

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE  
SCIENTIFIQUE



UNIVERSITE D'ORAN ES-SENIA  
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS  
POLE OUEST  
ANTENNE D'ORAN

*Quand l'écriture devient calligraphie...*

LES DISPOSITIFS DE FICTION EXPRIMANT LE CORPS CHEZ ASSIA DJEBAR DANS  
TROIS ŒUVRES CHOISIES:  
LES ENFANTS DU NOUVEAU MONDE – OMBRE SULTANE – LA FEMME SANS  
SEPULTURE.

**THESE DE DOCTORAT (SCIENCES DES TEXTES LITTERAIRES)**

PRESENTEE PAR  
**RACHIDA BENGHABRIT-BOUALLALAH**

SOUS LA DIRECTION DE :

- MME LE PROFESSEUR SARI FEWZIA
- M. LE PROFESSEUR GELAS BRUNO

**LES MEMBRES DU JURY**

**Le Président** : Mme Bahia OUHIBI, Maître de conférence à l'université d'Oran.

**Le rapporteur** : Mme Fewzia SARI, Professeur à l'université d'Oran.

**Le co-rapporteur** : M. Bruno GELAS, Professeur à l'université de Lyon II

**L'examineur** : M. Charles BONN, Professeur à l'université de Leipzig

**L'examineur** : Mme Fatima Zohra CHIALI, Maître de conférence à l'université d'Oran

**L'examineur** : Mme Samira BECHELAGHEM, Maître de conférence à l'université de Mostaganem

2009/2010

*À ma mère...*

## REMERCIEMENTS

*Tous mes remerciements au Professeur Fewzia SARI qui m'a toujours soutenue, conseillée et suivie. Aucun mot ne peut exprimer ma gratitude à cette grande Dame, car elle m'a donné la possibilité de concrétiser mon rêve.*

*Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance au Professeur Bruno GELAS qui a mis à ma disposition son grand savoir avec une gentillesse exceptionnelle. Il n'a jamais hésité à répondre à toute sollicitation de ma part, et ce, malgré ses très nombreuses occupations.*

*Je n'oublie pas madame Anne-Marie MORTIER pour sa grande générosité, ses conseils précieux qui m'ont permis de réaliser cette thèse avec facilité.*

*Tous mes remerciements vont vers l'honorable jury, sans qui, cette thèse ne peut « exister ».*

## **RESUME:**

Nous postulons qu'Assia Djébar construit des fictions à effets d'Histoire dans l'expression du corps. L'effet d'Histoire est analysé en une optique esthétique. Trois œuvres sont choisies pour leur caractère de "pure" fiction : *Les Enfants du nouveau monde* – *Ombre sultane* – *La Femme sans sépulture*.

*Les Enfants du Nouveau Monde* est le premier roman où l'Histoire est introduite dans le texte djébarien. "Engagée ainsi politiquement", la jeune romancière se détourne quelque peu du corps en sa qualité de thème premier de sa littérature. Puis, quittant le monologisme d'« ENM », le discours dans *Ombre sultane* se scinde en deux, l'un masculin dominant et passéiste, l'autre féminin, dominé et moderne. Les deux discours se livrent une bataille où le camp féminin sort victorieux. Dans le roman *La Femme sans sépulture*, des voix féminines narrent Zoulikha Oudai, chacune dans son point de vue par rapport à sa relation avec l'héroïne. Dès qu'il s'agit de discours politique, le monologisme se réinstalle dans la pluralité mais résolument subversif. Par l'écriture de la fiction à effets d'Histoire d'Assia Djébar, l'héroïne appartient désormais au mythe.

Mots clés : fiction – Histoire - corps – discours – point de vue - voix narrative – écriture de soi - mythe.

## **ABSTRACT:**

We postulate Assia Djébar constructed fictions effects History, in the expression of the body. The effect of history is analysed as aesthetics. Three works are chosen for their character of "pure" fiction: *The children of new world* - *Shadow's sultaness* - *The Women unburied*.

*The children of new world* is the first novel where history is made in the text djébarien. The young novelist, and "politically committed", turns away somewhat from the body, as the first theme of its literature. Leaving the monologism "CNW" speech in *Shadow's sultaness* is split into two, one dominant male and backward, the other female-dominated and modern. The two speeches engage a battle, where the female camp out victorious. In the novel *The Women unburied*, female voices narrate Zoulikha Oudai, each in its view, compared to its relationship with heroin. When it comes to political discourse, monologism relocated in the plurality but decidedly subversive. Indeed, all women align themselves with Zoulikha only producer of speech. By writing fiction effects History of Assia Djébar, heroin is now the myth.

Keywords : fiction – History – body – discursive voice – point of view – autobiography – myth.

# SOMMAIRE

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

### PREMIÈRE PARTIE: UNE PAGE D'HISTOIRE.

#### (Assia DJEBAR, l'écrivaine) : Les Enfants du nouveau monde.

Introduction	p. 14
CHAPITRE 1 : Fiction et Histoire.	p. 15
1-Définition des concepts.	p. 15
2-Relation croisée entre la fiction et l'Histoire.	p. 33
CHAPITRE 2 : Une fiction de l'Histoire : Les « artisans » du Nouveau Monde.	p. 44
1-Le corps : aspect théorique.	p. 44
2-Situation des personnages : entrave de chaque personnage en quête d'une libération.	p. 46
3-L'instance spatio-temporelle.	p. 63
CHAPITRE 3 : le discours monologique de la fiction de l'Histoire.	p. 70
1-Les langages des corps : expressions multiples de l'intériorité qui aspire à son extériorisation.	p. 70
2-Le cercle de la vie : un corps meurt pour qu'un autre vive.	p. 96
3-Nouvel ancrage des situations des personnages qui arrivent au bout de leur quête.	p. 106
Conclusion partielle.	p. 109

## DEUXIÈME PARTIE : L'HISTOIRE D'ASSIA DJEBAR

(Assia DJEBAR, la « diseuse ») :

### Ombre sultane.

Introduction.	p. 114
L'écriture : la parole silencieuse.	p. 115
L'écriture de soi : le témoignage du vécu.	p. 119
CHAPITRE 1: « Je » et « Tu » : l'image du miroir.	p. 125
1-Je » est témoin de son propre vécu.	p. 125
2-Djebar/Isma/narratrice/manipulatrice/personnage/sultane.	p. 126
3-La dualité de l'espace et du temps.	p. 134
4-Le sujet parlant ou personnage double.	p. 138
CHAPITRE 2 : «Elles» font partie de « je » : les histoires des autres femmes.	p. 177
1-L'altérité/identité : une similitude de « je ».	p. 178
2-La réduplication : multiple de « je ».	p. 183
3-Autres réductions de « je » : des violences commises à l'encontre des femmes.	p. 188
CHAPITRE 3 : Solidarité féminine devant l'adversité masculine.	p. 195
1-« Il » est l'adversaire : le mari de Hajila est un représentant de la gent masculine.	p. 196
2-Les diverses formes d'adversité masculine.	p. 202
3-La solidarité féminine.	p. 214
4-L'altérité du « je » vers le « nous » de sororité.	p. 219
5-La sororité féminine s'oppose à la gent masculine.	p. 221
Conclusion partielle.	p. 226

## TROISIÈME PARTIE : « JE », TÉMOIN SENSIBLE.

(Assia DJEBAR, « l'écouteuse ») :

### La Femme sans sépulture.

Introduction.	p. 230
CHAPITRE 1 : Le « concert » des voix narratives pour l'expression du corps.	p. 234
1-Voix narrative et point de vue.	p. 235
2-L'écoute : un outil du passage de la voix à la voie.	p. 238
3-Les points de vue multiples pour présenter le corps absent.	p. 241
CHAPITRE 2 : La double instance spatio-temporelle fictive et mythique.	p. 267
1-L'instance spatio-temporelle de la fiction.	p. 269
2-L'instance spatio-temporelle du mythe.	p. 276
CHAPITRE 3 : Les voix plurielles pour un discours subversif unique.	p. 297
1 : La distinction entre le point de vue et le discours.	p. 298
2 : Le discours idéologique des voix féminines.	p. 300
3 : Le discours politique est l'enjeu du roman : du féminisme à la subversion radicale.	p. 312
4 : Le corps absent/voix/e, serait-il l'écriture subversive djebarienne ?	p. 316
Conclusion partielle.	p. 322

### CONCLUSION GÉNÉRALE

## INTRODUCTION GENERALE



Nous voudrions raconter deux faits vécus personnellement, l'un fictionnel et l'autre réel.

Le fait de fiction : la télévision diffusait un film qui servait seulement à donner une présence auditive quand notre attention fut attirée par l'intrigue : un général de l'armée américaine était jugé pour un crime qu'il avait commis au Chili. Il était particulièrement dédaigneux quand il refusa de se lever devant la cour du tribunal, non pas à cause de son âge avancé, mais parce que sa qualité de général lui faisait estimer qu'il était supérieur à cette cour. Une décision de justice fut prise sans qu'elle soit communiquée, puis le film s'arrêta tout net. La fameuse phrase défila : « Toute ressemblance à des personnes vraies n'est que fortuite. » ou une formulation de même sens. En fait, tout le monde reconnaissait le général Pinochet quand il fut arrêté en Angleterre, puis transféré au Chili pour invalidité. Dès son arrivée à l'aéroport de son pays, arrogant, il se leva de sa chaise roulante et se montra très alerte pour un homme de son âge.

Le fait historique est le coup d'État en Mauritanie. L'événement s'est effectué lors du déplacement du président de ce pays pour assister aux funérailles du roi de l'Arabie Séoudite. Quelques railleries évoquaient la situation de ce chef d'État limogé du fait de son absence. Et pourtant, tout le monde était conscient qu'un coup d'État ne s'improvisait pas. Il était certainement programmé bien avant le décès du roi de l'Arabie Séoudite, mais croire à la fiction était plus attrayant, semblait plus crédible que de penser à cette programmation plus logique mais si banale.

Fiction et histoire semblent fonctionner comme des sœurs siamoises avec un corps commun : chacune d'elles est une personne à part sans qu'elles puissent être indépendantes l'une de l'autre.

Le texte djebarien nous interpelle dans cette observation : l'Histoire est problématisée dans la construction de la fiction.

Cette constatation nous conduit directement à une formulation première de notre hypothèse : la construction de la fiction peut révéler des faits historiques. Par cette affirmation, nous ne visons ni "l'effet de réel" au sens barthien ni le roman historique, nous ciblons l'écriture romanesque. L'exemple de cette écriture est celle d'Assia DJEBAR que chacun sait être de formation académique en histoire, toutefois, il ne s'agit pas de cette première formation, mais de sa création littéraire : l'écriture romanesque.

À partir de ce constat, nous nous posons deux questions pour définir notre problématique:

1- Comment la fiction djebarienne peut-elle révéler les faits historiques ? (Ce que nous

appellerons désormais la fiction/Histoire.)

2- Par quel moyen nous démontrons cette fiction/Histoire djebarienne ?

Nous pensons que le corps mnémonique de l'auteure est le moyen par lequel elle exprime les effets d'Histoire. Notre romancière se place en effet dans une double rétrospective : l'une appartient à l'Histoire ; l'autre la concerne personnellement. Cependant, il faut signaler que dès son lancement littéraire, le texte djebarien choisit le corps sensible en l'instaurant presque comme un "sceau" de son écriture, car il s'y manifeste à travers les émotions et sensations dans les premiers romans (*La Soif* et *Les Impatients*). Ce n'est qu'au troisième (*Les Enfants du nouveau monde*) que l'Histoire intègre le texte sans jamais le quitter. Dès lors, la littérature djebarienne s'approprie l'Histoire et l'incorpore au point où l'aspect factuel devient sa poétique propre. D'ailleurs, l'écrivaine la revendique pleinement en déclarant à une journaliste :

Je ne ressens pas le « poids de l'Histoire » comme une charge mais comme un humus.<sup>1</sup>

Il est impératif de mentionner que notre romancière se situe dans la création artistique quand elle parle de l'humus. De son point de vue, l'humus n'est pas un effet d'Histoire, mais il est "une fertilité romanesque" traduite par son écriture de la fiction. C'est au niveau de la réception que le texte djebarien produit l'effet d'Histoire : le lecteur entre en résonance avec le texte par le biais de l'Histoire et ses possibles souvenirs émotionnels. Nous nous plaçons en fait dans un espace où se conjuguent Histoire et autofiction. Le corps sensible de l'auteur serait un "réceptacle fécond" qui "brasse" tout le vécu pour inventer un texte produisant des effets d'Histoire sans chercher à relater ni des faits historiques ni une autobiographie, car ils sont simplement dans une possibilité d'être dans la mémoire du lecteur. En vérité, notre auteure est dans un souci poétique de nous faire "ressentir vrai" seulement. L'effet d'Histoire n'est pas dans la description d'un panorama rendu vivant par ses couleurs et sons, mais dans la réalité de l'émotion corporelle du lecteur. L'effet de l'écriture est une sensation "seconde", car il est au-delà de l'image qui se présente immédiatement à l'esprit au moment de lecture, mais il se situe dans une "empreinte émotionnelle" du récepteur comme un souvenir de plaisir ou douleur, non sans oublier le contexte historique qui le justifie. Par exemple, quand la personne ôte le voile, nous avons tout d'abord l'évocation historique dans ce mouvement, puis la sensation d'enlever le voile est le moyen par lequel la romancière construit l'effet de réel. Ce geste devient ainsi un acte historique et esthétique à la fois, à savoir : un sentiment de libération par rapport à la société, mais aussi une sensation nouvelle ou retrouvée (enfance)

---

<sup>1</sup> CLERC. JM cite A. Djebar qui accorde un entretien à Thoria Smati dans *Algérie Actualité* du 29 mars au 4 avril 1990

du corps qui "avale" le monde environnant au point de faire corps avec lui. N'oublions pas qu'à ce moment de lecture, une sorte de "corps à corps" s'instaure entre le texte djebarien et son récepteur.

Nous ajoutons un élément incontournable de la fiction d'Assia Djébar : "faire" parler les femmes, ces oubliées de l'Histoire. Il est évident qu'elle privilégie la voix féminine, c'est-à-dire évoquer un "organe" du corps féminin. Notre romancière inscrit alors sa voix et celle des femmes. En effet, pour raconter ces oubliées ou muettes, elle doit puiser dans sa mémoire personnelle et collective. Son acuité émotionnelle devient voie pour prendre corps en une écriture des sens. En définitive, Assia Djébar se trouve toujours dans deux histoires : une personnelle (elle assume une semi-autobiographie uniquement) ; l'autre universelle (le texte djebarien vise à dépasser le cadre national algérien). Par sa décision de "donner la voix" à la parole féminine jusque-là muette, Assia Djébar s'oriente vers l'expression des sens, car ce silence assourdissant s'entend aisément dans son texte.

Avant d'annoncer notre hypothèse, précisons que nous allons considérer le corps au sens large, c'est-à-dire féminin et masculin : sa présence physique et surtout son absence, qui se distingue par ses manifestations multiples, contribue à la conduite de notre argumentaire.

Notre problématique est formulée finalement comme suit : comment la construction fictionnelle djebarienne s'orne-t-elle d'un possible réel dans l'expression du corps mnémonique ? Le verbe orner est sélectionné dans l'intention d'analyser l'aspect poétique ; l'effet d'Histoire n'est qu'une construction de la fiction.

Maintenant, notre étude va s'appuyer sur quel corpus ? Dans la mesure où nous prenons en considération les deux thèmes de la fiction/Histoire et du corps en état de souvenance, faut-il reprendre toute l'œuvre djebarienne ?

Pour répondre à cette question du corpus, il est indispensable de signaler la vie artistique assez longue de notre auteure, et qui se compose en deux temps. En effet, Assia Djébar a connu deux époques : celle d'avant ses dix ans d'absence de la scène littéraire et celle de son retour à l'écriture vers les années quatre-vingts.

Durant la première époque, les caractéristiques du texte djebarien ne sont pas encore affirmées. Le roman *Les Enfants du nouveau monde*, qui est le troisième de cette période, est écrit dans la tradition du roman réaliste. Assia Djébar propose une description de la guerre, et choisit pour cela une journée du mois de mai 1956. Elle cherche par ce roman à attirer l'attention des siens, car, si les deux précédents – *La Soif* (titre déjà évocateur) et *Les Impatients* – ont été bien accueillis par la critique française, ils ont été boudés par les Algériens, les siens. Ils offraient une intrigue située en dehors du temps

algérien des années cinquante, et décrivaient la femme avec ses soucis existentiels. L'écrivaine débutante affichait un "égoïsme" tout à fait compréhensible au vu de sa jeunesse.

Avec *Les Enfants du Nouveau Monde*, une nouvelle étape s'opère dans l'écriture djebarienne : l'inscription de l'Histoire avec une "prémice" de point de vue de l'auteur. Si l'Histoire est évidente, le point de vue est furtif et incertain : seul l'avènement du Nouveau Monde et son idéologie constituent les enjeux de ce troisième roman. La description d'une journée de guerre de mai 1956 est le centre d'intérêt du récit.

Dans mon troisième roman *Les Enfants du nouveau monde*, j'ai voulu jeter un regard sur les miens.<sup>1</sup>

Cette description s'opère selon la technique littéraire du roman réaliste. Les corps y expriment la guerre, et les maîtres mots sont : ennemi – trahison – combat – front – racines... tout un arsenal linguistique qui "fabrique" la guerre. En fait, l'auteur essaie d'écrire ce qu'elle voit. Non encore essentiellement djebarien, ce regard fait l'objet de cette nouvelle expérience du texte.

Nous pouvons dire que cette première période s'achève en caractérisant le texte par son aspect historique, car le corps sensible était déjà présent dans les deux premières œuvres.

Dans la deuxième époque et après une décennie d'aphasie littéraire, le texte djebarien revient avec une particularité complètement assumée par l'écrivaine : son choix de "faire" parler les femmes, ces oubliées de l'Histoire.

À partir de cette caractérisation des deux périodes, nous déterminons notre corpus selon deux critères :

- Le premier critère : les œuvres doivent être de "pure" fiction parce qu'Assia Djébar est connue pour incorporer des écrits historiques dans certains de ses romans, à l'exemple de *L'Amour, la fantasia*.
- Le second critère : les œuvres de fiction doivent se rapporter aux grandes périodes de l'histoire d'Algérie.

Tenant compte de ces deux éléments fondamentaux, nous avons ainsi quatre œuvres choisies : *Les Enfants du nouveau monde* – *Ombre sultane* – *Oran, langue morte* – *La Femme sans sépulture*.

---

<sup>1</sup> CHIKHI. B cite Assia Djébar dans *Assia Djébar. Histoires et fantaisies* [2007], Ed PUPS ; Lettres francophones, collection dirigée par Beïda Chikhi, Paris, p.47

La période de la guerre d'Algérie : 1954 à 1962 : *Les Enfants du nouveau monde*.

La décennie des années quatre-vingts : *Ombre sultane*.

La décennie des années quatre-vingt-dix : *Oran, langue morte*.

La décennie des années deux-mille : *La Femme sans sépulture*.

Nous pensions que le recueil *Oran, langue morte*, dans le genre des nouvelles, était la meilleure expression du corps brisé ou fragmenté de la décennie noire. Mais, nous avons constaté qu'il nous était humainement impossible d'en parler, tant le texte fictionnel était encore trop "réel" à nos yeux. Il nous a donc paru plus sage "d'omettre" cette triste période pour pouvoir étudier sereinement le texte fictionnel, et, en définitive, nous avons retenu seulement trois romans, à savoir :

\**Les Enfants du nouveau monde* publié chez Julliard en 1962, pour la période de la guerre de libération nationale.

\**Ombre sultane* publié chez Lattès en 1987, pour les années quatre-vingts.

\**La Femme sans sépulture* publié chez Albin Michel en 2002, pour les années deux-mille.

La formulation de la problématique reste identique.

Pour le corpus *Les Enfants du nouveau monde*, sa sélection est justifiée parce qu'il est pratiquement le premier roman qui relate l'Histoire. D'impact assez restreint au vu de son "conformisme idéologique", il est pour nous déterminant quant à son "cachet djebarien" : l'inscription de l'Histoire.

Pour *Ombre sultane* et *La Femme sans sépulture*, ces deux autres corpus sont choisis dans la mesure où ils remplissent tous les critères que nous nous sommes fixés, à savoir : l'Histoire, le corps mnémonique par la semi-autobiographie assumée et la fiction "pure". Ces deux derniers corpus sont autant d'étapes de la littérature djebarienne :

-*Ombre sultane* : « Je » est le témoin de son propre vécu. Assia Djebar est "la diseuse"<sup>1</sup>.

-*La Femme sans sépulture* : « Je » est le témoin du vécu des autres femmes. Assia Djebar est "l'écouteuse".

---

<sup>1</sup> Le terme est de Assia Djebar, « OS » page 111 « Négligence des diseuses... »

## Méthodologie

Pour accéder à l'effet d'Histoire dans l'écriture djebarienne du corps mnémonique, nous optons pour l'analyse du discours. Ce choix méthodologique s'impose dans la mesure où notre romancière reconnaît être le chantre des femmes, ses sœurs, ces oubliées de l'Histoire ou celles qui sont réduites au silence. Par cette déclaration, notre auteure se place automatiquement dans un point de vue par rapport à un autre. Par cette position, l'écrivaine n'ambitionne que le poétique, alors qu'elle revendique l'Histoire comme un "humus".

Nous nous proposons d'essayer de dégager tout discours qui se glisse et qui pourrait provenir de l'auteur lui-même. Ce n'est pas l'autobiographie qui nous intéresse : nous extrayons seulement le discours qui serait attribué à l'auteur dans le but de prouver sa réalité historique.

Il faut cependant signaler que le premier corpus *Les Enfants du nouveau monde* n'est pas vraiment concerné par le point de vue de l'auteure. En effet, pour ce troisième roman de toute son œuvre, notre écrivaine était simplement soucieuse de "jeter un regard sur les siens" jusque-là ignorés par son écriture à peine naissante. Dans cette situation, elle se place en retrait et se conforme à l'idéologie de la guerre anti-coloniale principalement. En fait, elle met en sourdine son opinion, mais reste très observatrice et "sème" délibérément ou non des prémices de point de vue.

Le discours va revêtir plusieurs formes dont la première vient de la différence des trois corpus : dans *Les Enfants du nouveau monde*, Assia Djébar décrit les siens ; dans *Ombre sultane*, elle est diseuse ; dans *La Femme sans sépulture*, elle est écouteuse.

Pour notre plan général, nous gardons le déroulement chronologique des publications des romans. Par cet enchaînement, nous postulons que même l'écriture djebarienne est traversée par ce mouvement historique, au sens où son texte change, opère des mutations tout au long de l'Histoire. Consciemment ou non, l'écriture romanesque djebarienne est "happée" dans le tourbillon historique. Romancière, elle n'oublie jamais qu'elle est également historienne, elle assume les deux statuts pleinement en créant des fictions à effets d'Histoire.

Nous aurons trois grandes parties dont chacune est composée de trois chapitres.

- La première partie concerne le corpus *Les Enfants du nouveau monde* (publié en 1962) et s'intitule : Assia Djébar, l'écrivaine. Ce roman nous sert à démontrer l'ancrage de l'Histoire dans sa littérature encore débutante. Il marque un tournant non sans laisser "filtrer" une position personnelle qui va être son autre "label". Dans ce corpus où seul le

discours de l'engagement est manifeste, Assia Djébar évoque surtout le corps organique pour traduire la guerre. En effet, notre romancière décrit toutes les épreuves engendrées par le conflit armé, à savoir : le sacrifice ; le martyre; le patriotisme ; la haine ; le mépris et autres sentiments analogues qui mettent en exergue le corps en souffrance.

- La deuxième partie se rapporte au corpus *Ombre sultane* (publié en 1987) et a pour titre : Assia Djébar, la diseuse. À ce stade, nous retrouvons la fiction/Histoire et le corpus mnémorique dans un dialogisme revendiqué par notre auteure. Ainsi, tous les critères de notre problématique sont remplis.

- La troisième partie concerne *La Femme sans sépulture* (publié en 2002) et qui s'intitule : Assia Djébar, l'écouteuse. Au faite de sa carrière littéraire, notre romancière s'y déclare écouteuse de l'histoire vraie de la martyre Zoulikha Oudai. Dépassant ce niveau d'audition, elle s'imprègne de ce récit et s'approprie la voix de l'Absente pour dérouler une parole polyphonique fondamentalement féminine, mais dont la teneur la hisse au niveau universel, car elle prône la tolérance et l'entente entre les peuples.

PREMIERE PARTIE  
UNE PAGE D'HISTOIRE  
(ASSIA DJEBAR, L'ECRIVAINNE) :  
LES ENFANTS DU NOUVEAU MONDE



*Le calame à la main  
ma plume de l'école coranique  
quand, fillette, près des orangers,  
et des ruisseaux dont l'eau chantait  
j'apprenais à écrire  
le premier verset  
le dernier*

*J'apprenais aussi à écrire le français.*

*Assia Djébar, dans Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie, p. 257*

## **Introduction**

Avant d'aborder l'analyse proprement dite de notre corpus, nous signalons que le premier chapitre de notre thèse est consacré à l'aspect théorique. Nous sommes dans l'obligation de définir les concepts qui nous servent de base pour notre étude. Dans la mesure où nous postulons la fiction à effets d'Histoire, nous commençons par la notion de la fiction avec ses instruments : la littérature et le roman. Nous enchaînons avec l'écriture de l'histoire et son outil conceptuel éminemment fictionnel qui est le récit.

