ses œuvres en général, d'incomparables poèmes.

Nous allons pour cela, dans un premier temps nous intéresser au recueil *Poèmes pour une Algérie heureuse*, titre évocateur qui semble traduire l'espoir d'Assia Djébar qui comme tout auteur engagé rêve, après avoir vécu des moments historiquement forts, d'une nation où l'émancipation devait être l'élément déclencheur. L'amour de son pays, son besoin d'envisager tous les moyens pour exprimer par les mots : l'image, la musique, le langage du corps, son plus profond ressenti face à l'injustice, la violence, le réductionnisme historique trop longtemps tu, lui donne à clamer et à juste titre : « *Dans tout cela la poésie ? La poésie filtre autant entre les mots que dans les mots, dans le rythme, dans la pause... Le blanc, couleur du deuil chez nous, c'est aussi celle où l'on respire* »².

Ces vers sont tirés du recueil cité plus haut, illustre de façon troublante sa propre vision de la patrie :

*Un pays sans mémoire est une femme sans miroir
Belle mais qui ne le saurait pas
Un homme qui cherche dans le noir
Aveugle et qui ne le croit pas
Mon aïeul un jour perdit sa noble tête
Au combat parmi ses guerriers
Décapité son corps devant la femme fut jeté
Par l'ennemi français
C'était en dix-huit cent soixante-dix*

¹ DIB, Mohamed, cité in : « Poésie par effraction », KAOUAH Abdelmadjid dans : Amin Khan éd., *Penser ! Éléments pour un manifeste de l'Algérie heureuse*. Chihab Éditions, « Hors collection », 2017, p. 123-136. DOI : 10.3917/chihab.khan.2017.02.0123. URL : <https://www.cairn.info/penser--9789947392218-page-123.htm>

² DJEBAR, Assia, *Le blanc de l'Algérie*, op.cit. p.137

Ou soixante et onze...¹

Refaisant vivre à sa manière tous ces pans antiques de l'Histoire algérienne longtemps passés sous silence par l'ancien colonisateur, ces vers extraits du poème intitulé « Juba », évoque une légende se rapportant au Roi berbère qui régna sur toute l'ancienne Maurétanie :

*C'était au temps du roi Juba
Et de sa fille Cléopâtre
Un poète vint de Cirta
Fier comme un jeune pâtre
Il voulait voir le prince sage
Lui apportait un lion en cage
C'était au temps du roi Juba²*

D'un autre côté, il est indispensable de souligner que chaque texte d'Assia Djébar déborde de poésie qu'elle exprime à travers non seulement des personnages uniques dans leur simplicité comme dans leur complexité ; mais également dans sa façon particulière d'évoquer son pays. Nous frémissons ainsi tout naturellement à cette sorte de grâce propre à l'auteure, sa singularité littéraire, à toute la beauté, la subtilité dégagée par l'authenticité profonde de cette femme.

Tous ces romans semblent s'inscrire dans cette même quête de réalité dépeinte dans son immensité parfois éclatante, souvent sombre mais en gardant la même et inébranlable verve.

Aussi pour illustrer au mieux cette poésie qui traverse généreusement les textes de Djébar, quelques morceaux sont choisis à juste titre et extraites de notre corpus.

Ombre sultane nous semble être le récit par excellence où la poésie prédomine, notamment dans la partie le *saccage de l'aube*. Nous retrouvons dans ce passage les sentiments confus de la narratrice qui évoque, dans un élan hors du commun de sororité, sa concubine tout en résumant poétiquement leur histoire fatalement commune :

L'enfance, ô Hajila ! Te déterrer hors de ce terreau commun qui embourbe. Les bribes de scènes d'autrefois affleurent ; elles abordent la rive du récit qui court. Et je cherche, je cherche comment me présenter à toi puisque, aux yeux des autres, tu es- ou peut-être est-ce moi qui suis- la coépouse imposée, la femme danger. Je cherche ; avant de poursuivre notre récit ; d'où viennent les soupirs ; où s'enfouissent les déchirures de l'âme.... (O.S., p. 200)

¹ Djébar, Assia, « Un pays sans mémoire », in *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, Alger, SNED, 1969

² *Id.*, « Juba » in *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, op.cit., p. 90

Dans *Vaste est la prison*, plus particulièrement dans la dernière partie du roman *le sang de l'écriture* dont le *Lamento* est un réel cri de l'âme, la poésie d'Assia Djébar est toujours aussi éloquente :

Je ne crie pas, je suis le cri. Tout ce chemin ouvert cerne la débâcle de la fête guerrière d'hier, de l'horreur indicible d'aujourd'hui. Hier encore, lorsque ma joie au soleil fusait, au-dessus de ma tête aussitôt des épées s'entrecroisaient, poussières d'étoiles filantes dans la nuit immémoriale...

(V.E.P., p. 339)

Lorsqu'il s'agit de faire revivre les dernières pensées et sensations adressées à la fille d'une martyre sacrifiée pour la patrie (*la Femme sans sépulture*), Assia Djébar sait encore redorer par les mots, la beauté d'un destin éternel :

Berceuse d'espoir tremblé, d'attente incertaine, où les larmes voilées se perçoivent mais seulement dans le timbre ; quand celui-ci va défaillir. [...] Elle chante donc pour moi, la paysanne inconnue. Elle te chante. Elle t'annonce. Elle te tisse à moi dans l'azur. (F.S.S., p.227)

Les fresques enluminées historiques du roman *l'Amour, la fantasia*, ne sont pas en reste. En effet, chaque événement est reporté d'une manière poétiquement très imagée :

La prise de l'Imprenable... Images érodées, déli-tées de la roche du Temps. Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus de diaprures rougeoyantes... Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescant en lettres arabes, de droite à gauche redévidées ; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique.... (A.F. p.27-28)

Ce regard plein de poésie qui traverse de part en part les écrits d'Assia Djébar rapporte d'emblée émotions et sensations, en nous révélant sans cesse, toute la quintessence d'une prose changeante semblant être en perpétuel mouvement.

IV-1-3 Le langage du corps dans l'écriture de la mémoire

« Rire, danser, marcher chaque jour. Seul le soleil peut me manquer. »

(Assia Djébar, *l'Amour, la fantasia* p.166)

L'expression du corps, notamment quand il s'agit du corps féminin, demeure encore de nos jours sujet de discorde car souvent synonyme d'interdits liés à des croyances traditionnelles, religieuses donc morales. Souvent opposés à des normes

conventionnelles imposées depuis des siècles, la féminité est encore pour certains, un domaine exclusif irrémédiablement attaché au désir.

Dans les pays du Maghreb comme dans d'autres nations, peu d'écrivaines se sont lancées si nous pouvons dire intellectuellement pour la réappropriation du corps par les femmes elles-mêmes. Généralement taxées et souvent à outrance, d'extrémistes féministes, ces auteures ont au moins eu le courage de bannir certaines représentations négatives du corps féminin, celles qui morcellent la femme, ôtant à cette dernière la grandeur de son âme.

Le dévoilement, un thème cher à Assia Djébar puisqu'il apparaît dans bon nombre de ses romans ne s'apparente aucunement au dénudement. Se dévoiler est, pour l'auteur un moyen délibéré mais surtout assumé, d'affirmer ses convictions profondes, ses croyances en l'égalité d'un monde sans dichotomie, sans déséquilibre social. Le dévoilement est un geste qui s'accorde avec le langage naturel du corps ; harmonieusement, il se meut pour s'accaparer l'espace dont il a été privé, pour recouvrer une liberté trop longtemps dérobée.

Dans les œuvres d'Assia Djébar, particulièrement celles de notre corpus, le langage du corps possède des fonctionnalités multiples qui convergent toutes vers la sensibilité féminine de l'auteure. Nous allons tenter de recenser celles qui nous apparaissent primordiales et qui concèdent à ses textes un côté esthétiquement féminin mais aussi celles qui attestent l'émancipation tout en préservant une pudeur propre à la femme maghrébine.

Dans *Vaste est la prison*, œuvre caractéristique de la mouvance au féminin dans laquelle il est surtout question de départ, d'adieu, de retrouvailles mais aussi de fugues... de transhumances intergénérationnelles qui traversent les siècles qui donnent à ce récit, une notion de corps en perpétuel mouvement. Nous parcourons ainsi avec la narratrice tant de voies menant vers une délicate et insaisissable liberté. Insaisissable puisque éphémère car le poids des traditions est trop lourd à supporter surtout lorsque le retour est synonyme de résignation et la liberté de sacrifice. Ainsi, « ancrées dans ce désir d'être sur plusieurs lieux à la fois, malgré l'effort d'immobilisation que leur impose le mâle. »¹, les personnages féminins du roman qu'ils soient historiques ou fictionnels vont se battre pour recouvrer le besoin vital de liberté. Cette nécessité accrue de délivrance est l'essence de la problématique

¹DJEBAR, Assia, Interview donnée à l'émission « Panorama » sur *France Culture* le 15 avril 1995.

soulevée dans cette œuvre appréhendée d'une façon inédite, écriture particulière qui semble être la plus autobiographique d'Assia Djébar tant les sentiments à fleur de peau sont décrits avec un réalisme et une passion inattendue. Les passages consacrés au cinéma dans *Vaste est la prison* permettent également à l'auteure d'appivoiser le mouvement mais aussi le silence pour ne laisser place qu'à l'image, celle qu'on retient, celle qui s'ancre inévitablement dans la mémoire d'Assia Djébar... dans notre mémoire :

Cette image-réalité de mon enfance, de celle de ma mère et de mes tantes, de mes cousines parfois du même âge que moi, ce scandale qu'enfant j'ai vécu norme-, voici qu'elle surgit au départ de cette quête : silhouette unique de femme, rassemblant dans les pans de son linge-linceul les quelques cinq cents millions de ségréguées du monde islamique, c'est elle soudain qui regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde. (*V.E.P.*, p.174)

Dans *Ombre sultane*, ode sublime dédiée à la liberté, la femme est en quête perpétuelle de découverte. L'héroïne Hajila, « au dehors, nue » et en proie à un besoin viscéral d'évasion sillonne telle une fugitive les rues inexplorées :

Tu te concentres. Brusquement tu cours pour traverser. Une automobile ralentit en grinçant. Une injure d'homme, suivie d'un rire. Tu ne te retournes pas, éperdue de confusion. Tu t'enfonces dans une ruelle entre des rangées de maisons avec des jardins ceinturés de hauts murs. « Après ! »
Là, tu te décides avec violence : « enlever le voile ! » Comme si tu voulais disparaître ou exploser ! (*O.S.*, p.50)

Nous retrouvons ce sentiment de liberté chez Zoulikha, la martyre « envolée », l'héroïne de la *Femme sans sépulture*, associée à juste titre à la Femme-oiseau de la mosaïque de Césarée, et qui part au maquis défier l'Armée française :

Pourtant, dans cette transition d'exaltation, de concentration, de ruses et de mouvements incessants- descendre en ville, paysanne vieillie, remonter, retrouver le refuge, faire les comptes de ce qui avait été apporté..., quelque fois soudain débarrasser ce même refuge pour les abris en forêt- cette vacance à l'air libre constamment, je la ressentis comme une renaissance, vers quoi ? (*F.S.S.*, p.194)

Dans *l'Amour, la fantasia*, le langage du corps est plutôt lié à la confrontation. Les corps en effet s'affrontent avec une violence inouïe dans une sorte de chorégraphie qui semble minutieusement étudiée, unique et qui, théâtralement, atteste la mémorable conquête française face à un peuple prêt à tout pour défendre son pays. La narratrice s'invite, spectatrice traversant des lustres de révoltes, pour transmettre au lecteur, une vérité occultée : « *Je m'insinue ; visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre.* » (*A.F.*, p.17).

Dans *Vaste est la prison* comme dans *Ombre sultane*, la violence devient conjugale, tout autant insupportable ; des scènes quasiment identiques réapparaissent dans les deux romans. A croire que ce fait, si intimement décrit, semble avoir été vécu par l'auteure. La violence resurgit dans toute sa laideur :

Il finit tout le whisky. Il se dressa. Il frappa. [...] Il frappa et je ne pouvais me réfugier vers le fond, comme si la baie ouverte faisait immédiatement appel ; de ses bras d'homme grand et athlétique, il me saisisait aveuglément, il me lancerait pour que j'explose au-dehors. Il frappa et je glissai au sol, une prudence extraordinairement affûtée veillant en moi pour mesurer le risque moindre... Il insulta auparavant. Il frappa ensuite. Protéger mes yeux. Car sa folie se révélait étrange : il prétendait m'aveugler. (*V.E.P.*, p.62)

La violence est toujours présente dans le texte djebarin, une violence injustifiée, inexplicée et inexplicable :

Pour toi aussi, ce fut trop tard. Il te frappa au visage, tu n'esquives pas le coup. Il prend une bouteille vide, il l'a brisé sur le revers de l'évier, il gronde en écoutant sa grandiloquence :
-Je t'aveuglerai pour que tu ne voies pas ! Pour qu'on ne te voie pas !
Quand son bras lève la bouteille brisée, invoquant le Prophète, tu te protèges les yeux ; il te blesse au bras, le sang jaillit de l'entaille et l'homme demeure bras tendu à fixer le sang. (*O.S.*, p.131)

Dans les œuvres constituant le corpus, l'amour est omniprésent. Car le corps est aussi lié au désir même le plus secret, aux exigences intimes où s'entremêle surtout la désillusion, celle qui suit généralement le dégrisement sensoriel...L'amour dans toutes ses dimensions est ainsi décrié, sans fioriture, sans compromis surtout. Ce sentiment, l'auteure-narratrice l'exprime, le crie, le chante, le danse, le révoque un instant pour le sublimer davantage.

Je reviens à ce jeune homme. A son regard intense posé sur moi. Et quand je tente de me remémorer « la première fois, quelle première fois ce regard sur moi a compté », je ne sais quoi dire. Se lève une scène, un jour d'été, non plutôt une nuit. Je l'appellerai : la nuit de la danse. (*V.E.P.*, p. 52)

IV-1-4 Musique et musicalité chez Assia Djebbar

« Si la musique nous est si chère, c'est qu'elle est la parole la plus profonde de l'âme, le cri harmonieux de sa joie et de sa douleur. »¹

Romain Rolland

Dans toutes les œuvres d'Assia Djebbar, se dégage l'importance accordée par elle à la musique. Nous retrouvons ainsi dans chaque texte ou œuvre

cinématographique, une référence, un attachement manifestement apparent aussi bien à la musique universelle qu'à la musique traditionnelle. Sans ambiguïté aucune, Assia Djébar sans doute poussée par une quête évidente d'harmonie d'abord textuelle, transmet au lecteur et/ou spectateur tout son amour pour la musique. Dans certains de ses récits, des instruments ou œuvres musicales ne sont même pas mentionnés. C'est un simple chant, une voix, des voix : chœurs ou lamento... youyou « *Tzarl-rit* » vibrants de lancinantes modulations lancées en solo ou à l'unisson, qui suffisent souvent à pénétrer profondément une âme endeuillée ou débordante de bonheur.

Pour Djébar, la musique est un art uniquement voué à l'héritage car la transmission est primordiale voire vitale pour l'auteure ; elle est avant tout synonyme d'authenticité. C'est aussi une manière pour Assia Djébar de distinguer, en rappelant les traditions orales algériennes, les legs d'un passé où chaque invasion a laissé une expression musicale nouvelle, des échos mélodieux, immortels, dans la mémoire d'un peuple et ce, selon les différentes classes sociales. Car en Algérie comme sans doute ailleurs, il existe une musique citadine où l'art de la composition est plus recherché, travaillé et une musique populaire, plus profonde, plus proche du peuple ; les deux étant également représentatives d'un vécu, d'une même culture mère.

Les deux œuvres cinématographiques signées par Assia Djébar sont soutenues par des musiques de style différent mais tellement significatives.

La nouba des femmes du Mont Chenoua, prix de la Critique internationale à la Biennale de la Mostra de Venise en 1979a été tourné en 1976. Assia Djébar le définit en ces termes : « *Le documentaire ou la fiction, je ne sais pas trop : l'un dans l'autre, peut-être. Le film, pour moi, c'est la recherche de la parole, du son. De la parole d'autre que moi, qui est celle des femmes du Chenoua, par solidarité pour les femmes de mon enfance.* »¹. Cette œuvre thématiquement liée à l'identité, retrace poétiquement le retour dans sa région natale (Le Chenoua) d'une femme de trente ans accompagnés de sa fille et de son mari handicapé. Premier film de l'auteure ce documentaire est un condensé d'images, d'imbrications littéraires et mémorielles.

¹DJEBAR, Assia, in : ASSIA DJEBAR cinéaste : « La Nouba Des Femmes Du Mont Chenoua »

Khiredine, Ameyar, *El Watan.com*, 14 FEVRIER, 2015, disponible sur :

<https://www.elwatan.com/pages-hebdo/arts-et-lettres/assia-djebbar-cineaste-la-nouba-des-femmes-du-mont-chenoua-14-02-2015>

Des détours entre passé et présent sont constamment opérés. C'est une œuvre dédiée au plus grand compositeur et pianiste hongrois Béla Bartok (1881-1945) qui séjourna plusieurs fois en Algérie (1906 et 1913) pour y étudier la musique populaire algérienne mais également à Zoulikha Oudaï, Martyre de la Révolution Algérienne et héroïne du roman *La Femme sans sépulture* (2002). L'auteure précise d'ailleurs dans le prélude de son œuvre :

De nouveau le printemps. Deux ans plus tard. Je finis le montage de film dédié à Zoulikha, l'héroïne. Dédié aussi à Béla Bartok. « L'histoire de Zoulikha » est esquissée en ouverture. Deux heures de film s'écoulent ensuite en fleuve lent : fiction et documentaire, son direct souvent, quelques dialogues entre femmes ; des flots de musique, traditionnelle aussi bien que contemporaine. (F.S.S. p. 16)

La troisième partie : *un silencieux désir* de *Vaste est prison* est composée de sept mouvements interposés entre sept chapitres intitulés *femme arable*. Et ce n'est pas, à notre sens, par pur hasard que ce chiffre et sa signification symbolique a été habillage choisi par l'auteure. Les passages de femme arable (de I à VII) sont totalement consacrés au tournage du film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* :

Le 18 décembre de cette année-là, j'ai tourné le premier plan de ma vie : un homme assis sur une chaise de paralytique regarde, arrêté sur le seuil d'une chambre, y dormir sa femme. Il ne peut entrer : deux marches qui surélèvent le lieu font obstacle à sa chaise d'infirme. Chambre comme un antre, chaude, si proche et si lointaine à la fois : le lit est large, bas, entouré de multiples peaux de mouton blanches adoucissant la rudesse des murs hauts de la demeure paysanne.