À partir de ce dénominateur commun, le récit, nous verrons la relation dialectique de la fiction et de l'événement historique. À la lumière de ce petit éclaircissement théorique, nous analyserons les trois corpus de notre thèse.

Ce n'est qu'au deuxième chapitre que nous nous lançons dans l'étude du premier roman. Nous présenterons tous les personnages qui sont les artisans du Nouveau Monde.

Dans le troisième chapitre, nous repérerons le discours qui motive de près ou de loin les personnages vers le Nouveau Monde.

# CHAPITRE 1 – Fiction et Histoire

## 1-1 Définition des concepts

### 1-1-1 De la fiction

Nous essayons de définir la fiction. Selon le dictionnaire, le terme est d'origine latine : *fictio* qui vient lui-même de  *fingere*. Ce dernier verbe signifie créer par imagination. Cela peut être un mensonge ou une feinte de la réalité. La fiction est construite à partir de la réalité : si elle est une imagination de l'esprit, la réalité, elle, est palpable et visible. Cette très simple définition ne rend pas compte de l'ampleur de sa signification. En effet, le besoin d'inventer une fiction suppose une croyance à celle-ci pour celui qui la conçoit, et pour celui à qui on la lui adresse. La notion de croyance est un critère essentiel pour que la fiction prenne une consistance. Pour inventer un mensonge, il est impératif qu'il fasse « vrai » et qu'il feigne la réalité qui est la référence : donc le mensonge prend ses éléments de la réalité qui est la base de la croyance. Pour nous, ce critère (la croyance) est fondamental afin que nous puissions argumenter notre problématique.

La question de la fiction se pose depuis les philosophes Platon et Aristote, elle se présente en terme philosophique du réel et de sa représentation. Pour ces penseurs grecs, la fiction s'appelait mimèsis. Ce vocable aristolicien a une orthographe multiple, nous préférons celle qui est adoptée par Alexandre Gefen à qui nous empruntons la définition :

La mimèsis autrement dit la représentation littéraire comme une rupture et donc comme une problématique.<sup>1</sup>

Nous retenons cette notion très importante : la représentation littéraire. Il faut en préciser l'acception sans oublier de signaler les autres éléments notables : rupture et problématique qui créent une ouverture. Selon A. Gefen :

---

<sup>1</sup> GEFEN, A. *La mimèsis*. Textes choisis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Flammarion, 2002. (Coll. Corpus GF). Page 13.

Le mot chien ne mord pas, qu'il s'appuie sur une référence « réaliste » au monde, ou qu'il soit propre d'une fiction, c'est-à-dire d'une représentation explicitement émancipée par l'imaginaire. <sup>1</sup>

Nous continuons avec le même auteur

Miracle ou mirage, la mimésis, représentation des choses par les signes et transposition du monde par la littérature, dissimule ainsi un mystère que l'importation directe, par translittération depuis le grec classique  $\mu\mu$  a su préserver dans la langue française. <sup>2</sup>

Nous avons plus loin :

S'il s'agit d'expliquer le mécanisme de la représentation, le détour par la peinture peut d'abord sembler apporter une réponse rapide et claire. Selon la métaphore picturale, la mimésis serait transposition directe (au théâtre), ou indirecte (dans le récit), du réel, dont les objets et les phénomènes sont transformés en signes aussi simplement que dans un tableau ou une photographie. <sup>3</sup>

Le lien est établi entre la présentation du monde réel et sa re-présentation fictionnelle (2<sup>e</sup> présentation) par les signes comme une photographie, une image ou une peinture. Pareillement, le mot est un signe mais linguistique, <sup>4</sup> qui re-présente également la réalité. D'après Käte Hamburger, citée par Laurent Jenny :

De tous les matériaux de l'art, seule la langue est capable de reproduire l'apparence de vie, c'est-à-dire des personnages qui vivent, sentent, parlent et se taisent. (K. Hamburger 1986, 72) <sup>5</sup>

La fiction est ainsi liée à la représentation des paroles, pensées, émotions et sentiments. Aristote a déjà établi deux fonctions du langage : celle de la communication (elle est ordinaire) et celle de création artistique appelée poésie. Pour ce philosophe évoqué par Gérard Genette :

Il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de mimésis, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation

---

<sup>1</sup> GEFEN A. : *op. cit.*, p. 13–14.

<sup>2</sup> GEFEN A. : *idem.*, p. 14.

<sup>3</sup> GEFEN A. : *idem.*, p. 14.

<sup>4</sup> Nous savons depuis F. Saussure que le signe linguistique est arbitraire.

<sup>5</sup> JENNY, L. « La fiction » [2003]. Dans *Méthodes et problèmes : Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. [En ligne]. Genève : Université de Genève, Dép. de français moderne. URL : <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/>>, p. 5.

d'actions et d'événements imaginaires, que s'il sert à inventer des histoires ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées.<sup>1</sup>

Afin de fixer le lien entre le langage et la fiction, nous nous référons à Anne Reboul citée par Guy Achard-Bayle :

Si la fiction consiste à représenter des personnages, des objets et des événements qui n'ont pas d'existence dans le monde, elle ne peut les représenter que parce qu'elle utilise le même langage que celui que l'on utilise pour représenter des personnages, des objets et des événements qui existent dans le monde [...] La possibilité même de la fiction dépend donc du fait qu'elle utilise le langage ordinaire, plus généralement, les moyens de représentation habituels. » (A. Reboul souligne le passage.)<sup>2</sup>

Selon Jean-Marie Schaeffer évoqué par G. Achard-Bayle qui suit le critique dans son affirmation :

L'imitation et la modélisation [la nature représentationnelle de la fiction] sont deux aspects définitionnels de toute fiction, et ce qui importe, finalement, est la consistance de la fiction, en tant que modalité du vraisemblable (qui peut aller du plausible au concevable), et l'élaboration d'un univers donné à, et validé par un lecteur.<sup>3</sup>

Pour argumenter cette assertion et préciser la "consistance de la fiction en tant que modalité du vraisemblable", J.M. Schaeffer propose le terme de l'immersion fictionnelle comme un état propre de celui qui se plonge dans un univers fictif. Cet état est caractérisé par des éléments constitutifs de la fiction, dont la notion de l'activation de l'imagination. Nous prenons l'exemple du lecteur qui entre en immersion fictionnelle par l'activation de son imagination au point où sa perception du milieu environnant s'estompe, alors que le monde fictionnel s'accroît. L'immersion fictionnelle a quatre marques :

- Le dédoublement des mondes : lire une fiction nous fait vivre simultanément l'environnement réel et objectif avec le monde imaginaire et affectif, lequel tire son "essence" des représentations mentales du vécu.
- L'état dynamique : l'immersion dans la fiction est toujours relancée par le caractère incomplet de l'activation imaginaire suggérée par le roman et la complétude (désirée ou supposée) du monde de la fiction.

---

<sup>1</sup> Aristote, cité par GENETTE G. *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte* [1991 ; 1979]. Paris : Seuil, 2004. (Coll. Points, essais), p. 96.

<sup>2</sup> ACHARD-BAYLE, G. « Faits de langue, de texte... effets de fiction : des désignations dans les "dispositifs fictionnels" ». Dans *L'effet de fiction*. [Colloque en ligne]. Paris : Fabula, 2001. URL : <<http://www.fabula.org/effet/interventions/1.php>>.

<sup>3</sup> ACHARD-BAYLE G. : *idem*.

- L'investissement affectif : les représentations vécues en immersion fictionnelle entrent en résonance avec nos investissements affectifs. Aimer ou détester un personnage, voire pleurer dans certaine situation de fiction, ces cas sont autant d'exemples de cet investissement affectif.
- L'état d'illusion et de croyance : la situation d'immersion nous fait croire à une illusion. Le lecteur "suit" les péripéties des événements en sachant que ce n'est qu'une fiction. Nous prenons pour exemple un lecteur de roman policier qui renonce à l'envie de croire en annulant la lecture, car on lui révèle la fin de l'intrigue. Comme nous l'avons déjà écrit plus haut, la croyance est un élément fondamental.

Nous constatons que l'imitation et la modélisation sont deux caractéristiques primordiales de la fiction. Simuler la réalité puis la façonner, l'imaginer dans l'abstraction de nos connaissances est, comme l'écrit Paul Ricœur, une "activité mimétique". Pour ce théoricien, la fiction suppose trois niveaux d'abstraction : la préfiguration, la configuration et la refiguration.

Dans les temps reculés, reproduire fidèlement la réalité était une conception de la représentation qui était la seule valable et considérée comme le vrai art de la mimésis. Cette représentation doit "se confondre" avec la réalité. A. Gefen cite Chapelain:

Chapelain, théoricien du siècle de Louis XIV affirme ainsi en 1630 « Je pose pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite » (Lettre sur les vingt-quatre heures, voir texte XXI) <sup>1</sup>

Cette théorie de la « copie » est défendue par le père Lamy. Pour lui : « *les paroles sont des signes qui représentent des choses qui sont comme une peinture de nos pensées* »<sup>2</sup>.

Cette conception de la représentation est soutenue par P. Claudel notamment. G. Genette la nomme le "mimologisme" qui est basé sur une mimésis graphique, c'est-à-dire que le mot a une dynamique dans une sorte de "collection" où chaque lettre isolée renvoie à une propriété d'un objet lequel appartient à un "tableau" dont l'emplacement lui-même fait sens : cette imitation est poussée à son paroxysme.

Nous avons aussi la "faire-semblance" de Walton et Ryan. Elle repose sur une simulation considérée comme le fait essentiel du passage de la réalité à la fiction. L'acte de

---

<sup>1</sup> GEFEN A. : *op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup> Cité par GEFEN A. : *idem.*, p. 49.

“faire-semblant” est une décision réelle de sortir du monde de la non-fiction vers le monde du “faire-semblant”.

Finalement, P. Ricœur explique que :

L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. En ce sens, le terme aristotélicien de mimèsis est l'emblème de ce décrochage qui, pour employer un vocabulaire qui est aujourd'hui le nôtre, instaure la littérarité de l'œuvre littéraire.<sup>1</sup>

Nous venons de voir que la fiction se caractérise par les aspects de la représentation et de la modélisation. N'oublions pas que le mot *fingere* signifie feindre et façonner.

\* Les mondes possibles

La fiction ne cherche pas une crédibilité ; elle n'est pas vraie, mais elle n'est pas fausse non plus, elle serait “possible”. Aussi, Thomas Pavel essaie de nous faire ressentir “l'accessibilité au monde possible” par une logique du temps :

La succession temporelle représente un cas simple d'accessibilité asymétrique : avec un peu de patience et de chance, nous risquons bien d'arriver au monde de janvier 1990 à partir de celui de janvier 1988, l'inverse est impossible. L'accessibilité et l'alternance représentent donc formellement des intuitions concernant la possibilité et l'impossibilité de certains états de choses par rapport aux états de choses réels. Nous avons, pour ainsi dire, accès aux mondes possibles, alors que nous sommes tout à fait séparés des mondes impossibles.<sup>2</sup>

En fait, T. Pavel définirait le monde possible « *comme une collection abstraite d'états de choses.* »<sup>3</sup> Il faut également distinguer les phrases qui en donnent la description, et dont la liste se trouve dans le livre qui en parle.

Nous avons aussi la définition d'Umberto Eco. Pour ce critique italien, un monde possible est « *plein* », mieux encore « *meublé* ». Il écrit à ce sujet :

Ainsi, nous ne devons pas parler de types abstraits de mondes possibles qui ne contiennent pas de listes d'individus (cf. Hintikka, 1973, 1) mais

---

<sup>1</sup> RICŒUR, P. *Temps et récit*. Tome 1, *L'intrigue et le récit historique* [1983]. Paris : Seuil, 2001. (Coll. Points, Essais), p. 93.

<sup>2</sup> PAVEL, T. *Univers de la fiction* [1986]. Traduit par l'auteur. Paris : Seuil, 1988. (Coll. Poétique), p. 61.

<sup>3</sup> PAVEL T. : *idem.*, p.68.

de mondes « gravides » dont il faut connaître les individus et les propriétés.<sup>1</sup>

Ce critique va dans le même sens que Volli qu'il cite quant à son avis sur la théorie substantive.<sup>2</sup> Il suppose que le factuel n'est pas une alternative possible '‘*parmi*’', mais une alternative possible '‘*à côté*’' de beaucoup d'autres, sauf que ce factuel '‘*est là*.’’

Nous revenons à T. Pavel qui ajoute le contexte historique dans sa définition des mondes possibles. En effet, à chaque espace historique se produisent des mondes possibles. L'exemple de Jules Verne est édifiant : il écrit des contes en inventant un engin qui se déplace sous les eaux par immersion. Au 20<sup>e</sup> siècle, cet engin s'appelle un sous-marin et fait partie du monde réel. Pour nous, en ce début du 21<sup>e</sup> siècle, notre monde possible est l'imagination d'un voyage en dehors du système solaire.

Pour finir ce volet, A. Gefen écrit :

(qu)'il s'agit alors de faire de la représentation un atelier de possibles – de fictions, disent les théoriciens contemporains – c'est-à-dire un lieu où puissent s'élaborer par la diversité des styles et des genres une connaissance et une éthique du monde.<sup>3</sup>

Nous retrouvons le raisonnement des multiples mondes fictifs opposés au monde réel. Nous précisons que nous emploierons indifféremment les termes fiction et mimèsis. Nous suivons G. Genette quand il décide dans *Fiction et diction* : « *je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire mimèsis par fiction* »<sup>4</sup>

\* Les refigurations de la réalité

Ce concept est essentiellement ricœurien. Il n'est pas le seul : nous avons aussi préfiguration et configuration qui sont à la base du cercle herméneutique de P. Ricœur : « *comprendre pour croire, croire pour comprendre* »<sup>5</sup> (cette phrase est aussi la base de notre problématique). P. Ricœur considère que la fiction est une mimèsis à trois niveaux : mimèsis I, mimèsis II et mimèsis III qui correspondent respectivement à la préfiguration, la configuration et la refiguration. Cette dernière est le moment ultime de l'articulation des trois mimèsis, mais la configuration en est le pivot. Aussi, les trois lectures permettent la

<sup>1</sup> ECO, U. *Lector in Lector in fabula* [1979]. Trad. Myriam Bouzaher. Paris : LGF / Le Livre de Poche, 2004. (Coll. Biblio essais), p. 158.

<sup>2</sup> « La notion substantive de monde possible [...] quelque chose qui "n'est pas actuel mais qui existe" et qui est décrit plus ou moins sommairement par le formalisme ». Cité par U. Eco, *op cit* p. 159-160.

<sup>3</sup> GEFEN A. : *op. cit.*, p. 30-31.

<sup>4</sup> GENETTE A. : *op. cit.*, p. 96.

<sup>5</sup> RICŒUR P. : *op. cit* (tome1), p. 107.



circulation des mimèsis entre auteur ou créateur et lecteur. À chaque étape, la lecture est immédiate, puis réfléchissante et enfin reconstitutive. Il écrit :

L'enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre. Il apparaîtra corollairement, au terme de l'analyse que le lecteur est l'opérateur par excellence qui assume par son faire – l'action de lire – l'unité du parcours de mimèsis I à mimèsis III à travers mimèsis II. <sup>1</sup>

P. Ricœur fonde ses concepts à partir de la mimèsis d'Aristote. En fait, il propose l'activité mimétique à la place du terme aristoticien :

La même marque doit être conservée dans la traduction de mimèsis : qu'on dise imitation ou représentation (avec les derniers traducteurs français), ce qu'il faut entendre, c'est l'activité mimétique. <sup>2</sup>

La refiguration diffère un peu de la représentation qui se contenterait d'imiter. Elle implique une construction personnelle à l'aide de la configuration qui se trouve au centre l'articulation des trois mimèsis.

Ricœur développe ce qu'il considère délaissé par le philosophe grec et qu'il appelle « *les aspects temporels de la mise en intrigue* »<sup>3</sup> (ce terme ricœurien est la traduction du *muthos* aristoticien). Il propose de "désimpliquer"<sup>4</sup> ces aspects de la configuration du texte en démontrant la fonction médiatrice du temps qu'il articule entre ses côtés préfigurés dans le quotidien et sa refiguration dans notre pratique : le temps est ainsi construit. La composition poétique se déploie comme suit : la mimèsis I ou préfiguration est la référence qui se trouve en amont ; la mimèsis III ou refiguration se place en aval. Quant à la mimèsis II ou mimèsis-crédation ou configuration, elle est le moment de la médiation entre les deux mimèsis : c'est par cette opération que s'instaure la refiguration. Autrement dit, le dynamisme de la configuration permet de plonger dans la réalité et de se lancer dans une refiguration, il effectue la représentation mentale de l'œuvre littéraire.

La mimèsis II tire son intelligibilité de sa faculté de médiation, ce qui est de conduire de l'amont à l'aval du texte, de transfigurer l'amont en aval par son pouvoir de configuration. <sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit* (tome1), p. 107.

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 69.

<sup>3</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 107.

<sup>4</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 107.

<sup>5</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 106.

P. Ricœur souligne particulièrement que cette configuration est le fil conducteur de sa démonstration de la refiguration:

Nous suivons donc le destin d'un temps préfiguré par la médiation d'un temps configuré.<sup>1</sup>

Représentation, imitation, simulation, mondes possibles, refiguration et autres termes ont un point commun sur lequel il y aurait un certain consensus : la mimésis. Comme nous l'avons expliqué précédemment, nous optons pour fiction et mimésis dans leurs sens similaires. Aussi, nous avons privilégié les mondes possibles et les refigurations pour étayer leurs sens. Ces deux concepts nous semblent plus appropriés à notre problématique qui se rapporte à la fiction à effets d'Histoire d'Assia Djébar. Nous préférons cette formulation pour ne pas prendre le risque de confusion avec "l'effet de réel" de Roland Barthes.

Le choix des "mondes possibles" de T. Pavel vient tout simplement de notre postulat : un possible réel mais aussi, le fait que l'auteur prenne en considération le contexte historique comme un aspect fondateur des mondes possibles. À chaque espace temporel, ses mondes possibles.

Pour ce qui est du terme de refiguration de P. Ricœur, il constitue le fondement même de notre problématique. Comme nous l'avons déjà expliqué, nous souscrivons complètement à l'assertion de P. Ricœur : «*comprendre pour croire, croire pour comprendre.*»<sup>2</sup>. Ce critère de croyance est essentiel pour l'activité mimétique, car il construit les refigurations. Cette mimésis III qui forme le but ultime de la fiction pourrait s'appeler pour nous « la fiction à effets d'Histoire » d'Assia Djébar

Le concept suivant est la littérature avec la question sous-jacente et presque banale : qu'est-ce que la littérature ?

### **1-1-2 De la littérature**

Littérature vient du mot latin *littera* (lettre), puis il devient *litteratura*, c'est la raison pour laquelle le terme de "belles-lettres" a précédé celui de littérature. Ce dernier vocable désignerait l'ensemble des œuvres écrites ou orales utilisant la langue et postulant une certaine esthétique soit dans leur finalité, soit dans leur forme.

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit* (tome1), p. 107-108.

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 107.

Cette vague définition nous renseigne au moins sur le fait que la littérature est liée à la langue et l'écriture.

Nous devons l'essentiel de notre définition à G. Genette. Il écrit dans *Fiction et diction* :

Il est en effet de consensus à peu près universel [...] que la littérature, entre autres choses, est un art et d'évidence non moins universelle que le matériau spécifique de cet art est le « langage » – c'est-à-dire, bien sûr, les langues (puisque, comme l'énonçait sobrement Mallarmé, il y en a « plusieurs » ) [...] la littérature est l'art du langage. »<sup>1</sup>

Genette précise que l'écrit est la spécificité de la littérature, d'où elle tire son étymologie. Il prend par convention la littérarité comme critère de la pratique littéraire. Cet aspect esthétique est fédérateur, car il concerne tout texte dont le contenu est non fictionnel, mais serait reçu ou lu comme une œuvre littéraire à l'exemple des Lettres de madame De Sévigné. Alors, la question « qu'est-ce que la littérature ? » se transforme par « quand est-ce de la littérature ? », formule que l'auteur de *Fiction et diction* emprunte à N. Goodman « When is art ? »

Pour répondre à cette question, l'auteur prévoit deux critères de littérarité : la poétique essentialiste et fermée ainsi que la poétique conditionnaliste et ouverte. La première catégorie se reconnaît par essence comme littéraire (poésie), tandis que la deuxième est dépendante du critère de littérarité constitutive.

La poétique d'Aristote a dominé pendant plus de vingt siècles, elle se résume en deux mots : poïesis et mimèsis. Son apport essentiel est la distinction entre poïesis et mimèsis, et le fait de reconnaître au langage une fonction de création, à côté de sa fonction ordinaire de communication (legein). C'est par là qu'il est créateur de mimèsis. Le terme poïesis, lui, a un sens large, qui inclut celui de création – d'où l'expression de "mimèsis poétique", c'est-à-dire d'invention artistique. Le langage est donc ce qui permet d'inventer des histoires, et ce que les critiques du XXe siècle nomment la "littérarité" ne tient pas, selon le philosophe grec, à l'aspect métrique de la poésie, mais à l'art de créer et d'agencer des faits de fiction : ce que Paul Ricoeur appelle le couple « *mimèsis-muthos* ».

Vingt siècles plus tard, Genette cite Huet :

---

<sup>1</sup> GENETTE G. : *op. cit.*, p. 91.

Suivant cette maxime d'Aristote, que le Poète est plus Poète par les fictions qu'il invente que par les vers qu'il compose, on peut mettre les faiseurs de Romans au monde des Poètes.<sup>1</sup>

Ainsi, la fiction ou mimésis est la barrière infranchissable qui limite la littéarité d'un texte. Qu'en est-il des textes de non fiction ? Aristote est catégorique : la poésie d'Hérodote ne fait de lui qu'un historien. Comment certains textes accèdent-ils au statut de la littérature, à l'art ? Sans entrer dans l'histoire de la littérature, G. Genette suit l'évolution de la poésie dans son mode non fictionnel, c'est-à-dire la poésie lyrique. Ce genre non fictionnel connaît une histoire assez irrégulière. Son intégration à la littérature coïncide avec cette anecdote de Batteux qui soutient que même la poésie lyrique peut exprimer des sentiments "feints". Son traducteur J. Adolf écrit en annotation qu'en poésie lyrique les sentiments pourraient être "vrais", et Genette d'affirmer : « *c'en sera terminé du monopole de la fiction sur la littérature.* »<sup>2</sup>

Si la poétique essentialiste est fermée, c'est qu'elle n'accepte que les textes assurant les deux critères de littéarité : le contenu de fiction et la forme métrique ou l'un ou l'autre. Genette lui oppose la poétique conditionnaliste ouverte à certaines conditions de littéarité. Partant de la subjectivité du principe de littéarité, qui est en fait un jugement, Genette emboîte le pas à Mallarmé quand il déclare : « *le vers est partout dans la langue où il y a rythme [...] Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.* »<sup>3</sup> Ainsi, le style est une réponse à la littéarité. Ce qui autorise à considérer un texte, par exemple historique donc scientifique, comme ayant une portée esthétique : son écriture uniquement est prise en compte nonobstant les informations contenues qui gardent leur visée scientifique. Ainsi établi, le terrain de la poétique conditionnaliste peut s'élargir exagérément. G. Genette préconise la reconnaissance d'une place à cette poétique à côté de la littérature essentialiste : chacune d'elles est régie par des règles de pertinence appropriée. Cette pluralité de la littérature impose une théorie diversifiée afin qu'elle puisse prendre en charge les multiples expressions du langage même dans leurs formes utilitaires et apprécier ainsi leur côté esthétique.

Notre souci est de voir le rapport entre le roman et la littérature. Encore une fois, Genette nous donne la clé :

C'est évidemment à cette thèse (sinon à ses considérants) que se rallient, explicitement ou implicitement, consciemment ou non, tous ceux – poéticiens, critiques ou simples lecteurs – pour qui la fiction, et

---

<sup>1</sup> GENETTE G. : *idem.*, p. 97.

<sup>2</sup> GENETTE. G. : *op. cit.*, p. 100.

<sup>3</sup> Mallarmé, cité par GENETTE G., *idem.*, p. 106-107.

précisément la fiction narrative, et donc aujourd'hui par excellence le roman, représente la littérature même.<sup>1</sup>

### 1-1-3 Du roman

Une définition du roman n'est pas une tâche facile, d'autant que le roman en lui-même n'est pas classé comme un genre littéraire telle que la poésie. Cependant, nous allons essayer de voir comment il est venu à la littérature jusqu'à la représenter intrinsèquement.

Revenons à Aristote par G. Genette. Quand ce théoricien décrit la position du philosophe dans sa catégorisation des genres de la poétique, il note :

[...] La parodie (sujet vulgaire en mode narratif) à quoi s'est naturellement substitué le roman moderne.<sup>2</sup>

Nous pouvons dire que la parodie est l'ancêtre du roman. Le terme ainsi employé n'est «pleinement établi qu'à la fin du XVIIIe siècle,»<sup>3</sup> dit I. Watt. Le vocable roman a une histoire sémantique assez longue. Il commence par désigner des faits linguistiques et non littéraires, puis il signifie les récits dans leurs formes : d'abord métrique (le *Roman d'Alexandre*), ensuite prosaïque d'origine romane (le *Roman de Renart*). Son sens s'élargit à d'autres récits d'aventures du genre merveilleux, et finit par avoir l'acceptation qu'on lui connaît actuellement, non sans être enrichi d'une valeur qui a trait à la romance et aux sentiments. L'adjectif romanesque est un dérivé qui génère une connotation plutôt négative se rapportant au sentimentalisme, voire à la sensiblerie. Pour nous, romanesque est l'adjectivation du terme roman sans connotation. Ceci pour l'aspect sémantique.

Dans la mesure où il y a plusieurs définitions du roman, nous proposons celles qui nous semblent assez proches de notre problématique. Dans l'introduction de son œuvre *La Transparence intérieure*, Dorrit Cohn nous en cite quelques unes que nous avons sélectionnées. Nous avons celle d'Ortega y Gasset :

« Une psychologie imaginaire [...] la psychologie du possible de l'homme », domaine de la connaissance que le critique espagnol considérait aussi comme « la matière spécifique du roman. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> GENETTE G. : *idem.*, p. 98.

<sup>2</sup> GENETTE G. : *op. cit.*, p. 97.

<sup>3</sup> WATT, I. « Réalisme et forme romanesque ». Dans BARTHES Roland et al. *Littérature et réalité* [1982]. Paris : Editions du Seuil, 2004. (Coll. Points, Essais), p. 12.

<sup>4</sup> COHN, D. *La transparence intérieure* [1978]. Trad. Alain Bony. Paris : Seuil, 1981. (Coll. Poétique), p. 18.

Nous retenons cet élément de l'intériorité humaine au sens qu'elle est l'objet spécifique du roman.

Nous avons celle de H. James : « *cette demeure percée de mille fenêtres.* »<sup>1</sup>

Il est évident que D. Cohn insiste principalement sur l'aspect de l'intériorité, mais cela ne nous déplaît pas, car il fait partie de nos arguments. Cependant, elle cite encore H. James pour le côté de réplique de la réalité :

La seule raison d'être d'un roman est de s'attacher vraiment à reproduire la vie.<sup>2</sup>

Nous terminons avec une citation de Gefen que nous apprécions particulièrement, et qui donne une définition assez poétique sans rien lui ôter de sa pertinence :

Art de l'intériorité, le roman, sismographe des cœurs, permet ainsi à la représentation de cartographier le territoire infiniment vaste et subtil des sentiments de l'âme.<sup>3</sup>

Pour conclure, le roman exprime les sentiments : d'ailleurs, c'est sous cet aspect qu'il est le plus connu.

En lisant I. Watt et l'article de Jean Baptiste Mathieu qui présente l'œuvre de T. Pavel *La Pensée du roman*, nous constatons que l'histoire de la littérature est intimement liée à celle du roman, surtout après son établissement définitif à partir du XVIIIe siècle. Watt et Pavel pensent qu'avant le XVIIIe siècle (Pavel parle alors de la période du roman prémoderne), la littérature romanesque s'intéresse à des sujets où l'homme est attaché à des idéaux, des qualités inaccessibles. Elle marque de cette façon une grande distance : un fossé entre les valeurs écrites et la vie humaine. Le roman, lui, « *est la forme de littérature qui reflète le plus parfaitement cette réorientation individualiste et novatrice,* »<sup>4</sup> écrit I. Watt. Notons que pour ce critique, individualiste veut dire : être humain dans son unité.

En effet, la première nouveauté est la forme d'un genre sans genre, qui ne relève ni de la tragédie ni de la poésie, mais de tous les genres à la fois. Le roman imite tout simplement le cours de la vie humaine. I. Watt écrit en ce sens :

---

<sup>1</sup> COHN D. : *op. cit.*, p. 18.

<sup>2</sup> COHN D. : *idem.*, p. 19.

<sup>3</sup> GEFEN A. : *op. cit.*, p. 158

<sup>4</sup> WATT I. : *op. cit.*, p. 16.

La pauvreté des conventions formelles du roman serait le prix qu'il doit payer pour son réalisme.<sup>1</sup>

La deuxième nouveauté : la mémoire de l'individu constitue la base du romanesque. La littérature ancienne évoquait les saints, les dieux et les valeurs inaccessibles à l'homme ; au simple individu. Avec l'avènement du roman, cet individu devient digne d'intérêt par ses qualités, ses défauts et surtout ses souvenirs. Il porte désormais un nom répandu qui l'identifie, le singularise et l'individualise, contrairement à l'époque ancienne où l'on préférait les noms historiques, ce qui détachait les personnages du récit.

Le souci de créer un personnage le plus proche de la réalité en lui donnant un nom courant et une mémoire nous mène tout droit vers la troisième nouveauté qui est l'accès à la conscience dans sa dynamique : le temps. Le roman a pour « *objet l'exploration, en tant qu'elle se définit par l'interprétation du passé et du futur dans la conscience de soi.* »<sup>2</sup> L'élément du temps est essentiel : la vie est traitée dans sa globalité. Les événements se succèdent à travers l'axe temporel : le présent référent, le passé mnémonique et le futur évolutif. L'ensemble structure la vie du roman ou la fiction, et le temps en est le moteur. Pour les personnages, la mémoire "se fabrique" dans la période déterminée par l'intrigue.

Dans la littérature antique, la notion du temps était différente. Les coïncidences ponctuaient le rythme de la fiction pour lui donner une cohérence événementielle. L'idée temporelle se faisait hors de l'histoire naturelle : la fameuse unité des vingt quatre heures en est l'exemple dans la tragédie.

Il ne faut pas oublier l'autre élément fondamental lié au temps, à savoir l'espace bien sûr. I. Watt cite Loke :

Le « principe d'individuation » admis par Loke était celui de l'existence en un point particulier de l'espace et du temps : puisque « les idées, disait-il, deviennent générales quand on les détache des conditions spatio-temporelles. »<sup>3</sup>

La personnalisation ne peut fonctionner sans les deux conditions capitales : le temps et l'espace. Les personnages doivent être situés dans un lieu et un temps bien définis afin qu'ils puissent évoluer dans une expérience de vie ; une "mise en intrigue" pour employer un terme ricœurrien.

---

<sup>1</sup> WATT I. : *idem.*, p. 17.

<sup>2</sup> WATT I. : *op. cit.*, p. 27.

<sup>3</sup> WATT I. : *idem.*, p. 27.

Pour clore ce volet qui concerne le roman, A. Gefen cite M. Bakhtine qui nous donne une idée claire et globale de ce que peut être un roman :

Le roman doit donner l'image globale du monde et de la vie sous l'angle d'une époque prise dans son intégrité. Il faut que les événements représentés dans le roman, d'une façon ou d'une autre, se substituent à toute la vie d'une époque.<sup>1</sup>

#### **1-1-4 De l'histoire**

Si la littérature est faite de fiction et de subjectivité, l'histoire est centrée sur la vérité et l'objectivité. Quel est le sens du terme histoire ? Ce mot d'origine grecque *historia* désignait 'enquête au sujet de', non pas histoire. Cependant, le sens d'enquête n'est pas dépourvu d'une idée de 'remonter une histoire' ou faire une investigation pour donner une explication qui se veut objective. Pour simplifier, l'histoire est la connaissance des faits du passé humain qui seraient jugés dignes de mémoire ou d'historicité.

L'élément fondateur de l'histoire est le temps. Ce temps qui va immuablement dans la même direction sans aucun espoir de retour. Il est historique à chaque instant qui passe : le présent a son passé en perpétuel recommencement et son futur dans la même situation d'éternité. En fait, l'histoire se 'fabrique' à chaque seconde et continuellement.

Pour avoir une définition plus soutenue, nous avons celle de l'historien Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire*. Pour lui, l'histoire :

[...] veut restaurer un oublié et retrouver des hommes à travers les traces qu'ils ont laissées. Elle implique aussi un genre littéraire propre : le récit.<sup>2</sup>

Cette explication nous révèle plusieurs éléments liés à l'histoire : l'oubli, la trace et le récit. Nous avons l'oubli qui interpelle la mémoire, la trace qui donne l'idée de documents de toutes sortes ; quant au récit, le mot est intrinsèquement rattaché à la littérature. Même si l'histoire est connue sous son aspect écrit, elle postule fondamentalement de relater des faits réels ou historiques avec une méthode d'approche plutôt scientifique. L'historien doit s'efforcer de mettre en place une intelligibilité d'un passé lointain et révolu, puis de le rendre accessible à un présent toujours en devenir. Alors se pose le problème du regard de l'historien parmi celui de ses pairs, ce qui veut dire qu'il y a plusieurs histoires, et non pas une Histoire. Nous avons déjà indiqué l'importance du temps qui s'échappe, mais qui instaure l'Histoire. L'historien essaie de le restituer à travers

---

<sup>1</sup> GEFEN. A cite M. Bakhtine dans *op. cit.*, p.168.

<sup>2</sup> CERTEAU (de), M. *L'écriture de l'histoire* [1975]. Paris : Gallimard, 2002. (Coll. Folio histoire), p. 58.



les traces que sont les documents authentiques : gravures rupestres, vestiges, manuscrits, témoignages écrits ou oraux, disques, films, etc. Pour faciliter cette approche temporelle, l'historien se dote d'une certaine technicité : la chronologie. Cette méthode scientifique établit une périodisation par un découpage plus homogène : Moyen Âge – Antiquité – Les Temps Modernes, etc. Le découpage entre préhistoire, antiquité et Histoire rend déjà la lecture et la compréhension plus aisées. L'écriture, qui détermine l'époque antique, marque un pas de géant pour la connaissance des faits historiques : elle les enregistre, et ils sont ainsi sauvegardés. La période préhistorique est caractérisée surtout par les objets matériels qui renseignent du degré de technicité (le niveau de culture) atteint à chaque étape de l'histoire humaine. Dans un passé proche, le mouvement positiviste (les représentants les plus connus de cette pensée sont Langlois et Seignobos), qui semblait fort de l'approche scientifique, a échoué dans l'application de cette méthode, car l'histoire est avant tout une science humaine étudiée par des hommes. Ceci implique la nécessité de tenir compte de l'aspect subjectif inhérent à la connaissance historique.

L'historien a un devoir de mémoire. En effet, restaurer le passé veut dire reconstituer une mémoire qui pose le problème de la fidélité. L'historien peut-il restituer le passé dans son intégralité comme le pensait J. Michelet ? En réalité, il est impossible de le faire puisque ce qui est consigné par l'histoire est une sélection d'événements considérés dignes d'histoire. Comment déterminer donc le critère d'historicité ? En vérité, l'histoire est celle des palais, des rois, des guerres, des grandes batailles, des faits politiques en somme. Les petites gens n'existent que par les grandes émeutes (des jacqueries) pour marquer les révolutions sociales. Seules les légendes, c'est-à-dire la fiction, sont leurs expressions qui ne manquent pas d'ailleurs de vérité, tels que les bandits d'honneur : Bouziane El Kaleï (une sorte de Robin des bois algérien) dont les faits et gestes restent encore dans la mémoire collective. Il a certainement existé, mais son comportement chevaleresque reste encore à prouver.

Dans son article « Paul Ricœur : La mémoire, l'histoire, l'oubli », L. Vigier cite le théoricien : « *mon livre est un plaidoyer pour la mémoire comme matrice de l'histoire. (6)* »<sup>1</sup> Cette mémoire est présente dans les documents écrits, ou disons stables, contrôlables parce que matériels. Nous avons également la mémoire vivante pour remonter le passé assez récent comme la guerre de l'Indépendance : cette mémoire vive est le témoignage. Actuellement, nous avons des anciens maquisards qui témoignent et corroborent certains événements historiques. Leur présence aux moments des faits éclaire quelques aspects de la réalité de l'Histoire. Il est bien entendu que la subjectivité est inhérente à la mémoire

---

<sup>1</sup> VIGIER, L. « Une refondation de la mémoire ». Dans *Acta fabula*. Printemps 2001, vol. 2, n° 1 [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/revue/ct/76.php>>.

vive, car l'oubli est indissociable du souvenir. Le phénomène inverse peut parasiter le témoignage par "l'abus de souvenirs" dû à l'émotion des événements douloureux. Justement, c'est à l'historien qu'incombe le rôle du scientifique, qui consiste à éviter le côté sentimental et l'éliminer. Il doit contrôler méthodiquement et construire solidement le fait historique. L. Vigier cite P. Ricœur :

Cette structure stable [celle du témoignage susceptible d'être réitéré devant une institution et confirmé ou infirmé par d'autres témoignages] de la disposition à témoigner fait du témoignage un facteur de sûreté dans l'ensemble des rapports constitutifs d'un lien social. (206) [...] même s'il est parfois des « témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre » (207) <sup>1</sup>

N'oublions pas que le récit établit le fait historique. En effet, l'historien étant un interprète du passé, se trouve dans la situation inconfortable d'être simultanément à l'extérieur de son objet par rapport au temps et à l'intérieur par son intention de connaissance : c'est sa limite. Alors, il ne peut que représenter un passé, et son outil est l'écriture. Si les faits historiques lui sont extérieurs, le récit, quant à lui, est sa facture : c'est sa représentation. Postulant "la vérité", l'histoire ne peut que se contenter d'une vérité ou des vérités selon les historiens de l'époque ou la société : elle est donc une science humaine qui est soumise aux idées, à la culture de la société dans laquelle elle est produite. Pour M. de Certeau, l'histoire est écriture :

En fait, l'écriture historique – ou historiographie – reste contrôlée par les pratiques dont elle résulte ; bien plus, elle est elle-même une pratique sociale. <sup>2</sup>

L'écriture est l'espace même de la réalisation de l'Histoire. Elle reflète alors un présent à travers la restitution d'un passé dans un cadre qui se veut vérité et réalité. Nous terminons ce volet consacré à l'Histoire par une phrase de L. Vigier qui la considère comme une discipline scientifique, car elle est :

[...] envisagée dans ses trois phases définies par M. de Certeau : la phase documentaire (des témoins oculaires aux archives), la phase explicative/compréhensive (interprétation et recherche des causes) et la phase représentative (la mise en forme littéraire ou scripturaire). <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> VIGIER L. : *op. cit.*

<sup>2</sup> CERTEAU M. : *op. cit.*, p. 121.

<sup>3</sup> VIGIER. L. : *idem.*

### 1-1-5 Du récit

À ce stade de notre démarche, nous voudrions approfondir un peu le récit qui relève aussi bien de la fiction que de l'Histoire. Nous nous référons à G. Genette qui admet d'emblée :

Je ne reviendrai pas sur la distinction, aujourd'hui couramment admise, entre histoire (l'ensemble des faits racontés), récit (le discours qui les raconte) et la narration (l'acte réel ou fictif qui produit ce discours), c'est-à-dire le fait même de raconter.<sup>1</sup>

Ce qui revient à dire :

- Le récit est l'énoncé ou le texte lui-même, le signifiant qui donne l'intrigue.
- L'histoire est l'objet du récit ou le signifié.
- Par des techniques particulières, la narration est l'instrument de la production du récit qu'il soit fictif ou réel.

Pour G. Genette, le récit est organisé en trois catégories principales empruntées à la grammaire du verbe :

Celles qui tiennent aux relations temporelles entre récit et diégèse, et que nous rangerons sous la catégorie du temps ; celles qui tiennent aux modalités (formes et degrés) de la « représentation » narrative, donc aux modes du récit ; celles enfin qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même au sens où nous l'avons définie, c'est-à-dire la situation ou instance narrative, et avec ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel.<sup>2</sup>

Les catégories sont alors : temps, mode et voix.

G. Genette écrit aussi :

[...] Mais l'ordre véritable serait plutôt quelque chose comme narration (histoire et récit), l'acte narratif instaurant (inventant) à la fois l'histoire et son récit, alors parfaitement indissociables.<sup>3</sup>

Le temps est lui-même composé de sous catégories : l'ordre ; la durée ou la vitesse et la fréquence.

---

<sup>1</sup> GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983. (Coll. Poétique), p. 10.

<sup>2</sup> GENETTE G. : *idem.*, p. 75-76.

<sup>3</sup> GENETTE G. : *idem.*, p. 11.

- L'ordre est un rapport entre l'agencement des événements et celui de leur représentation dans le récit. L'anachronie, qui est une distorsion entre les deux ordres, appartient aux techniques traditionnelles de la narration : nous avons les prolepses qui prévoient des événements et les analepses qui renvoient à un passé.
- La durée ou la vitesse est une évaluation qui mesure le rapport entre la période des événements et celle de leur représentation. La variation du rapport de ces temps est appelée anischronie qui produit les "*effets de rythme*"<sup>1</sup>. La durée pourrait se configurer selon quatre situations : le sommaire ; la pause ; l'ellipse et la scène.
- La fréquence est considérée comme un rapport comparé entre « *les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit.* »<sup>2</sup>

Vient maintenant le mode. Il consiste en une manière de réguler l'information narrative. Il est conçu en termes de distance et perspective.

- La distance peut faire changer les récits des événements et des paroles. Ce dernier (le récit des paroles) prend la forme du discours narrativisé ou raconté. L'utilisation du style direct ou le discours rapporté crée le jeu d'individuation.
- La perspective se décline en trois focalisations :
  - \* la focalisation zéro : le narrateur raconte ce que sait le personnage et plus encore.
  - \* la focalisation interne : le narrateur raconte uniquement ce que le personnage sait.
  - \* la focalisation externe : le narrateur raconte moins que ce que sait le personnage.

Ces focalisations sont ce qu'on appelle communément le point de vue. Elles permettent d'articuler de façon plus rigoureuse les notions de narrateur omniscient, les "*vision par derrière*" et "*vision avec*". L'application à l'analyse est assez délicate, surtout quand il y a un effet de brouillage.

Nous terminons par la dernière catégorie : la voix. Généralement, elle s'inscrit dans une temporalité de narration ultérieure. Elle peut être antérieure quand il y a prédiction, elle peut être aussi simultanée ou encore intercalée. Pour Genette, la voix se répartit en plusieurs niveaux narratifs :

- \* Le niveau extradiégétique : c'est la voix du narrateur du premier récit.

---

<sup>1</sup> GENETTE, G. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. (Coll. Poétique), p. 123.

<sup>2</sup> GENETTE G : *idem.*, p. 78.

- \* Le niveau diégétique ou intradiégétique : c'est la voix du narrateur d'un récit second.
- \* Le niveau métadiégétique : quand un personnage, dans la diégèse, raconte à son tour un événement. Selon G. Genette, ce récit métadiégétique pourrait avoir une fonction explicative, prédictive, thématique, persuasive, distractive ou encore obstructive.

Quand le narrateur ne participe aucunement à l'histoire, le récit est dit hétérodiégétique. Il sera homodiégétique dans le cas où le narrateur est un personnage de l'histoire. Lorsque le narrateur est le héros de la diégèse, le récit est autodiégétique. Le narrateur prend en charge cinq fonctions dont nous retenons quatre pour notre argumentaire :

- \* La fonction narrative est la définition même de la narration : elle est déterminante, car c'est elle qui régleme le récit.
- \* La fonction de communication donne toutes les informations au narrataire.
- \* La fonction d'attestation définit la relation du narrateur avec l'histoire.
- \* La fonction idéologique assume les explications ou justifications des personnages.

Nous avons le dernier élément, à savoir le narrataire, qui est le destinataire de la voix narrative. Le terme est de Barthes, mais repris par Genette. Le narrataire est inscrit dans l'histoire. Pour l'instant, nous restons dans ce cadre général de la définition du narrataire.

Tous les concepts et notions que nous venons de citer vont être employés dans les acceptions données. Cette première étape méthodologique nous procure une certaine aisance de maniement conceptuel sans avoir à être plus explicite.

Le récit est le concept que nous nommons le "dénominateur commun" à l'Histoire et à la fiction. Genette parle du récit aussi bien factuel que fictif. Il (le récit) est géré presque de la même manière dans la fiction et l'Histoire. Néanmoins, les buts diffèrent : la vérité pour l'Histoire ; le jeu de la création mimétique pour la fiction.

## 1-2 Relation croisée entre la fiction et l'histoire

Fictionnalité de l'histoire ou historicité de la fiction ? Méthodologiquement, que choisir en premier ? Quel est l'élément déterminant : la fictionnalité ou l'historicité ? Et surtout, comment ne pas "imiter" l'illustre P. Ricœur ?

Effectivement, nous allons emprunter le chemin du critique, et notre justification se trouve dans notre argumentaire. Dans la mesure où nous voulons démontrer que Djébar écrit des fictions à effets d'Histoire, nous préférons insister sur la prédominance de la fiction, car c'est elle qui permet l'historicité (au sens de construction historique) : elle est un espace de liberté du "vouloir dire" et du "non dit". En ce sens, nous allons voir en premier lieu la fictionnalité de l'histoire, puis l'historicité de la fiction dans la démarche ricœurienne. En troisième position, nous devons réfléchir sur la relation profondément dialectique entre la fiction et l'histoire. Ceci nous mène directement à la nécessité du point de vue qui est à la base de notre problématique.

### 1-2-1 La fictionnalité de l'histoire

Nous avons déjà signalé l'élément fondateur du temps pour l'Histoire et les histoires. Ce temps qui défile et qui crée un passé (pour l'Histoire) à chaque moment et pour l'éternité. Le temps est invisible : il est ici et là mais intangible. Il faut alors inventer des moyens pour le "toucher", l'exprimer ou, au moins, voir sa trace. P. Ricœur nous fait "toucher du doigt" cette empreinte qui indique le temps historique. Il écrit à ce sujet :

L'abîme entre temps du monde et temps vécu n'est franchi qu'à la faveur de la construction de quelques connecteurs spécifiques qui rendent le temps historique pensable et maniable. Le calendrier, que nous avons placé en tête de ces connecteurs, relève du même génie inventif qu'on voit déjà à l'œuvre dans la construction du gnomon.<sup>1</sup>

Le gnomon, cet ancêtre du cadran solaire est une expression de cette fictionnalité du temps historique et de sa perception : une ombre du soleil sur la pierre. Pour "s'approprier" le temps, le calendrier est conçu à partir de cette belle invention humaine : le gnomon. En fait, l'homme ne peut avoir que "le pouvoir sur l'ombre". Le génie humain est de créer d'autres objets pour affiner ce "pouvoir sur l'ombre". Ce qui nous autorise à dire que ce qui est "ombre d'une chose n'est pas la chose", car elle donne seulement les contours dans une proportion par rapport au soleil, c'est-à-dire à partir d'une position de la terre à certains moments de la journée et de l'année. La perception des faits historiques se

---

<sup>1</sup> RICŒUR, P. *Temps et récit*. Tome 3, *Le temps raconté* [1985]. Paris : Seuil, 1991. (Coll. Points, Essais), p. 332.

trouve dans la même situation : l'Histoire est "à l'ombre du passé". L'historien ne peut jamais accéder au passé, il lui reste donc une "ombre impalpable". Il doit trouver des moyens adéquats et une méthode scientifique pour le reconstruire à travers des traces de toutes sortes. La fictionalité est une caractéristique fondamentale de l'histoire. Luc Vigier cite P. Ricœur :

L'idée de représentation est la moins mauvaise manière de rendre hommage à une demande reconstructive, seule disponible au service de la vérité de l'histoire. (369) <sup>1</sup>

Pour être au service de la vérité, l'historien adopte une démarche scientifique et doit ainsi avoir un objet et une méthode. Cependant, l'histoire n'est pas une science de la biologie, mais une science humaine. En effet, avec un objet aussi abstrait et absent que le passé, la méthode ne peut être rigoureuse comme pour les mathématiques. Tout en critiquant P. Veyne, P. Ricœur est d'accord avec l'idée :

[...] que l'histoire n'a pas de méthode, mais une critique et une topique. Qu'en est-il de la critique ? Elle ne constitue pas l'équivalent ou le substitut d'une méthode. [...] Elle est plutôt la vigilance que l'historien exerce à l'égard des concepts qu'il emploie. [...] C'est la topique qui permet à l'historien de s'arracher à l'optique de ses sources et de conceptualiser les événements autrement que ne l'auraient fait les agents historiques ou leurs contemporains, et donc de rationaliser la lecture du passé. <sup>2</sup>

Signalons que les termes vigilance et rationaliser sont assez paradoxaux, car ils renvoient à la rigueur scientifique, mais sont empreints de subjectivité. En effet, la vigilance est un comportement humain qui suppose un jugement plus ou moins rigoureux : il est une "mise en garde" dont seul l'historien est juge. Quant à la topique, qui permet à l'historien de rationaliser la lecture, est en fait le raisonnement d'un historien uniquement. Un autre peut rationaliser autrement, car les concepts qui sont à la base de la topique sont plutôt mouvants, et leurs acceptions peuvent changer d'une période à une autre ou d'un historien à un autre. Ceci pour la faiblesse de la rigueur de la méthode scientifique en histoire appelée critique par Ricœur.