(V.E.P., p. 173)

Dans le second film d'Assia Djebar *la Zerda ou les chants de l'oubli* (1982), qui est également un documentaire-fiction, ce dernier retrace à partir d'archives, la colonisation française en Algérie et au Maghreb. Il est composé de quatre chants représentant quatre périodes. Co-écrit avec Malek Alloula, la musique est du compositeur franco-marocain Ahmed ESSYAD, ethnomusicologue qui a consacré sa carrière aux musiques arabo-andalouse et berbère. Le film est conçu polyphoniquement ; entre sons et mots, nous découvrons un style poétique où musique et musicalité du texte, prédominent. Une musique harmonieuse savamment est créée, parallèlement à des images troublantes étayées de voix, de souffles, de cris...

Mais c'est sans aucun doute dans le roman à la fois historique et autobiographique, *l'Amour, la fantasia*, faisant pratiquement écho au film *la Zerda ou les chants de l'oubli*, que le lecteur éprouve véritablement cette sensation incessante de rythme intérieur tant par le style sobre, particulièrement travaillé, utilisé par Assia Djebar, que par l'emploi de termes associés à la musique. En effet, tel un opéra, le roman qui peut être assimilé à un poème lyrique est structuré en parties vocales (les voix), entrecoupées de musique traditionnelle, de silences mais également de chuchotements, de murmures... La construction de la troisième partie du roman est perçue de façon musicale en cinq mouvements ; ceci confère au récit un penchant avéré musical. Cet extrait tiré d'*un air de Nay* (Cinquième mouvement), en épilogue du roman résume le choix inconditionnel d'une femme pour la liberté. Les dernières lignes du roman relatent l'acte ignoble perpétré par un homme éconduit, lors d'une fantasia à l'encontre d'une algérienne pour qui, l'amour de la musique, de la danse, supplantait à tout sentiment de peur :

Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam ». [...] Agilité de doigts rougis au henné qui s'activent, âcre parfum des grillades qui s'évapore et les tambours chauffent sur des braseros enfumés... Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser ! Oui, malgré le tumulte des miens alen-tour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia. (*A.F.*, p. 313)

IV-2 Écriture intertextuelle de la mémoire

*Au long chemin de mon histoire, Qu'ai-je perdu ?
Est-ce un pays de ma mémoire, Qui s'est vendu ?
Sur les chemins de la déroute,
Pour peu qu'une oreille l'écoute, L'homme se ment.*

(Gilles Vigneault, *La complainte du lendemain*)

Grâce à la capacité créatrice de l'Homme depuis l'invention de l'écriture voire au-delà, qui suscite constamment son imaginaire, la littérature universelle se conjugue encore et toujours à l'infini. En faisant appel aux travaux de Tiphaine SAMOYAUULT qui considère que *l'intertextualité est la mémoire de la littérature*, nous nous trouvons en face d'une poétique indissociable d'une herméneutique : il faut comprendre prioritairement d'où elle provient, sans toutefois écarter cet aspect des procédés concrets de son inscription. Le concept d'intertextualité a connu des réinterprétations nombreuses, ce qui a compliqué son étude et ses emplois complexes. Tiphaine Samoyault tend de rassembler les différentes pratiques intertextuelles autour d'une même notion, celle de *la mémoire*, offrant ainsi une vision plus éclairée sur l'intertextualité et sur les moyens de la percevoir au cours du processus de la création. « *La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de réécritures dont le travail fait apparaître l'intertexte* »¹

D'après la même chercheuse, l'« intertextualité » peut être définie comme une exploitation du fonds mémoriel et les rapports de la littérature à la mémoire. Car écrire c'est avant tout se souvenir, protéger, préserver et entretenir cette même mémoire et par le biais de l'intertextualité dans la mesure où tout texte est intertexte, il est clair qu'aucun texte n'est à l'abri de la présence d'autres textes.

Si nous nous référons aux recherches effectuées, l'intertextualité est un concept relativement récent apparu vers les années 1960. La philosophe Julia Kristeva définit cette notion, dans son ouvrage *Seméiotikè*² comme étant une « *interaction textuelle* », qui peut s'expliquer par « *les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transforms de séquence*

¹ SAMOYAUULT, Tiphaine, « La mémoire de la littérature », in : *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, sous la direction de SAMOYAUULT Tiphaine. Paris, Armand Colin, « 128 », 2010, p. 33-75. URL: <https://www.cairn.info/l-intertextualite--9782200342074-page-33.htm>

² KRISTEVA, Julia, *Seméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Gallimard, « Point-Seuil », 1969, p.96.

(codes) prises à d'autres textes »¹. Pour la philosophe, le récit serait de ce fait transformé par l'imbrication de différents textes antérieurs choisis volontairement ou non par l'auteur. Elle en fera d'ailleurs usage pour la toute première fois dans *Séméiôtikè : recherches pour une sémanalyse*². Cette définition rejoint de près le concept du *dialogisme* inventé par Mikhaïl Bakhtine qui estime que le roman est composé de différents composants linguistiques, stylistiques et culturels. Pour Roland Barthes, la notion de texte est sans équivoque car pour le théoricien :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues³.

En définitive, l'interaction et le croisement des textes qui en découle, est un caractère indispensable et déterminant de la littérature.

Gérard Genette en 1982 dans *Palimpsestes* définit l'intertextualité comme étant *une présence effective d'un texte dans l'autre*. Il définit ainsi les différents usages de l'intertextualité s'appuyant d'une coprésence entre deux ou plusieurs textes, prenant plus ou moins le texte antérieur au profit d'une constitution d'un texte actuel.

Ducrot et Todorov quant à eux définissent l'intertextualité comme : « *toute théorie interne de la littérature où l'auteur choisit parmi tous les possibles littéraires : thématique, composition et style.* »⁴ L'intertextualité est ainsi présentée comme étant principalement un instrument d'analyse des textes littéraires destiné à décrire une poétique.

Pour ce qui est de la vision de Semujanga, « *toute œuvre artistique [ou littéraire] est traversée et déterminée par ses relations avec d'autres œuvres, tant sur le plan formel que sur le plan thématique.* »⁵ Elle présente toujours des référents culturels, qui ne sont pas généralement repérables facilement. Pour d'autres chercheurs, l'intertextualité « *se veut avant tout convocation de la parole de l'autre.* »⁶

¹ KRISTEVA, Julia, *Analyse du Jehan de Saintré*, in : *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

² Julia Kristeva, *Séméiôtikè*. *Op.cit.* p.97.

³ BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*, 1974.p35.

⁴ DUCROT, Oswald, et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p.102.

⁵ SEMUJUNGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, coll. Critiques littéraires, l'Harmattan, 1999, p.7.

⁶ LA MONTAGNE, André, *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*, Québec, Fides, 2004, p.14.

IV-2-1 Intertextualité et mémoire

« *Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir* »

René CHAR¹, *la Parole en archipel*, 1962

Hormis la particularité textuelle exceptionnelle des récits d'Assia Djébar, nous pouvons constater que ce qui enrichit davantage ces derniers ce sont en grande partie les apports extratextuels qu'Assia Djébar introduit savamment dans la majorité de ses romans. Nous retrouvons ainsi d'innombrables et précieux témoignages qui confèrent à ses textes une authenticité indéniable. Mais le rôle de l'auteure-narratrice ne s'arrête pas là car elle s'octroie aussi et d'emblée le rôle complexe de transmetteuses des voix multiples qui semblent la hanter, la tarauder depuis toujours ; par une sorte de dérogation consentie intergénérationnelle, elle parvient ainsi avec conscience et minutie à retranscrire et rétablir, toujours à sa manière, tant de faits historiques, mémoriels, fruits de recherches approfondies antérieurement mésestimés par certains chercheurs occidentaux. Proscrire tout oubli semble être pour l'auteure le maître mot.

L'importance de l'écriture des mots qui parfois ne suffisent pas, est néanmoins essentielle pour le devoir de vérité qu'elle s'est assignée mais également poussée par un besoin identitaire légitime qu'elle clame haut et fort. C'est grâce à ses compétences de chercheuse émérite qu'Assia Djébar persistera dans cette quête infinie de vérité, en explorant sans relâche les moindres sources historiographiques. Pour cela, elle usera de tous les mots, des sensations qui envahissent les tréfonds de sa mémoire mais également des images généralement issues d'archives, des voix de femmes, de sons diffusés à travers ses deux grands films. Grâce à ces atouts majeurs, sera extraite une fiction mêlée de souvenirs autobiographiques, de témoignages cruciaux rapportés avec une constance particulière.

Les théoriciens, en dehors des textes sont censés véhiculer culturellement, ne semblent pas tenir autant d'importance aux éléments interculturels amplement présents dans l'écriture djébarienne. Ainsi, la retranscription de rites, de traditions typiquement algériennes, maghrébines, arabes mis en valeur de manière si manifeste mais également de faits authentiquement prouvés, effectués sans la moindre

altération, confère à l'écriture djebarienne une intertextualité plus étendue, à notre sens et qui englobe une variété plus intéressante d'éléments culturels.

Ainsi chaque trace appartenant à l'Histoire et parfois à la mythologie constituent pour Djébar bel et bien des moments de mémoire et des bases solides de départ sur lesquelles elle s'appuie pour l'écriture de la mémoire. Usant donc à bon escient sa qualité d'historienne, elle livre tout au long de son parcours littéraire, une multitude de mots, un inventaire d'expressions liées à l'Histoire, aux arts et à la littérature ; une sorte d'objectif ultime en vue de faire de son œuvre une épopée de la mémoire... une mémoire, en même temps, réconciliatrice et résiliente.

Assurément, l'usage de l'intertextualité chez Assia Djébar ne se limite pas seulement à l'approche de témoignages oraux, de sources historiographiques. L'auteure semble avoir pris également l'engagement de développer davantage "ses moindres découvertes" susceptibles de combler les béances mémorielles, de les partager surtout, s'y attelant souvent avec frénésie et ce, en les résumant subtilement, en les réimaginant... tout cela dans l'unique but de rétablir certains faits historiques fallacieusement rapportés en grande partie par l'ancien colonisateur. Épargnés grâce à la mémoire des femmes, la préservation identitaire, demeure un combat mené avec conscience et totale clairvoyance.

Le rôle primordial de l'intertextualité dans la préservation de la mémoire, nous le découvrons dans bon nombre de textes djebariens, notamment par le recours à des références historiographiques qu'elle insère dans ces derniers et qui fonctionnent non seulement comme déclencheurs de recherche ultérieure, ce qui semble évident mais également comme source intarissable d'inspiration.

Dans *l'Amour, la fantasia*, les exemples fusent à profusion et permettent à l'auteure-narratrice, d'installer une fiction proche de la réalité historique, une approche plus humaine comme l'énonce Tzevtan Todorov :

Ce que les romans nous donnent est, non un nouveau savoir, mais une nouvelle capacité de communication avec des êtres différents de nous ; en ce sens, ils participent plus de la morale que de la science. L'horizon ultime de cette expérience n'est pas la vérité mais l'amour, forme suprême du rapport humain »¹.

¹ TODOROV, Tzevtan, *La littérature en péril*, Flammarion, 2007, p. 77

Dans sa pratique de l'écriture de la mémoire, Assia Djébar s'appuie sur « l'écrit », sur la *trace écrite* ou d'une manière universelle sur *l'écriture*. Ses manifestations sont différentes ; elles peuvent apparaître sous la forme d'écrits authentiques de Français sur la colonisation de l'Algérie (correspondances familiales ou officielles) ou des traductions de chansons berbères dans son roman *Vaste est la prison*. Dans *Ombre sultane*, ce sera incontestablement la référence à l'Orient qui éclairera son inspiration.

Aussi lorsqu'il s'agit de la prise d'une ville aux charmes enchanteurs, l'historien français Barchou de Penhoën, spécialiste de l'histoire de la Marine militaire notera, avec une sorte de mépris : « *L'expérience était venue à nos sentinelles : elles commençaient à savoir distinguer du pas et du cri de l'Arabe, ceux des bêtes fauves errant autour du camp dans les ténèbres.* » (Auguste Barchou de Penhoën, Expédition d'Afrique 1835). (A.F., p.9)

Cette citation au début de la première partie du roman donne déjà le ton quant à la position des deux camps opposés. S'ensuivent alors d'autres données historiques, toutes insérées avec habileté et qui serviront de terreau fertile aux explications truffées de preuves historiques. L'implication de l'auteure-narratrice ne se limite pas à rapporter les faits, elle partage surtout avec le lecteur ses questionnements qu'elle tente de résoudre par des suggestions appropriées, offrant ainsi à ce dernier, une participation estimable bien qu'anonyme.

Les épigraphes inaugurant les trois parties du roman, offrent d'ors et déjà au lecteur en liminaire, une garantie de la densité romanesque du roman, une sorte de bande annonce subtile de personnages universellement importants comme *Saint Augustin d'Hippone* et *Ibn Khaldoun*. L'intégration de ces épigraphes témoigne non seulement de l'érudition culturelle de l'auteure du roman mais proposent surtout de sérieuses références historiques. Toutes ces « fonctions » sont amplement définies par Gérard Genette dans *Seuils*, un condensé de textes littéraires, ou paratextes dans lequel l'auteure présente en effet quatre fonctions : commentaire du titre, commentaire du texte, la troisième est liée à l'identité de l'épigrapheur et la dernière concerne la présence même de l'épigraphe. Dans *l'Amour, la fantasia*, Assia Djébar insère des citations issues de textes écrits par des officiers français : mémoires, des journaux voire des recueils d'anecdotes immortalisant les premiers moments de la conquête de l'Algérie en 1830. Ces citations présentes dans les chapitres historiques

du roman en question, sont bien démarquées du texte du récit par des guillemets et suivies par des références précises désignant leurs sources. « Un *premier guetteur se tient, en uniforme de capitaine de frégate (...)* L'homme qui regarde s'appelle *Amable Matterer*. 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.F., p.14)

La présence de ces citations fait de *l'intertextualité* un procédé sur lequel l'auteure s'est appuyée pour écrire l'Histoire dans *L'Amour, la fantasia* comme l'exprime Bouba Tabti dans un article consacré à l'écriture de l'Histoire dans ce même roman. Elle confirme que :

Cet ouvrage (*L'Amour, la fantasia*), ce serait trop peu de dire qu'il « s'écrit avec les textes » selon la formule de Ph. Sollers, car il fait de l'intertextualité, le fondement même de son écriture, une intertextualité déclarée et adoptée comme procédé d'écriture.¹

Le métissage de ces textes donne l'occasion au lecteur de voir l'autre face de la conquête de l'Algérie décrite glorieusement par les auteurs français, dissimulant une longue page douloureuse de l'Histoire de l'Algérie. Par-delà, Assia Djébar a réussi infailliblement par cette pratique intertextuelle à décrire les atrocités de la colonisation, les souffrances et les massacres subis des autochtones. Ces textes exposant les événements qui ont accompagné la prise d'Alger par l'armée coloniale et le carnage commis par les officiers français sont toujours suivis par des commentaires qui remettent en cause la version de l'Histoire rapportée par les écritures coloniales.

Pour faire revivre le passé, l'auteure procède par un travail de recherche minutieux sur les textes écrits par l'ancien colonisateur sur la conquête de l'Algérie. Assia Djébar fait appel à la pratique intertextuelle pour réécrire l'Histoire qui est une matière qui sans sources authentiques, cesse d'être véridique.

Le texte de *L'Amour, la fantasia* est marquée aussi par plusieurs images liées à la Mythologie et/ou à des personnages mythiques célèbres tels que Nessus et Antigone : « *La voici, orpheline du frère tombé, dans cette aube de l'été immobile ; nouvelle Antigone pour l'adolescent étendu sur l'herbe.* ». (A.F., p.14)

¹ TABTI, Bouba, « L'Amour, la fantasia, d'Assia Djébar ou l'autre voix(e) de l'Histoire » in : *Discours en/ jeu(x) intertextualité ou interaction des discours*, Alger, OPU, 1986, p.38-61., p. 39

L'intertexte est présent et mis en exergue lorsque Chérifa, cette jeune fille qui gisait devant le corps de son frère tué par l'armée coloniale, est ouvertement qualifiée de « *nouvelle Antigone* » par l'auteure.

Dans le même roman Assia Djébar fait encore allusion à la mythologie pour décrire son rapport conflictuel à la langue française. « *La langue encore coagulée 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.* ». (A.F., p.243)

Selon Miléna Horváth :

La pratique de la narratrice montre des parallélismes évidents avec l'écriture intertextuelle. Le texte écrit devient palimpseste : la voix, les écrits et les images perçus ne sont que des prétextes pour pouvoir réécrire, recréer, donner une nouvelle version, non pour pouvoir changer les anciens textes, mais pour réhabiliter les actrices et destinataires féminines anciennes et présentes.¹

G. Genette dans *Palimpsestes* ne prend en compte que des pratiques textuelles de l'intertextualité. Pour ce qui concerne l'écriture de la mémoire chez Assia Djébar, l'intertextualité émerge de façon, à notre sens, plus aboutie par l'usage notamment de phénomènes de langue variés. Elle n'hésite pas à user : de l'image, du son, de la peinture, de la parole aussi bien que du texte écrit.

L'Amour, la fantasia est à la croisée de plusieurs textes, la pratique intertextuelle est très apparente grâce à des épigraphes ou de citations directes, ou bien travers des allusions que le lecteur peut découvrir aisément. L'intertextualité procure sans conteste à l'écriture Djébarienne un caractère fructueux et révélateur de sens ; une écriture qui traverse le temps et qui dépasse les espaces.

Dans *Vaste est la prison*, l'auteure-narratrice revêt l'habit de conteuse. Par le biais de légendes, l'auteure fait renaître de ses cendres des récits se rapportant à la période historique antérieure à la colonisation. Des pans entiers d'histoire sont ainsi résolument reconstitués par des preuves chronologiquement concordantes. Cet extrait de *l'écrivain déporté*, illustre de manière claire le parti pris en ce qui concerne des

¹HORVÁTH, Miléna, « L'intertextualité dans l'écriture de la romancière algérienne Assia Djébar » in : *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003 (généré le 26 septembre 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/36288>. ISBN : 9791030006742. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.36288>.

faits historiques que certains ont dessaisis de leur importance telle la détérioration de la stèle de Dougga :

Il écrit ; or sa langue, sa main, sa mémoire, et toutes ses forces juste avant qu'elles déclinent, concourent à cette transmission inopportune, cependant nécessaire... Est-ce pourquoi son œuvre comme la stèle de Dougga, après avoir alimenté, plusieurs siècles, l'appétit de savoir et la curiosité des successeurs, d'un coup, inopinément, par larges plaques, s'efface ? [...] Comme si cette poussée scripturaire sécrétait un risque, une accélération vers l'inévitable effacement ! (V.E.P., p.118)

L'avantage biculturel d'Assia Djebar a permis à l'auteure de nourrir davantage ses textes par des apports littéraires arabes et français. Nous retrouvons aisément, des citations arabes, berbères et françaises à partir desquelles et/ou autour desquelles se tissent des intrigues. Le roman *Ombre sultane*, véritable ode à la sororité fait clairement référence aux *Mille et une nuits* (dans le chapitre *le saccage de l'aube*) :

(Schéhérazade) lui dit :

Ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante ; je vous prie de ne me le pas refuser ; Mon père va me conduire chez le sultan pour être son épouse. Que cette nouvelle ne vous épouvante pas ; écoutez-moi seulement avec patience.

Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour. (O.S., p.138)

Dans le chapitre suivant (*La sultane regarde*), c'est avec les *Orientales* de Victor Hugo dont le célèbre poème *Clair de Lune* 1828, que l'auteure évoque avec accalmie, la situation de claustration de la femme :

« La lune était sereine et jouait sur les flots

La fenêtre enfin libre est ouverte à la brise

La sultane regarde. » (O.S., p.201)

A l'instar de l'Amour, *la fantasia*, dans lequel l'auteure-narratrice exprime clairement ses aspirations : « Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu. » (A. F., p. 187), *la Femme sans sépulture*, reprend par le biais de la retranscription des témoignages vivants de femmes cruellement

marquées par les horreurs de la guerre de libération. Dévouée et constamment à l'écoute, Assia Djébar va permettre à toutes ces femmes longtemps mésestimées d'insérer leurs propres vécus dans l'Histoire d'une nation voire de rétablir le glorieux statut d'une femme martyre (Zoulikha Oudaï). Le témoignage de Lia Lbia dans le chapitre les *Oiseaux de la mosaïque* décrit le parcours périlleux de la combattante :

Après cela, continue Lia Lbia, dans les semaines qui suivirent, survint la disparition - ou la mort - de son fils El Habib. Elle s'épuisa dans les voyages à Blida !... Sans résultats. C'est alors que le commissaire Costa, de Césarée, se mit à la convoquer pour d'incessants interrogatoires. (*F.S.S.*, p.77)

Les récits majeurs d'Assia Djébar découlent bel et bien d'investigations opérées par l'auteure elle-même et cela en retranscrivant ce qu'elle a lu à partir de recherches scientifiques, historiographiques, ce qu'elle a également vécu durant la période coloniale et postcoloniale mais surtout ce qu'elle a pu recueillir comme témoignages. Tout est en fait basé sur des choix bien précis, cruciaux de par leur nature historique et mémorielle. L'intertextualité dans l'écriture djébarienne est ainsi amplement enrichie par ces voix retranscrites, par les réminiscences fortement sensorielles, par tant d'apports linguistiques, culturels propres à l'auteure et voués à la transmission. Ce devoir mémoriel s'insère naturellement et aussi au féminin dans l'Histoire collective, celle qui a permis aux femmes algériennes de recouvrer leur dignité ; ce qui permet à Assia Djébar de rappeler :

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues.

(*A. F.*, p. 229)

IV-2-2 Écriture polyphonique de la mémoire

Les multiples voix qui m'assiègent – celles de mes personnages dans mes textes de fiction – je les entendent, pour la plupart, en arabe, un arabe dialectal, ou même berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale.

Assia Djébar¹

L'expérience du tournage du film *la Nouba des femmes du Mont Chenoua* conduit inévitablement Assia Djébar à une nouvelle technique de l'écriture de la mémoire : une écriture-écoute (écouter et faire le décodage), ce qui mène à

¹ DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit. p.29

une écriture intertextuelle polyphonique, une écriture spécifique à la situation postcoloniale, où s'exprime la double appartenance culturelle de l'auteure, une appartenance conflictuelle mais fructueuse.

La double culture de l'écrivaine s'identifie. Assia Djébar optant pour un style composite est doublement explicable, parce que femme et parce que maghrébine. A ce propos Charles Bonn explique que :

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.¹

La pratique de l'écriture de la mémoire à travers l'intertextualité est précédée par un travail d'écoute. L'écoute des femmes algériennes maquisardes gardiennes de la mémoire. L'écoute est suivie par un travail de sélection. En réalité Assia Djébar « choisit comme elle l'entend, le détail, parfois unique, qu'elle a décidé de conserver ».² Une fois choisis, les textes sont présentés avec agencement. Mais nous avons constaté une discontinuité qui est une conséquence du caractère sélectif de l'intertextualité, cela n'affecte aucunement l'ordre chronologique, indispensable à l'écriture de l'Histoire.

Dans le passage de l'oral à l'écrit, il est important de remarquer à ce stade là que la transformation en écriture implique une « transcription ». A ce propos Bouba Tabti déclare que : « Pour écrire cette histoire proche, comme pour l'histoire lointaine, la narratrice utilise la même démarche, l'écoute d'un autre qui a vu, enregistré, mais le matériau est différent : dans un cas il s'agit d'écrits, dans l'autre de la parole des femmes »³.

¹ BONN, Charles, « Poétiques croisées du Maghreb », in : *Itinéraires et contacts de cultures (Poétiques croisées du Maghreb)*, vol. 14, 2^e semestre, Université d'Alger/Université de Paris-Nord, Paris : L'Harmattan, 1991, p. 5.

² BRAHIMI, Denise, « L'amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine », in : *Littératures maghrébines*. Colloque Jacqueline Arnaud les 2-3-4 décembre 1987, p. 121.

³TABTI, Bouba, « L'amour, la fantasia d'Assia Djébar, ou l'autre voix (voie) de l'histoire », *op.cit.* p. 56.

L'écoute d'un autre qui a vu se reproduit à plusieurs fois dans *L'Amour, la fantasia* : Pierre Leulliette écoute un certain Bertrand relatant sa nuit d'amour avec une jolie Berbère (A. F., pp. 234-237), Fromentin écoute son ami raconter l'histoire de deux naylettes dans l'oasis de Laghouat (A. F., pp. 187-189). Ceux qui écoutent écrivent exactement, et la narratrice agit de la même manière : « *Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu.* » (A. F., p. 187)

La narratrice se met donc à l'écoute de ses compatriotes par un procédé d'enregistrement des voix des maquisardes de la guerre d'Algérie, ces « *voix ensevelies* » est le titre de la troisième partie du roman. L'auteur se charge de les traduire puis de les transcrire pour les conserver, les libérer et les défendre. La mise en fiction de ces voix contribue à l'affirmation de l'ambition de l'auteur : Une série de réflexions sur les modalités des voix féminines sont présentées dans la troisième partie du roman : *clameur, murmures, chuchotements, conciliabules, soliloque.*

Grâce à l'expérience de l'écoute des voix de l'époque de la colonisation, voix du passé proche, voix des femmes, voix d'enfance ; la narratrice confectionne un potentiel acoustique par lequel elle peut faire face à l'oubli « *le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier* » (A. F., p. 76). Finalement, pouvons-nous demandé si tout le texte ne devient pas voix, même le texte écrit ?

L'Amour, la fantasia est un roman qui possède une structure narrative assez complexe, l'auteure mêle à la fois autobiographie, Histoire et fiction. Elle fait intervenir dans chaque chapitre un enchevêtrement de voix spécifiques. Ce qui engendre forcément une multiplicité de voix narratives. L'appellation « *voix narrative* » désigne à la fois la voix de la narration. Les voix narratives c'est l'ensemble des personnages témoins ou autres qui dans un texte littéraire interviennent par leurs voix dans la narration des événements.

Dans les années 1930, le concept de polyphonie a été introduit en théorie littéraire par le chercheur russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975). Le terme désigne généralement une multiplicité de voix à l'œuvre dans un texte. « *Le terme de polyphonie emprunté au champ musical par métaphore a d'abord été utilisé pour désigner une association simultanée de plusieurs voix dans un chœur* »¹. « *La*

¹ SIOUFFI, Gilles et RAEMDONCK, Van Dan, *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Paris, Bréal, 2012, p. 152.

polyphonie suppose une multiplicité de voix pleinement qualifiées à l'intérieur d'une œuvre unique »¹. Le terme de polyphonie est parfaitement dialogique, on ne peut l'aborder que par des relations en (et) : polyphonie et dialogisme, polyphonie et intertextualité ...etc.

Dans *L'Amour, la fantasia* l'auteure a recours à une multitude de voix dans son récit pour mêler les stratégies narratives. L'auteure joue ainsi sur l'alternance des pronoms de manière à ce que la narratrice se trouve confondue avec d'autres femmes. Dans cette perspective Genette parle de transvocalisation² à savoir le passage de la première personne à la troisième. « *Fillette arabe allant [...] A dix-sept ans j'entre dans une histoire d'amour [...] L'adolescente, sortie de pension [...]* » (A.F., pp.11-12)

La narratrice intervient dans toutes les parties, sa voix se mêle aux voix des autres personnages chargés de raconter l'histoire, elle est partout, chaque fois elle s'efface pour céder la place aux voix des femmes. Que ce soit dans les chapitres historiques ou ceux qui racontent l'histoire des femmes durant la révolution, la voix de la narratrice est omniprésente. Elle intervient à tout moment pour commenter, interpréter, condamner....

Pour réécrire l'Histoire, Assia Djébar fait appel aux voix de plusieurs narrateurs : des soldats, des militaires, des capitaines, des correspondants de guerre... Dans les chapitres historiques « *La prise de la ville ou l'amour s'écrit* », « *Les cris de la fantasia* », la narration est prise en charge par ces derniers. Ceci est clairement souligné par l'auteure dans le texte : « *Trente-sept témoins, peut-être davantage, vont relater, soit à chaud, soit peu après, le déroulement de ce mois de juillet 1830* » (A.F., p.66).

Assia Djébar revisite l'Histoire, sélectionne, trie, révise, pour ensuite transcrire ; c'est une écriture sélective de la mémoire : « *Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle.* » (A.F.p., 234)

Nous pouvons ainsi remarquer que la narration des faits historiques est parfois assurée par : Amable Matterer, le baron Barchon, J.T. Merle, Hadj Ahmed Effendi le « bach-Kateb » du bey Ahmed de Constantine, Joseph...L'auteure intègre dans son

¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1970, p. 45.

² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes ; la littérature au second degré*, Paris, Ed. Seuil, 1982, p. 237.

récit des citations explicitement énoncées à l'aide de signe typographique, *des guillemets*. Barchou se souvient et écrit : « *Les femmes, qui se trouvent toujours en grand nombre à la suite des tribus arabes, avaient montré le plus d'ardeur à ces mutilations. L'une d'elle gisait à côté d'un cadavre français dont elle avait arraché le cœur !* » (A.F., p.31)

En s'impliquant dans le récit, l'auteure utilise plusieurs stratégies d'écriture pour mettre en lumière ce que les colons ont volontairement dissimulé.

Assia Djébar a usé ce que Genette appelle la *transfocalisation* narrative¹, les témoignages peignent les blessures des Algériens, l'auteure intervient pour combler les béances de la mémoire collective.

Les voix des femmes s'amplifient, se multiplient, s'amalgament pour former une polyphonie qui s'impose. Dans les chapitres intitulés « *Voix* » et « *Voix de veuve* », interviennent à chaque fois des voix de femmes qui ont participé à la guerre de libération.

« *A présent, l'Histoire s'exhale : orale, pleurée, chuchotée, hurlée. Féminine. Ou plutôt des histoires individuelles algériennes dans les interstices de l'Histoire de la France.* »²

Djébar offre ainsi l'opportunité à ces femmes de faire entendre leurs voix. La première voix est celle de Chérifa qui relate son parcours singulier durant la guerre, la deuxième est celle de Sahraoui Zohra. Parfois c'est des voix de femmes anonymes qui continuent la narration. Dans les passages écrits en italique, la narratrice unie sa voix à celle de ses compatriotes en amorçant une écriture dans un style très recherché. L'auteure pratique sur les récits oraux des femmes ce que Genette appelle *transtylisation*³ : une réécriture stylistique dont le seul objectif est un changement de style.

Toutes ces particularités nous poussent à confirmer que l'écriture de la mémoire dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar découle en grande partie de la mise en écriture des voix féminines. L'écrivaine se penche sur la sélection, le questionnement, le commentaire et la critique. Dans *L'Amour, la fantasia* ; la narratrice devient *voix* des femmes.

¹Genette, Gérard, *Palimpseste ; la littérature au second degré*, op. cit. p. 285

²CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, op. Cit. p. 46.

³GENETTE, Gérard, *Palimpseste ; la littérature au second degré*, op. Cit. p. 257.

Grâce à AssiaDjebar, la *voix* est devenue une arme contre la misogynie, contre la peur et le silence, son écriture a permis à certaines voix l'extériorisation en quelque sorte de tant de souffrances, de meurtrissures voire de s'envoler dans le monde jusque-là interdit, le monde masculin :

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité de deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues.

(A. F., p. 229)

La polyphonie est une caractéristique majeure du roman féminin contemporain du Maghreb. Les voix des aïeules ont finalement assiégé les écrivaines. « *La Femme sans sépulture* », un roman qui illustre bien ce mode d'écriture, l'écrivaine donne la parole aux femmes algériennes pour raconter l'histoire de leurs pays. Dans ce roman Assia Djebar fait appel à plusieurs narratrices, à plusieurs voix sorties de l'ombre, des voix qui se mêlent pour raconter avec beaucoup d'émotion, de chaleur, et beaucoup de douleurs l'histoire de Zoulikha et bien d'autres femmes.

Des voix qui s'entremêlent ; les voix des femmes qui l'entourent et la sienne. En relatant son histoire, Djebar témoigne de la cruelle période de la colonisation française. Des voix narratives : Les voix de (Hania et Mina) : les deux filles de Zoulikha, de son amie (Dame Lionne), de sa belle-sœur (Zohra Oudaï), sans oublier celle de la narratrice (l'invitée) et celle de la protagoniste elle-même, racontant la vie de femmes militantes. « *Ces voix de femmes constituent un polyphonisme féminin et créent un chœur de voix qui rend la vie de Zoulikha une aventure et ses exploits des gestes héroïques* »¹.

Ce roman est indéniablement un texte polyphonique, constitué d'une pluralité de voix féminines. La narratrice -l'invitée- joue bien le rôle de locutrice qui écoute pour pouvoir ensuite transcrire et faire entendre ces voix, celles d'énonciatrices qui sont ses compatriotes. Zoulikha, elle-même nous fait entendre quatre monologues séparés invoqués par l'auteure. En plus de sa voix, d'autres voix toutes aussi importantes participent au déroulement de l'histoire de l'héroïne. En la racontant ainsi à la narratrice, elles assument un rôle déterminant dans le récit qui va permettre

¹AHMED FARAHAT, Imane, « La polyphonie dans le roman algérien : Voix narratives et Voix intérieure dans « *La femme sans sépulture* » de Assia Djebar », Journal of Faculty of Languages & Translation, p.104, Issue No. 13, July 2017

à la visiteuse de produire un film sur Zoulikha Oudaï. Nous exposons les différentes voix convoquées dans l'œuvre.

-Zoulikha "ressuscitée" revient ainsi avec des monologues dans quatre chapitres bien distincts tout au long desquels elle s'adresse à sa fille Mina en y racontant ses souvenirs... sa vie depuis son enfance jusqu'à sa disparition, dans une sorte de récit testamentaire.

Tu vois ma fille, ma toute petite, ce fut ma première joie : non pas le défi contre les autres que je narguais – le défi donne plutôt comme une ivresse. Non, ce fut une joie dure, une vibration de tout mon corps, de mes muscles, de mes mollets qui sortaient nus sous la jupe à carreaux plissée (je me rappelle encore avec quelle vanité je portais ma première jupe « écossaise » ! (F.S.S.p.184)

Dans d'autres passages, Zoulikha relate ce qu'elle a vécu pendant son jeune âge :

A la ferme, chez mon père, le jour où je quittai l'école (l'école française, bien sûr !), mon père donc était si fier de répéter partout : « La première arabe, ma fille, à avoir eu son certificat d'études dans la région, peut-être même dans tout le département ! » Ce jour-là, je me souviens, je sautillais sur le sentier et je remontais la colline. Il faisait si beau, je revois la lumière de cette fin de journée de juin (F.S.S., p.183)

Elle raconte aussi la torture et la souffrance qu'elle a subie pendant son emprisonnement :

De la longue durée de la torture et des sévices, ne te dire que le noir qui m'enveloppait. Peut-être étais-je étendue dans une tente, peut-être dans une cahute de compagne (...) mais tout s'est mêlé, seule la douleur le long de mes cuisses me déchirait, me lancinait, montait jusqu'aux oreilles, c'est comme une âcreté étrange de percevoir le sol humide de « la terre entière » » (F.S.S., p 217-218)

-Hania la fille aînée de Zoulikha, est un personnage marquant du roman car elle partage avec sa mère son combat. Elle permet également à la narratrice, grâce à ses précieux détails, sa ressemblance avec sa mère, de dresser le portrait du personnage de Zoulikha : « *Tout le monde, ô Hania, tout le monde dit que tu ressembles à Zoulikha, comme une sœur jumelle ! (...) Maintenant surtout, depuis que je viens de dépasser quarante ans, que j'approche de l'âge où elle a disparu.* » (F.S.S p.50)

Hania, est une femme hantée par l'âme de sa mère, par l'image, par ses détails, elle l'imagine, elle la voit, elle la ressent partout :

Hania renverse sa tête vers le ciel, lève une seule main, tremblante, aux doigts raidis, et écartés et sa voix chavire -Zoulikha restée là, dans l'air, dans cette poussière, en plein soleil... si ça se trouve, elle nous écoute, elle nous frôle ! (...) - Bien sûr, reprend-elle, Zoulikha nous demeurera cachée, mais prête à revenir, pourquoi pas ? (F.S.S., p.52-53)

Sa mère se trouvant au maquis, Hania l'aînée de Zoulikha, a précocement pris la responsabilité de sa sœur et de son frère :

Elle posa l'assiette des cornes-de-gazelle et des bouchées d'amande et de noisette. Elle ajouta sur un ton fier : - Son ambition, à ce dernier enfant de ma mère, c'est de devenir aviateur ! Puis, pour justifier sa joie vaniteuse : - Je l'ai quasi élevé. Ma mère, quand –elle hésite une seconde- quand elle nous quitta...pour la montagne, me le laissa dans mes bras. A peine cinq ans, il avait. (F.S.S., pp.47-48)

Depuis la disparition de sa mère, Hania semble vivre un conflit moral, elle n'arrive pas à dormir la nuit, s'imaginant sans cesse l'âme de sa mère, visitant les lieux :

La nuit où Mina blottit dans l'une des pièces minuscules et sombres de Dame Lionne, Hania – dont le prénom signifie « l'apaisée » - ne s'apaise pas. L'insomnie habituelle, se dit-elle, et maintenant, me voici droite sur mes jambes jusqu'à l'aurore ! (F.S.S., p.54)

-**Mina**, fille cadette de Zoulikha de douze ans à l'époque des événements, ne peut dresser une image de sa mère ; elle se fie entièrement aux témoignages de sa sœur aînée et de l'amie de sa mère ; Dame Lionne : « *Ma sœur (qui est enfant du premier mari de ma mère) m'a expliqué que...* » (F.S.S., p.76).