L'Histoire est une mémoire. Jean-Louis Jeannelle écrit :

---

<sup>1</sup> VIGIER L. : *op. cit.*

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *op. cit* (tome 1), p. 307-309

C'est la mémoire entendue comme « avènement à une conscience historique d'une tradition défunte », « récupération reconstructrice d'un phénomène dont nous sommes séparés »<sup>1</sup>

Dans son article, J L. Jeannelle cite Paul Nora qui appelle l'Histoire :

[...] lieux de mémoire, [...] un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être-là qui vaut moins par ce qu'il est que parce que l'on en fait.<sup>2</sup>

Il est indiscutable que "convoquer" la mémoire est un acte très délicat pour l'historien, surtout que le but visé est de reconstituer tout ce qui a été oublié ou qui est absent. Comment reconstruire fidèlement le passé ? La question sous-jacente : est-ce qu'il est humainement possible ? Pour représenter des faits historiques, l'historien entre dans la zone de l'altérité et "invente" ce qui manque inévitablement. Ce n'est cependant pas une invention libre comme en fiction, car elle vise à rendre une lisibilité en faisant des déductions et recoupements pour une meilleure explication. Justement, L. Vigier constate qu'il n'y a :

Pas de représentation du passé en effet, sans aveu de sa disparition ; pas d'affirmation de la trace sans certification de l'effacement de ce dont elle témoigne ; pas de réflexion sur la mémoire sans découverte de « l'aporie de la présence de l'absence (11) » ; nulle affirmation de mémoire sans l'apparition du doute radical sur la manière dont on "sait" le passé.<sup>3</sup>

Pour P. Ricœur :

Ce qui est en jeu, c'est le statut de remémoration traitée comme une reconnaissance d'empreintes. La possibilité de la fausseté est inscrite dans ce paradoxe.<sup>4</sup>

Il nous reste une autre mémoire : celle-ci est vive et représentée par le témoignage des personnes encore vivantes. Quoi de plus vrai et de plus fidèle que le dire d'un vivant ? Les témoins de l'Histoire ne peuvent que donner l'information la plus véridique. Bien sûr, l'altérité est au rendez-vous : tous les souvenirs n'ont pas la même importance pour toutes les personnes ayant vécu le même événement. Il est impossible de se rappeler du fait intégralement et particulièrement quand il est douloureux. Ce qui peut nous donner une fausse information dans la mesure où il y a les risques de l'oubli, l'effacement ou l'excès

---

<sup>1</sup> JEANNELLE, J.-L. : « Histoire littéraire et genres factuels ». Dans *LHT*. 16 juin 2005, n° 0, *Théorie et histoire littéraire* [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/lht/0/Jeannelle.html>>.

<sup>2</sup> JEANNELLE J.-L. : *idem*.

<sup>3</sup> VIGIER J.-L. : *op. cit.*

<sup>4</sup> RICŒUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000]. Paris : Seuil, 2003. (Coll. Points, Essais), p. 12.



de souvenirs. L'historien doit faire des recoupements et enquêter pour accéder à la "vérité" des faits.

Nous constatons que la fictionalité de l'Histoire intervient à chaque étape de la connaissance historique, car nous n'avons en fait qu'une compréhension. Seuls les jugements des historiens nous donnent l'information historique.

Nous avons enfin les documents matériels qui sont à la base de la "fabrication" de l'Histoire. M. de Certeau nous en parle :

En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en « documents » certains objets répartis autrement.<sup>1</sup>

L'altérité affecte donc aussi les documents. Dans cette citation, M. de Certeau fait état de deux types d'altérité : l'une concerne le changement de fonction d'origine de certains documents qui deviennent des données historiques ; l'autre concerne la répartition de ces objets/documents dans un autre ordre conçu par l'historien. Un fragment d'un objet n'est pas l'objet : c'est à l'historien de le reconstruire (à l'ère de l'informatique, certains "miracles" de reconstitution sont permis).

Les documents les plus sûrs sont ceux qui sont écrits et relatent des faits historiques, c'est-à-dire la consultation des archives. Même sans tenir compte de l'état physique dans lequel sont sauvegardés ces documents, l'information qui y est inscrite ne peut être que partielle et incomplète. L'historien doit en consulter un nombre assez élevé pour juger de la justesse d'une information. Cependant, la publication d'un document inédit pourrait détruire son interprétation.

Enfin, il reste la construction du fait historique qui doit passer par le récit, c'est-à-dire l'écriture proprement dite de l'Histoire.

Après avoir "jugé" (au sens d'étudier), analysé et "rationalisé" -pour employer le terme de P. Ricœur- les documents, l'historien passe à l'étape de la construction des faits historiques. Il est obligé de les "représenter" dans le but de faire revenir un passé révolu définitivement. Cette représentation n'est pas une "imitation" puisqu'elle postule la vérité et l'authenticité. L'historien doit "se détacher" de sa subjectivité pour remonter le passé et le raconter.

Ainsi construit, le récit cherche quand même à attirer l'attention d'un public non dans une émotion, mais dans un aiguisement du sens de la réception de l'information historique. Ces personnes peuvent être averties ou de simples lecteurs à la recherche de la

---

<sup>1</sup> CERTEAU. M. : *op. cit.*, p. 100.

“vérité”. L’historien doit alors adopter une démarche rigoureuse ; une méthode convaincante qui s’appuie sur des preuves tout aussi probantes. Cependant, le grand problème réside dans la fidélité de son récit : il est humainement impossible de reproduire les faits. Nous avons eu connaissance par l’internet qu’un « Institut de l’histoire du temps présent » a été créé en France en 1978. Nous pensons que cette institution a pour but à la fois d’enregistrer le temps présent et de l’analyser : ce qui assure visiblement une fidélité des faits historiques. Mais comment appliquer alors le critère d’historicité ? Quels sont les événements qui doivent être enregistrés comme historiques ? Et pour qui ? La subjectivité demeure, même si à l’heure actuelle, il n’y a pas seulement l’écriture de l’Histoire, mais l’écriture des Histoires : l’Histoire de la technologie, du folklore, de l’art, etc. Le monde d’aujourd’hui est soucieux de laisser le plus de traces possibles et les plus crédibles puisque enregistrées au moment même de leur production. Néanmoins, il y aura toujours un manque qui va en s’amenuisant, mais qui est inhérent à la vérité historique.

L’altérité de l’Histoire intervient à chaque étape de sa connaissance. Malgré ce manque inévitable, la véracité des faits historiques n’est contestée que si l’on apporte la preuve d’une contre-vérité de même nature que la première.

### 1-2-2 L’historicité de la fiction

Si le récit appelle une attitude de détachement, n’est-ce pas parce que le temps du récit est quasi-passé temporel ? <sup>1</sup>

Autrement dit, le fait d’entrer dans un récit de fiction est similaire au fait d’entrer dans la connaissance du passé. Comme nous l’avons vu précédemment, le récit est ultérieur aux faits antérieurs qu’il raconte. P. Ricœur parle d’un “quasi-passé” en fiction. Critiquant Harald Weinrich qui soutient que « *les temps verbaux seraient seulement des signaux adressés par un locuteur à un auditeur,* »<sup>2</sup> il explique, par l’intermédiaire de la voix narrative, que c’est pour elle une sorte de “passé” qu’elle raconte :

Une voix parle qui raconte ce qui, pour elle, a eu lieu. Entrer en lecture, c’est inclure la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix. <sup>3</sup>

Cette manière de croire à “une voix qui raconte un passé” nous paraît être un argument assez intéressant. Les deux aspects de l’historicité et de la fictionalité sont présents dans l’acte de la narration. Le récit devient le lieu de la “vérisimilitude” (le

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit* (Tome 3), p. 344.

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 343.

<sup>3</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 344.

terme est de P. Ricœur) qui le rend probable ou possible. Reprenant la position d'Aristote, l'auteur de *Temps et récit* précise que « *l'histoire prend soin du passé effectif, la poésie se charge du possible.* »<sup>1</sup> Il reste dans la logique du philosophe grec :

Le possible est "persuasif" : or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible, tandis que, ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible. (1451b 15-18)<sup>2</sup>

Notons que ce "possible" est l'activité mimétique même, non dans le sens de la simple imitation, mais :

C'est précisément lorsqu'une œuvre d'art rompt avec cette sorte de vraisemblance qu'elle déploie sa véritable fonction mimétique.<sup>3</sup>

Au moment de l'invention du "probable" ; ce qui est donc proche du vrai, le paradoxe de la fiction devient la "vérissemblance" qui crée le "possible réel" dans une ressemblance au factuel.

#### \* Référentialité de la fiction

Nancy Murzilli propose :

Je pense que nous rendrions mieux justice aussi bien à "l'effet de fiction" qu'aux "effets de la fiction" si nous considérions que celle-ci prend place dans notre réalité en la "possibilisant".<sup>4</sup>

Intéressante position qui permet à la fiction de s'inscrire dans la réalité et l'abstraction de la pensée : une sorte d'expérimentation idéelle. Cette référence est prise en compte dans ce mouvement de réflexion d'un postulat d'existence correspondant à la relation entre les mots et le monde dans la démarche saussurienne. Dépassant cet axiome, N. Murzilli écrit :

Le texte de fiction est indissociable des conditions pragmatiques dans lesquelles il s'inscrit, qu'il s'agisse de son contexte culturel et historique ou de ses conditions de production et de réception.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 345.

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 345-346.

<sup>3</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 346.

<sup>4</sup> MURZILLI, N. « La fiction ou l'expérimentation des possibles ». Dans *L'effet de fiction*. [Colloque en ligne]. Paris : Fabula, 2001. Colloque organisé par Alexandre Gefen et le groupe de recherche Fabula au printemps 2001. URL : <<http://www.fabula.org/effet/interventions/11.php>>.

<sup>5</sup> MURZILLI N. : *idem.*

La lecture est une autre manière de consigner le réel dans la fiction, N. Murzilli associe la réception à la référentialité de la fiction dans une démarche ricœurienne :

À travers l'acte de lecture, la fiction "possibilise" le monde. La fiction, loin de faire surgir l'universel du singulier ou la nécessité de l'accidentel, expérimente l'indétermination de diversification et de complexification de notre monde. <sup>1</sup>

\* Les mondes possibles de la fiction

N. Murzilli fait état des mondes possibles de D. Lewis (entre autres) qui pense que les faits de fiction ne sont pas faux, mais qu'ils sont "possibles" dans un autre univers. Elle explique ce monde possible comme étant :

Une entité fictionnelle (*qui*) aurait donc pour référent un monde possible. Pour Lewis, la vérité fictionnelle est une vérité modale, possible. Les mondes possibles sont, selon lui, aussi réels que le nôtre, et il va de même pour les objets qui les composent. » <sup>2</sup>

Nous avons "les mondes possibles" de T. Pavel, que nous avons signalés précédemment au point de vue de leur conception, mais qui nous intéressent présentement pour leur appréciation. T. Pavel souscrit à l'idée de N. Goodman qui parle non pas de la "vérité des mondes possibles", mais de leur "justesse" (T. Pavel évite le terme "vrai."). Une version fictive du monde n'est pas "vraie", elle donne une "possibilité de justesse" par rapport au monde réel : «*Tout ce que nous apprenons sur le monde est contenu dans des versions "justes"*, »<sup>3</sup> dit N. Goodman, cité par T. Pavel.

Ce jugement est intéressant dans son approche subjective dans la mesure où il s'apparente au critère de littérarité du texte non fictionnel de Genette. En effet, juger qu'un texte factuel est "littéraire" ou qu'une version de la fiction est "juste", l'analyse est quasiment identique : le degré de littérarité ou de justesse dépend de l'utilisateur du texte (terme choisi pour avoir un éventail large qui va de la création à la réception.)

\* Péritexte

Le terme est de G. Genette qui le définit comme l'ensemble des écrits se trouvant à la périphérie du texte tels que le titre, la dédicace, la préface et la fameuse phrase de

---

<sup>1</sup> MURZILLI N. : *idem*. Par ailleurs, Murzilli ne souscrit pas entièrement à la démarche de P. Ricœur, car pour elle, « la cohérence, contrairement à ce que suggère Ricœur dans *Temps et récit* (1991 t1 p. 85), ne suppose pas l'universalité ou la nécessité. [...] Le possible n'est pas l'universalisable. »

<sup>2</sup> MURZILLI N. : *idem*.

<sup>3</sup> PAVEL T. : *op. cit.*, p. 97

l'auteur qui avertit le lecteur que « *toute ressemblance à des situations vraies n'est que fortuite.* » Ce n'est qu'un exemple de formulation, mais le but recherché est le même : se prémunir de "quelque réalité" de la fiction. Mise à part la précision du genre "roman", certains écrivains – puisqu'il s'agit ici de la responsabilité de l'homme non d'un personnage de "papier" – ressentent la nécessité d'ajouter cette phrase pour ôter toute conséquence à ce qui est écrit. (Le cas extrême est celui de l'écrivain Sulman Rushdie menacé toujours par une fetwa iranienne, alors qu'il crie haut et fort que ce n'est qu'une fiction.) La question reste quand même posée : si dans un roman les faits ne sont que fictifs, pourquoi son auteur précise-t-il la fictivité de son oeuvre par cette fameuse phrase ? En fait, conscient des assertions rigoureusement vraies contenues dans son roman, il se protège ainsi afin de s'éviter tout procès attenté à son encontre.

### **1-2-3 Fiction et Histoire : une relation dialectique**

Nous commençons par la position de T. Pavel qui pense qu'en fiction, le réel et le fictionnel sont tellement liés qu'il est pratiquement impossible de pouvoir les séparer :

Le monde fictionnel mélange si bien le vrai et l'inventé qu'il devient impossible de les distinguer.<sup>1</sup>

Dans *L'Univers de la fiction*, T. Pavel démontre comment la fiction tire toute son essence de la réalité. Il argumente que le monde réel est parfois fictif en s'appuyant sur plusieurs exemples dont celui (le plus convaincant à notre sens) des frontières géographiques. L'établissement des bornes entre les États est relativement récent. Ces délimitations garantissent la pérennité des pays<sup>2</sup>. Les frontières ne sont qu'une fiction puisqu'il est impossible de morceler l'écorce terrestre. Les bornages sont alors des représentations qui risquent d'être mouvantes : le mur de Berlin est un exemple édifiant.

Nous avons le célèbre cas de Galilée dont U. Eco rappelle l'histoire dans *De la littérature* pour montrer que le monde a longtemps fonctionné scientifiquement sur la fausse théorie de Ptolémée. Ce qui nous autorise à dire que si les fictions tirent leur essence de la réalité, le monde réel, lui, est "habité" par la fiction. Alors, l'Histoire apporte une vérité relative qui peut basculer à tout moment.

---

<sup>1</sup> PAVEL T. : *op. cit.*, p. 134.

<sup>2</sup> N'oublions pas le cas de Tchernobyl dont le nuage nucléaire a traversé les frontières pour polluer plusieurs pays européens, mais les gouvernants politiques avaient affirmé que la course de ce triste nuage s'arrêterait à leurs frontières.

Dans *Fiction et diction*, G. Genette avoue ne pas avoir suffisamment étudié le récit factuel<sup>1</sup> parce que son analyse nécessite une vaste enquête et de grands moyens comme pour l'étude du récit fictionnel. Succinctement, il revoit l'ordre, la vitesse, la fréquence, le mode et la voix, puis il conclut :

Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute "mise en intrigue" et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance.<sup>2</sup>

Pour Genette, il n'est pas possible d'avoir une fiction pure ou une Histoire "pure" : il voit un rapprochement entre ces deux régimes.

Nous terminons avec la position de P. Ricoeur à laquelle nous souscrivons complètement, car elle confirme notre vision de la fiction et de l'Histoire.

L'histoire est quasi fictive, dès lors que la quasi-présence des événements placés "sous les yeux" du lecteur par un récit animé supplée, par son intuitivité, sa vivacité, au caractère éluif de la passéité du passé, que les paradoxes de la représentance illustrent. Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire.<sup>3</sup>

Cette citation est une démonstration imparable de l'existence d'une relation très étroite entre la fiction et l'Histoire. Chacune apporte à l'autre ce qui lui manque : la crédibilité pour la fiction ; la cohérence pour l'Histoire. En effet, la cohérence est une construction de l'historien, mais c'est par sa technique littéraire du récit que l'Histoire devient claire. Rappelons que les faits historiques viennent dans un désordre dont le seul fil conducteur est le calendrier (pour les sociétés orales, les saisons par exemple). Dans une logique de persuasion scientifique, l'historien doit rationaliser : donc la fiction et l'Histoire entretiennent une relation dialectique. Dans la "fabrication" de chacune intervient l'autre nécessairement et impérativement. Cependant, il ne faut jamais perdre de vue l'idée que chacune d'elles a un but bien déterminé : la fiction recherche la mimésis ; l'Histoire a pour objectif la vérité.

---

<sup>1</sup> G. Genette, en annotation, explique qu'il est dans l'obligation d'utiliser l'adjectif factuel pour ne pas répéter non fiction, car la fiction est aussi un enchaînement de faits. Nous sommes dans la même contrainte.

<sup>2</sup> GENETTE G. : *op. cit.* (*Fiction et diction*), p. 166.

<sup>3</sup> RICŒUR P. : *op. cit.* (tome 3), p. 345.

Récapitulons ce qui a été abordé dans ce chapitre. Dans un premier temps, nous avons essayé de définir les concepts dont nous avons besoin pour argumenter notre hypothèse : la fiction à effets d'Histoire. Nous avons considéré les explications de quelques narratologues en privilégiant ceux qui vont dans le même sens que notre proposition. Nous avons donc évité tout ce qui est en rapport avec le mensonge (le mentir-vrai d'Aragon par exemple). Notre souci était de renforcer l'aspect réel de la fiction.

Dans un deuxième temps, nous avons tenté de voir en quoi la fiction peut-elle être réelle et en quoi l'Histoire est fictive ? Nous aboutissons à une convergence entre elles dans la forme, mais non pas dans le fond, c'est-à-dire dans leurs buts respectifs. En fait, c'est le rapport dialectique qui explique cette convergence et divergence : l'historicité de la fiction et la fictionalité de l'Histoire.

Dans le chapitre suivant, nous allons directement faire fonctionner cet "outillage" méthodologique dans le premier roman de notre corpus *Les Enfants du nouveau monde*. Rappelons que ce livre est publié en 1962 et le troisième écrit par Assia DJEBAR. Ses deux premiers décrivaient la société algérienne sans tenir compte des événements tragiques qui s'y déroulaient. Ce n'est qu'à ce troisième roman que la formation d'historienne d'Assia Djébar se révèle. Le mouvement historique est inscrit définitivement dans toute l'œuvre de la romancière.

## **CHAPITRE 2 – Une fiction de l’Histoire : les « artisans » du Nouveau Monde**

N’oublions pas que notre thème est l’expression du corps. Alors, il nous faut trouver le moyen d’y accéder : nous avons le personnage qui est l’instance narrative, et son corps est l’instrument narratologique qui le construit.

Pour notre problématique, le point essentiel de notre thèse est l’étude des personnages. C’est à travers leurs actions, émotions et sentiments qu’apparaissent les corps. Le personnage et le corps sont intimement liés ou sont plutôt une même entité. Ainsi, pour examiner les manifestations du corps, nous sommes dans l’obligation d’opérer par l’intermédiaire du personnage, autrement dit étudier le personnage équivaut à analyser le corps : ils ne font qu’un.

### **2-1 Le corps : aspect théorique**

Nous voudrions démontrer que le corps traduit le mieux “l’effet de réel” de la fiction de Djébar. En ce qui concerne « ENM », le corps est le meilleur élément qui puisse représenter des événements tragiques telle que la guerre : les douleurs, les émotions et la mort sont exacerbées par leurs empreintes évidentes sur tout le corps (physique et mental).

Tout d’abord, qu’est-ce le corps sur le plan théorique ? Dorrit Cohn écrit dans *Transparence intérieure* :

Mais c’est dire que l’effet de réalité particulier du récit de fiction ... dépend de ce qui reste le plus caché aux écrivains comme aux lecteurs dans l’existence quotidienne : ce que pense un esprit qui n’est pas mon esprit, ce que ressent un corps qui n’est pas mon corps.<sup>1</sup>

D. Cohn fait dépendre l’effet de réalité de ce qui “reste le plus caché aux écrivains comme aux lecteurs”. Le corps ressent cet effet de réalité dans les tréfonds de son être. Mais nous avons déjà annoncé que le corps et le personnage formaient une même entité : le

---

<sup>1</sup> COHN D. : *op. cit.*, p. 18.



corps est le support matériel du personnage romanesque. En annotation dans « Le Statut sémiologique du personnage », Ph. Hamon écrit :

Le personnage est certainement le lieu d'un « effet de réel » important. (On connaît les mises en garde rituelles : « toute ressemblance avec des personnes... ne serait que pure coïncidence »).<sup>1</sup>

N'oublions pas que le personnage est en "papier" (terme de R. Barthes) : son corps n'est pas tangible. Les mots restent la seule matérialité de sa manifestation. Les critiques en sémiotique réduisent le corps aux simples signes linguistiques. Francis Berthelot reconnaît le mérite de cette théorie, car elle a « permis de mettre en évidence les structures universelles ou spécifiques du récit. »<sup>2</sup> Cependant, il pense que cette thèse ignore l'aspect charnel représenté par le corps physique au sens large : il en fait donc son objet d'étude. Ce qui est le cas pour nous, car sa méthode d'approche convient parfaitement à notre problématique. F. Berthelot analyse le physique à travers trois catégories :

- Les parties du corps : l'ensemble des parties organiques comme la tête, les yeux, les jambes, la peau, etc.
- Les facultés : l'ensemble des cinq sens avec leurs fonctionnements comme la motricité, la voix, la vision, la douleur, etc.
- Les données de base : l'âge, le sexe, le poids, la santé, la laideur, la beauté, etc.

Le critique fonde toute sa méthode sur l'absence ou la présence du corps. Selon lui, il s'exprime par ses apparitions et disparitions ainsi que dans la façon dont il intervient dans le récit. Ce critique constate deux aspects de mode d'existence du corps sur les plans de l'histoire et du discours :

- Le plan de l'histoire : tout dépend de la place assignée au corps dans l'histoire par sa présence ou son absence.
- Le plan du discours : l'expression du corps se déclare à travers le langage peut se faire par allusions ou par des descriptions assez minutieuses selon le degré d'organicité du discours que Berthelot définit en quatre modes: l'organique occulté (le discours ne fait pas mention de l'organisme) ; l'organique substitué (le cas de la métaphore ou métonymie) ; l'organique indirect (le discours marque les

---

<sup>1</sup> HAMON, P. « Pour un statut sémiologique du personnage ». Dans BARTHES Roland et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, p. 168.

<sup>2</sup> BERTHELOT, F. « Personnage de papier ou personnage de chair ? ». Dans *Vox Poetica*. [En ligne]. Rubrique "Narratologies contemporaines", séminaires du CRAL, année 2003-2004. URL : <<http://www.vox-poetica.org/t/lna/Tberth2003.html>>.

facultés et les données de base) et l'organique direct (les organes sont décrits explicitement). F. Berthelot conclut :

Ces points une fois précisés, on pourra examiner de plus près les différentes manières dont le corps des personnages, par ses actions, ses plaisirs, ses souffrances, conditionne le roman tant dans sa structure que dans son écriture, jusqu'à en constituer, parfois, la matière même.<sup>1</sup>

Le corps en littérature est l'émanation même du personnage romanesque : il n'est qu'une illusion composée de mots. Les manifestations physiques tels que la peau, les os, le tronc, les nerfs... produisent la matérialité du corps et son personnage. Les émotions en donnent le fonctionnement et surtout la vie à l'imitation du réel. Le corps "fabrique" le personnage en lui donnant une tête, un tronc, une démarche particulière, un caractère, des émotions, en somme, tout le corps d'une personne vivante.

## **2-2 Situation générale : entrave de chaque personnage en quête d'une libération**

Pour commencer, nous donnons le résumé du roman *Les Enfants du nouveau monde* publié pour la première fois en 1962 chez Julliard.

Résumé :

Une journée printanière du mois de mai 1956. Des destins se croisent, et dont chacun est empreint d'un passé ; d'une histoire. À la faveur de ces vingt quatre heures, tous les personnages se dirigent vers un avenir différent et nouveau. Ils vivent tous une souffrance : Lila connaît la solitude et l'emprisonnement ; Chérifa se sépare de son cher mari qui prend la route vers le maquis ; Hakim le policier subit la pression de Martinez qui l'incite à torturer ses frères algériens ; Touma est angoissée par sa conscience : arabe, elle a choisi le camp du dominateur et surtout l'argent de la trahison ; Tewfik tue Touma pour se débarrasser du supplice de l'indifférence des siens puisqu'il est le frère d'une traîtresse doublée d'une prostituée.

En fait, si c'est une journée de douleurs et de mort, elle est aussi celle de l'espoir d'un jour nouveau qui ne peut venir que par de lourds sacrifices.

Voilà en quelques mots le roman « ENM » (nous le désignons désormais par ses initiales). Ce livre n'est pas très connu, car il est détrôné, cinq ans plus tard, par le

---

<sup>1</sup> BERTHELOT, F. *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 1997. (Coll. Le texte à l'oeuvre), p. 11.

quatrième *Les Alouettes naïves*. Ce dernier est bien accueilli des deux rives de la Méditerranée. Assia Djébar le confirme en "avouant" dans *Ces voix qui m'assiègent*:

Les trois premiers de mes romans de jeunesse ont été écrits très vite, à chaque fois, dans une fièvre joyeuse, une parenthèse de trois ou quatre mois.<sup>1)</sup>

Pour nous, « ENM » est le premier roman où Djébar exploite son atout d'historienne. Elle y inscrit le mouvement historique et ne le quitte plus. Dans cette nouvelle manière d'écrire, ce premier ouvrage n'a pas encore la maturité du texte djébarien, mais toutes les prémices sont là : les personnages féminins sont nombreux sans avoir explicitement la primauté, à l'exception de Lila qui semble un peu dominer l'intrigue ; la polyphonie, dont Assia Djébar est devenue la spécialiste, n'est pas évidente ; le narrateur omniscient accède aux pensées intimes des personnages dans la logique de la fiction du roman réaliste et bien sûr l'Histoire.

Nous présentons les personnages qui apparaissent principaux dans la diégèse. Par leurs actions ou leurs sentiments et émotions, ils "fabriquent" cette journée de mai 1956 : ils en sont les artisans.

\* Lila

Dans « ENM », il n'y a pas un héros explicitement : neuf chapitres sont consacrés à neuf personnages importants. Nous avons également d'autres protagonistes mineurs qui interviennent dans la logique du récit. Cependant, Lila semble prendre un peu plus de place : sans être une narratrice déclarée, elle se charge de nous faire connaître son mari tout le long du chapitre (il est le plus étendu) qui la concerne. Par un narrateur extradiégétique, nous accédons à ses pensées intimes :

*Au seuil de chaque appartement vide, elle se posait la question : « Y vivrai-je ? »*

*[...] La même interrogation en elle, pour elle, et elle sentait le fond de son âme s'engloutir, tant la dérive lentement la prenait : « Vivrai-je là ?... Pourrai-je ?... Seule. ». p. 40-41*

Ces deux phrases nous informent sur sa détresse de femme seule ainsi que l'état de son âme qui va à la dérive, car Ali est absent (nous ne le connaissons que plus tard.)

*Ali avec ses principes, et sa morale précise et, son nationalisme militant, opposait malgré leur environnement commun, une volonté rigoureuse de*

---

<sup>1</sup> DJEBAR, A. *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel, 1999, p. 64.

*prétendre faire de cette jeune fille violente, mais empêtrée dans sa richesse, une femme idéale. p. 44-45*

Cette présentation complète du couple nous permet de nous renseigner sur son fonctionnement. Ali, le mari absent, a une morale : il est militant nationaliste, tandis que Lila est une jeune fille empêtrée dans sa richesse, mais une femme idéale. Cette opposition dans le couple n'étant pas dépréciée, s'organise en harmonie.

Bien que ces assertions relèvent du narrateur extradiégétique, nous savons qu'elles émanent de la mémoire de Lila. En fait, elle se charge de tout nous dire sur Ali. Dans le chapitre qui lui est consacré, il est toujours absent. Ce n'est qu'à la dernière page qu'il intervient réellement :

*-Tu as eu peur ? interroge à son tour Ali, en s'approchant de la fillette :  
« Si belle, songe-t-il, au cœur du carnage. » p. 312*

C'est l'unique phrase qu'Ali prend en charge et de façon directe.

Lila nous livre ses secrets : elle est passionnément éprise de son mari Ali, le "Supérieur" de par son nom :

*Ali (« il s'appelle donc Ali ! »), Ali est un homme et pour moi, cela veut dire quelqu'un planté profondément dans la terre, comme un arbre qui monte haut dans la futaie, qui grandit sans cesse pour atteindre la cime d'où la vue est la plus grande... p. 251*

Lila n'étant qu'une anagramme d'Ali, est dominée par sa passion, mais aussi dans son couple : son mari, lui, est précis, volontaire et rigoureux, alors qu'elle est modelée et empêtrée. Lila avoue sa douce dépendance :

*Ali ne jouait pas, il résistait. Il s'enfermait dans son malheur ; il ramassait en lui toutes ses forces hostiles, barrage qu'il lui opposait, le regard sombre – « son front ! » soupirait-elle, son front qu'elle aimait tant, comme si, de ce corps d'homme en face d'elle, lui seul restait présent, ennemi et que, en dépit de la dispute, elle désirait caresser, ou simplement frôler d'une main furtive. p. 47*

Le passage continue dans les mêmes sensualité et passion pour son compagnon. Notons, par exemple, que le terme "front" est répété trois fois en dix lignes, ce qui témoigne d'une sensualité inattendue. En effet, il est assez rare qu'un front soit objet de désir : serait-ce une allusion au militantisme d'Ali ?

*Lila commença donc par l'expérience de l'abandon, de la passivité amoureuse ; elle se plia, avec moins de reconnaissance que de plaisir ébloui, à cette ambition d'Ali, sans voir qu'en voulant la construire, il la limiterait en même temps.*

*[...] Ali persistait à vouloir modeler Lila – Lila si rétive désormais -, à la projeter le plus près possible de cet absolu qu’il entrevoyait pour elle.  
p. 45*

Il est clair que Lila, même si elle se révolte contre son mari (elle est rétive), reste très amoureuse et surtout “s’emprisonne” dans sa passion.

*(« Pourquoi ne pas lui dire ? s’indignait-il intérieurement. Elle sait quand même qu’il y a une guerre, une lutte ; pas nous deux seulement... ») p. 66*

Nous remarquons les parenthèses, les guillemets et l’adverbe “intérieurement” : c’est un passage raconté par un narrateur, mais le discours est en fait assumé par Ali au moyen des parenthèses qui en sont la preuve, car le narrateur se contenterait des guillemets au style direct. Ici, nous avons donc une “intrusion” du narrateur dans les souvenirs de la jeune femme. Ce qui nous autorise à dire que le narrateur et Lila se confondent parfois, car nous nous apercevons que ce sont bien ses souvenirs, son regard, ses colères, sa tendresse qu’il rapporte.

Si Lila reconnaît sa dépendance au sein du couple, dans la diégèse, elle domine Ali. C’est à travers son point de vue que nous connaissons son mari : elle devient l’autorité qui ordonne ses mémoires pour les distiller à sa manière et dans l’ordre qu’elle choisit, même si cela se passe par le biais d’un narrateur omniscient.

Lila se sent complètement sujette d’Ali : il est un idéal à atteindre car, étudiant, il a également une activité parallèle et mystérieuse. Ce qui le contraint malheureusement à la quitter même quand elle est hospitalisée :

*Il avait profité de son sommeil pour vaquer à ses activités, à son autre vie. p. 72*

Malgré sa passion, elle sent son mari lui échapper :

*Lila fixait l’homme qu’elle aimait, son visage, ses yeux, son corps... son ombre.*

*[...] « Peut être est-ce là l’instinct de l’homme, de son énergie destructrice qui se méfie, qui se défie, qui cherche à se libérer d’elle. »  
p. 48*

Néanmoins, cette absence ou douleur va lui donner une force, une sorte de libération. Elle prend conscience de ce qui l’entoure : la guerre ; la prison ; les événements tragiques et leurs souffrances.

Lila rééquilibre sa position avec son mari. Étant absent, elle le présente en essayant de se placer dans une situation dominante :

*[...] elle l'embrassait. Sans aucune, science d'ailleurs, comme le ferait un enfant d'un jouet splendide dont il ne laisserait pas. p. 63*

*Ali ne restait pas des jours entiers assis à ses pieds, à lui demander depuis sa grossesse (trois mois seulement) quelles étaient ses sensations. p. 64*

Bien que dépendante, Lila compare son mari à un simple jouet, certes splendide, mais il est un objet inanimé. C'est elle qui lui insuffle la vie et la lui donne : n'est-elle pas enceinte ? Il faut qu'il reste à ses pieds dans cette position de prosternation et d'adoration.

\* Ali

Ali est un personnage clé, mais il n'existe que dans les pensées de sa femme. Nous avons déjà signalé l'unique phrase qui marque sa présence dans tout le récit.

En fait, il est un personnage sans entrave et libre. Comme un étendard, il "flotte" dans la montagne pour un seul but : la libération du pays. Serait-elle justement sa prison ? Lila en est persuadée :

*Ali avec ses principes, et sa morale précise et, son nationalisme militant. p. 44*

Les règles sociales font de lui un homme assez sévère :

*Ainsi, pensait Lila [...], parce qu'une honnêteté rigoureuse le poussait à rendre ses moindres actes fertiles et de quelque manière utiles pour son idéal. [...] Les yeux d'un Ali mûri et grave, un homme véritable tel que la montagne qui le lui avait ensuite pris, l'exigeait. p. 175*

La montagne prend Ali. Sa femme reste seule face à son destin. À son tour d'emprunter le long chemin vers la montagne ou la liberté.

Lors de sa grossesse, son cher époux semble encore préoccupé par son militantisme :

*« -Mon Dieu et elle se cambrait, se renversait avec insolence, quand Ali l'examinait, quand retrouverai-je ma taille fine ? » Ali ne répondait pas [...]. Il avait à sortir : un rendez-vous en ville, un contact à prendre, une réunion à fixer, tâches ordinaires d'une activité qu'il ne révélait pas. p. 65*

Bien que très amoureux, Ali se sent un peu coupable à l'égard de sa compagne :

*« (« Pourquoi ne pas lui dire ? s'indignait-il intérieurement. Elle sait quand même qu'il y a une guerre, une lutte ; pas nous deux seulement... »). » p. 66*

Souvent, leurs querelles d'amoureux "se colorent" politiquement :

*Cette interprétation, Ali la trouvait fausse, romantique et il expliquait avec un didactisme patient pourquoi ces êtres qui se réfugiaient dans n'importe quel délire (il méprisait ce mot, au contraire de Lila) n'étaient que des victimes. « On ne peut se libérer que par la conscience, et, dans notre pays, la plus nécessaire est la conscience politique... ». Le discours commençait puis débordait sur l'avenir. Lila ne l'écoutait plus ; elle ne pouvait s'intéresser à l'avenir, le sien comme celui des autres, installée qu'elle était dans son présent comblé. p. 173*

Lila ne soucie pas du futur. Son mari devient quelque peu ennuyeux en parlant de conscience politique : elle est heureuse avec lui, et l'avenir est loin.

Le cher compagnon de Lila ne voit que la guerre de libération qu'il va inclure dans sa vie pour en faire son seul but :

*Non, l'indépendance du pays, l'aventure enivrante que le combat apporterait à lui, à Lila, à tant d'autres jeunes, il ne l'avait pas pressentie pour des temps si proches, mais dans un avenir lointain qu'il voulait, par chacun de ses actes, mériter pour sa part. Il forgeait ainsi sa vie avec une volonté tenace, mais aussi une imagination qui lui faisait, en fonction de ce but collectif, justifier les moindres options de son histoire personnelle. p. 174*

Ali traverse l'histoire dans une situation d'absence/présence ou plutôt d'une présence "aérienne". Il est une pensée constante chez Lila : c'est le fait "d'habiter sa tête" qui va la conduire, elle aussi, au militantisme. Il est son guide spirituel (au sens très large) qui l'achemine lentement et sûrement vers la liberté.

#### \* Chérifa

Elle est la grande sœur d'Ali. Orpheline, elle décide de s'occuper de son frère jusqu'à l'âge adulte. Elle fait un premier mariage avec un riche marchand. C'est une belle femme :

*[...] Elles pensent pareillement, sans jalousie, avec le calme qui sied aux vérités indiscutables : « Chérifa est toujours la plus belle. » p. 25*

Nous sommes devant une unanimité toute fictive. Cette évaluation, dont la discussion semble inutile, ne fait qu'augmenter le degré de l'appréciation et rend la présentation du personnage sympathique dès le premier abord. Cependant, Chérifa est prisonnière, car ayant une grande maison, et un mari qui la comble de cadeaux, elle ne l'aime pourtant pas et se sent particulièrement à l'étroit dans cette villa immense où elle croit être un somptueux bibelot qui complète la décoration.

Le riche mari voudrait ardemment un enfant qu'elle ne peut le lui donner :

*-Non ! Dieu ne m'a pas donné d'enfants. Je n'en veux pas !*

*[...] Il briserait cette révolte. Il le ferait. Il le décidait. Peu lui importait l'enfant ; dans une bouffée de faiblesse il eut envie de le dire, comment faire un aveu devant elle qui se dressait, se libérait, elle... [...] Au lieu de l'aveu, de la colère, et pourquoi pas, de la violence, (oui, la battre ; crier et la battre ; n'est elle pas sa femme ?) p. 29-30*

Le narrateur nous révèle les sombres réflexions du premier conjoint de Chérifa. Au refus qu'elle oppose, l'époux (il ne porte pas de nom) entre dans une grande colère qui frise la violence. L'envie de la battre s'engouffre, car elle se révolte, résiste, se libère... De son propre aveu, le mari n'a pas vraiment envie d'enfant, mais il veut mater sa femme qui se dresse et surtout échappe à son emprise. Pourquoi Chérifa, "l'honorable" (nom qui signifie l'intégrité, la droiture et la noblesse), déteste-elle son mari ?

*Il devenait presque sentimental, sans doute par suite de la pression de ces années de lutte où il avait volé, nargué, triché avec ses concitoyens, y compris les Européens qu'il connaissait : son avocat, le fondé de pouvoir de la banque, le petit colon espagnol dont il achetait chaque année la récolte d'olives. p. 28*

L'intègre Chérifa ne peut aimer ce riche marchand menteur et voleur : ils sont totalement opposés. Un jour, il jette un regard très significatif sur sa femme :

*Mais lui un dur désir d'elle l'envahissait soudain là, en pleine lumière, lui, haletait. Il s'approcha. Il la toucha. Chérifa ne comprenait pas [...] Elle percevait la voix rauque de l'homme qui murmurait des mots confus. Lui, son mari ? Lui, plus étranger qu'un étranger ? Elle refusait. Ces caresses, ce souffle précipité ; non, elle disait non ! Tout son être, tout son corps disait non pour cette intimité aveuglée qu'il tentait de bousculer avec des mots qu'il voulait tendres, qu'elle trouvait insultants.*

*[...] Non ! crie-t-elle ; elle lui tourne le dos, s'enfuit ... ses cheveux dans le dos secoués d'un balancement régulier, jusqu'à ce qu'elle pénètre dans une des chambres du fond qu'elle se réserve pour ses heures de solitude. p. 31-32*

Le mari tente presque de "violer" sa femme qui se refuse à lui dans une répulsion qu'elle ne peut réprimer. En fait, ce n'est qu'un étranger : son corps ne le connaît pas ; son être encore moins. Elle reste prisonnière de cet homme, mais s'enferme dans une chambre pour mettre une barrière ; un obstacle entre elle et lui afin de garder son intégrité physique et trouver ainsi une liberté éphémère.

\* Hakim

Hakim, le policier, est le voisin du couple Chérifa et Youssef. Sa responsabilité est grande : elle concerne non pas ses enfants et sa femme uniquement, mais également ses



frères dont un adulte à qui il paye les études. Cependant, sa fonction l'emprisonne dans l'isolement par rapport à ses frères arabes.

*Depuis plus d'un an, - en fait, il ne savait situer le moment exact où cela avait commencé - il ne prononçait même plus ces phrases. Peu à peu, sa conversation du dîner devant sa femme - un rite - s'était amoindrie : « J'ai vu untel », commençait-il, mais untel avait salué si rapidement et était passé ; rien à en dire. Il sembla bientôt, à la fin, qu'il ne rencontrait plus personne. p. 89*

Il est évident que Hakim souffre de cette exclusion. Il essaye d'oublier qu'il est policier, mais ses compatriotes, eux, ne l'oublient pas : ils le fuient. En fait, ce métier est une source de revenu pour sa petite famille ainsi que sa fratrie. Alors, il doit endurer l'hostilité de ses coreligionnaires Arabes et surtout de Youssef :

*Hakim se durcit. Chaque fois qu'il pense à Youssef, la blessure s'ouvre : sentir ainsi dans la même maison, de l'autre côté de la petite cour, vivre un homme qui refuse de lui parler, qui détourne la tête quand il le rencontre, ou qui prend soin de sortir à d'autres heures pour éviter ces rencontres mêmes... Chaque jour de cette dernière année, Youssef est devenu pour Hakim le représentant de la ville entière, par lequel tous les autres (et mêmes ceux qui continuent à le saluer, les plus lâches à s'arrêter, à bavarder) entendent lui rappeler qu'il n'est plus leur frère.p. 91*

Hakim souffre de l'indifférence que lui inflige Youssef, ce symbole de toute la ville (ici, la ville ne concerne que ses compatriotes arabes). Le terme "représentant" dépasse l'acception ordinaire : Hakim soupçonne Youssef d'appartenir à la résistance, d'en être le représentant et, par conséquent, opposé à lui qui incarne l'ennemi. En vérité, il redoute Youssef qui semble dominant dans sa relation avec lui. Alors, il se tourne vers sa femme sur qui il a de l'ascendant en l'interrogeant pour avoir des informations. Amna (celle qui est digne de confiance de par son nom) lui confirme difficilement que Youssef n'était pas sorti la nuit :

*-Oui, il est entré comme d'habitude (Amna lève la tête, soutient son regard). Je l'ai même entendu tousser au milieu de la nuit. Le matin... p. 87*

Amna ment pour la première fois de sa vie. Hakim sent une certaine hésitation dans sa voix, mais il refuse l'idée que sa femme se range du côté de ses frères Arabes :

*Il se sent fiévreux. Il tente de se calmer : « Que me prend-il, me voici donc policier avec ma femme, ma propre femme ! Sale métier... » p. 87*

Se reprenant, il finit par croire sa femme parce qu'elle ne peut rien lui cacher :

*[...] parce que cette femme, à force de passivité, est devenue une partie de lui, une partie morte, il est tenté de lire dans ses yeux ce qu'il n'ose, depuis longtemps, reconnaître en lui même. p. 86*

Hakim se persuade qu'Amna fait partie de lui, mais une partie passive et morte : elle est alors incapable de prendre l'initiative de le tromper. Il croit sa femme dans une sorte d'aveuglement presque délibéré : il préfère "se fier" à elle pour ne pas avoir à chercher plus. Il craint de découvrir que Youssef n'était effectivement pas chez lui cette nuit-là et confirmer que sa femme est une menteuse. En fait, cette traque n'est que l'expression de sa passivité vis à vis de ses supérieurs, en particulier, de Martinez qui doute de sa fidélité parce qu'il est Arabe. Le commissaire adjoint le met à l'épreuve :

*-L'autre suspect se trouve dans nos locaux. Vous vous en occuperez vous-même. Je vous charge de l'interrogatoire.*

*Hakim ne répond pas, salue, sort. Martinez l'a suivi des yeux quand il a fermé la porte. « C'est toi qu'on éprouve – se dit-il avec satisfaction – toi dont je veux savoir quel genre d'instrument tu es ; car je crains fort que tu ne te révèles un couteau à double tranchant ». p. 156*

Dans ce passage, Martinez est clair : Hakim est comparé à un couteau dont le problème réside dans son double tranchant. En fait, en sa qualité de policier, il peut être aussi un agent de ses frères de sang. Sentant le piège, Hakim obéit de mauvaise grâce.

Voilà la situation inconfortable de Hakim : il est maître chez lui, tandis qu'Amna est un peu son esclave parce qu'elle est sa femme ; il devient l'esclave de Martinez au travail parce qu'il est Arabe.

\* Amna

Elle est la femme de Hakim, la voisine et amie intime de Chérifa : une sœur. En effet, le lien de sang prime celui d'amitié. :

*Amna a oublié ses mots, non leur accent affectueux. Chérifa est sa sœur ; elle l'a appelée : « O ma sœur !... » p. 83*

Cette femme vit dans l'ombre de son mari comme sa captive :

*Il a pris depuis longtemps l'habitude de sa présence silencieuse, un être pâle qui écoute les ordres, s'en va, écho fidèle. p. 86*

Amna, un simple écho fidèle dans son rôle de femme au foyer, est entièrement dévouée à son mari jusqu'à la servitude. Non gâtée par la nature, elle est récompensée par sa fécondité multiple :

*Chérifa regarde. En face sur le sol, Amna est assise. Son corps lourd, empesé ; ses jambes enflées, allongées devant elle ; sa figure rougeaude*

*Aux joues épanouies ; ses yeux larges avec leur expression larmoyante. Cette femme gît là, muette... Elle allaitait son dernier-né quand Hakim est entré brusquement. Son sein gonflé pend, hors de son corsage de dentelles. p. 81-82*

Ce passage est une description de Chérifa. Son regard évalue négativement par les termes : le corps lourd - les jambes enflées – la figure rougeaude. Soudain, la belle Chérifa voit le bébé qui réclame le sein et son attention s’y accroche :

*L’enfant dans ses langes est posé près d’elle. Voici qu’il se met à geindre faiblement continûment. Amna, le sein dehors, porte les yeux sur lui mais ne le voit pas.*

*[...] -Ton bébé ! Chuchote-t-elle. Pénétrée d’une tendresse qui jaillit si spontanément qu’elle ne songe à la retenir.*

*[...] Amna laisse terminer la tétée ; puis elle fait les gestes habituels, posément. Elle a ouvert son corsage, l’a refermé sur son sein, a étendu devant elle l’enfant rassasié. p. 82-83*

Chérifa est ‘pénétrée de tendresse’ à l’égard de ce bébé que sa mère ne semble pas entendre. Elle insiste alors pour que l’enfant soit nourri et regarde dans une muette admiration cette relation intime des deux corps : mère et bébé. Experte, Amna laisse tranquillement son bébé téter son sein. Son corps ingrat acquiert dès lors aux yeux de Chérifa une autre forme de beauté : la générosité.

*Amna repose ses mains sur ses genoux ; madone alourdie mais paisible. p. 136*

La comparaison avec la madone, quoique ‘alourdie’, la rehausse d’une aura qui embellit ce corps disgracieux.

\* Touma

En vérité, ce nom n’existe pas, il semble être le diminutif de Keltouma. En arabe, Touma veut dire une gousse d’ail. Ce surnom trouve donc sa logique dans l’intrigue : cette jeune femme est une indicatrice de police. Arabe et issue d’une famille pauvre, elle veut s’en libérer. Pour elle, la solution est d’avoir de l’argent et le chercher là où il se trouve, c’est-à-dire chez les Autres : les Européens. Il faut avoir la même apparence pour être intégrée :

*Touma, assise seule, les genoux pliés hauts, est attablée devant une pêche melba. [...] pouvoir contempler « l’Arabe affranchie » (« Oui, avec des escarpins, une jupe courte, une permanente, vraiment pareille aux nôtres !... et même bien roulée... une si aguichante ; elle pourrait être de Marseille, ou d’Arles... ») p. 147*

De prime abord, Touma est une "Arabe affranchie" puis rapidement, elle pourrait être de "Marseille ou d'Arles". Cette libération n'est en réalité qu'une aliénation : elle s'emprisonne dans l'imitation jusqu'à la confusion avec les Françaises de Marseille ou d'Arles. Par ce mimétisme, Touma choisit son camp, se couvre de honte et suscite l'hostilité des siens. Hakim la rencontre au commissariat :

*Encore celle-là ! pense-t-il avec mécontentement. Il ne l'aime pas. Il n'a pas confiance. « Des filles, des putains, comme agents de renseignement, on sait ce que ça vaut... » p. 115*

*« -Putain ! insulte Hakim en arabe. Sale putain ! » p. 116*

Deux garçons de café l'injurient quand ils la voient en compagnie de jeunes Européens :

*-Fille de chien ! s'exclame l'un des garçons du café. Fille de chien ! reprend-il plus haut, en direction de son confrère. Si elle doit traîner maintenant avec des voyous, autant qu'elle le fasse avec ceux de sa race.*

*-Ils refuseraient de lui jeter un regard, de la toucher du bout du doigt ! réplique l'autre, heureux de sa répartie sans s'attarder particulièrement à Touma. p. 196*

Tawfik, son frère, la rencontre et la menace :

*-Tu es la honte de cette ville ! Tu mérites cent fois la mort ! p. 152*

Chérifa la reconnaît par son rire :

*« Maudite » [...] « Ainsi, c'est bien vrai ce que les gens racontent sur la pauvre vieille Doudja... Maudite, elle doit nous trahir ! » p. 150*

Salima l'aperçoit dans le commissariat où elle est interrogée depuis plusieurs jours. Touma ne l'a pas vue :

*Mais, son bon sens la fait ensuite réagir : « Que te prend-il donc ? Cette fille est-elle ta sœur ?... et même si cela était, aujourd'hui, il n'y a que des compagnons de la même lutte... Aujourd'hui... » Elle se parle à elle-même, et pour ainsi dire, se console, découvrant dans son cœur, au-delà de sa surprise douloureuse, une zone nouvelle d'ignorance : de la vie, elle n'a eu l'expérience que de l'effort, des hésitations, de la recherche, mais jamais (« non jamais ! » répète une voix ardente en elle), jamais de la chute. p. 114*

Ses compatriotes la méprisent aussi :

*[...] Mais surtout oublier le mépris de ceux qui prennent tous l'air de juges à mon passage, quand ils ne m'insultent pas tout bas, « Chienne, fille de chienne ! », quand ils ne crachent pas devant moi, puis s'éloignent. p. 151*

Même morte, elle n'arrive pas à se hausser dans l'estime de ses frères Arabes :

*-Une fille de chien qui trahissait ses frères ! L'heure de la justice a sonné pour elle ! p. 241*

Touma ne mérite aucune indulgence de ses frères de sang, n'est-elle pas une traîtresse ?