En dépit de ce qui est rapporté par Hania et Dame Lionne, la voix de Mina résonne aussi, exprimant surtout son amertume et son regret, préférant parfois garder le silence, elle parle peu de sa mère :

Peut-être, intervient Mina, peut-être que si... si ma mère avait été arrêtée alors (c'est la seule fois, remarque son amie, où elle parle directement de sa mère), Zoulikha aurait été torturée, Zoulikha aurait été emprisonnée...mais peut-être, je me le dis maintenant qu'elle serait vivante et... (Sa voix s'embrume de larmes), elle parlerait, à l'heure présente, de cela avec toi...avec nous ! » (F.S.S., p.142)

Mina raconte plutôt sa propre histoire, elle représente ainsi la voix du présent qui croise les voix du passé.

-**Dame Lionne** : Lla lbia, amie intime Zoulikha, est une femme solitaire mais qui connaît tant de choses sur l'histoire de la guerre et de l'indépendance : « *...il n'y a que le passé qui reste cabré en moi* » (F.S.S., p. 28) Lla lbia joue donc un rôle très important dans la reconstruction de l'histoire recueillie par la narratrice, sa voix constitue un assemblage de souvenirs de Zoulikha non négligeable. Pour Mina très tôt orpheline, Dame Lionne tient une place spéciale dans sa vie, elle est avant tout celle qui lui parle toujours de sa mère :

Chaque après-midi, après l'heure de la sieste, elle est dehors, Hania la croit à la plage, avec d'anciennes amies de lycée, qui comme elles, tardent à se marier. Mina rend visite à Dame Lionne, enfin LlaLbia, c'est son nom arabe. (...) Mina vient se taire, rêveuse, près de la Dame, l'amie de sa mère. Dame Lionne fut seul appui de Zoulikha, au temps d'autrefois, celui des épreuves et de la pourchasse » (F.S.S., p.p.25-26)

- Un autre personnage, **Zohra Oudai** : la belle-sœur de Zoulikha est la sœur de son troisième mari, El Hadj Oudaï, le père de Mina et son frère. La voix de ce

personnage est un des axes de base dans le roman. Zohra Oudaï est une vieille veuve qui a perdu son mari et ses trois fils durant la guerre de libération. Tante Zohra raconte l'histoire avec *pessimisme* « *Zohra Oudaï doit garder toujours sa façon de hocher dédaigneusement la tête sur le mode d'un pessimisme inguérissable quand on évoque devant elle les citadins de Césarée* » (F.S.S., p. 238). Elle est dépeinte par la narratrice en ces termes :

La tante Oudai, sèche et menue dans son pantalon bouffant à fleurs, se lève, se rassoit, veille à ce que ses « petites » se restaurent. Mais elle semble désormais, en compagnie de Zoulikha, plongée en arrière, quinze ans auparavant -Ainsi - rêve l'étrangère- Zoulikha l'héroïne flotte inexorablement, comme un oiseau aux larges ails transparentes et diaprées, dans la mémoire de chaque femme d'ici... » (F.S.S., p.141)

-La visiteuse : la narratrice de ce roman joue le rôle de la visiteuse étrangère, elle est le seul personnage présent dans toutes les scènes ; c'est la personne qui écoute et assiste à toutes les histoires. La narratrice est une jeune fille qui vient pour réaliser un film sur Zoulikha. Elle devient vite l'amie de sa fille Mina, l'accompagnant dans sa quête du passé. La visiteuse ou l'étrangère est un personnage anonyme ; ceci permet au lecteur de la situer librement. Toujours à l'écoute de ses interlocutrices qui lui racontent ce qu'elles se souviennent de Zoulikha, elle devient naturellement dépositaire de l'histoire de l'héroïne. Tout au long du récit, la narratrice donne la parole à chacune de ses interlocutrices. L'épilogue du roman se veut être beaucoup plus déclaratif et permet à la narratrice d'expliquer en partie sa quête de vérité :

Je suis revenue seulement pour le dire. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de la 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. » (F.S.S., p.236)

Les voix dans l'œuvre d'Assia Djébar forment une chaîne, chaque anneau est lié à l'autre, *les voix des femmes de Césarée* sont sous forme d'un cercle à l'intérieur duquel s'accumulent les souvenirs de Zoulikha, héroïne emblématique qui a honoré l'histoire de son pays et de sa ville.

IV-2-3 *L'Orient* dans l'écriture de la mémoire

Le son arabe – et quelque fois berbère – de ma mémoire d'enfance, ainsi que de ma vie familiale, avait marqué le style de mes premiers romans – ou, au moins, leur « non-dit », une sorte de blanc, qui se devinait tout autour

Assia DJEBAR¹

Les premières productions littéraires des auteurs maghrébins de langue française sont classées par la critique comme étant une littérature « ethnographique », qui décrit la réalité maghrébine généralement vue de l'extérieur, des écrivains rapportant une vision réductrice du colonisateur opposant *Orient/Occident*. Cette littérature destinée à un public à la recherche d'un certain exotisme était censée produire selon la définition d'Edward Saïd² un « discours orientaliste », une image rudimentaire de *l'Autre* que les Occidentaux veulent à tout prix, attribuer à cet *Orient* insaisissable. Ces stéréotypes *orientalistes* ont été réappropriés et revus par la deuxième ou la troisième génération d'écrivains maghrébins selon les représentations de leur société d'origine tout en leur attribuant une nouvelle vision et un nouvel aspect décrit de *l'intérieur* et non pas de *l'extérieur*.

Assia Djébar toujours été marquée par l'archéologie littéraire de l'Algérie coloniale d'autant plus, l'expansion du romantisme en Europe coïncide avec la conquête de l'Algérie par les français en 1830. Le charme de l'Orient et la passion pour l'exotisme deviennent une préoccupation majeure des auteurs européens tels qu'Eugène Fromentin qui a écrit *Un Été au Sahara* (1857), dont s'inspirera beaucoup l'auteure.

Dans son écriture de la mémoire Assia Djébar a inséré des épigraphes, ce qui a permis au récit de prendre une forme de continuité en y introduisant notamment une liste d'écrivains et de penseurs : Saint Augustin tout comme Ibn Khaldûn symbolisent fortement l'appartenance culturelle à différentes époques de l'Histoire :

Après l'évêque d'Hippone, mille ans s'écoulent au Maghreb. Cortège d'autres invasions, d'autres occupations... Peu avant le tournant fatal que représente la saignée à blanc de la dévastation hilalienne, Ibn Khaldoun, de la même stature qu'Augustin, termine une vie d'aventures et de méditation par la rédaction de son autobiographie. Il l'intitule « Ta'arif », c'est à dire « Identité ». Comme Augustin, peu lui importe qu'il écrive, lui, l'auteur novateur de « l'Histoire des Berbères », une langue installée sur la terre ancestrale dans des effusions de sang ! Langue imposée dans le viol autant que dans l'amour... (A.F., p.246)

Saint Augustin représente ainsi l'image de la rencontre entre les deux cultures : berbère et latine, de même qu'Ibn Khaldûn marque son appartenance à la

¹DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit. p. 65.

²SAID, Edward, *L'Orientalisme - L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 25.

culture arabe et berbère. Les conquêtes successives qu'a connues le Maghreb ont fait de ce territoire un carrefour incontournable de langues et de civilisations. Dans ce qui va suivre, nous relèverons quelques épigraphes témoignant d'une certaine fascination orientaliste et placées en exergue dans *l'Amour, la fantasia* :

-Première page :

« *Il y eut un cri déchirant — je l'entends encore au moment où je t'écris —, puis des clameurs, puis un tumulte...* »

Eugène Fromentin Une année dans le Sahel (A.F.p.1)

-*Les cris de la fantasia* (Deuxième partie)

« *Je dus moi-même diriger une expédition chez les tribus berbères des régions montagneuses de Béjaïa, qui refusaient depuis plusieurs années de payer l'impôt... Après avoir pénétré dans leur pays et vaincu leur résistance, je pris des otages en gage d'obéissance...* »

Ibn Khaldoun — Tarif — (Autobiographie). (A.F.p.71)

- *Les voix ensevelies* (Troisième partie)

« *Sur ce, me voici en la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts* » Saint Augustin Confessions, X. 8.

« *Quasi una fantasia...* » Ludwig van Beethoven opus 27 sonates 1 et 2. (A.F.p.139)

-L'épigraphie « *Quasi una fantasia* » de Beethoven symbolise la rencontre musicale entre Occident et Orient arabe.

-« *Tzarl-rit* » (final)

« *tzarl-rit* »:

—*pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes)*

-Dictionnaire arabe-français

Beaussier

—*crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive)* Dictionnaire arabe-français

Kazimirski (A.F., p.305)

Le récit de *L'Amour, la fantasia* dépeint bel et bien ainsi une rencontre de cultures, l'auteure se réfère non seulement au texte mais même à la musique romantique allemande par l'évocation de *Beethoven*, elle tient également un discours se situant « entre-deux langues ».

De la même manière, l'insertion du témoignage de *Barchou de Penhoën* lors du premier combat de juin 1830, et notamment en rapportant celui des deux femmes trouvées mourantes sur le champ de bataille (l'une le cœur d'un soldat français arraché à la main, l'autre ayant assassiné son enfant pour ne pas le livrer à l'ennemi), le militaire français décrit l'horreur de cette nuit, sans dissimuler une certaine part de désir funèbre :

Je recueille scrupuleusement l'image : deux guerrières entrevues de dos ou de biais, en plein tumulte, par l'aide de camp à l'œil incisif. Annonce d'une fièvre hallucinatoire, lacérée de folie... Image inaugurant la future « mater dolorosa » musulmanes qui, nécrophores de harem, vont enfanter durant la soumission du siècle suivant, des générations d'orphelins sans visage. Dès ce prélude, s'attise comme un soleil noir ! ...mais pourquoi, au-dessus des cadavres qui vont pourrir sur les successifs champs de bataille, cette première campagne d'Algérie fait-elle entendre les bruits d'une copulation obscène ? (A.F., p.33)

L'oxymore « soleil noir » à la fin du roman tisse un lien étroit avec le récit de voyage de Fromentin « *Un été dans le Sahara* » dans lequel le témoin raconte l'histoire de Haoua jeune femme assassinée par un amant éconduit. C'est cette main tranchée de femme que le peintre a trouvée dans le sable, près de Laghouat qui clôt le dernier chapitre du roman (*Air de nay*). L'auteure use de la forte symbolique de la main coupée, une main qui semble de façon récurrente représenter la (les) mutilation(s) subie(s) par tant de femmes privées de la parole. Symbolisant l'écriture, elle se transforme en moyen de récupération de cette dernière :

...Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner.
 En juin 1853, lorsqu'il quitte le Sahel pour une descente aux portes du désert, il visite Laghouat occupée après un terrible siège. Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, je me saisis de cette main *vivante*, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam ». (A.F., p.313)

A l'instar de *l'Amour, la fantasia*, nous retrouvons dans *Ombre Sultane* cette insertion subtile d'épigraphes qui témoigne l'attache de l'Occident à l'Orient sans omettre le titre révélateur du roman. Dans la première partie (*Toute femme s'appelle blessure*) un renvoi, extrait de l'œuvre de Germaine Tillion, *Le Harem et les cousins* (1966), est introduit en exergue :

Autour de la maison : des murs hauts sans fenêtres, hérissés de tessons de bouteilles ;
 autour du village : toutes les défenses naturelles, les fossés, les figuiers de barbarie ;
 autour de la tente : une horde de chiens à demi sauvages, mais plus sauvage encore que les chiens, une sacralisation de l'espace qui la protège et dont l'inviolabilité se confond avec l'honneur : la *Horma*. (O.S., p.13)

Cette référence de l'auteure à Germaine Tillion, ethnologue française qui a passé quelques années en Algérie renvoie naturellement aux images relatives à cet espace clos où l'homme est le maître, un espace interdit aux étrangers où la *Horma* est sacralisée. *Harem et Horma* sont liés l'un à l'autre par l'Honneur. C'est un espace féminin inviolable et interdit. Dans l'ordre social de la société algérienne pendant la colonisation et même au lendemain de l'indépendance, les femmes ne sortaient à l'extérieur du foyer que pour aller au bain maure ou pour faire des visites familiales. Le harem est également évoqué par Assia Djebar dans *l'Amour, la fantasia*, l'auteure confirme le rôle infallible du Harem :

Jamais le harem, qu'il soit d'habitation ou de symbole parce qu'il empêcha le métissage de deux mondes opposés, jamais le harem ne joua mieux son rôle de garde-fou : comme si les miens déracinés, comme si mes frères et par là mes geôliers avaient risqué une perte de leur identité. (A.F., p.145)

Le recouvrement du corps féminin est souvent renforcé par l'introduction du mot *Haik* dans l'écriture djebarienne :

Tu te réenveloppes du haik. Dehors te revoici fantôme et la colère grisâtre replie ses ailes sous la blancheur du drap. [...] engoncée dans ce linceul, tu te laisses tomber sur le matelas, par terre [...] d'un coup, la laine tombe sur tes hanches, dévoile ton visage. La laine du suaire. (A.F., p. 38, 39)

Dans l'incipit du roman *Ombre sultane*, beaucoup de termes se réfèrent à l'Orient : arabesque, sultane, ombre... « *Isma –Hajila : arabesques de noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi ?* » (*O.S.*, p.10). Ce passage traduit clairement le choix du titre du roman.

Le deuxième exergue est tiré des *Mille et une nuits* (traduction de Mardrus), texte oriental par excellence, illustrant l'attrait des occidentaux pour l'Orient : Schéhérazade la sultane, la conteuse séduisant son époux par ses contes merveilleux parvient à échapper à la mort. La solidarité ou plus précisément la sororité entre femmes est pérennisée par le personnage de Dirnazade, sœur de Schéhérazade :

Ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante ; je vous prie de ne me le pas refuser [...] comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour. (*O.S.*, p. 137)

Isma et Hajila sont tour à tour *Ombre* et *sultane*, la référence à la sultane Schéhérazade est significative car représentative d'échange de rôles auprès de l'Homme. Ainsi, ces deux destinées sont directement liées au concept de sororité : tout comme Schéhérazade, sans l'aide de Dinarzade, sa sœur, elle aurait été tuée.

L'image mythique de Schéhérazade est familière au lecteur occidental, faisant de celle-ci, la représentation généralisée de la femme arabe. Notre auteure se réapproprie cette symbolique, à ce propos Eldjamhouria Slimani explique : « *Cette référence à l'Orient dans l'œuvre d'AssiaDjebar indique le travail de récupération au niveau intertextuel et opère dans le déplacement : un Orient au centre de son propre univers* ». ¹

La troisième épigraphe, un extrait du Xème poème des *Orientales* de Victor Hugo, traduit l'enthousiasme romantique de son auteur qui découvre des paysages nouveaux. Victor Hugo est notamment choqué par les scènes de massacre dans les tableaux de peinture de Delacroix - Les scènes du massacre de Scio (1824, Louvre) – dans le recueil *les Orientales* (1829) nous découvrons à contrario un Orient apaisé. Nous constatons en effet que la convocation intertextuelle des orientalistes tels que Fromentin ou Hugo ou l'évocation des *Mille et une nuits* dans le récit d'Assia Djebar est tout simplement considéré comme un co-texte du texte romanesque. Toutes ces

¹SLIMANI, Eldjemhouria, « Contexte et production de sens dans ombre sultane d'Assia Djebar », *Multilinguales*, 2 | 2013, p.p.139-153.

références ne font que renforcer sciemment la résonance orientale apportée par l'auteure.

L'Orient est encore présent dans le texte de Djébar, mais cette fois-ci sous une autre forme artistique : la peinture. Le pictural est mêlé au romanesque. La couverture choisie pour le roman *L'Amour, la fantasia*, n'est autre que le tableau d'Eugène Delacroix : *L'Enlèvement de Rebecca* illustrant de manière significative le croisement entre Orient et Occident ; le renvoi à la peinture orientaliste (Delacroix notamment) chez Assia Djébar a antérieurement commencé par le roman *Femmes d'Alger dans leur appartement*¹, également titre de l'œuvre du peintre français.

Le dialogue se fait tout autant au niveau textuel, Assia Djébar fait appel aux métaphores habituellement employées par les écrivains orientalistes, surtout la comparaison de l'Algérie avec une *femme* ; sa conquête est assimilée à une conquête amoureuse : « *La Ville Imprenable se dévoile* », « *tel un corps à l'abandon* », « *Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale, immobilisée en son mystère* » (A.F.p.p.14.17) L'auteure n'hésite pas en évoquant sa mère de faire usage d'expressions héritées des orientalistes : « *belle mauresque* », « *princesse masquée* »), etc...

Dans l'écriture de la mémoire d'Assia Djébar, nous assistons à un dialogue où l'héritage orientaliste est évident : les peintres orientalistes sont souvent interpellés, soit en couverture soit dans le titre même des ouvrages et/ou de ses de parties. Les épigraphes, expressions, ou même idée comme : « *l'Algérie-femme impossible à apprivoiser* » sont tout simplement représentatifs de l'attachement de Djébar pour l'Orient.

Ainsi, s'éclaircit la présence de ces rappels culturels (épigraphes, œuvres d'artistes peintres, traditions) ... Assia Djébar tente tout simplement par ces procédés de récupérer l'Orient car elle le considère avant tout comme seuil de sa mémoire, fondement de son écriture aussi où elle réconcilie deux espaces différents en se solidarissant avec les femmes.

Ainsi, l'écriture de la mémoire de Djébar basée sur un support intertextuel, renforçant la conviction de son discours romanesque, mêlant réalité, fiction, peinture, musique...indispensables à la composition de cette une fresque romanesque unique

¹ « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » est le titre d'une œuvre d'Assia Djébar (1980) et du tableau du peintre Eugène Delacroix (1834, Paris, Louvre)

appelée écriture djebarienne. La pratique de l'intertextualité est la seule aventure permettant à l'auteure de sauver la mémoire de l'oubli. En reconstituant l'Histoire, le dialogue entre hommes et femmes s'installe de facto et permet la réconciliation tant contestée entre deux mondes, deux cultures, proches et lointaines à la fois.

VI-3 Les lieux de la mémoire dans l'écriture djebarienne

Les lieux de la mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore. (...) Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité (...)

Pierre Nora¹,

L'expression « lieu de mémoire » renvoie aux arts de la mémoire développés dans l'Antiquité classique et théorisés notamment par Cicéron et Quintilien avant de donner lieu à une longue tradition dans l'Europe moderne. « *L'art de la mémoire était une technique mentale permettant de composer, puis de mémoriser un discours, soit littéralement, soit dans ses principaux points et articulations, afin de pouvoir le prononcer par exemple lors d'une plaidoirie ou d'un discours politique* ». ²

La notion des *lieux de la mémoire* prônée par l'historien Pierre Nora cerne en grande partie le débat sur l'importance des repères culturels, traditionnels qui consolident matériellement ou immatériellement le passé collectif d'une nation ou d'une tribu, par l'apport pérenne que véhiculent essentiellement l'Histoire, les langues, les dialectes, certains rites primitifs ou non, allant jusqu'au moindre objet usuel...

En effet, dans tout cet agglomérat de créativité implanté dans le patrimoine de l'Humanité, nous pouvons aisément étayer l'influence des échanges entre les peuples qui souvent se rejoignent pour affermir davantage la richesse humaine.

Les lieux de mémoire se créent, se fixent, s'accrochent et se pérennisent dans l'architecture temporelle, traversant parfois les lustres, les siècles...les millénaires. Ils sont souvent le jaillissement de découvertes souvent inattendues qui permettra une reconnaissance ultérieure historique, anthropologique et ethnique. Toutes les approches réalisées deviennent alors résurgences étonnantes d'un passé ignoré, recherché, puis confirmé. Un passé qui se transforme en Mémoire collective dès que

¹ NORA, Pierre, *Les lieux de la mémoire*, t. 1, Vol. 1, *La République*. Paris, Gallimard, p.34

² GUERIN, Michel, cité dans : JACOB, Christian. « Lieux de mémoire, lieu de savoir in : Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ? » [en ligne]. Marseille : OpenEdition Press, 2014 (généré le 01 novembre 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/oep/655>>. ISBN : 9782821834583. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.oep.655>.

l'intérêt accordé au lien puissant de la transmission se concrétise car, en effet, il suffit généralement de chercher pour trouver une vérité escomptée, occultée.

Le concept des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora donnera lieu plus tard à un autre concept semblable dans sa dimension historique, culturelle et anthropologique : les *Lieux de savoir*. Ces derniers cerneront tous les procédés matériels, fonctionnels et symboliques et permettront de reconsidérer les apports des connaissances humaines.

Cet aspect essentiel voire vital dans le déroulement de la transmission a interpellé Assia Djébar et ce, depuis ses débuts dans le monde de la littérature. Ainsi elle n'aura de cesse d'examiner et d'étudier tout ce qui touche à l'intégralité identitaire par une quête farouche et continue de ces *lieux de mémoire* qui constituent le patrimoine matériel et immatériel algérien et par extension maghrébin, qu'elle tentera d'inscrire dans l'universel. En endossant la lourde responsabilité de transmettre aux générations futures les prémices de nombreux événements historiques allant de la préhistoire algérienne, en passant par l'époque glorieuse de l'expansion islamique jusqu'à la colonisation puis la cruelle guerre de Libération nationale, Djébar passe au crible les moindres sursauts de ces périodes cruciales.

Assia Djébar a effectivement très vite compris l'importance que revêt la préservation des *lieux de mémoire*, les enjeux fondamentaux qu'ils sont censés tenir notamment dans la sauvegarde de la mémoire collective d'un peuple générée par une exigence à la hauteur d'un passé souvent hanté par des souvenirs, par des espaces précis, lieux généralement de souffrances, de combats, de victoires comme de défaites ; et le devoir de commémoration est important puisqu'il doit, avant tout, faire l'objet de reconnaissances et d'hommages qu'il faut honorer sans abus dans la dignité. Mais il est clair qu'antérieurement à tous ces besoins commémoratifs, l'attention devra être d'abord de respecter ces *lieux de mémoire* dans la stricte mesure de leur appropriation historique, culturelle et religieuse car souvent de nombreux amalgames semblent se répéter favorisant certaines civilisations au détriment d'autres. Car tous ses repères du passé indépendamment de leur importance mériteraient, à notre sens, de plus amples confirmations et des études parfois plus approfondies, et ce afin d'éviter justement une appropriation culturelle trompeuse ou illégitime. Nous remarquons souvent que certains sites archéologiques sont plus exposés universellement que d'autres ; ces derniers pourtant, pouvant largement les

rivaliser en termes d'exceptionnalité, de beauté et d'ingéniosité. Les nombreux exemples tarderaient ainsi à être redimensionner afin de mieux comprendre l'Histoire à travers un lieu bien déterminé et de gagner en richesse historique.

Pour AssiaDjebar, aucun doute ne subsiste, il faut tout simplement rendre à César ce qui appartient à César. C'est notamment cet objectif qui la guidera inlassablement à travers ses souvenirs personnels puis, plus tard collectifs que nous retrouvons d'ailleurs dans la quasi-totalité de son œuvre romanesque. Née dans une ville possédant un incroyable passé historique : Césarée (Cherchell, à 100 kilomètres d'Alger) capitale de la Maurétanie césarienne, cette cité sera pour Djebar une inépuisable source d'inspiration, magnifiée notamment dans *la Femme sans sépulture* qui est non seulement l'histoire d'une héroïne oubliée Zoulikha, mais également un retour aux sources. Cet extrait de l'épilogue témoigne de l'attachement indéfectible d'AssiaDjebar à sa terre natale :

Je ne m'éloigne pas ; je n'ai pas demandé à être immobilisée. Non ! L'image de Zoulikha, certes, disparaît à demi de la mosaïque. Mais sa voix subsiste, en souffle vivace : elle n'est pas magie, mais vérité nue, d'un éclat aussi pur que tel ou tel marbre de déesse, ressorti hors des ruines, ou qui y reste enfoui. Et toi ?

Quand serai-je vraiment de retour pour gravir le chemin qui monte au sommet de Césarée ? Là où, sous mille couches de ténèbres, dors désormais mon père, les yeux ouverts. (*F.S.S.*, p.p. 242-243)

Dans la deuxième partie du roman *Vaste est la prison* intitulé *l'effacement sur la pierre*, la narratrice reprend des pans entiers de l'Histoire ante coloniale de l'Algérie, grâce à des affirmations authentiques, la découverte de l'alphabet tiffinagh au XVII^{ème} siècle par Thomas d'Arcos. Revenant sur l'histoire de la reine Tin Hinan, elle confirme ainsi son existence :

Que je rêve enfin à la royale Tin Hinan, ancêtre des Touaregs nobles du Hoggar !... Son histoire fut racontée longtemps comme un songe auréolé de légendes, une silhouette aussi évanescence qu'une fumée, un fantôme ou un mythe, figure imaginaire qui soudain se concrétisa grâce aux découvertes archéologiques d'une mission franco-américaine de 1925 ; Tin Hinan exista. Sa dépouille émouvante (squelette de femme très proche du type pharaonique) fut tirée de la nécropole d'Abelessa et emportée jusqu'au musée d'Alger !

Que je rêve, oui, à la fugitive Tin Hinan, la princesse qui s'avança jusqu'au cœur du désert des déserts ! (*V.E.P.*, p. 161)

Grâce aux recherches historiques assidues d'Assia Djebar, c'est sans aucun doute dans le roman *l'Amour, la fantasia* que bon nombre de contradictions de faits historiques ont été rétablies. Elles concernent en grande partie la violence inouïe de la conquête française et les massacres perpétrés par l'ex-pays colonisateur : « *Et le*

silence de cette matinée souveraine pré-cède le cortège de cris et de meurtres, qui vont emplir les décennies suivantes. » (A.F., p. 17)

IV-3-1 Souvenir et espace

Ma mémoire éperonnée me livre une ultime image, alors même que ma voix s'est éteinte : toujours dans ce vestibule, au cœur de la pénombre, une flaque de soleil a pénétré de l'extérieur dans ce marais de solitude.

Assia Djébar (N.P.D.M.M.P., p.409)

Le renvoi presque machinal au passé est quasiment inévitable chez Assia Djébar car il est avant tout la voie incontournable vers une juste et appréhendable reconnaissance des faits, de la compréhension de leur déroulement et de l'interprétation qui se veut être la plus fidèle de toutes les traces indélébiles engendrées au fil du temps. Grâce à la transmission culturelle mais également aux avancées scientifiques que certains ne peuvent plus contourner les évidences mémorielles qui se dessinent et s'installent pour délivrer des secrets longtemps scellés.

Dans l'évocation de ses souvenirs se transformant parfois en confessions, Assia Djébar semble vouloir toujours remonter à ses plus lointaines réminiscences, à son enfance protégée, à sa vie d'adolescente privilégiée puis de femme meurtrie, se plaçant toujours à l'affût du moindre détail déclencheur qui pourrait lier une situation vécue à un évènement antérieur voire actuel, elle se dévoile à nous lecteurs, peu à peu, toujours avec cette même pudeur, presque excessive :

(...) Je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là-bas chez moi. Je quête ce rythme dans ma tête... Seulement après ; tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière ... (V.E.P., p.p. 201-202)

L'importance du passé est indéniable, devenant pour Djébar tout au long de son parcours littéraire unique synonyme de survie. Ses récits qui semblent souvent être piégés dans un espace temporel anachronique font itérativement référence à des flashes back employés à profusion. L'utilisation de *scènes narratives* (dialogues ou monologues) donne sans conteste aux textes djébariens une dimension artistiquement dramatique qui se rapproche de la tragédie : « *Laideur de l'hypothèse à peine entrevue ! La sensation qu'éprouverait soudain une comédienne (moi qui ne le serais jamais, pourtant) qui s'attendait à jouer même un petit rôle dans une tragédie et qui*

se trouverait embourbée malgré elle dans un mélo de piètre qualité... » (N.P.D. M.M.P., p. 409)

Globalement ou en partie et afin de mieux préparer le lecteur à l'intrigue qui se profile, elle use savamment d'informations précises historiques, sociales et traditionnelles qui expliquent le dénouement ou l'issue fatale de ses récits. Dans *Ombre sultane*, la narratrice relate l'histoire (qui calque la sienne) de l'héroïne Hajila, sa concubine puis « *sœur de blessure* », qui pour échapper à sa souffrance de femme cloîtrée va braver tous les interdits et notamment celui de se libérer du voile et de la soumission :

L'émotion te submerge. Tu dépasses la croisée des routes. Tu établis hâtivement la liste de ceux qui, te reconnaîtraient. Attendent-ils de la semoule, du lait en boîte ? ... Tu tentes d'éteindre ta panique :
« Les hommes de ma famille, l'oncle, le frère, les trois cousins paternels qui viennent une fois par an de leur ferme éloignée, tous détourneraient les yeux avec respect, ils se diraient que mon mari m'a fait enlever le voile ! » (O.S., p. 52)

Dans toutes ces "*écritures du moi*" basées en grande partie sur ses souvenirs, l'auteure n'a de cesse de dévoiler ses souvenirs pour mieux comprendre sa vérité et par-delà même celle des autres. Ces approches mémorielles se réalisent généralement de manière fragmentaire, convoquant inlassablement les anciens, ancêtres, aïeul(e)s : témoins absents physiquement mais plus que présents dans sa mémoire intellectuelle de femme libérée, éternellement sensible à l'injustice humaine.

VI-3-2 La langue d'écriture comme trace

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. (A.F., p.285)

Le français est pour Assia Djébar *femme-écrivain algérienne*, la langue d'écriture de son univers romanesque, un univers où la réflexion s'écrit en français et la blessure en arabe, une réalité culturelle qui lui permet de déclarer :

j'écris 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 parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle, je crois, en outre, que ma langue de souche, celle de tout le Maghreb, je veux dire, la langue berbère, celle d'Antinéa, la reine des Touaregs, où le matriarcat fut longtemps de règle, celle de Jugurtha qui a porté au plus haut l'esprit de résistance contre l'impérialisme romain, cette langue, donc, que je ne peux oublier, dont la scansion m'est toujours présente et que pourtant je ne parle pas, est la forme même où, malgré moi est en moi, je dis «non» comme femme et surtout, me semble-il, dans mon effort durable d'écrivain, langue dirai-je de l'irréductibilité.¹

Assia Djébar malgré son parcours académique et professionnelle qui exige l'utilisation de langue française reste fortement attachée à ses racines, à sa langue maternelle qui lui semble plus proche du point de vue sensoriel tout en ayant conscient d'un certain éloignement avec sa langue maternelle. Ceci engendre et entretient inévitablement une relation conflictuelle et ambiguë avec la langue française, cette langue de l'autre, langue de l'étranger et du colonisateur. Nonobstant l'atout majeur de cette langue qui lui a permis de se libérer, ce rapport à la langue française la fait néanmoins souffrir : « *La langue de l'ennemi d'hier est devenue pour moi la langue du père du fait que mon père était instituteur dans une école française ; or dans cette langue il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène* »²

Dans la « *langue installée dans l'opacité d'hier* », elle entend les gémissements de ses aïeux opprimés. L'auteure par cette problématique de la langue devient sensible. La contrainte de langue française est liée directement aux scènes terrifiantes de la confrontation ancestrale. Malgré tout cela Assia Djébar est consciente que, le français est la langue qui lui permet de réfléchir, de comprendre le monde qui

¹DJEBAR, Assia, in Mortimer, Mildred. « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien », op.cit. p.197

²*Ibid.* p.201.

l'entoure, de livrer ses idées et de communiquer avec l'Autre. Dans un entretien avec Lise Gauvin, Djebbar annonce que « *ses mots ne se chargent pas de réalité charnelle* »¹.

La langue française lui semble parfois aussi aride qu'un désert ; elle peine à exprimer ses sentiments, ses désirs et son intimité, faisant appel à cette langue elle ne peut se décharger des douleurs et des souffrances qui la taraudent. Pour Assia Djebbar, la langue française n'est pas la langue des sentiments, de l'affectivité et de l'amour ; elle déclare :

Je me suis rendu compte, à partir d'un certain moment, que le français était ma langue pour penser, pour avoir des amis, pour communiquer avec des amis, mais que, dès que l'affectivité et le désir étaient là, cette langue me devenait aphasique. Ce désert est investi des scènes de violence et de la guerre des ancêtres, de la chute des cavaliers qui sont tombés dans le combat.²

En effet, la langue maternelle fait bel et bien partie intégrante d'elle, puissante, fortement imagée ; elle reste gravée dans sa mémoire, la hantant continuellement. Assia Djebbar se voit ainsi partagée entre deux mondes, deux langues. Elle cherchera pour cela une solution pour récupérer sa voix et celle des autres jusque dans l'exil en s'attachant corps et âme à ses origines et à ses ancêtres. Pour surmonter cet éloignement qui est aussi une forme de recul nécessaire, elle revient aux voix de femmes, à l'oralité féminine dans la langue maternelle pour écrire la mémoire dans la langue de l'Autre : Concernant l'écriture, Assia Djebbar s'explique : « *écrire pour moi, c'est d'abord recréer, dans la langue que j'habite, le mouvement irrépressible du corps* » (A.F.p.208). Par cette pratique de retranscription, l'écriture de l'auteur affronte avant tout l'oubli, l'intransmissible et l'inépuisable. Un pari tenu lui permettant une pratique de l'écriture tout en mouvance du corps. La pratique de l'écriture toujours problématique, elle se trouve néanmoins dans la nécessité d'écrire, dans une sorte d'urgence : « *J'écris, dit-elle, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie* »³.

Vivant comme exilée⁴, un exil qui n'est pas définitif marqué par quelques allées et retours en Algérie :

¹GAUVIN, Lise, *Assia Djebbar, Territoires des langues*, entretien, *op.cit.* p. 79.

² *Ibid.*

³ DJEBBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, *op.cit.* p.137.

⁴Elle s'est installée en France en 1980

L'entre-deux, j'y suis comme écrivain depuis trente ans, dans un tangage-langage (pour reprendre le titre de Michel Leiris) qui détermine jusqu'à mes résidences géographiques. Un aller-retour entre France et Algérie et vice-versa, sans savoir finalement où est l'aller, vers où aller, vers quelle langue, vers quelle source, vers quels arrières, sans non plus savoir où se situerait le retour¹

Le tangage entre deux langues lui a permis de se libérer pour écrire une œuvre autobiographique en *se mettant à nu* comme le clame l'auteure, pour permettre une libération du corps féminin et une conquête de l'espace masculin :

Comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées [...] mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère. (A.F., p.204)

Le père qui est instituteur de français a introduit la langue française dans sa maison. Sa fille l'a utilisée comme outil pour écrire sa première lettre d'amour, un amour interdit par le père initiateur pourtant des premières lettres de la langue française. La mère de la narratrice ose appeler son mari par son prénom, elle a appris le français grâce au père, elle reçoit même une carte postale à son nom ce qui était plutôt inédit dans les coutumes arabes. La langue française, langue paternelle comme aime à le rappeler Assia Djébar, devient inévitablement le seul moyen pour se libérer des codes imposés par la tradition et la société.

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'auteure décrit les étapes qui l'ont menées jusqu'à accéder à la parole et à l'écriture. La narratrice se trouve dans une quête du langage : « *Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues* ». (A.F., p. 229). Elle est consciente que sa propre souffrance est engendrée par sa perte de contact avec sa langue maternelle ; son rapport avec le français, langue de l'envahisseur et langue de l'étranger restera longtemps ambiguë. La douleur de l'auteur peut s'illustrer par le passage forcé à l'écriture autobiographique où l'auteure semble se cacher derrière le voile de la fiction pour parler de sa propre vie et de ses intimités en faisant appel à l'Autre :

« *L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du*

¹DJEBAR, Assia, « La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue » in *Mises en scènes d'écrivains*. Éd. Mireille Calle-Gruber. Grenoble/Québec : PUG/Le Griffon d'Argile, 1993, p.15.

moins tant : que l'oubli des morts chavirés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant me "parcourir", je ne fais que choisir un autre "voile" ». (A.F., p. 234)

La langue française est la langue de libération et de douleurs ; c'est "*la langue coagulée des Autres*" (A.F., p.243) qui l'a enveloppée dès son enfance dans la *tunique de Nessus*¹, don du père qui la tenait par la main, elle, fillette arabe dans un village algérien, chaque matin sur le chemin de l'école. Quand elle entend sa propre voix dire des mots français, la narratrice souffre parce qu'elle entend dans la langue de l'Autre, les cris de ses ancêtres asphyxiés :

Langue installée dans l'opacité d'hier, dépouille prise à celui avec lequel ne s'échangeait aucune parole d'amour... Le verbe français qui était hier clamé, ne l'était trop souvent qu'en prétoire, par des juges et des condamnés. Mots de revendication, de procédure, de violence [...] Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration [...] (A.F., p. 243).