\* Salima

Elle est l'opposée de Touma. Bien qu'elle vient du même milieu pauvre et ayant un vague lien de parenté, Salima évolue dans une direction totalement contraire à celle de Touma : elle est institutrice et militante. Justement, elle est arrêtée et interrogée dans le commissariat.

Momentanément dans sa cellule, elle se souvient de son adolescence. Collégienne musulmane, elle est seule au milieu des filles de riches colons de la plaine voisine. Son intégration est nécessaire sans chercher l'imitation aliénante de Touma :

*Quelquefois en face, le professeur, une dame mûre de la ville, l'évite, fait glisser son regard sur elle, sur ses longues tresses (« à la mauresque » se moquait, dans son dos, une jeune beauté qui venait au cours sur des haut talons, à quatorze ans), sur son teint trop brun (« elle a peut être du sang noir », entendait-elle sur son passage ») p. 106*

Culturellement, Salima se démarque par ses longues tresses "à la mauresque", et son teint foncé confirme son appartenance sociale : elle est Arabe. Elle est austère et vertueuse (Saine est son nom, voire la Sainte) :

*Du silence opiniâtre de son adolescence, où l'impression qui la dominait était d'étouffer, mais en serrant les dents, elle avait gardé sa raideur présente et plus particulièrement son air de vertu sévère. p. 107*

En sa qualité d'aînée, elle est responsable de toute sa famille et choisit de "se conduire en homme" :

*De ce temps, elle ne se rappelait pas seulement cette volonté qui l'avait sculptée – non, défigurée en l'obligeant, alors qu'elle serait devenue comme tant d'autres une femme effacée et douce, à prendre son indépendance malgré elle – mais un sentiment de fierté : la première fois qu'elle quitta ce collège, avec les diplômes arrachés, puis en d'autres circonstances semblables, par la suite, toujours l'avait saisie la vanité de se croire la déléguée des siens auprès d'un autre monde. p. 107*

Ce passage est marqué par une contradiction : Salima est-elle sculptée ou défigurée ? Elle s'évalue positivement en se disant sculptée par sa volonté, c'est-à-dire

structurée, puis se ravise immédiatement, elle est défigurée par sa ténacité. Contrairement aux autres femmes cloîtrées, elle est loin d'être effacée et douce :

*(« Qu'y a-t-il donc dans ma vie ? Pourquoi ne suis-je pas comme les autres ? comme les autres : mariée, comblée, avec des enfants qui me prolongeraient ») p. 103*

Elle sait que cette persévérance l'oblige à prendre son indépendance. Puis, un sentiment de fierté la saisit pour lui faire prendre conscience que ses diplômes la qualifient pour être une déléguée auprès des Autres : les Français.

Cependant, Salima est prisonnière de la solitude : la voie de l'indépendance l'isole de sa famille ; au travail également, elle est écartée du fait de sa condition d'être l'unique institutrice musulmane au milieu des Européens. Le militantisme donne un sens à sa vie vertueuse et solitaire.

#### \* Tawfik

Il est le jeune frère de Touma. Le personnage traverse l'intrigue rapidement, mais de manière très intense. Sa présentation se limite au "blue-jean" de Touma qui le reconnaît à la page 198 où il fait sa première apparition. Il lance un ultimatum à sa sœur : il faut qu'elle quitte la ville.

Il n'est accepté nulle part ni dans l'administration française ni au maquis parmi les combattants. Désœuvré, il surveille Touma, puis un jour, Tawfik se tait :

*Allongé sur un matelas, il gardait les yeux ouverts ; « putain de sœur » grondait-il, « j'en suis sûr, c'est à cause d'elle ! ». On avait eu beau protesté. Il ne trouvait d'autre explication à leurs réticences.*

*[...] Ces pensées l'habitèrent des jours entiers. Il ne marmonnait plus. Il n'insultait plus. Muré dans son silence, sous le regard fidèle de sa mère immobile. p. 270-271*

Tawfik devient silencieux parce que sa décision est prise.

#### \* Bachir

Un brillant lycéen, fils de Si Abderahmane le boulanger :

*C'est son seul fils ; il s'est mis en tête d'en faire un médecin. p. 57*

Car c'est le père qui décide de l'avenir de son fils :

*Il sera le deuxième médecin arabe de la ville. [...] Il sera « le père du docteur. » p. 58*

Bachir est obéissant "parce qu'il a accepté, depuis longtemps de satisfaire par ses succès scolaires, l'âpre orgueil de son père." p. 59 Il est prisonnier de l'ambition paternelle. Justement, il le représente pour les obsèques de Lila Aïcha, la mère de Youssef. Dans le cortège funèbre, il est un inconnu parmi ces gens :

*Le jeune homme essaie de résoudre ce problème : quel a été le sentiment qui l'a fait rejoindre cette foule, lui qui n'aime jamais les foules ?... p. 60*

Soudainement, Bachir prend conscience de son identité dans cette procession :

*« Ce sont les miens », se dit-il doucement. Et il reprend encore, et il voit clair : « Je n'ai pas d'amis, je n'ai jamais eu d'amis, mais j'ai des semblables. Cette foule, ces hommes, ce sont les miens. » » p. 60*

Tout simplement, ces inconnus sont ses semblables, car ceux, qu'il connaît et avec qui il étudie, ne sont pas les siens. Il a toujours été seul au lycée parce que "son père, depuis le début des troubles et des répressions, l'a éloigné par prudence." p.57 Maintenant, il n'est plus isolé parce qu'identifiable par sa ressemblance à ces gens.

Ainsi présentés, ces personnages sont les "artisans" importants de l'intrigue de cette journée du mois de mai 1956. Ils ont tous la même situation : une entrave. Cet état de subordination n'est pas vécu comme une fatalité : chaque protagoniste va essayer de se libérer ; qui par un mensonge ; qui par une prise de conscience. Même la mort s'avère indispensable à l'avènement du nouveau monde.

Les personnages suivants ont un moindre poids, néanmoins, nous pouvons les qualifier de "révélateurs". Ils permettent de mettre en évidence les actions ou les caractéristiques des premiers. Ils vivent aussi des entraves, mais demeurent dans leur sillage. Nous retenons Suzanne, Khaled, Hassiba et Martinez.

#### \* Suzanne

Suzanne est une amie intime de Lila. Elle l'appelle au secours, car Ali est parti :

*Depuis de longues années, elle a pris l'habitude d'envisager ainsi ses rapports avec Suzanne. Elle conçoit l'amitié comme l'amour, égoïstement : un miroir pour lui renvoyer sa propre image, plus vraie que dans le vide de la solitude. Une protection aussi. p. 118*

Dans son égoïsme, Lila voit Suzanne comme une réplique d'elle-même, mais ne se doute pas que sa meilleure amie vit une grande solitude encore plus terrible : son mari Omar a fui les événements de son pays :

*Seule aussi. Elle ne l'avait pas dit à Lila, à quoi bon ? La vraie solitude, c'était cela : ne pas pouvoir en parler. p. 125*

Suzanne est malheureuse : elle ne peut dire que son mari est parti en France, car non convaincu par la cause nationale :

*Puis, avec un dernier espoir : au moins, ici, tu défendais les autres ! Tu te rendais utile aux victimes, sinon aux combattants et à la Révolution.*

*[...] Omar s'irritait de sa logique ; c'était exact ; il fuyait. Ou plutôt non, rectifiait-il en voulant durcir sa certitude, il restait sur ses positions.  
p. 127*

Elle refuse de suivre son mari, reste fidèle à ses amis et ses idées en demeurant auprès des siens :

*-Tu veux vraiment rester ? (« Étais-ce une prière ? Comme son ton est simple ! »). Elle avait secoué la tête affirmativement, sans un mot, puis elle avait eu la force de sourire : à son passé, à sa jeunesse, à ses luttes anciennes (contre ses parents avec lesquels elle avait rompu à son mariage, contre tant d'autres préjugés), à son amour surtout à son amour qui mourait. p. 128*

Suzanne est sûre d'elle par le choix de son camp. Lila ne sait rien de tout ce qui se trame dans le couple. Elle se focalise sur elle-même et le départ d'Ali pour le maquis. Suzanne console sa vulnérable amie, car elle est plus forte et si adulte.

\* Khaled

Ce personnage est intéressant parce qu'à partir de son handicap, il met en valeur Lila qui va contribuer à sa prise de conscience.

*-Tu connais Khaled ? dit Bachir avec humeur, devant la porte de Lila. Il ne m'est pas sympathique.*

*Il est... je crois qu'il est candide, fit Lila avec une moue. p. 284*

En effet, Lila est indulgente à l'égard de Khaled qui vient de lui déclarer son amour :

*-Je vous aime fit-il, tout de go, et il eut un rire bref, pour atténuer ce qu'il croyait son ridicule. Je viens d'avoir le coup de foudre... à mon âge.  
p. 252*

En réalité, Khaled se reconnaît en Lila comme un(e) autre lui-même : elle est bien ancrée dans sa culture occidentale et stable dans la sienne.

*-Les miens, reprend-elle, ce sont toutes mes racines. p. 248*

Elle répond comme un écho à son questionnement :



*Khaled s'arrête. Qu'est-il lui ? non pas un arbre loin dans la terre, haut dans le ciel, mais coupé et posé sur la berge, abandonné. p. 251-252*

Khaled n'est pas 'planté dans la terre' comme Ali. Lui est coupé et sans racines, car :

*Fils d'un berger kabyle mort de misère, Khaled avait été quasiment adopté par un vieil instituteur venu de France. [...] Ses seules années de bonheur avaient été celles de ses études à Paris. [...] « Être en marge », [...], il enchaîna sur le drame des hommes jetés entre deux civilisations. p. 249-252*

Khaled s'égare entre deux civilisations avec une prépondérance pour la culture occidentale. Lila, elle, n'est pas perdue, elle inclut les deux valeurs sereinement avec la primauté pour sa culture d'origine.

#### \* Hassiba

Hassiba<sup>1</sup> est une jeune étudiante qui décide de monter au maquis en cette belle journée de mai 1956. Elle se dirige vers le lieu de rendez-vous avec son contact Youssef. Bachir la remarque quand elle descend du train :

*Une jeune fille apparaît en robe blanche, les cheveux roulés en longue tresse sur le dos ; un air de jeunesse fragile illumine son visage fin. En descendant les marches, elle sourit légèrement, sans doute de plaisir à la ville entière qui l'accueille, elle l'invitée éphémère. p. 200*

Bachir tombe immédiatement amoureux, alors que la jeune fille n'a qu'une idée en tête : le maquis :

*[...] Tandis que Hassiba, au bas des marches du train, se cogne presque à lui, sans rien remarquer du trouble de ce jeune homme timide. « Pardon » dit-elle, le regard ailleurs, puis elle fait quelques pas, s'éloigne. p. 200*

Elle reste complètement préoccupée par la montagne et la révolution :

*Elle pense, « la montagne ! Je vais à la montagne ! » et il lui semble que chaque pas la rapproche de l'instant où elle fera face à cet être immense, tranquille de force collective, de richesses et de chants. p. 234*

À la montagne, elle est toujours absorbée par la révolution qui n'est pas une prison, mais un but unique où elle 'circonscrit' toute son attention. Elle laisse derrière elle une poussière de lumière dont Bachir se nourrit en cette remarquable journée :

---

<sup>1</sup> L'allusion est évidente à Hassiba Benbouali, la martyre de la révolution.

*L'image de la jeune fille en robe blanche descendue du train l'a assailli d'un coup. « Je suis amoureux »*

*[...] Bachir s'est affaissé en souriant, parce qu'il a aperçu alors devant lui la silhouette mince de la jeune fille blanche descendre et jeter un regard sur la ville. p. 303-304*

Hassiba poursuit son objectif, toutefois, elle permet à Bachir de mourir en héros. La jeune fille est une "hourie" du paradis qui est promis au martyr.

\* Martinez

Ce personnage est le plus détestable de l'intrigue : il est le commissaire adjoint qui convoite le poste du commissaire Jean. Son entrave est ce désir de promotion. Il doit trouver le moyen le plus rapide pour y accéder et accélérer ainsi la mise à la retraite de son supérieur. Il déploie un zèle exceptionnel et douteux au travail afin d'attirer l'attention de ses chefs.

*Martinez. Commissaire principal adjoint à trente-huit ans. Un physique lourd avec des épaules d'athlète, mais la démarche souple, féline ; des yeux aux paupières grasses à travers lesquelles perce le regard. Une assurance de parvenu. Dans cette ville où il est né (sa mère espagnole était blanchisseuse dans les casernes), où il a fait sa carrière, il attend son heure. Les événements actuels le favorisent ; il le croit. Plus la guerre continue, plus on aura besoin de lui, de sa connaissance parfaite de la population indigène, des éléments politisés et suspects de la région. Sa confiance s'accroît. Un ou deux appuis politiques de surcroît, et il a toutes les chances de devenir commissaire principal avant quarante ans. Un succès. p. 154-155*

Il montre aussi une cruauté à l'égard de Hakim qu'il soupçonne être un traître puisqu'il est un policier arabe :

*-L'autre suspect se trouve dans nos locaux. Vous vous en occuperez vous-même. Je vous charge de l'interrogatoire.*

*Hakim ne répond pas, salue, sort. Martinez l'a suivi des yeux quand il a fermé la porte. « C'est toi qu'on éprouve - se dit-il avec satisfaction. » p. 156*

L'autre suspect est Saidi. Au fond, Martinez connaît Hakim mieux que lui-même : il sait qu'il est policier par nécessité économique et que son cœur va vers les siens : les Arabes.

Très manipulateur, Martinez utilise Touma pour surveiller et dénoncer les siens :

*Quand, le matin, il avait eu, par Touma, les deux noms de Youssef et Saidi et qu'ensuite ce dernier lui avait été amené, il avait deviné que l'on*

*ne tirerait rien de cet homme ; sans doute n'avait-il rien à dire, bien que d'ordinaire les renseignements de Touma fussent bons. p. 183-184*

Sûr de lui et armé d'une froide détermination pour obtenir le poste de commissaire, Martinez s'occupe sérieusement de Lila qu'il voit comme le pivot de la Résistance :

*Martinez s'approche peu à peu des véritables questions, comme s'il avait scrupule à pénétrer le premier dans le labyrinthe. Il lui fera avouer ce qu'elle sait du réseau de la ville ; il le veut. Il ne se trompe pas ; il ne se trompe jamais. Il lui fera avouer. Il y mettra le prix. p. 309*

Ces personnages font partie de l'intrigue, mais leurs rôles paraissent secondaires. Nous les avons exposés dans cet ordre dans la mesure où ils vont "actionner" le récit, et ce, à partir de leurs caractéristiques fortes de leur présentation et de leur entrave qui est le moteur de leurs aspirations.

Il reste quelques personnages tels que Saidi, Mahmoud et Bob qui appartiennent au "décor de la guerre". Les deux Arabes sont des militants nationalistes. Le dernier est un jeune Français qui se situe en dehors du temps de la guerre. En effet, ce fils de colons très protégé devient un "objet utile" entre les mains de Touma.

## **2-3 L'instance spatio-temporelle**

Dans ce deuxième volet du second chapitre, nous allons faire "fonctionner" le récit. Pour ce faire, il faut repérer l'instance spatio-temporelle qui est facilement perceptible dans « ENM ». Nous débutons par le temps puis l'espace.

### **2-3-1 Le temps de la guerre : une journée de mai 1956**

Nous connaissons la date de cette journée printanière par Salima :

*Il lui avait glissé un bout de papier sur lequel quelqu'un, d'une écriture d'enfant, avait inscrit : « 24 mai 1956. » Jusqu'à la fin de la nuit, elle s'était absorbée dans ce mot qui souriait : « Mai... mai... » p. 99*

Nous avons exactement une journée pour la durée du roman. Cette œuvre s'est réalisée en trois mois de l'année 1961 (la période de juin à août 1961 est consignée dans la publication). À cette époque, la guerre est toujours présente. Nous pouvons affirmer maintenant que le 24 mai 1956 est la représentation de la journée historique du 19 mai 1956 : date à laquelle les étudiants des lycées et l'université ont rejoint le maquis.

Le récit s'amorce à partir du matin :

*Quand, ce jour-là, le spectacle commence, à neuf heures du matin environ, Chérifa se trouve dans la cour qu'elle est en train de laver à grande eau pour rafraîchir la maison. p. 22*

Différemment du calendrier chrétien, la journée hégirienne ne commence pas à minuit ou zéro heure, mais à l'aube et s'achève le lendemain au lever du soleil du jour suivant. Le récit respecte ces vingt-quatre heures : il débute le matin jusqu'à l'aube du prochain jour, ce qui marque la fin de la journée et du roman.

La mort de Lla Aïcha déclenche le récit proprement dit :

*On avait emporté le corps de la vieille Aïcha le lendemain de sa mort, à la fin de la matinée : cérémonie brève, récitation de prières, puis quatre hommes sortis les premiers de la maison avec sur leurs épaules le cercueil, ou plutôt une planche large de bois poli sur lequel gisait, enveloppé de linge blanc, le corps. p. 50*

Lla Aïcha est le seul personnage vétéran dont la mort symbolise le temps révolu de l'état de domination coloniale. Conforme à la tradition musulmane, l'enterrement coïncide avec l'une des deux prières de la journée, toutefois, la préférence va pour celle de midi au moment du zénith. En fait, l'image de l'inhumation renvoie bien à la fin du temps ancien :

*En tuant la vieille Aïcha qui était accroupie dans la cour, à la porte de sa chambre, place qu'elle ne quittait pas, le jour, depuis des années, ne cédant même pas aux objurgations de prudence, décidée quelle que soit l'agitation du dehors, le danger, à terminer ainsi sa vieillesse. p. 15*

Le verbe terminer confirme bien la fin de l'ère coloniale. Un temps nouveau s'annonce avec ses remous et ses perturbations :

*-Quelle heure ? demande brièvement Hakim au chauffeur, tandis que la jeep, après ce long détour dans le quartier du centre, se dirige vers le commissariat.*

*-Onze heures, inspecteur.*

*-La matinée est bien chaude. Le sirocco s'annonce pour les jours à venir.  
p. 114*

Comme une prédiction ou un avertissement, ce milieu de la journée s'annonce chaud. La chaleur du sirocco donne le temps de la guerre qui embrase la ville et la montagne. Le temps et le climat se conjuguent dans l'espace de la guerre.

*Le soleil, maintenant presque au haut de sa course, frappe dru la chambre. p. 133*

À son apogée, le soleil frappe dur. Il est le moment le plus chaud dans la montagne et l'intrigue : Amna vient de mentir à son mari, le policier :

*En face, sur la montagne dont elle peut, de sa place, apercevoir les cimes bleutées et sombres, le spectacle continue. Les avions dessinent toujours de petits arcs ininterrompus ; des foyers d'incendie se devinent ; les accompagnent les murmures de malédiction des autres femmes dans les maisons voisines, ouvertes comme celle-ci - chambres, cour et silence - au drame lointain. Mais Amna ne regarde pas ; à peine a-t-elle un sursaut quand la canonnade assourdit le quartier de son grondement proche. p. 134*

La chaleur de la mi-journée est synchronisée avec les actions les plus significatives : Hakim soupçonne sa femme de mensonge ; la bataille fait rage dans la montagne à l'image expressive du combat intérieur d'Amna se sentant coupable d'avoir trahi son mari.

Le crépuscule est le moment crucial de la journée : il est l'heure de l'action militante, secrète, non armée et surtout essentiellement urbaine :

*De la même façon sourit-il encore lorsque, plus tard, les flammes s'élèvent devant lui, début du magnifique incendie qui va éclairer la ville, une nuit durant. [...] Au bout de la plaine, le soleil se couche en prenant les couleurs de l'incendie qui le prolonge. p. 220*

L'incendie, que vient de provoquer Bachir, se confond avec le soleil couchant de toutes les promesses. Le feu éclaire la nuit qui doit nécessairement blanchir pour laisser venir un jour nouveau. Il faut d'autres incendies pour arriver au bout de la nuit coloniale :

*La réalité vive, est-ce cela aussi ? une suite d'ombres qui s'effacent ?... est-ce cela aussi ?... cet incendie, d'autres qui suivront ? Le vertige creusé soudain en lui quand les flammes éclairaient la plaine, elle qu'il voyait comme un départ ? « Que l'incendie ne soit pas un feu qui finit mais qui dure... qui résiste... je le veux... pour vivre... je le veux... » p. 222*

Bachir est au seuil du militantisme. Ce premier geste lui donne un élan qu'il veut durable. Les points d'interrogation se doublent de certitude et les verbes se font guerriers : résister ; vouloir ; vivre. Cette plaine est son point de départ, Bachir le veut.

Une autre action : la mort de Touma est synchronisée avec l'incendie et le coucher du soleil :

*« L'heure de la justice » grommelle-t-il encore ; puis il chasse tout de son esprit : cette mort, un incident ; ces jours de peur et de trouble qui commencent, moments éphémères ; « seul Dieu... l'Unique... le Miséricordieux... » commence-t-il devant son tapis tandis qu'il s'apprête à se courber en direction de la Mecque et de sa pierre noire, pour la quatrième fois du jour. p. 242*

Cette mort est qualifiée d'incident, ce n'est que justice, car elle concorde avec le moment de la prière : elle devient un sacrifice sur l'autel de la révolution. La prière du "Maghrib", celle du coucher du soleil en arabe est effectivement la quatrième du jour.

*Sur la montagne, tout le jour, la mort a frappé dans la poussière et le saccage. Mais la nuit, dans la ville recueillie, elle a glissé, elle a choisi ses prises : une fille sauvage à l'heure du crépuscule, puis, avant le matin et l'éclaboussure du soleil, un jeune homme heureux qui a souri, dernière offrande nocturne, avant que la vie recommence. p. 301-302*

Nous sommes à la fin de l'histoire. La nuit prend Touma, la fille sauvage, avant l'aube du prochain jour, elle ravit ensuite Bachir, l'offrande noble et digne d'annoncer un monde nouveau.

### **2-3-2 La montagne et la ville forment un espace unique de guerre**

Dans « ENM », la montagne et la ville ne sont pas dans une logique contradictoire : elles fonctionnent en concertation. En effet, la montagne est l'expression de la ville qui est plutôt dans la réflexion et la stratégie. La ville pense, la montagne exécute en parfaite harmonie :

*Dans le vieux quartier arabe, au pied de la montagne, les maisons à la façade blanche crépie à la chaux se ressemblent. Dans ces lieux où s'étendait autrefois, de la ville maintenant agrandie, le seul faubourg - celui où les familles aisées de l'époque aimaient venir, dès la fin du printemps, pour y trouver, près des sources et des vergers proches, un peu de fraîcheur. p. 13*

Cette première phrase du roman plante le décor et montre bien la jonction entre la montagne et la ville, ce lieu de repos il n'y a pas si longtemps.

Maintenant, la montagne gronde :

*Quand la montagne saigne et fume, couplets passionnés : -« Cette fois, ils ne les auront pas ! » - « Quand il y a tant d'avions et qu'ils sont tous massés ainsi sur un même lieu, c'est un douar qu'ils bombardent ! » - Regardez, les nôtres répondent ! (un hourra !). Oui, vous avez vu, vous avez bien vu n'est-ce pas, ils viennent d'abattre un avion. Un avion, vous avez bien vu ! (et l'une d'elles oublie toute prudence, sort dans la cour, danse d'allégresse.) Un avion abattu par nos combattants ! p. 15*

La montagne saigne de ses soldats. Les femmes de la ville suivent la bataille de leurs maisons basses comme un spectacle où des adversaires se font face : les uns tirent de leurs avions ; les autres répondent cachés dans la montagne. Le combat est franc et sans merci.

*La montagne lui devenait une puissance maternelle, pesante telle une femme dans le tressaillement de ses couches, et dont le corps généreux et fertile protégeait Ali. p. 70*

La montagne n'est pas un décor simplement, elle est une mère puissante qui défend Ali et les autres combattants. Elle puise sa force de son corps tressaillant et fécond, qui serait les armes : la seule parole de la guerre.