Mais la narratrice éprouve parfois des difficultés à s'exprimer dans la langue étrangère, c'est grâce à une quête identitaire dans ces montagnes du Sahel , au fin fond de cette Algérie qu'elle peut enfin recueillir la mémoire des femmes oubliées, pour ensuite la retranscrire le plus fidèlement possible. Elle se retourne vers l'oralité, rencontre ces femmes et dans leurs voix d'analphabètes elle tente de récupérer la mémoire tatouée sur le corps. Une rencontre qui soude à jamais ses liens identitaires, une identité puissante, palpitante que seules les aïeules sont capables de transmettre. Assia Djébar réécrit l'Histoire de la bouche de celles qui ne connaissent pas l'écriture. Une Histoire racontée et transmise de bouche en bouche dans le cercle infini des femmes-conteuses.

Mireille Calle-Gruber dit à ce propos : « *la parole identitaire s'écrit toujours sur la peau* »². L'écriture étant autrefois expression du corps, là, c'est la voix qui devient une autre expression du corps et de la mémoire. Dans La dernière partie de *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar évoque les voix de femmes, elles racontent à leur manière une version autre de l'Histoire « l'authentique ». Face à ces récits de femmes, une deuxième version de l'Histoire plus précise s'impose puisque racontée

¹La tunique de Nessus, offerte à Héraclès par sa femme qui l'a reçue du centaure Nessus, brûle la peau de celui qui la met.

²CALLE-GRUBER, Mireille, CLERC Jeanne-Marie (éd.). *Le Renouveau de la parole identitaire*, Montpellier, Service des publications de l'Université Paul Valéry, BP 5043, 34032 Montpellier, 1993 p.21

par les historiographes, une histoire dont la traçabilité est pérenne puisqu'écrite. Par la réécriture de l'Histoire et l'écriture de la mémoire, l'auteure renoue avec ses racines et les traditions ; c'est une affirmation de soi qui passe inévitablement par une solide appartenance identitaire. La langue comme trace est également présente sous sa forme orale ; dans les hululements, les tzarl-rit, les chants, les youyous. Grâce à l'accès à cette oralité, les voix féminines échappent à la clausturation et à l'asphyxie. Le retour aux sources de l'oralité permet à l'auteure de retrouver son trésor perdu, par la pratique de l'écoute, la transcription et ensuite l'écriture, elle récupère modestement la mémoire de tout un peuple : « *Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville --, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine.* » (A.F., p. 229)

Assia Djébar donne la parole à la femme opprimée depuis longtemps et mise à l'écart, elle exhume la mémoire de ses entrepôts : intégrant même le berbère, un parler minoritaire par rapport à l'arabe pour pouvoir solidement se lancer dans sa quête identitaire, se dirigeant peu à peu vers la réappropriation identitaire : une reconquête inespérée. Naima Bennani-Smires explique que :

Le texte de Djébar balance entre deux pôles : oralité et écriture, et entre deux langues, l'arabe et le français. L'une, l'arabe, est innée, "corporelle, phonique" ; l'autre, le français, "apprise, graphique". La femme-écrivain d'une société où la langue des femmes est une langue orale, "passe du 'Kalaam' à 'qalam', de la parole à la plume."¹

Assia Djébar tente de ressusciter les voix du passé pour les intégrer dans la langue de l'Autre, l'écriture en langue française est devenue un instrument de "revisitation" du passé lointain et proche. L'auteure met ainsi toute la lumière sur la question du rapprochement des deux langues ; l'une maternelle, orale et charnelle, l'autre paternelle, étrangère et douloureuse : un rapprochement de deux univers différents et opposés. A ce propos Assia Djébar explique :

Ensuite il faut ramener cette évocation à travers la langue maternelle vers la langue paternelle. Car le français est aussi pour moi la langue paternelle. La langue de l'ennemi d'hier est devenue pour moi la langue du père du fait que mon père était instituteur dans une école française ; or dans cette langue il y a la mort, par les

¹BENNANI- SMIRES, Naima, « Assia Djébar ou l'identité tatouée », in : *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*. Éd. Lucie Lequin, Maïr Verthuy. Paris : Montréal, L'Harmattan, 1996, p.119.

témoignages de la conquête que je ramène. Mais il y a aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. Toutefois, lorsque le corps est redevenu immobile, la langue maternelle, elle, est mémoire, chant du passé.¹

Assia Djébar voyage entre les langues et fait ce qu'elle appelle une *transhumance*. Penser, réfléchir, écrire en français. Aimer, sentir, imaginer en arabe. Bref l'auteur tente d'arabiser le français pour ne pas dire l'appriivoiser. Elle précise : « *Moi-même, je saute souvent d'une langue à l'autre. Mes images, mes souvenirs et les choses concrètes réclament l'emploi de l'arabe, mais je raisonne en français* »²

Dans cette entreprise de l'écriture Assia Djébar, peut s'écrire dans langue de l'Autre, comme dans une nouba, cette exilée de la langue écrit en chantant, passe d'une langue à une autre, mêlant oralité des femmes et écriture, une écriture amalgamée de blanc de l'écriture qui ne sont que des blancs de la mémoire, là où il est impossible d'écrire, elle intègre ces blancs pour tromper son lecteur : « *La plus riche des couleurs qui trompe le moins possible, c'est bien cette flaque ronde de la langue en moi, en nous - langue de l'Autre, devenue pour certains tunique, voile ou armure, mais elle est, pour les plus rares, quasiment leur peau !* »³

Dans son écriture de la mémoire Assia Djébar prétend apprivoiser le français, l'arabiser en quelque sorte, simple pour démontrer que l'arabe est la langue de l'affection, de la tendresse, de la fluidité et de la sensibilité, de la trace, de la mémoire. Le français lui, c'est la langue de la liberté, de l'exil, de la douleur, langue de la mémoire boueuse, une nouvelle langue travaillée, inventée, associative de tout un héritage humain. La langue d'écriture d'Assia Djébar est trace, trace d'un passé lointain et d'un présent qui ne cesse de la tourmenter. La langue d'écriture d'Assia Djébar est en apparence *Dualité* mais en réalité *Pluralité*.

[...] la littérature pour Assia Djébar, est, constitue le lieu d'attache tant désiré - celui où l'on fait racines, où l'on met pousses [...] La littérature est lieu de l'être : point de quête d'identité qui n'en passe

¹MORTIMER, Mildred. Entretien avec *Assia Djébar, écrivain algérien*, op.cit. p.201.

²GAUVIN, Lise, Assia Djébar, « Territoire des langues » : entretien, in *Littératures*, no. 101, février 1996, p. 79.

³DJEBAR, Assia, *Le blanc de l'Algérie*, op.cit. p.264.

par ses fabulations, qui n'a d'œuvre, immanquablement, dans l'écriture. C'est-à-dire dans les langues. Dualité. Pluralité.¹

IV-3-3 La mémoire rhizomique

C'est à Gilles Deleuze et Félix Guattari que nous empruntons l'image du rhizome (en botanique, les rhizomes sont des tiges souterraines horizontales stockant des réserves) désignant cette structure évoluant en permanence dans toutes les directions horizontales et dépourvue de niveaux. Cette représentation s'oppose à la composition en pyramide ou à l'arborescence. L'idée du rhizome est liée à la théorie postmoderniste, pour désigner une vision de l'identité plurielle qui s'oppose à l'identité unique.

L'image du rhizome place l'identité en compétence de formation de cultures multiples par la mise en rapport des ajouts culturels extérieurs, là, la racine unique se trouve anéanti.

C'est à partir des différentes propriétés du rhizome que nous avons établi le lien entre rhizome et mémoire chez Assia Djébar.

Caractérisé par le « mouvement », la « rupture » et l'« évasion »², le rhizome se voit parfaitement dans la réalité coloniale qui est au centre du croisement des langues, des cultures et des traditions. *L'Amour, la fantasia* ou *Ombre Sultane* sont entre Orient et Occident où se construit l'identité rhizomique de la narratrice et par-delà une écriture d'une mémoire rhizomique.

Assia Djébar, dans son écriture de l'Histoire, adopte un lexique assez expressif : « j'imagine » ; « je rêve » ; « je me demande » ; « je vois », etc. Nous constatons qu'elle ne s'exprime pas en qualité d'historienne mais fait plutôt appel à la raison. Elle voyage dans l'imaginaire et dans la fiction. Sa stratégie scripturale consiste avant tout à interpeler la mémoire. La mémoire selon d'Assia Djébar ne réside pas à se conformer à la mémoire officielle car elle doit prioritairement faire à ce devoir mémoriel qui bannit l'oubli et/ou toute dissimulation de l'Histoire. Elle va donc s'atteler à écrire l'Histoire de manière inédite : Écrire l'Histoire de l'Algérie en faisant appel à la mémoire des femmes. Toute son écriture est habitée par les voix

¹ CALLE-GRUBER, Mireille, « Et la voix s'écrit(e) », in *Le Renouveau de la parole identitaire*. Éd. Mireille Calle-Gruber, Clerc, Jeanne-Marie. Kingston/Montpellier : Queen's University, Centre d'Études Littéraires Françaises du XXe siècle, Université Paul Valéry, cahier no 2, 1993, p. 291.

² DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980, p.10

féminines. Dans *la Femme sans sépulture*, où se rejoignent récit historique et quête de mémoire féminine, l'auteure relate l'histoire de Zoulikha, héroïne de la guerre d'Algérie à partir de souvenirs gravés dans la mémoire des femmes. Assia Djébar s'appuie ainsi pour écrire la mémoire, sur les mémoires des femmes.

L'Amour, la fantasia met en scène une jeune fille algérienne qui va à l'école dans l'Algérie coloniale « *main dans la main du père* » (A.F., p.11), une jeune fille qui se trouve entre deux langues, deux cultures et deux traditions qui s'entremêlent à l'exemple d'un rhizome ; deux mondes qui en s'enchevêtrant, s'opposent le plus souvent : « *Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres* »¹.

Le rhizome ne cesse pas de bouger, se mouvant perpétuellement à l'image de la narratrice qui recueille tous ces récits de femmes de sa région natale. C'est en marchant vers l'école puis vers les femmes que la mémoire semble s'écrire. La narratrice se trouve perdue dans une réalité coloniale, tout à fait rhizomorphe, errant dans l'espace et le temps pour écrire sa mémoire, celle des femmes et celle d'un pays. Un voyage de douleurs qui mène vers une mémoire tatouée de sang et de cris. L'évocation de la grand-mère dans *l'Amour, la fantasia* est un attachement aux souvenirs d'enfance, aux caresses perdues avec l'âge : « *Ma grand-mère maternelle dresse en moi son souvenir de halètement sombre, son impuissance de lionne* » (A.F., p.205)

Dans l'œuvre de Djébar, l'image de la femme-conteuse est une figure récurrente. L'auteure lui consacre une place spéciale dans son récit en lui restituant naturellement son rôle dans la littérature et ce, par le biais d'une écriture incarnant le chant et la voix des analphabètes. La mémoire est la voix de ces femmes, et la mémoire devient légitimement affaire de femmes : de l'oralité à la transmission, de diseuse à écouteuse- transcriptrice. « *Zohra Oudai a hoché la tête, replongée dans ce passé pour le revivre — l'amertume ayant disparu de sa voix, elle est devenue conteuse presque joyeuse, en tout cas impétueuse, comme si le temps de la lutte ouverte subsistait* » (F.S.S., p.81). Bien d'autres passages tout aussi évocateurs

¹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*, op.cit. p.28

concernant les témoignages de Zohra Oudai et Dame Lionne, rapportent l'histoire glorieuse et oubliée de Zoulikha.

À travers la reconstitution de ces récits, d'une bouche à l'autre, la narratrice reconstitue une mémoire rhizomique qui ne cesse pas de se déployer. Le passé resurgit et l'oralité soudain, se charge de le parer d'un nouvel habit. Dame Lionne se confie à la narratrice : « *Que tout cela semble loin et pourtant, me faire ainsi parler d'elle, dans les détails, je t'assure, ô ma petite, que c'est un baume sur ma peine !* » (A.F., p.127)

Par l'écriture d'une mémoire rhizomique, Assia Djébar parvient à panser les plaies ouvertes, embellir les cicatrices, libérer du néant et du silence toutes ces oubliées de l'Histoire. Car l'histoire de Zoulikha c'est aussi l'histoire de toutes ces femmes qui ont lutté durant la guerre de l'indépendance. Djébar lutte ainsi, à sa manière contre la perte du souvenir et l'engourdissement de la mémoire pour la sauvegarde à l'Algérie d'aujourd'hui.

Le chant réveille la mémoire : « *La chanteuse anonyme traîne sa voix éraillée hors des tavernes. Son chant encagé dénonce le sucre de tout exotisme : sérails du silence et du deuil.* » (O.S., p.185). En s'interrogeant sur ce que la mère et la grand-mère ont pu transmettre à Assia Djébar, nous retrouvons la danse et les chants andalous qui font appel à la mémoire du corps étroitement liée à la mémoire sensorielle. Elle s'écrit inévitablement par voie / voix de femmes :

Ces jours étranges débutaient par les chants liturgiques du petit orchestre ; la relation[...]. Moi, par contre, je jouissais avec intensité de mon rôle de témoin. [...] . Les doigts bagués des « chikhats » se mettaient à frapper les tambours ; l'insidieuse litanie du chœur montait dans la chambre enveloppée de fumées, tandis que femmes et enfants s'agglutinaient. Ma grand-mère arrivait enfin, en comédienne à l'art consommé. Droite, la tête enturbannée de foulards bariolés, le corps allégé dans une tunique étroite, elle se mettait à danser lente-ment. Nous toutes, spectatrices, nous le pressentions : malgré les apparences, ce n'était pas une fête qui commençait. (A.F., p.208)

Nous pouvons ainsi constater que cette extension des différentes mémoires : celle des femmes, des corps mais également le souvenir des chants évoqués par la narratrice, contribuent bel et bien à la structuration d'une mémoire rhizomique.

En effet, chez Assia Djébar, les racines, les rhizomes, sont les prolongations d'une mémoire mouvementée, fragmentée, dispersée, déchargée du poids pesant de l'oubli. Pour échapper à une amnésie générale, le devoir de mémoire paraît indubitablement nécessaire. Aussi, c'est par la reconquête de son identité, qu'Assia Djébar est parvenue à reconstruire sa propre mémoire mais aussi celle des femmes...celle de son pays.

Conclusion

En conclusion, on peut affirmer qu'Assia Djébar a non seulement réussi à utiliser la mémoire pour recréer et reformuler le passé dans une narration non héroïque, mais aussi pour transmettre et valoriser la mémoire culturelle maghrébine et africaine. Sa mission était de remplir un vide culturel dans le monde littéraire et de fournir aux lecteurs une connexion plus profonde et plus significative avec le passé. Ses œuvres littéraires ont innové l'étude des mémoires et ont réconcilié le passé colonisé et le présent postcolonial.

Conclusion générale

Afin d'appréhender au mieux l'impact mémoriel dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar, auteure mondialement reconnue pour son parcours littéraire et artistique hors du commun, remarquablement et librement poursuivi entre les deux rives de la Méditerranée, nous avons tenté dans notre travail de recherche d'évoquer avant tout, les stratégies d'écriture fortement représentatives des œuvres composant notre corpus qui sont, à notre sens les plus caractéristiques en termes de références mémorielles. Aussi, notre choix s'est naturellement porté sur les romans de l'auteure : *L'Amour, la Fantasia, Vaste est la prison, Ombre sultane et La Femme sans sépulture* qui nous ont semblés avoir la particularité de mêler souvenirs autobiographiques, approche autofictionnelle et références historiques sans omettre l'intéressant tribut accordé aux langues maternelle et française, objet d'un inextricable conflit intérieur pour Assia Djébar ainsi qu'une pluridisciplinarité avérée.

Tout au long de notre recherche nous avons essayé de comprendre les thématiques véhiculées à travers l'écriture romanesque de la mémoire d'Assia Djébar qui demeure à ce jour, incontestablement, fruit d'un travail titanesque aux vues des nombreuses tâches et recherches accomplies par l'auteure qui ont dû nécessiter indubitablement force et persévérance. Par une approche avant tout circonspecte des mémoires collectives et individuelles au sein d'un peuple ...du peuple algérien, le recours à l'"Autre" pour mieux comprendre ce « moi » qui la tiraille identitairement, nous avons constaté que l'œuvre de Djébar appelle prioritairement à une honnêteté intellectuelle. Effectivement, Assia Djébar a pris cet immense engagement d'ouvrir, par le biais de son écriture, la brèche mémorielle de l'Algérie, son pays aux multiples visages. Cette ultime démarche qui lui tient à cœur, lui permettra de livrer une œuvre fulgurante intimement liée à l'anamnèse comme exigence irréfutable et à ses souvenirs qu'elle dévoile de manière fragmentée et qui se confondent douloureusement avec l'histoire ante coloniale et d'après-guerre de l'Algérie. S'écartant peu à peu des sentiers battus de la littérature de ses contemporains, Assia Djébar adopte une stratégie scripturale à la hauteur de son talent et de son érudition.

L'exploration de l'écriture mémorielle de Djébar s'est avérée, à la lumière de notre recherche, fabuleusement fructueuse aussi bien du point de vue narratif, scripturaire que thématique mais également au vue de l'importance de l'oralité

largement abordée, répartie à travers toutes les œuvres étudiées. En effet, l'usage itératif de témoignages, notamment vivants, recueillis par l'auteure, ne pouvait qu'être propice à contrecarrer certains rapports d'évènements faussement établis depuis longtemps. Les voix de femmes, ces "voix ensevelies" condamnées au silence séculaire ont pu, grâce à l'abnégation sans faille d'Assia Djébar resurgir d'un passé qu'on croyait à jamais effacé. La considération prise par l'auteure pour accorder plus de crédit à la transmission générationnelle et transgénérationnelle, par le rappel de traditions profondément ancrées, témoigne de son attachement à sa juste valeur du monde féminin, celui de ses aïeules particulièrement. Un monde qui semble à chaque fois l'interpeller et la solliciter. Bien qu'il lui semble parfois que ses mots ne sont pas assez puissants pour panser les profondes de blessures d'antan, ses peurs des lendemains incertains, Assia Djébar n'hésite pas à employer le genre autobiographique pour mieux pointer du doigt les interdits de la société patriarcale.

Ce dévoilement jugé « contre-nature", trop souvent critiqué, est néanmoins nécessaire car il permet à l'auteure de reprendre une parole anticonformiste certes, colmatée sous des siècles de pesantes traditions et de recouvrer une liberté spoliée.

Il faut également noter que l'œuvre romanesque d'Assia Djébar s'inscrit également dans ce rapport intrinsèque à la mémoire dans lequel l'intertextualité semble être un recours à une fonctionnalisation du soi dont la source n'est autre que ce pacte justement autobiographique consenti, un engagement pris et lié de manière consubstantielle à l'intégration de tant de témoignages recensés d'anonymes mais aussi d'historiographes. Ceci nous a permis d'accorder une appréciation à sa juste valeur et en totale relation à sa dimension mémorielle. Aussi, corrélativement à nos lectures et la pluralité de sens décelée dans les quatre œuvres composant notre corpus et qui regorgent d'indices historiques révélateurs, nous confirmons le rôle d'historienne amplement assumé par l'auteure, un rôle fondamental car sans conteste salvateur. S'appuyant sur de solides recherches et considérant la teinte autofictionnelle des œuvres étudiées, nous avons découvert graduellement, un travail incommensurable d'assemblage, une mosaïque mémorielle infinie, créée et synchronisée par toutes des voix anonymes constituées d'histoires simples dans leur authenticité mais étonnement effroyables, vécues par tant de femmes.

Assia Djébar atteste du bout de sa plume son lien indéfectible, un lien de sang... *le sang de son écriture*... écriture de la résilience qui fera couler beaucoup d'encre, mais ô combien nécessaire à l'espérance, à la chasse aux fantômes des

traumas, parcourant encore et toujours la mémoire collective algérienne. Mais sa mission ne s'arrête pas en milieu de parcours : la post-mémoire exige davantage de preuves pour l'éveil des consciences, une continuité qui se veut historiquement cohérente. En décortiquant des archives, des précieux récits d'historiographes, Assia Djébar va réellement mener le combat pour la vérité indissociable de sa quête identitaire. Son besoin quasiment viscéral lié à son appartenance identitaire va conduire inévitablement l'auteure vers l'appartenance collective tant recherchée. Une issue lui permettant avant tout de comprendre tout du moins les prémices sa propre histoire.

Le présent travail nous a également permis d'introduire quelques éléments affirmatifs qui appuient l'orientation autofictionnelle des œuvres de notre corpus, qui semblent être initialement des romans autobiographiques dans lesquels nous détectons des faits et événements trop proches de la vie d'Assia Djébar, ouvrages à connotation majoritairement intimiste qui souvent invoquent un dévoilement animé par la pudeur et parfois ambigu. La catégorisation potentiellement formulée de ces œuvres nous permet de faire le rapprochement étroit entre certaines transgressions effectuées par l'auteure, son « mode opératoire » scriptural, déployé à bon escient pour faire passer un message souvent fragmenté mais clairement ouvert à d'autres explorations narratives. Ceci nous a permis de baliser certaines concomitances dans la pluralité de types de récits qu'ils soient historiques, narratifs ou autres qui, semblent avoir tous un projet commun : celui de définir une vérité mémorielle.

Du choix ciblé des personnages, à l'instar de Zoulikha dans *la Femme sans sépulture* ou Hajila dans *Ombre sultane*, jaillit la volonté singulière de Djébar d'insister sur l'obligation de faire appel à cette mémoire sociale redéfinie par l'oralité absolument omniprésente dans la tradition algérienne et qui constitue en grande partie les fondements de l'identité algérienne. Effectivement les personnages, en majorité féminins, se distinguent par leur combat et leur visée commune : l'édification d'une mémoire authentique et surtout sans ambiguïtés.

Nous avons modestement tenté de poser les jalons sur ce vaste monde de l'oralité, d'en sonder tout, du moins une partie et les effets constructifs de son rayonnement à travers le monde. Tant de témoignages saisissants qu'Assia Djébar s'attèle dans son œuvre romanesque, à retranscrire. Titillant, grâce à son style particulier, une mémoire sensorielle, mémoire-nauffrage d'un long passé où se mêlent tant de souvenirs indélébiles. Assia Djébar nous a ainsi guidés tout au long de notre

recherche vers les sentiers d'une mémoire pavés de sensations incomparables. En comblant les béances d'un passé effacé, l'auteure nous fait oublier la fragilité d'une appartenance trop souvent exploitée et dédaignée en consolidant souvenir et bannissement de l'oubli.

L'écriture de l'errance, celle de l'exil intérieur ou extérieur qui prédomine dans les textes d'Assia Djébar, d'une rive à l'autre, traversant les continents, nous a amené à comprendre le parcours de son itinéraire littéraire enrichissant ainsi que les enseignements découlant de ces périples et à partir desquels elle semble apprécier la délivrance intense de se mouvoir en femme libre. Cette « voyageuse », « étrangère pas tout à fait étrangère » comme la narratrice aime à se définir dans *La femme sans sépulture* a besoin de se perdre dans l'immensité des espaces, pour mieux se retrouver. Le mouvement fait donc ainsi partie intégrante de son œuvre littéraire, qu'il soit physique, musical mais également celui qui franchit sans encombre tant d'époques vers cet aboutissement du pacte mémoriel quelle compte bien partager avec toutes ces femmes venues d'horizons divers.

En effet, force est de constater que pour Assia Djébar, la sororité chaleureusement évoquée n'a désormais plus de place pour l'indulgence. Les histoires de ses personnages féminins semblent solidement et synchroniquement accordées et deviennent par la force et l'empathie humaines, les échos annonciateurs d'autres protagonistes ; ceci est amplement représentatif dans *Ombre sultane* où la cohabitation des héroïnes, proches et lointaines à la fois, se définit plutôt comme une mémoire imbriquée dans l'autre : leurs souvenirs s'entremêlent, pour enfin émerger de concert, de l'emprise du patriarcat.

Les récits des narratrices dans *Vaste et la prison* et *Ombre sultane* semblent être en partie en concordance. Les faits similaires sont repris dans l'œuvre ultérieure (*Ombre sultane*), ceci a permis d'élargir nos investigations vers une théorie s'apparentant à la phénoménologie, aux expériences vécues par l'auteure et dont les répercussions sont parfois récursives d'une œuvre à l'autre.

En démontrant donc que le concept de mémoire est étroitement lié à l'esthétique dans l'œuvre mémorielle d'Assia Djébar, ceci nous a permis, à travers notre recherche de comprendre les objectifs de l'auteure qui se définissent par son ouverture vers la pluralité artistique notamment. En effet, il semble que la sensibilité littéraire précoce d'Assia Djébar n'est que le solide pilier sur lequel elle s'appuie pour mieux développer ses autres atouts culturels et tant d'autres spécificités

intellectuelles qu'elle aurait pu développer davantage. Sa passion du « beau » se profile tout au long de son parcours et bien au-delà, laissant à la postérité une ultime leçon de réflexion identitaire, historique et culturelle. La richesse étymologique que nous retrouvons dans l'ensemble de son œuvre romanesque, n'est rien d'autre que l'attestation de sa recherche esthétique en littérature et dans bien d'autres domaines. Cette puissante vocation l'a conduite inévitablement, dans la délicate période de son aphasie littéraire à se tourner vers le septième art, une voie pressentie et ultime pour libérer tant de voix de femmes et prémices de ses œuvres capitales ultérieures que nous pouvons considérer, en dehors de la partie autofictionnelle, comme de véritables documents historiques. Ses deux œuvres cinématographiques : *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* et *La Zerda ou les chants de l'oubli*, sont des trésors documentaires qui recèlent de découvertes ethnographiques, sociales, culturelles... qui abordent de manière scientifique tous les aspects mémoriaux et d'autres disciplines consubstantielles à l'Histoire comme assise identitaire. L'abondance de théories liées à notre travail de recherche nous ont conduit vers différents concepts et approches dont la manifestation est avérée dans tous les arts abordés par Assia Djébar. Ainsi, qu'ils s'agissent des interprétations mémorielles longuement et scrupuleusement évoquées dans les œuvres littéraires ou de l'aspect identitaire présent dans ses deux grands films, nous pouvons déduire que Djébar attache avant tout une importance primordiale à l'authenticité tout en mettant en exergue le mince rapport établi entre la fiction et tout type de réminiscences biographiques de l'auteure.

Nous avons largement exposé le recours à l'intertextualité dans les œuvres composant le corpus de notre étude, une manière qui nous a semblé sans cesse réalimentée par l'emploi de la parole de l'Autre qui appuie davantage les visées appuyées sur l'ouverture au monde de l'auteure, renforçant ainsi toute la portée poétique universelle d'Assia Djébar. Ces apports intertextuels savamment insérés sont en fait les faibles signes d'une riche érudition qu'elle partage avec le lecteur.

Par le biais de la polyphonie, Assia Djébar manifeste le besoin légitime de présenter d'autres histoires qui permettront d'élargir davantage son champ de vision. Aller toujours plus loin, jusqu'au fin fond des régions d'Algérie même au désert.

Entre Orient et Occident, un aperçu pas aussi exhaustif que nous l'aurions souhaité sur les différences entre ces deux mondes nous a permis de comprendre la quête d'une appartenance avant tout identitaire.

Notre réflexion nous a naturellement conduits vers tous ces lieux de mémoire recensés par Assia Djébar et leur part d'importance dans le combat contre l'oubli, une issue qui peut être choisie pour réécrire l'Histoire et permettre le recueillement quand bien même après un déni consenti, à l'instar de la martyre « *l'héroïne envolée* », Zoulikha, dont la mort fut longtemps occultée.

Par l'écriture d'une mémoire rhizomique, Assia Djébar arrive à soulager les douleurs, agrémente les cicatrices, exhumer du silence toutes les oubliées de l'Histoire. Car l'histoire de Zoulikha c'est aussi l'histoire de toutes ces femmes qui ont combattu aux côtés des hommes durant la guerre de l'indépendance. Djébar lutte ainsi contre la perte du souvenir et l'assoupissement de la mémoire pour la sauvegarder à l'Algérie d'aujourd'hui.

A la lumière des récits de notre corpus, nous constatons la dimension quasi symbolique véhiculée par les narratrices dans les différents romans étudiés et les thématiques soutenues qui convergent toutes vers l'importance de la mémoire par sa transmission féminine intergénérationnelle. Ainsi, tout au long de notre investigation, nous avons pu constater la clairvoyance nettement établie au niveau des textes d'Assia Djébar, l'utilisation de la langue-refuge, le français, comme étendard de la liberté mais surtout l'immense patrimoine algérien : linguistique, culturel, matériel et immatériel. Aussi, nous pouvons largement conclure que les œuvres étudiées ont représenté pour nous, un apport enrichissant sans bornes tout en nous faisant redécouvrir une écrivaine dont l'érudition, le talent, le style singulier, ne sont plus à démontrer.

Notre étude nous a menés à appréhender de plus près, des textes très saisissants possédant une force polysémique remarquable et remarquable dans la littérature dite francophone, d'autant plus que les perspectives littéraires d'Assia Djébar s'orientent inévitablement vers le devoir de vérité qu'il serait réellement profitable d'élargir pour d'autres recherches éventuelles qui susciteraient, sans aucun doute, notre plus vif intérêt. Nous remarquerons d'autre part, que toute écriture est susceptible de rendre compte des représentations sociales, culturelles et symboliques dans lesquelles elle s'inscrit.

L'étude de l'écriture de la mémoire dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar nous a donné la possibilité de mieux comprendre certains non-dits, d'entrevoir ce monde infini de la sensibilité littéraire typiquement algérienne, d'appréhender de la meilleure des façons, un certain retour aux sources ancestrales, d'avouer sans chauvinisme, la fierté d'appartenir à cette frange de la population algérienne qui a contribué à la libération d'un peuple.

Bibliographie

Bibliographie

1. Corpus d'étude

- DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, coll. "Le livre de poche", 1985.
- _____, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 1987.
- _____, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 1995.
- _____, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2002.

2. Autres ouvrages cités d'Assia Djébar

- DJEBAR, Assia, *Les Enfants du Nouveau Monde*, Paris, Julliard, 1962.
- _____, *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, Alger, SNED, 1969
- _____, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.
- _____, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1996.
- _____, *Ces voix qui m'assiègent*. Paris, Albin Michel, 1999.
- _____, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.
- _____, *Nulle part dans la maison de mon père*, Alger, Sédia, 2009.

3. Romans d'autres auteurs

- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952
- GARCIA-MARQUEZ, Gabriel, *Vivre pour la raconter*, Paris, Grasset, 2003
- KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956
- PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, Paris, livre de poche, 2009
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, Paris, Garnier Frères, (1964[1782])

4. Ouvrages

- Ouvrages théoriques

- BAKHTINE, Mickail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

- BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980.
- DUCHET, Claude. *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure ?*, Paris : Presses universitaires de France, (1781, rééd. 1944).
- MAINGENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire ; énonciation, écrivains, société*, Paris, Bordas, Dunod, 1993
- REY, Pierre-Louis, *Le Roman*, Ed Hachette, Paris, 1992.
- RICŒUR, Paul, *Temps et Récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984
- _____, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

- Ouvrages sur la littérature maghrébine

- ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française*, Tome I : Origines et perspectives. Tome II : le cas Kateb Yacine, Paris, Publisud, 1986.
- BONN, Charles, *La Littérature maghrébine de langue française*, Paris, Vanves, EDICEF-AUPELF, 1996.
- BOUZAR, Wadi, *Lectures maghrébines*, Paris, OPU, Publisud, 1984.
- DEJEUX Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, Que sais-je ? 1992.

- Ouvrages sur la mémoire, l'histoire et l'identité

- BONN, Charles, GARNIER, Xavier et LECARME, Jacques (dir.), *Littérature francophone*. Tome I : Le roman, Paris, Hatier/AUPLEF-UREF, 1997.
- CERTEAU, (de) Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, [1975-2002].
- DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- MUCCHIELLI, ALEX, « L'identité », PUF, Paris, Que sais-je ? n° 1288, 1986
- NOIRAY, Jacques, *Littératures francophones, Le Maghreb*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996.
- NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire » dans Nora Pierre (Dir.), *Les lieux de la mémoire*, Tome 1, La République, Paris : Gallimard, 1984.
- _____, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011.

- REY, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette , 1992
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le temps historique*, Paris, Seuil, 1983.
- _____, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Points Essais, 2003
- RUBINO, Gianfranco (dir.), *Le Sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain. Écrivains en dialogue*, Rome, Quodlibet Studio, coll. « Lettere. Ultracontemporanea », 2015.
- SAHLI, Chérif, *Décoloniser l'histoire*, Paris, Maspero, 1965. Rééd., Alger, 1986, Entreprise algérienne de presse.
- STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli*, Paris, La Découverte poche, 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Éditions Arléa-Le Seuil, 1995.
- JIANDONG, Lu, *La mémoire : thématique maîtresse de la littérature et de l'histoire*. Paris, La Maison des sciences de l'homme, 2010
-

- Ouvrages sur Assia Djébar

- CALLE-GRUBER Mireille et FRANTZ Anaïs (dir.), *Assia Djébar. Le manuscrit inachevé*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2021.
- CHIKHI, Beida, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, ENAC, 1985.
- _____, *Assia Djébar Histoires et fantaisies*, Paris, Presses de l'Université, Paris, Sorbonne, 2007.
- DEJEUX, Jean, *Assia Djébar, romancière algérienne et cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984
- GAFAÏTI, Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djébar*, Rachid Mimouni, Paris, L'Harmattan, 2006.
- MILO, Giuliva, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Bruxelles, Peter Lang, 2007.p
- PERROT, Michelle, *Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djébar*, dans *Assia Djébar, nomade entre les murs, pour une*

poétique transfrontalière, CALLE-GRUBER Mireille (dir.), Paris, Maison neuve et la Rose, 2005.

- REGAIEG, Najiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture dans l'œuvre d'Assia Djebar*, Tunis, Cérès, 2004.

- Ouvrages sur les écritures du moi

- FOREST, Philippe, *Le roman du je*, Paris, Pleins feux, Coll. Auteurs en question, 2001.
- LEJEUNE, Philippe, *le pacte autobiographique*, Paris, le seuil, 1975(Ed. Augmentée 1996).
- MAY, Georges, *l'autobiographie*, Paris, P.U.F, 1979

- Divers :

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980
- DIDIER, Béatrice, *Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981 (réed. en 1991).
- CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, 379 p.
- CYRULNIK, Boris, *La nuit, j'écrirai des soleils*. Paris, Odile Jacob, 2019
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952
- MAILLOT, Pierre, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1998.
- MANGIN, Annick, *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1996.
- JUNG, Carl Gustav, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis par Aniéla Jaffé (trad. de l'allemand), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991

5-Périodiques

- Histoire et mémoire

- DRAÏ, Raphaël, « Retourner à Constantine ? », *Le Monde des débats*, n°5, janvier, 2000
- LIPIANSKY, E. M., « Une quête de l'identité », dans *Revue des Sciences Humaines*, t. 3, no. 191, 1983,

- MEKDOURI, Hassane in « La tribu des Beni Menacer, un long parcours de bravoure et de résistance au colonialisme », *APS*, Publié Le : Samedi, 04 Juillet 2020
- NAMANE, Farid, « L'enseignement de l'histoire en Algérie et en France : Entre devoir de mémoire et oubli », *Partage*, n°35, NRP, Février 2017.
- RICŒUR, Paul in « *Entre la mémoire et l'histoire* », *Transit*, Virtuelles Forum n°22, 2001
- SEBBAR, Leïla, Algérie Littérature / Action Aller à la page de Algérie Littérature / Action, Numéro : 51, Date : mai-juin, 2001, Numéro : 51, -52, p. 35-37.
- TODOROV, Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, n° 25, 1995.
- _____, « La vocation de la mémoire », *Cahiers français*, n°.303, juillet-août 2001.

- Ecritures du Moi

- ABASTADO, Claude, « Raconte ! Raconte... » Les récits de vies comme objet sémiotique », dans *Revue des Sciences Humaines*, t. 3, no. 191, 1983.
- BRUSS, E. W., « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », dans *Poétique*, no. 17, 1974.
- GUSDORF, Georges., « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, no. LXXV/6, 1975.
- PIOLINO Pascal, 2006, « La mémoire autobiographique : théorie et pratique en neuropsychologie », *Revue Québécoise de Psychologie*, 27(3), 1-20, 2006 ;
- RENOUPREZ, Martine, « L'autobiographie en question : Poétique d'un genre », dans *La Philologie Française à la croisée de l'an 2000. Panorama linguistique et littéraire. Estudios reunidos de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (IX Coloquio, Granada, 5-7 de abril de 2000)*, Montserrat Serrano Manes, Lina

Avendaño Anguita y M. Carmen Molina Romero (éds.), 2 vol. Universidad de Granada, 2000.