La ville, tel un enfant fragile, semble avoir peur :

*Malgré l'agitation du dehors, les rafles, les alertes, la multitude d'uniformes, la face entrevue dans un sursaut de la foule d'un homme qui a peur, qui montre sa carte d'identité et qui a peur, malgré ses rides, Ali et Lila s'étaient pris de goût pour les longues promenades dans les rues de la ville. p. 74*

Le contraste est évident : la haute montagne protège la ville basse qui paraît craintive, mais sa résistance se fait dans le silence de la stratégie :

*C'est la première fois qu'elle vient dans cette ville, mais que ce jour est beau pour elle qui l'a attendu longtemps ! Elle ne regarde rien, de la longue rue du Bey qu'ils prennent, du square qui la termine, des ruelles du quartier arabe aux maisons peintes à la chaux où les enfants se cachent d'elle, comme du moindre passant, avec une sorte de surprise scandalisée au fond de leurs yeux noirs. Au bout d'une impasse, Youssef devant elle s'arrête, se retourne, prêt à rebrousser chemin. Au fond, le portail de l'unique demeure s'entrouvre. Hassiba continue, entre. p. 195*

La peur de la ville n'est qu'un leurre parce que c'est un silence qui cache une ébullition. Hassiba n'a aucune difficulté à trouver son chemin, pourtant, elle y vient pour la première fois et se laisse guider de loin par un Youssef discret et efficace. Seuls leurs gestes furtifs sont un langage dont le code est connu d'eux uniquement.

L'atmosphère de conflit assaille tout le terrain : les rues, les maisons jusque dans les chambres, on y sent l'odeur de la poudre :

*Le parfum envahit la chambre, chasse les odeurs qu'elles peuvent toutes imaginer de la guerre : de sa poudre, de ses cris, du sang qui sèche. p. 25*

L'espace de l'affrontement s'incruste même dans le corps : le parfum, le sang et les cris en sont les éléments. Ce relent touche à ce qui est impalpable, mais il traduit cette ambiance totale de violence.

Nous retenons cette homogénéité de l'espace de la lutte : la montagne, la ville, les rues, les maisons, les chambres et les corps sont tous dans un champ unique de la guerre.

*Pourtant il sentait que si quelqu'un devait, un jour, coïncider avec les temps nouveaux qui s'annonçaient, qu'il attendait pour sa part avec*

*impatience, c'était peut-être Lila ; elle seule pourrait avec la même lucidité qu'il lui voyait déployer pour trouver la vérité de leur amour, rétablir le fil qui allait fatalement se rompre, qui se rompait déjà entre cette époque de la soumission, du silence et celle qui approchait, qui avait enflammé les montagnes, couru sur les campagnes et dont l'éclat de sang hélas, mais aussi d'espoir transperçait l'opacité illusoire des villes.*  
p. 68

L'instance spatio-temporelle que nous venons d'énoncer ainsi que les personnages importants comme Ali et surtout Lila, tout cet ensemble nous donne l'image d'une unicité. En effet, par sa prochaine prise de conscience, Lila en possède le ferment : son indépendance. Son mari en est persuadé. Elle trouvera la vérité de leur amour en rejoignant les rangs de la résistance. Seule, elle prendra le chemin de la liberté pour accéder au nouveau monde.

Dans ce second chapitre et dans un premier temps, nous avons présenté les personnages dans l'ordre décroissant des rôles dans l'intrigue : ils sont tous dans une "certaine prison" qui les fait avancer vers un nouveau monde. Si tous les protagonistes sont dans la perspective d'un monde différent, chacun a le sien. Lila trouvera le sien dans la prison "libératrice" de sa prise de conscience, celui de Touma est la mort purificatrice. Les instruments de ce passage sont les actions conjuguées dans leurs entraves respectives.

Dans un deuxième temps, nous avons exposé l'instance spatio-temporelle qui complète le récit. Nous avons constaté leur harmonisation dans une ambiance globale de guerre en une journée lunaire.

Dans le chapitre suivant, nous allons voir comment les actions se tissent et à partir de quel discours ? Comme nous l'avons déjà signalé, le discours est celui de l'idéologie du nationalisme et de l'engagement pour la révolution. Assia Djébar voudrait "dire" la guerre du côté algérien : les siens. Toutes les instances narratives : le temps, l'espace et surtout les personnages vont converger vers le même point de vue : la libération du pays.

Dans ce premier corpus, nous voudrions démontrer qu'Assia Djébar n'est pas en conflit, elle essaye seulement de "dire" la guerre à partir du point de vue officiel. Ici, les effets d'Histoire sont simplement l'inscription du mouvement historique dans son écriture émergente.

Pour accéder à ce discours monologique sans que nous perdions de vue notre thème qui est l'expression du corps, nous sommes dans l'obligation d'analyser le discours qui le révèle. Dans ce présent chapitre, nous savons déjà que le corps fait partie de cette ambiance de guerre.



Pour nous, les personnages sont le point nodal de notre étude. C'est à travers leurs actions, émotions et sentiments que nous pourrions extraire le discours qu'il soit monologique, dialogique ou polyphonique. Le discours, les personnages et les corps sont intimement liés.

Dans le chapitre qui suit, nous commencerons par quelques repères narratologiques concernant le corps, puis nous analyserons l'énoncé contenu dans ses diverses manifestations.

## **CHAPITRE 3 – Le discours monologique de la fiction de l’Histoire**

Comme déjà signalé, nous allons voir de quelle manière le corps, cet “outil”, permet de donner la vie au personnage de “papier”. En fait, ce sont les expressions corporelles qui sont les “véritables personnages”. Les éléments tels que les mouvements, les sentiments ou les réflexions forment un ensemble qui représente le personnage dans une unité indissociable.

### **3-1 Les langages des corps : expressions multiples de l’intériorité qui aspire à son extériorisation**

#### **3-1-1 L’intériorité corporelle en narration**

Nous allons essayer de déceler ce qu’appelle F. Berthelot les facultés du corps, c’est-à-dire les fonctions des cinq sens et particulièrement leurs manifestations liées au mental à travers les gestes, le regard, la bouche, etc.

F. Berthelot repère trois modes de manifestation du corps romanesque :

- Le descriptif concerne les personnages dans leur apparence physique ainsi que leur rapport aux objets qu’ils utilisent et le décor dans lequel ils évoluent. Cette description prend en compte les niveaux externe et interne.

- Le narratif relève du déroulement des actes réalisés par les protagonistes. Le corps est le véritable héros de ces faits provenant du comportement d’un ou plusieurs actants.

- Le dialogue est le troisième mode de la manifestation du personnage de façon directe. Il a une structure propre par son vocabulaire et son rythme. Il reflète la locution : un silence entre deux paroles ou un hurlement ou un murmure révèle largement le côté émotionnel. Le dialogue a la particularité d’être le plus proche de la mimésis.

Toute action physique est un résultat d’une énergie mentale. Le cerveau est le centre de la réflexion et celui des commandes du corps physiologique. Le langage est une preuve de la vie psychique. Si la parole cesse, le cerveau est stimulé intérieurement et de

façon continue : il s'agit du monologue intérieur qui est une activité humaine par excellence.

D. Cohn écrit : « *le monologue intérieur est, par définition, limité à l'activité verbale de l'esprit.* »<sup>1</sup> Il est :

[...] aussi l'illustration parfaite du paradoxe qui fait que le récit de fiction atteint son « air de réalité » le plus achevé dans la représentation d'un être solitaire en proie à des pensées que cet être ne communiquera jamais à personne.<sup>2</sup>

Curieusement, le monologue intérieur est le plus proche de la mimésis dans le sens où un narrateur omniscient sonde les idées intimes d'un personnage à l'imitation de la réalité. D. Cohn remarque :

Mais bien que la technique du monologue participe ainsi de la « mimétique formelle » de tout discours attribué à un personnage dans la fiction réaliste, elle occupe dans cette perspective une place toute particulière. La réalité quotidienne offre aux auteurs comme aux lecteurs la possibilité presque inépuisable de contrôler la vraisemblance des dialogues de fiction.<sup>3</sup>

Elle précise également que le récit à la troisième personne est la forme la plus mimétique :

Dans le contexte du récit à la troisième personne, le monologue peut être considéré comme la reproduction mimétique du discours du personnage ; le narrateur conférant à la citation qu'il fait des pensées silencieuses de ce dernier autant d'autorité qu'il en accorde à la citation de ses paroles quand elles sont adressées à d'autres personnages. Le monologue intérieur est donc normalement soumis à la règle du réalisme psychologique exactement au même titre que les dialogues de la fiction : de même que les dialogues sont supposés restituer ce que les personnages se disent effectivement l'un à l'autre, de même les monologues sont supposés restituer ce qu'un personnage se dit à lui-même effectivement.<sup>4</sup>

Dans « ENM », nous retrouvons cette forme de monologue à la troisième personne.

Pour mieux cerner ces expressions du corps, nous allons les étudier selon deux aspects : l'intérieur qui transparait par le biais des pensées et l'extérieur qui est annoncé à travers les dialogues et les actions. Nous signalons tout de suite la réduction de ce

---

<sup>1</sup> COHN D. : *op. cit.*, p. 74.

<sup>2</sup> COHN D. : *idem.*, p. 19.

<sup>3</sup> COHN D. : *idem.*, p. 109-110.

<sup>4</sup> COHN D. : *idem.*, p. 95.

deuxième point, nous pensons que c'est un déséquilibre bien recherché par Assia. Djébar. Shoppenhauer, cité par D. Cohn, dit à ce sujet :

Plus il y a dans un roman de vie intérieure et moins il y a de vie extérieure, plus noble et élevée sera sa visée. <sup>1</sup>

Il est évident que cette position nous conforte pleinement dans notre argumentaire.

### 3-1-2 L'intériorité

Nous allons voir cette intériorité à travers ses signes : regards, émotions, sentiments et pensées : toutes ces manifestations sont relatées par un narrateur omniscient. Les auteurs de *La fiction de l'intime* nous en donnent une précision :

La poésie reste sous-jacente à la pratique du monologue car le référent n'est plus le monde dans son objectivité mais la perception interne d'un personnage dont la singularité interprète, déforme, reconstruit le réel sous l'angle exclusif de son idiosyncrasie, de ses sensations, de ses rêves, voire de ses délires. <sup>2</sup>

#### \* L'admiration

La belle Chérifa est certainement le personnage le plus apprécié. Sa beauté extérieure n'entame en rien sa grâce intérieure :

*C'est vrai ; à vingt-neuf ans, elle garde intacte sa réputation d'être des femmes de la ville, la plus belle. [...] Dans les fêtes où elles la regardaient s'avancer, tant de métaphores à l'orientale, improvisations murmurées qui se perdaient dans le bruit. (« Une gazelle qui court sur le sable », « Un coursier qui serait un ange du ciel déguisé », « Une caille qui frémit de pudeur sur une branche », etc.) p. 25-26*

Les phrases insérées entre les parenthèses et guillemets sont en fait "pensées" par les admiratrices de Chérifa. Conforme aux canons de la beauté orientale, elle est pudique. Cependant, la chasteté n'est pas visible physiquement, serait-elle ce frémissement qui se confond dans la pudeur ou la timidité ?

*[...] Elles pensent pareillement, sans jalousie, avec le calme qui sied aux vérités indiscutables : « Chérifa est toujours la plus belle. » p. 25*

---

<sup>1</sup> COHN D. : *op. cit.*, p. 21.

<sup>2</sup> SALADO, R. et al. *La fiction de l'intime*. Paris : Atlande, 2001. (Coll. Clefs concours, Littérature comparée), p. 97-98.

En traversant la ville pour aller prévenir son mari du danger imminent, Chérifa est obligée de longer un café maure très masculin :

*Chérifa dont le cœur bat de hâte, de honte, s'avance, pour la première fois, dans cette rue longue dont elle fixe le bout comme s'il était celui de sa délivrance. [...] Mais son voile ne la protège pas. Elle marche droit, d'un pas régulier ; déjà des yeux se lèvent sur ce qu'ils imaginent être une silhouette alanguie rôdant au soleil. Ils ont noté aussitôt la finesse de la cheville, les souliers non éculés – ce ne sont pas des babouches de vieille -, le voile de soie différent de celui des filles du fleuve. La raideur enfin, les yeux fixes qu'on n'accroche pas chacun des spectateurs les remarque aussi. p. 140*

Même le voile ne la protège pas. Ce qui est visible laisse deviner, malgré elle, ce qui est caché. L'imagination des spectateurs est fertile, mais le respect reste présent : "les yeux fixes qu'on n'accroche pas" en est la marque. La description du voile permet l'identification : Chérifa est une citadine raffinée. La raideur définit aussi bien l'élégance que la vertu, car se dandiner traduirait une démarche vulgaire.

Youssef, son deuxième mari, constate cette beauté au moment de leur séparation :

*Puis en la contemplant (« comme elle est belle, une splendeur... elle que je vais quitter. » p. 229*

Contrairement à son premier mari, le riche marchand, le second époux de Chérifa est de modeste condition : un simple menuisier, mais elle l'aime profondément :

*Que le goût du bonheur est violent ! comme il est doux aussi pourtant ! elle le découvrirait inlassablement dans ces secondes noces près d'un Youssef, un peu contraint devant les autres, mais dont elle aimait la tendresse hésitante et la recherche d'elle qu'il faisait avec un scrupule attentif, si bien qu'elle devenait comme devant ces enfants, frémissante d'un élan aveugle, d'un désir irraisonné de l'entraîner vers quoi... elle ne savait elle-même, mal habituée encore à ce dialogue de leurs curiosités mutuelles. p. 52-53*

Elle constate qu'elle est devenue son ombre :

*[...] Comme elle l'était depuis le début de ce second mariage – « heureux », soupirait-elle – à guetter sur le visage de l'époux chaque sentiment qu'elle se mettait aussitôt, dans un mouvement de mimétisme spontané qui l'emplissait de joie diffuse, à ressentir sur-le-champ avec une égale intensité. « Son miroir, disait-elle, je ne suis plus que son miroir ! » p. 50*

Chérifa est emportée par sa passion en constatant qu'elle n'est qu'un miroir de Youssef. Sa beauté est ennoblie par l'amour. Le miroir n'a pas une valeur négative, il

reflète l'admiration de Chérifa qui se fond dans l'image de son mari en une parfaite osmose.

Lila voue une admiration profonde pour Ali :

*La manière coquette qu'elle affectait pour s'extasier sur la beauté d'Ali, sur son front droit, sur ses sourcils épais en arc long tout comme – elle le lui disait avec une tendresse impertinente – celui que peignent sur leurs fronts certaines femmes... son sourire, sa moue furieuse... tout de lui devenait, chez Lila, prétexte à des cris emphatiques d'émerveillement. p. 63*

Cette puérité agace un peu son mari qui se dérobe parfois, car l'autre Ali, le laborieux militant, n'a pas le temps à gaspiller. Cela n'a pas toujours été ainsi : à leur première rencontre :

*Ali oublie la cousine, sa responsabilité familiale, fait face à cette jeune fille aux cheveux en désordre, longue, mince, au regard fier. p. 177*

Lila est fière et soutient franchement le regard de l'inconnu sans fausse honte ni timidité qui pourrait l'effacer. L'évaluation d'Ali est positive : il apprécie cette demoiselle un peu effrontée, mais la tradition veut qu'il en soit ainsi. Au premier abord, une jeune fille doit se montrer impertinente à l'égard des inconnus pour éloigner les importuns.

Lila apprécie son amie intime Suzanne pour son côté sage et réfléchi :

*Suzanne, elle que Lila qualifie de « forte » (« tu es une adulte, aimait-elle dire. Une vraie femme, comme j'aurais voulu être. Pleine de sérieux, de sang froid. Car c'est cela la maturité, n'est-ce pas ? la maîtrise de soi. Oui je t'envie... ») p. 124*

Les parenthèses sont les paroles rapportées de Lila par Suzanne ou pensées par son amie qui la contemple justement endormie sur ses genoux. À son tour de lui envier cette puérité, cette irresponsabilité si reposante.

Lila suscite l'engouement de Khaled, l'avocat qu'elle rencontre par hasard chez son amie. Vieux célibataire, il n'arrive pas à trouver son âme sœur puisqu'il est happé par son travail de la défense des siens, mais surtout parce qu'il est situé entre deux cultures : l'occidentale et l'orientale. Aucune femme de sa connaissance ne concilie les deux. Lila est la première qu'il rencontre possédant cette qualité :

*Un début de sourire chez elle, politesse – se demande Khaled qui lui en sait gré – ou timidité un brin coquette. Il remarque alors combien elle paraît lointaine et malgré son sourire, insaisissable, « un charme fait d'incertitude », juge-t-il après un nouveau regard bref. p. 244*

Lila ne connaît pas Khaled, mais ne refuse pas de lui parler et reste distante. Il se demande si ce n'est qu'une coquetterie de sa part, mais au fil de la conversation, il est séduit :

*Khaled se taisait, sentant intensément combien la dernière phrase de Lila – depuis ses mots vifs lancés avec provocation au cours du repas, il la trouvait belle, son visage éclairé, lui semblait-il, d'une énergie secrète qui avait chassé sa froideur première - avait frappé en lui une blessure ancienne. Il aurait voulu qu'elle répète, avec cette même fierté farouche mais si tendre aussi : « Mes racines ». Quel mot splendide ! p. 249*

Il comprend que Lila lui rappelle son origine et ses racines. Comme un écho dans son être profond, elle a une double culture. Il est alors transfiguré, puis tombe amoureux. Cette nuit-là, il rêve d'elle :

*Au petit matin, lorsqu'il put enfin s'endormir, un rêve baroque le troubla ; Lila se tenait devant lui, sans qu'il puisse l'atteindre, et, avec son même sourire, elle lui offrait dans ses mains, tirées de son ventre entrouvert, ses propres entrailles. p. 252-253*

Si Lila ne répond pas à son amour, elle lui offre ses racines. Maintenant, lui aussi est bien ancré dans sa culture plurielle.

Bachir, le brillant étudiant, est un vrai rayon de soleil au milieu des siens qui n'ont pas eu la chance d'accéder à la lumière de la connaissance :

*Tandis qu'il suit, les yeux dans le vague, sans voir à côté de lui son voisin le scruter (« ainsi, c'est ce petit dont on vante tant les mérites scolaires ! Dans notre pays indépendant, il sera peut-être, un jour, un savant. Car nous serons riches, nous aussi, de médecins, de techniciens, de professeurs... ») p. 60*

Bachir n'est pas seulement la fierté de son père Si Abderahmane, mais de toute la communauté arabe. Pourtant, cet excellent étudiant a d'autres projets pour lui : le pays et l'action militante. En ce jour de mai 1956, il décide de rencontrer un jeune homme pour lui offrir ses services. En l'attendant, son cœur est plein d'extase pour Hassiba, la très jeune fille qui a rendez-vous avec Youssef pour monter au maquis :

*Surpris, Bachir la contemple. « Comme elle est belle ! » pense-t-il, interdit, [...] « Comme elle est belle ! » répète Bachir, les yeux dans le vague, poursuivant déjà l'image du sourire furtif sur les lèvres minces de la jeune fille qui a disparu dans le soleil. p. 200*

Après son premier acte militant, Bachir oublie cette beauté pour une autre : l'incendie qu'il vient de provoquer pour prouver sa sincérité à la cause.

*Bachir tente de mettre un nom sur l'excitation qui le brûle : « Que la beauté est cruelle ! » s'entend-il murmurer sans comprendre, et il répète*

*au hasard ces mots comme une formule magique dont le sens se perce à force de persévérance : « Que la beauté est cruelle... cruelle ! » p. 221*

L'émotion est si intense que le monologue intérieur s'entend en murmure. Le silence est une nécessité dans une situation pareille, mais Bachir pense à voix un peu haute en oubliant que le risque est grand. Cette fascination pour ce feu n'est pas malsaine bien que cruelle, elle est malheureusement la cruauté de la voie de la liberté.

Salima n'est pas belle, mais studieuse et vertueuse. Elle arrache l'admiration de ses adversaires par son acharnement au travail et son silence devant ses tortionnaires. Le commissaire Jean apprécie chez elle cette volonté farouche à ne pas dénoncer ses frères :

*Le commissaire Jean dévisage Salima. Habitué qu'il était de la scruter dans l'auréole blanche de la lampe au-dessus d'elle, il la trouve différente. « Elle n'est pas belle » pense-t-il, mais son regard s'attarde sur le front têtu de Salima, sur ses yeux trop grands. « Elle est la plus forte », songe-t-il encore et cette idée amère ne va plus le quitter. p. 111*

En effet, elle est la plus forte, car elle se tait et demeure fidèle à ses frères, à Mahmoud son cousin et son mentor. Elle est venue à la lutte par son intermédiaire, peut-être pour échapper de l'isolement dans son travail et sa famille. Elle se consacre alors au militantisme, toutefois, se rend compte que son parent devient de plus en plus important à ses yeux (il est marié). Elle se demande si elle n'est pas amoureuse de lui :

*Ce n'était pas de la tristesse de vieille fille, ce fond du cœur un peu rance qui se troublait devant Mahmoud. (Combien de fois, ce nom était dans les interrogatoires !... ses photos...) Elle répète ce mot précieux : « L'avenir », cet œil de l'azur tel qu'il apparaissait dans les discours de Mahmoud [...] l'avenir... Ce mot essentiel la liait à Mahmoud.*

*Un calme, ensuite l'envahit : elle aimait la vérité, surtout la trouver seule après de pareilles recherches, en tâtonnant longtemps parce que sa pensée était lente et encombrée de scrupules : « Je ne suis pas amoureuse de lui, conclut-elle, je lui suis attachée. Ce n'est pas la même chose. » p. 105*

Sage, elle esquivait son nom et le remplace par "l'avenir". Salima la vertueuse apaise son ardeur pour la transformer en un attachement à Mahmoud et se persuade que ce n'est pas pareil.

Lila, Chérifa, Bachir, Suzanne et Salima sont des personnages positifs, dignes d'admiration et d'amour parfois. Dans l'intrigue, ils existent par leur physique et leurs sentiments internes : ils sont les "artisans" de cette journée historique.



Cette admiration s'effectue par les regards ainsi que les pensées, mais elle reste très respectueuse. Elle est différente du désir, même si elle est son "antichambre". Elle est très émotionnelle et souvent platonique.

\* Le sentiment violent du désir

Dans « ENM », le désir est assez mal vécu. Trois personnages y sont confrontés : Lila, Touma et le premier mari de Chérifa.

Lila décrit Ali, son mari, sa passion :

*« son front ! » soupirait-elle, son front qu'elle aimait tant ; comme si, de ce corps d'homme en face d'elle, lui seul restait présent, ennemi et que, en dépit de la dispute, elle désirait caresser, ou simplement frôler d'une main furtive, sachant avec une intuition sensuelle que le geste fait, leur divorce en apparence irrévocable s'évanouirait qu'elle se retrouverait dans un monde habituel, celui où elle vivait avec Ali, mêlée à lui, le jour, la nuit, ne le quittant pas, se nourrissant de sa présence...  
« son front » p. 47*

La sensualité du front se fait multiple dans cet extrait. Il est également associé à des termes érotiques : soupirer – aimer – désirer – caresser – frôler – intuition sensuelle – mêlée à lui – se nourrir de sa présence. En fait, ce désir est une soumission totale de Lila à son époux. La nourriture plutôt la vie provient également de "sa" présence. Ce bonheur n'est que la reconnaissance d'une dépendance. Lila n'a pas d'autonomie puisqu'elle ne vit qu'en présence de son mari. Lui parti, sa mort est une conséquence certaine. Alors, va-t-elle mourir sans lui ?

Touma vit du désir qu'elle suscite chez les hommes :

*Elle aime cet endroit, y vient presque chaque jour : bien en évidence, sous les yeux des consommateurs des deux cafés voisins, elle imagine le désir des hommes qui la jaugent s'aiguïser davantage de pouvoir contempler « l'Arabe affranchie. » p. 147*

*Qu'il est bon de se mirer ainsi au désir d'un homme, d'un homme ou d'un enfant, peu importe. p. 151*

Elle est consciente et recherche le désir chez ces hommes, les Européens, tandis que ses frères de sang, eux, la méprisent :

*[...] Mais surtout oublier le mépris de ceux qui prennent tous l'air de juges à mon passage, quand ils ne m'insultent pas tout bas, [...] « Dieu, que le désir nu est meilleur, même chez un garçon qui part au service militaire le mois prochain ! » p. 151*

Elle sait qu'elle est désirable. Le fait que ses frères de sang la traitent de "chienne" trahit cet effet sur eux, ils préfèrent cependant l'insulter pour l'humilier.

Le premier mari de Chérifa se situe dans ce désir voisin du viol et qui est dévastateur pour les deux protagonistes.

*Mais lui, un dur désir d'elle l'envahissant soudain là, en pleine lumière, au centre de la cour et de ses marbres, lui, haletait. Il s'approcha. Il la toucha. Chérifa ne comprenait pas. Dans ses bras, maintenant, elle entendait le trouble de l'homme dont les lèvres couraient sur son cou, sur sa gorge. [...] Elle percevait la voix rauque de l'homme qui murmurait des mots confus. Lui, son mari ? Lui, plus étranger qu'un étranger, Elle refusait. Ces caresses, ce souffle précipité ; non, elle disait non ! Tout son être, tout son corps disait non pour cette intimité aveuglée qu'il tentait de bousculer avec des mots qu'il voulait tendres, qu'elle trouvait insultants. Non ! p. 31*

L'adjectif "dur" donne une dépréciation du désir : il est agressif. Chérifa le trouve "insultant". Sans amour, le désir se réduit à un viol puisqu'il n'est pas réciproque.