- STAROBINSKI, Jean., « Le style de l'autobiographie », dans *Poétique*, no. 3, 1970. LEJEUNE Philippe, Le pacte autobiographique, *Poétique*, no. 17, 1973.

-Assia Djébar

- ARNOHOLD, Barbara, « Interview avec Assia Djébar à Cologne », in *Cahier d'Etudes maghrébines* n°2, p. 80/83, 1990
- BELLOULA, Nassira, « L'œuvre romanesque d'Assia Djébar, Algériennes aux frontières de l'interdit », *Le Soir D'Algérie*, publié le 09 - 02 – 2015.
- BOUGHERARA, Nassima. « A propos d'"Oran, langue morte" ». *Cahier d'études maghrébines*, Cologne, Lucette Heller-Goldenberg, dir. de publ. 14, Assia Djébar, 2000
- CALLE-GRUBER Mireille, « Et la voix s'écri(e)ra, Assia Djébar ou le cri architecte », dans *Le Renouveau de la parole identitaire*, GRUBER & CLERC Jeanne-Marie (Dir), Montpellier, 1993, p. 275-291.
- DJEBAR, Assia, « Pourquoi j'écris », In Ernstpeter Ruhe (ed.) : *Europas islamische Nachbarn* (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb), 1993.
- GEESEY, Patricia, "Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*". in: *Dalhousie French Studies* 35, 1996.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, p. 86/1110, n° 6, 1972
- LAURENCE, Hughe, "Écrire comme un voile": The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar", in: *World Literature Today* 70:4, 1996.
- MEDJAD, Fatima, « Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djébar », *Synergies Algérie*, n° 1 – 2007.
- MORTIMER, Mildred, « Entretien avec Assia Djébar », *Research in African Literatures*, vol. 19, no. 2, p. 197-205, 1988

- MORTIMER, Mildred, « Assia Djébar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography », in: *Research in African Literatures* 28: 2, 1997
- ZHOUR, Leïla, « Assia Djébar ou l'impossible exil », in : *Algérie Littérature / Action* 47-48, janvier- février, 200-204, 2001.
- ZIMRA, Clarisse, « Écrire comme on se voile. La première venue à l'écriture d'Assia Djébar », in: Ernstpeter Ruhe (ed.) *Assia Djébar (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb. Würzburg : Königshausen d Neumann, 2001*

- Divers

- CIXOUS, Hélène, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975.
- HADDAD Malek, « Le problème de la langue dans la littérature maghrébine contemporaine » dans *Revue Confluent*° 47, 1965.

-Poèmes

- GREKI, Anna, *Algérie, Capitale Alger*, poème, Paris, 1963

6- Sitographie

- Ecritures du moi

- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62/63, juin 1986, numéro thématique « L'illusion biographique », in https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317 (consulté le 11/04/2016)
- CAMARERO, Jesús, « La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf », in *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, n°4, avril 2008, p. 61 : <http://webpages.ull.es/users/cedille/cuatro/camarero.pdf> (Consulté le 25/09/2017)
- CRISTINI Carlo, PLOTON Louis, « Mémoire et autobiographie »
- , *Gérontologie et société*, 2009/3 (vol. 32 / n° 130), p. 75-95. DOI : 10.3917/g.s.130.0075. URL : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2009-3-page-75.htm> (consulté le 23/02/2022)
- GANI, Djehanne, « *Autobiographie psychique*, un "essai autobiographique " ? », *Acta fabula*, vol. 11, n° 2, « Actualité d'Hermann Broch », Février 2010, URL :

<http://www.fabula.org/acta/document5523.php>, (consultée le 30 octobre 2022)

- LEJEUNE, Philippe (2006), « Qu'est-ce que le pacte autobiographique ? », texte disponible sur :
http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html (document électronique, sans page, consulté le 07/03/2017)
- RUFFEL, Lionel, « Les écrits personnels », compte-rendu de : Thomas Clerc, *Les Écrits personnels*, Paris, Hachette supérieur, « Ancrages », 2001, paru dans *Champs du signe*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail, 2002, repris dans *Acta Fabula*, in :
<http://www.fabula.org/revue/cr/228.php> (document électronique, sans page, consulté le 09/11/2019).

- Histoire, mémoire et identité

- CHIKHI, Abdelmadjid, « Une écriture commune de l'histoire entre l'Algérie et la France n'est pas possible » publié le jeudi 06 août 2020, *APS*, in www.aps.dz, consulté le 09/03/2022,
<https://www.aps.dz/algérie/108312-une-écriture-commune-de-l-histoire-entre-l-algérie-et-la-france-n-est-pas-possible> (Consulté le 10/04/2022)
- FELOUS, Colette, in Dimitri Julien, « Écrire dans l'Histoire, écrire avec l'Histoire », *Acta fabula*, vol. 18, n° 2, Notes de lecture, Février 2017, URL : <http://www.fabula.org/acta/document10069.php> (consulté le 03 avril 2022)
- HALBWACHS, Maurice, in « Halbwachs et la mémoire sociale », Gérard Namer, 2004, Éditions de la Sorbonne, p.107-113 disponible sur : <http://www.openedition.org/6540> (consulté le 01/08/2021)
- HORVATH, Melena, « Retour aux voix perdues de l'origine », *Semen*, 18/2004, mise en ligne le 29 avril 2007, URL :
<https://journals.openedition.org/semen/2232> (Consulté le 16 Avril 2020).
- HOUSSA, Émilie, « Entre document immédiat et fiction de mémoire : Histoire et enjeux du désenchantement des actualités visuelles », *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 10 | 2011, mis en ligne le 15 août 2011, URL : <http://journals.openedition.org/cm/911>, 2011 (consulté le 14 février 2022)

- JIANDONG, Lu, « La mémoire : thématique maîtresse de la littérature et de l'histoire », p. 81-89 Éditions de la Maison des sciences de l'homme, en ligne, URL : <http://books.openedition.org/editionsms/914?lang=fr>, 2010 (consulté le : 20/05/2014)
- MARTINI, Lucienne, « Littérature et travail de mémoire » In : Où va l'Algérie ? [En ligne]. Aix-en-Provence : Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans, Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/iremam/423>>. ISBN : 9782811135393. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.iremam.423>, 2001 (Consulté le 06 septembre 2022)
- TEMPLALI, Yacine, « L'enseignement de l'histoire en Algérie et en France : entre "devoir de mémoire" et "oubli partagé" », Le Maghreb Emergent, contribution, <https://maghrebemergent.net/l-enseignement-de-l-histoire-en-algerie-et-en-france-entre-devoir-de-memoire-et-oubli-partage-contribution/>, 2016 (consulté le 13/11/2018)
- SORIANO, Eric, « Sur quelques illusions sur l'illusion biographique, À propos d'un texte de Pierre Bourdieu », dans Frédéric Rousseau & Antoine Coppolani, Le genre biographique en histoire. Jeux et enjeux d'écriture, Paris, Houdiard, 2007, consulté en version électronique (sans page), URL : <http://upvericsoriano.files.wordpress.com/2009/06/soriano-biographie.pdf>. (consulté le 04/05/2021)

- Assia Djebbar

- JAAFAR, Safa, « Littérature et cinéma dans *Vaste est la prison* d'Assia Djebbar », Voix contemporaines, n° 2, Littérature et création artistique contemporaines : héritage(s) et nouvelles modalités de dialogue, sous la direction de DUPOIS Gaëtan, KHALOUI Hajar, BERTHELOT-OBALI Jalad et CARDONA Elena Roig, 2020, in <https://voixcontemporaines.msh-lse.fr/node/138>. (Consulté le 12/09/2021)
- DJEBBAR Assia, Les Alouettes naïves, *préface* in http://www.assiadjebbar.net/first_novels/alouettes_preface.htm (Consulté le 18/11/2019)

- Divers

- GAUVIN, Lise, « L'écrivain francophone à la croisée des langues » : Entretiens, Paris, Editions Karthala, 1997 in DOI : 10.3917/kart.undef.2009.02 (consulté le 04/03/2018°)
- JUNG, Carl Gustave, *Glossaire*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Archétype> (*psychologie_analytique*, consulté le 22/6/2019.
- RUBINO, Gianfranco. Avant-propos in : « Le sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain », *Écrivains en dialogue* [en ligne], Macerata : Quodlibet, 2014 in <http://books.openedition.org/quodlibet/427> (consulté le 02/09/2020)
- TAOUA, Phyllis. Compte rendu de [MILÒ (Giuliva), « Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar », Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien : Peter Lang, coll. Documents pour l'histoire des francophonies, vol. 11, 2007, *Études littéraires africaines*, (25), 105–106. <https://doi.org/10.7202/1035254ar>, 2008 (consulté le 19/11/2017)

- Thèses et mémoires :

- BELLOULA, Sandra, *Dualité de la mémoire dans l'Amour, la fantasia d'Assia Djébar*, Ecole doctorale Algéro-française, Batna, 2009
- COLONNA, Vincent, *L'Autofiction*, Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989.
- IMELHAYEN, Fatema-Zohra (Assia Djébar), *le roman maghrébin francophone, entre les langues, entre les cultures : quarante ans d'un parcours, Assia Djébar, 1957-1987*, thèse soutenue à l'université Paul Valéry de Montpellier, le 2 avril 1999. 264p.
- REGAIEG, Najiba, *De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture : Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, Paris Nord, U.F.R. Lettres, département de Français, 1995.
- SALIM, Saïd, *Étude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines, comparées à des autobiographies africaines sub-saharienne*, thèse de Doctorat, Paris-13, 1995.

Ressources audiovisuelles

- DJEBAR, Assia, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, Alger, télévision algérienne, 1978.

- **Discours**

- BOUTEFLIKA, Abdelaziz, *Extraits du discours du 6 juillet 1999*, télévision algérienne
- CAMUS Albert, *Appel pour une trêve civile en Algérie*. 22 janvier 1956 dans : Benjamin Stora, *Les questions mémorielles portant sur la colonisation et la guerre d'Algérie*, Janvier 2021
- Partie du discours de réception à l'Académie Française d'Assia Djébar le 16/06/2005
- RICŒUR Paul, *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé*, discours à la Sorbonne dans le cadre de la conférence Marc Bloch, mardi 13 juin 2000, HSS, juillet-août 2000.
- HELLER-GOLDENBER, Lucelle, Interview avec Assia Djébar à Cologne, in 87 Cahier d'études maghrébines : « Maghreb au féminin », n°2, Cologne, 1990.

-

Dictionnaires

- R. SAINT-GELAIS, « fiction », Le dictionnaire de la littérature, sous la direction de Paul ARON et al, Presses universitaires de France, Paris, 2002.
- <https://dictionnaire.lerobert.com> ›
- <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0193>

Table des matières

Dédicace	
Remerciements	
Introduction générale	

CHAPITRE I

L'ÉCRITURE DE LA MÉMOIRE

Introduction.....	12
I-1. Assia Djébar et l'anamnèse.....	20
I-1-1. Écriture d'une mémoire algérienne.....	15
I-1-2. Écriture de la mémoire dans la littérature algérienne.....	26
I-1-3. La mémoire comme stratégie scripturale chez Assia Djébar.....	29
I-1-4. L'anamnèse comme exigence existentielle.....	31
I-2. La mémoire dans les écritures du « Moi ».....	33
I-2-1. La fonctionnalisation du soi.....	34
I-2-2. Assia Djébar, une autobiographie singulière.....	39
I-2-3. Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle.....	41
I-3. La mémoire dans la fiction.....	44
I-3-1. La fictionnalisation du soi.....	45
I-3-2. Mémoire et écriture du "je" ou l'ébauche d'une nouvelle autofiction.....	50
I-3-3. L'autofiction chez Assia Djébar.....	54
Conclusion.....	59

CHAPITRE II

L'ÉCRITURE HISTORIOGRAPHIQUE CHEZ ASSIA DJÉBAR

Introduction.....	62
II-1. L'histoire de l'Histoire.....	58
II-1-1. Assia Djébar : Un travail d'historien.....	64
II-1-2. Scénographie coloniale.....	69
II-1-2-a. L'Amour, la fantasia.....	71
II-1-2-b. La femme sans sépulture.....	73
II-1-3. L'Histoire au service de l'identité.....	78
II-2. Assia Djébar entre Histoire et fiction.....	85
II-2-1. De l'Histoire à l'histoire romancée.....	87
II-2-2. Traversée temporelle dans l'Histoire et la fiction.....	90
II-2-3. Le personnage, de l'histoire à l'Histoire.....	96

II-3- La post-mémoire	101
II-3-1. Écriture de la résilience	104
II-3-2. Transmission inter et/ou transgénérationnelle	107
II-3-3. Histoire entre rupture et continuité	111
Conclusion.....	118

CHAPITRE III

FORMES MÉMORIELLES DANS L'ÉCRITURE ROMANESQUE D'ASSIA DJEBAR

Introduction	117
III-1. Mémoire sociale.....	119
III-1-1. Écriture d'une mémoire féminine.....	122
III-1-2. Littérature et tradition orale	127
III-1-3. De l'ethnographie à la construction d'une identité féminine	133
III-2. Formes mémorielles.....	137
III-2-1. La mémoire sensorielle.....	138
III-2-2. La mémoire fragmentée	142
III-2-3- La mémoire erratique.....	146
III-3. Imbrications mémorielles	149
III-3-1. Imbrication des mémoires: individuelle et collective	150
III-3-2. Imbrication temporelle.....	154
III-3-3. Imbrication des personnage/narratrice.....	164
Conclusion	163

CHAPITRE IV

POUR UNE ESTHETIQUE DE L'ÉCRITURE DE LA MÉMOIRE

Introduction	166
IV-1. Les arts dans l'écriture de la mémoire	168
IV- 1-1. Du cinéma à l'écriture de la mémoire	168
IV-1-2 .La poésie : une envolée socio-mémorielle	172
IV-1-3. Le langage du corps dans l'écriture de la mémoire.....	177
IV-1-4. Musique et musicalité chez Assia Djébar.....	180
IV-2. Écriture intertextuelle de la mémoire	184
IV-2-1. Intertextualité et mémoire.....	186
V-2-2 .Écriture polyphonique de la mémoire.....	192

IV-2-3. <i>L'Orient</i> dans l'écriture de la mémoire	200
VI-3. Les lieux de la mémoire dans l'écriture djebarienne	208
IV-3-1. Souvenir et espace	211
VI-3-2. La langue d'écriture comme trace	213
VI-3-2. La mémoire rhizomique.....	227
Conclusion.....	230
Conclusion générale.....	223
Références bibliographiques	231
Table des matières.....	250

Résumé de la thèse

Rôle de la mémoire dans l'écriture romanesque d'Assia Djébar étude de : l'Amour, la fantasia, Ombre Sultane, Vaste est la prison et la femme sans sépulture est une étude qui vise à explorer les différentes stratégies mise en œuvre par une écrivaine de l'Histoire et de la mémoire. Assia Djébar parcourt les différentes formes de la mémoire qui est traversée par les questions centrales de la mémoire collective, de l'oubli et du souvenir. Dans la présente thèse, nous avons tenté d'amorcer une réflexion sur la stratégie scripturaire mémorielle d'Assia Djébar, repérée à travers une écriture romanesque contemporaine. Dans cette optique, nous avons étudié quatre ouvrages de l'écrivaine : *L'Amour, la fantasia, Ombre sultane, Vaste est la prison, et la femme sans sépulture*. Pour ce faire, quatre moments sont importants dans notre analyse : d'abord approcher la notion de la *mémoire* en tant que stratégie scripturale chez Assia Djébar avec le processus de l'anamnèse comme exigence existentielle, ensuite explorer les modalités de l'écriture de l'Histoire où on a touché aux concepts de résilience, post-mémoire, puis nous avons étudié les différentes formes mémorielles dans les quatre œuvres. Cette étude nécessite une approche plurielle qui se définit à la croisée de plusieurs disciplines : Histoire, Anthropologie, psychologie...

Mots clés :

Mémoire, Ecriture, Histoire, Femmes, autobiographie, fiction, écriture romanesque.

Abstract

Role of memory in the novelistic writing of Assia Djébar study of: *L'Amour, fantasia, Ombre Sultane, Vaste est la prison and la femme sans sepulture* is a study that aims to explore the different strategies implemented by a writer of History and memory. Assia Djébar explores the different forms of memory which is crossed by the central questions of collective memory, forgetting and remembrance. In this thesis, we have tried to initiate a reflection on the memorial scriptural strategy of Assia Djébar, identified through a contemporary novelistic writing. With this in mind, we have studied four works by the writer: *L'Amour, la fantasia, Ombre sultane, Vaste est la prison, and la femme sans sepult*. To do this, four moments are important in our analysis: first approach the notion of memory as a scriptural strategy in Assia Djébar with the process of anamnesis as an existential requirement, then explore the modalities of writing the History where we touched on the concepts of resilience, post-memory, then we studied the different forms of memory in the four works. This study requires a plural approach which is defined at the crossroads of several disciplines: History, Anthropology, psychology...

Key words:

Memory, Writing, History, Women, autobiography, fiction, novel writing.

ملخص الأطروحة: دور الذاكرة في الكتابة الروائية لآسيا جبار : *l'Amour, la fantasia, Ombre Sultane, Vaste est la prison et la femme sans sépulture* هي دراسة تهدف إلى استكشاف الاستراتيجيات المختلفة التي ينفذها كاتب التاريخ والذاكرة. تستكشف آسيا جبار الأشكال المختلفة للذاكرة التي تعبرها الأسئلة المركزية للذاكرة الجماعية والنسيان والتذكر. في هذه الأطروحة، حاولنا التفكير في استراتيجية الكتاب التذكارية لآسيا جبار ، والتي تم تحديدها من خلال الكتابة الروائية المعاصرة. مع أخذ ذلك في الاعتبار، درسنا أربعة أعمال للكاتب: *l'Amour, la fantasia, Ombre Sultane, Vaste est la prison et la femme sans sépulture*. هناك أربع لحظات مهمة في تحليلنا: أولاً ، تعامل مع فكرة الذاكرة كاستراتيجية كتابية في آسيا جبار مع عملية سوابق الذاكرة كشرط وجودي ، ثم استكشاف طرق كتابة التاريخ حيث تطرقنا إلى مفاهيم المرونة ، ما بعد الذاكرة ، ثم درسنا الأشكال المختلفة للذاكرة في الأعمال الأربعة. تتطلب هذه الدراسة نهجاً متعددًا يتم تحديده عند مفترق طرق العديد من التخصصات: التاريخ والأنثروبولوجيا وعلم النفس ...

الكلمات الدالة:

الذاكرة ، الكتابة ، التاريخ ، المرأة ، السيرة الذاتية ، الخيال ، كتابة الروايات.