De ces trois situations, nous remarquons que seul le désir de Lila est "légitime". En fait, Ali le militant est son mari dont elle est amoureuse, néanmoins, une ambiguïté demeure : son désir la rend immature ou exactement inconsciente. Ce sentiment presque irraisonné ne lui donne comme horizon qu'Ali et rien qu'Ali. Toutefois, Lila, qui est intelligente et volontaire, a une autre mission dans la vie et vers laquelle elle s'avance assurément. Encore un désir légitime, car l'itinéraire qu'elle emprunte est celui d'Ali qui reste son exemple.

#### \* Les souffrances

Plusieurs personnages souffrent en silence dans « ENM », mais leurs peines sont différentes.

- Lila souffre du mal de l'absence de son cher Ali :

*Mais son mal était l'absence. Ali présent, le merveilleux miracle ! p. 48*

Tout le roman relate l'absence du mari. Lila endure ce manque dont elle est délivrée qu'au moment où elle entame une autre peine : celle d'être prisonnière de Martinez, le tortionnaire. Il la soupçonne d'être une militante de la première heure au vu de ses relations familiales : son père est fiché en France ; son mari est au maquis et Bachir, tué sous ses yeux, sortait de chez elle. Cependant, elle accepte cette souffrance parce qu'elle est utile pour tous, elle comprise, maintenant elle le sait.

- Amna souffre, car elle est mariée à un policier :

*Elle reste là, sans mouvement, se ménageant doucement ; « C'est mon mari, ô Dieu ! Le père de mes enfants, le père de Hassan, de Hossein, de ma fille aînée, de ce dernier qui gît là, vulnérable, devant mes yeux ! Seigneur, c'est l'homme que tu m'as donné ! » p. 87*

Même quand Hakim la frappe, elle se résigne.

*Amna ne bouge pas, frappée de stupeur [...] L'homme fait un pas, s'approche d'elle : « Mon maître et seigneur, le père de mes enfants », se dit-elle encore quand il la touche, qu'il la prend dans ses bras, la secoue violemment puis, d'un coup en plein dans sa poitrine gonflée, la fait tomber sur le matelas. [...] se tait brusquement : elle comprend. Hakim frappe le corps au sol. Il a tué un homme aujourd'hui. Il frappe. Saidi a longtemps hurlé aussi s'est tu d'un coup, pareillement. Il frappe. p. 277*

Amna est ‘indulgente’ à l’égard de Hakim. Dans ses pensées profondes, elle reconnaît que le policier est son ‘maître et seigneur, le père de (ses) enfants.’. Quand il la frappe, elle supporte alors les coups et comprend parce qu’elle sait qu’il est meurtri.

- Hakim est certainement le personnage le plus désespéré dans « ENM ». Il est repoussé par tous : dans son travail, il est Arabe parmi les Européens ; dans sa vie sociale, il est policier chez l’ennemi. Même sa fidèle femme semble se tourner vers les autres, ceux dont il a devoir de poursuivre. Il doute d’elle par un soupçon ravageur qui s’immisce dans l’esprit du policier :

*Pourquoi reste-t-elle là, le sein pendant ? [...] Il passe la main sur son front. Il se sent fiévreux. Il tente de se calmer : « Que me prend-il ? me voici donc policier avec ma femme, ma propre femme ! Sale métier... » p. 87*

L’incertitude persiste. Hakim sort de chez lui et ordonne au chauffeur de se diriger vers le quartier où Youssef tient une échoppe. À l’approche de la boutique, il hésite et se livre à un combat intérieur :

*Il pose sa main sur le bras du chauffeur : « Qu’il s’arrête ! Je rentrerai chez Youssef, je l’interrogerai, je l’emmènerai. Une fois là-bas, je ne laisserai pas faire les spécialistes du « travail ». Certainement, nous aurons plus de résultats qu’avec le boulanger. Certainement... » p. 93*

Au moment où il doit donner l’ordre au chauffeur de s’arrêter devant le magasin de son voisin, il change d’avis :

— *Continue tout droit ! dit-il ; puis il se répète avec fièvre : « Amna ne m’a pas menti. Amna ne ment jamais... Amna... » p. 93*

Il préfère croire Amna, mais il est évident qu’il a de sérieuses suspicions. Le souvenir de l’échec avec le boulanger lui revient. Youssef est le plus fort, tandis que Hakim n’est pas de taille à se mesurer à lui et ordonne alors au chauffeur de continuer. Le

conducteur de la Jeep ignore tout de son "duel intérieur" : Hakim, le mari d'Amna contre Hakim, le \*policier.

Le policier arabe est le souffre-douleur de Martinez, car le commissaire adjoint n'a pas confiance en lui. Il le met alors à l'épreuve en lui enjoignant de torturer Saidi, un coreligionnaire. Hakim s'exécute. Durant le supplice, c'est lui qui souffre, puisque Saidi s'aperçoit que son tortionnaire arabe n'exige pas des aveux : il l'implore de parler :

*Dieu, pense Saidi, sa voix gémit comme si c'était lui qu'on allait torturer ! p. 158*

Hakim se rend compte de son impuissance devant ce mur de silence :

*« Idiot, sombre idiot », râle à présent Hakim ; monte en lui une énergie désespérée de s'accrocher, mais à quoi... car c'est lui, en vérité, qui implore, et Saidi, implacablement, avec son regard mort et ce pli barrant son front, il l'ignore. p. 159*

Il redouble d'efforts pour torturer Saidi jusqu'à la mort. Alors, la terrible épreuve de la culpabilité qui s'empare de lui. Il sort du commissariat et fonce droit au bar au vu et au su de tous, lui, le musulman pratiquant :

*Aujourd'hui, Hakim se tient droit, silencieux, devant le bar ; du fond de la salle, lui parviennent les sonneries du juke-box. Il boit un verre, deux verres... [...] « C'est la fin du jour, pense Hakim du fond du puits où il se sent peu à peu s'engouffrer « un autre verre, s'il vous plait ». Pourquoi ce silence ? qu'attend-on ? » p. 257-258*

Puis, Hakim rentre chez lui. Son épouse sent son haleine vineuse :

*« Il a bu ! » se dit-elle et la haine, oiseau de nuit dans son âme, se lève. « Il a bu ! » Les enfants s'endorment. Elle se dresse, tourne le dos à Hakim qui ne s'avance pas (voici ma femme, pense-t-il, voici mes enfants. Voici ma maison... », mais sa maison, malgré le jour qui tombe, lui paraît noyée dans la même lumière blanche que celle de la chambre où reposait Saidi.) p. 276*

Le souvenir de Saidi hante l'esprit du policier. Désormais, il l'habite en une partie inerte comme sa femme :

*parce que cette femme, à force de passivité, est devenue une partie de lui, une partie morte. p. 86*

Alors le policier frappe, lui que Chérifa juge :

*Hakim est un homme sombre, de caractère taciturne, mais un mari sans brutalité. p. 79*

Il brutalise sa femme puisqu'elle est son autre lui-même. Hakim atteint le summum de la souffrance dans le roman. Il est écartelé entre sa famille, son travail, sa patrie et sa droiture, car il est policier, mais pas un traître. Il n'a aucune relation avec ses frères Arabes ni avec ses employeurs Européens, il n'arrive pas à les concilier. Il est dans une impasse terrible et le choix est quasiment impossible. Au fond, Hakim souffre de sa sympathie réelle, néanmoins, cachée pour la révolution.

- Salima souffre d'un autre isolement : sa solitude durant sa détention au commissariat. Ne voyant que le gardien Taleb, elle ne sait plus depuis combien de temps dure son incarcération : elle est complètement perdue. Cependant, des cris de douleurs viennent déchirer le silence : ce sont les hurlements de Saidi qu'elle ne connaît pas, mais elle reconnaît la vocifération de la torture :

*Elle se trouve baignée de sueur, le cœur en désarroi comme au sortir d'un cauchemar. Il lui faut quelques secondes pour comprendre, pour entendre : de l'étage au-dessus, lui parviennent de longs hurlements. Un homme qu'on torture, et dans un mouvement affolé, parce que depuis la visite de l'avocat elle a cru être désormais à l'abri de tout, elle se bouche les oreilles, se met, dans un élan instinctif de son enfance qu'elle retrouve pour la première fois, à prier : « Mon Dieu, mon Dieu !... » ; des bribes de versets du Coran lui montent aux lèvres. » p. 181*

Salima a mal parce que ces cris sont insoutenables. Elle se tourne vers la prière où elle trouve un refuge. Après une profonde réflexion, elle prend conscience d'une autre dimension de ce supplice :

*Puis elle se met à écouter avec attention, avec souffrance, en serrant les dents, ces hurlements qui font un long chant, un thrène.[...] Quand l'homme ensuite se tait, une peur l'envahit ; elle s'applique à attendre, attendre un nouveau cri, un nouveau signe de vie et d'horreur à la fois. « Le chant de mon pays », reprend-elle, tandis que l'homme reprend aussi, râles d'abord saccadés, brefs, puis qui se gonflent de nouveau en un seul cri ample, immense que Salima suit de toute sa volonté. p. 181-182*

Salima souffre doublement : les hurlements sont le chant de la liberté, mais ils résultent de la torture ; le silence est alors redouté, car il signifie la mort bien présente. Elle écoute, car c'est sa seule manière de s'exprimer sans avouer ni trahir. Paradoxalement, elle entend à travers ces sanglots d'horreur la voix de l'indépendance du pays.

- Touma a une souffrance sans noblesse parce qu'elle est une indicatrice de police et vit dans la peur des représailles des siens. Sa plus grande frayeur provient de son jeune frère Tawfik qui la menace sérieusement : elle craint pour sa vie. Elle essaie de cacher son angoisse en bravant tout le monde : ses compatriotes ; son frère et même Bob, son petit ami d'un soir :

*Soudain, elle repousse Bob, se dresse ; Bob, encore hagard de désir mal dominé, à la vue de son effroi :*

— *Qu'as-tu ?*

*[...] — Je n'ai jamais peur ! Que crois-tu donc ? p. 267-268*

Elle ment quand elle affirme ne pas avoir peur. L'effroi que Bob lit sur son visage n'est pas feint. Il remarque la silhouette d'un jeune en blue-jean se fondre dans la nuit. Touma reconnaît Tawfik et sait que ses menaces sont sérieuses.

Ces douleurs multiples sont les ingrédients de la violence qui fait rage en cette journée de mai. L'histoire du roman mobilise tous les éléments réalistes pour justifier cette guerre "mimétique". C'est autour des souffrances et des humiliations que les conflits éclatent, et la diégèse d'« ENM » en abondent. Toutes ces peines sont au service de la cause nationale. La douleur de Touma est méprisable parce qu'elle n'est pas dans le droit chemin. Elle dissimule donc sa peur qui est la défense du traître.

\*Mépris silencieux : arme de l'impuissance

- Le concierge est un personnage sans consistance, mais son intervention joue un rôle dans le dénouement de l'intrigue. Il est le gardien de l'immeuble où Lila vient d'aménager. Parti sur un malentendu, il la prend pour une Française et s'adresse à elle en cette qualité. Elle réproche son attitude excessivement empressée à l'égard de cette "Française" :

*Le concierge donnait son avis, servile dans sa patience infatigable. p. 41*

Lila le voit "servile", car elle sait que cette sollicitude ne lui est pas adressée. Son dédain va continuer quand elle le décrit par le biais du narrateur extradiégésique :

*Comme il était gras, il transpirait abondamment, [...] Les yeux, furtifs, et quand elle lui faisait face, livrée à un désarroi qu'elle déguisait mal, leur regard s'éloignait d'elle avec vivacité ; la voix, une voix de roquet qui jappe, s'arrête pour haleter une seconde, hachée par la fatigue ou l'empressement, puis déverse un flot de paroles avec un accent que Lila ne savait reconnaître. p. 42*

Il est vrai que le lecteur est assez étonné de ce mépris affiché à l'encontre de ce concierge si obligeant. Comparer le son de sa voix à un aboiement est assez offensant, mais ce personnage si insignifiant va ressurgir à la fin du roman dans une situation qui justifie pleinement ce ressentiment. Bachir sort de l'appartement de Lila, il est heureux d'être amoureux. Dans l'escalier, il voit des policiers avec le concierge qui vient de le dénoncer :

*Il a vu le petit homme tendre le bras, reculer ensuite, avoir peur. p. 303*

En effet, l'informateur a peur, il vient "d'indiquer" Bachir aux policiers qui accompagnent Martinez. Un coup de feu atteint le jeune lycéen qui s'écroule sous les yeux horrifiés de Lila, et le traître de penser :

*Il n'y a pas eu d'avertissement, comment dit-on ? pense le concierge resté planté là, en arrière, le doigt en avant, « des sommations » p. 304*

- Bachir, lui aussi, a vu le dédain dans le regard d'un policier à l'égard des siens :

*Il s'étonne que soit gravée dans sa mémoire l'image du policier. « C'est cela, pense-t-il ; j'ai surpris sa peur, sa haine... Je me suis levé sans réfléchir. Ces hommes silencieux qui avançaient, quelle chaleur dégageaient-ils ? » p. 60*

Bachir est dans la phase de l'éveil au militantisme. La haine qu'il a vue chez le policier contribue à ce processus de prise de conscience.

- Hakim voit le même dédain chez Martinez à son égard :

*Hakim sent, chez l'autre, une griffe ouverte. « Il me hait, songe-t-il. Il ne sait comment me considérer et il n'a que deux manières de traiter les hommes : en valet ou en complice. » p. 156*

- À son tour, Martinez ne manque pas de remarquer chez Hakim le même ressentiment qu'il lui porte :

*Il allait partir silencieusement quand Hakim l'avait aperçu. Un éclair rapide dans ses yeux : « Non, pas de surprise, se dit Martinez, mais de haine, je ne me trompe pas. » p. 185*

- Touma est le personnage le plus méprisé dans « ENM ». Elle rend cette détestation avec force et détermination :

*Les autres, quand elle passe, ferment leur visage. « Les autres » ; elle rectifie : « Les Arabes » et elle prononce ces mots en redressant la tête. Sa haine la secoue. p. 147*

Le verbe prononcer reste une pensée profonde. Touma exècre les autres et a besoin de préciser pour elle-même que ce sont les Arabes.

Nous constatons que le mépris et la haine sont aussi d'autres "ingrédients" pour la justification de la guerre. Une rancœur terrible et interne oppose les protagonistes. Néanmoins, le dédain fonctionne différemment pour chaque personnage : Bachir prend conscience en réponse au regard arrogant du policier ; Hakim récupère sa dignité en échangeant le même regard dédaigneux de Martinez ; quant à Touma, elle reste indigne, elle hait les siens. Pour le petit concierge, sa servilité l'efface carrément du discours, il réapparaît juste pour dénoncer Bachir.

\* L'adversité : un combat sourd

Nous séparons l'adversité du mépris au sens où elle place les antagonistes dans une position d'égalité et peut être basée sur des sentiments amoureux comme dans un couple.

- Lila vis-à-vis d'Ali.

À leur première rencontre déjà, Lila et Ali s'affrontent. Le fort caractère de la jeune fille attire Ali. Dans leur couple, une adversité amoureuse les oppose. En effet, tout en admirant sa femme, Ali essaie de la changer. Elle se rebelle :

*[...] Elle se plia, avec moins de reconnaissance que de plaisir ébloui, à cette ambition d'Ali, sans voir qu'en voulant la construire, il la limiterait en même temps. Aussi, inévitable pente où glissa ce duel ébauché entre deux caractères également farouches le drame avait surgi avec ses scènes, ses trépidations. Froide à présent, Lila faisait le bilan de ce premier vertige : une lutte qu'elle avait, dans ses fatigues mêmes, vécue avec émerveillement. Les aspirations et les rêves, à deux tissés, avaient vite cédé la place à la guerre, à la chasse, aux chaînes qui de plus en plus les nouaient l'un à l'autre, mais avec une rigidité qu'ils haïssaient.*  
p. 45

Une lutte s'engage entre eux deux, mais au lieu de les séparer, cette adversité les enchaîne dans un amour partagé.

Parfois, Lila subit la jalousie d'Ali qui lui reproche son indépendance. Elle cède, mais le combat persiste intérieurement :

*Elle comptait travailler avec des amies, et elle restait mais morne, heures passées à se faire face l'un l'autre, dans un affrontement muet, elle pensant intérieurement : « Tu crois m'avoir soumise... tu crois être mon maître » et une haine placide la traversait comme un fou rire. C'était ainsi, durcie, embusquée, qu'elle avait dégringolé ensuite dans le bonheur – ce calme plat, ce marécage ; non, rectifia-t-elle, mais plus tard, bien plus tard : cette lumière. p. 248*

Dans sa soumission, Lila lutte contre elle-même : "la dégringolade vers le bonheur, le marécage" est un jugement négatif d'elle-même. Ce n'est que plus tard et avec l'absence de son compagnon que le marécage transmute en "lumière". Par ailleurs, nous remarquons que Lila gagne dans l'adversité du couple : sa résistance est un apprentissage utile pour prendre le chemin de son cher époux.

- Lila vis-à-vis de Martinez.

Dans sa situation de prisonnière, Lila vit un grand moment de délivrance parce qu'elle trouve enfin ce qu'elle a toujours cherché : un but noble dans sa vie. Contre Martinez, elle se bat avec son arme : le défi. Elle connaît très bien le défi et envisage l'utiliser :



*Lila attend ; une distraction soudaine embrume son visage. Ce n'est ni la peur, ni la haine, quelque chose de plus familier qu'elle reconnaît à son goût d'ivresse lente. « Je ne sait pas ; je ne sais rien. » « Tu ne désires pas ces mots », pense-t-elle et son regard vert posé sur Martinez reste lointain. « Tu veux que je dise et je ne dirai rien, de ce que je sais, de ce que je ne sais pas. Ce que je connais le mieux, c'est le silence, le silence muré... le refus... le défi. » p. 309*

Elle commence le vrai combat contre un vrai ennemi. Avec vigueur, elle va lui opposer son défi, ce défi de silence qui protège les siens : son mari ; son père et les autres militants.

- Amna vis-à-vis de Hakim.

En fait, c'est dans le regard de Hakim que nous sentons le mépris d'Amna. Les pensées du policier nous révèlent les sentiments de sa femme envers lui. En réalité, Amna est soumise à son mari qui la considère comme une personne effacée et sans volonté : elle lui obéit aveuglément. Cependant, quand il la questionne au sujet de Youssef, elle s'affole, et son silence est soudain étrange :

*Amna le dévisage, possédée encore du même effroi. « Effroi, vraiment, se demande Hakim, ne serait-ce pas du mépris. » p. 86*

Contrairement à son habitude, Amna soutient le regard de son mari au point où il y voit non pas de l'effroi mais du mépris. En fait, elle ne le déteste pas, mais à ce moment précis, un sentiment de lutte secoue ce personnage si passif. Amna se met dans une situation d'égalité en rendant son mépris à son mari. Hakim sort et continue de réfléchir sur l'attitude de sa femme :

*« Pourquoi s'est-elle arrêtée ? se méfie-t-il, aux aguets. Elle est calme d'ordinaire. Pourquoi reste-t-elle là, le sein pendant ? Ces yeux brillants... Elle n'a jamais répondu sur ce ton comme... comme ceux que j'interroge et qui me bravent. » p. 87*

Oui, Amna a bien bravé le policier : elle lui a menti. Elle s'est libérée le temps d'un mensonge, car elle reprendra sa vie passive et acceptera même les coups de son époux.

- Hakim vis-à-vis de Youssef.

Hakim, lui aussi, se met dans une situation d'égalité avec Youssef. Nous sentons sa vague admiration pour son voisin. Il est différent de Touma, lui est intègre (son nom oscille entre la sagesse et le pouvoir). En sa qualité de policier seulement, il est obligé de surveiller Youssef qu'il redoute. Il sait qu'il est militant, mais refuse cette éventualité et se met alors à le détester pour se hisser au même niveau que lui. Il se place en digne adversaire, non en traître :

*Désormais, ni compromis, ni courtoisie. Hakim est de l'autre bord ; objet valet ou allié de l'ennemi, peu importe. Par son silence, Youssef le lui déclare et pour cela, Hakim le hait. p. 91*

Nous venons de voir l'adversité chez quelques personnages, il est un noble sentiment qui justifie la lutte et émancipe les protagonistes vers l'action pour un idéal, en l'occurrence, la révolution.

\* Les victoires : résultats des luttes

- Chérifa mène plusieurs combats. Étant une femme au foyer, le mariage arrangé lui est destiné, mais elle gagne la première manche en se remarquant avec un homme qu'elle aime. Puis, elle veut continuer sa lutte contre les traditions dont une : une jeune femme ne doit pas sortir seule dans la rue :

*Pour une épouse heureuse vivant au cœur d'une maison d'où elle ne sort pas, selon les traditions, comment prendre, pour la première fois, la décision d'agir ? Comment « agir ? » Mot étrange pour celle qu'emprisonne l'habitude (et cette habitude, la ressentir tel un instinct, comme si toutes les femmes de sa famille, des maisons voisines, des générations précédentes la lui avaient léguée en héritage, sous forme de sagesse impérative) de ne destiner son comportement qu'à un homme, l'époux, le père ou le frère, de n'entrevoir qu'à l'abri de son autorité, que dans le miroir de son jugement les mille incidences de la vie. Mot nouveau auquel le sort « Le sort, vraiment ? » l'accule et qu'elle voit soudain surgir, riche de promesses et de fruits « Agir ! Moi ? Moi ?... » [...] L'intuition l'envahissant alors qu'elle ne pourra se contenter de s'aveugler de cette lumière, mais il lui faudra aussi inventer un autre pas, une autre démarche- une autre façon de voir, d'être vue ; d'exister.*

*p. 137-138*

Devant la nécessité de prévenir son mari, Chérifa est perplexe : elle est obligée de sortir seule. Le verbe "agir" se formule de façon si étrange et si enivrante, car il signifie une absence de l'autorité masculine. Puis, Chérifa associe "sortir seule" et "exister" : elle est parfaitement consciente de transgresser une loi sociale en sortant seule et surtout d'éprouver un certain plaisir :

*Elle a oublié le danger lui-même ; peut-être n'est-ce pas lui, en vérité, qui l'a poussée, mais un désir sournois de savoir soudain si elle ne peut être vouée qu'à l'attente dans sa chambre, à la patience et à l'amour. Ainsi, elle a traversé la ville entière, cette présence pour elle aux yeux multiples, hostiles et au terme de cette marche, elle a découvert qu'elle n'est pas seulement une proie pour la curiosité des mâles – une forme qui passe, mystère du voile que le premier regard sollicite, faiblesse fascinante qu'on finit par haïr et sur laquelle on crache - non, elle a existé ; une pensée dure l'a habitée et l'a ainsi rendue insaisissable. p. 228*

Chérifa découvre une autre manière de vivre et d'exister au fur et à mesure qu'elle avance. Dans une maison, elle est à l'abri du danger ou plutôt de la vie. Elle remporte une nouvelle victoire, désormais, elle est libre de sortir seule : elle est devenue "insaisissable". C'est un discours très futuriste pour une femme au foyer, mais la révolution promet également une liberté pour la femme.

Youssef la remercie de venir l'avertir du danger et ne la gronde pas comme l'aurait fait n'importe quel mari, mais lui, est un militant : il reconnaît qu'elle vient de réaliser un acte héroïque. Puis, il lui demande de rester sagement à l'attendre, car il monte au maquis. Elle réprime son envie de le suivre et décide de patienter dans une sorte de combat qu'elle espère aussi remporter.

- Khaled se résigne au célibat parce qu'il n'arrive pas à trouver l'âme sœur. Quand il rencontre Lila, il a le coup de foudre, mais elle reste fidèle à son mari. Cependant, il comprend le vrai but de sa vie en elle : ses racines. Dans son assurance, cette coreligionnaire lui montre le chemin vers ses racines qu'elle lui offre sous forme "d'entrailles" dans un rêve qu'il fait :

*Au petit matin, lorsqu'il put enfin s'endormir, un rêve baroque le troubla : Lila se tenait devant lui, sans qu'il puisse l'atteindre, et, avec son même sourire, elle lui offrait dans ses mains, tirées de son ventre entrouvert, ses propres entrailles. p. 252-253*

- Mahmoud, le militant nationaliste, le mentor de Salima, est terré depuis des mois dans la clandestinité. En grand stratège, il installe un réseau de nationalistes dont Youssef et Salima sont membres. En cette journée printanière, sa décision est prise, il met son plan en action :

*Il ne voyait dans son action présente, dans l'importance immédiate de ses responsabilités qu'une part si minime de l'effort nécessaire (certains pensaient « inhumain ») à la mise en branle qui permettait au flux de se répandre pour la construction d'un ordre nouveau, cette œuvre immense. Bien que Mahmoud eût dépassé l'âge des romantismes faciles, un bonheur ardent le saisit – et le bonheur venait toujours ainsi pour lui : à la veille d'un engagement, lorsque les circonstances accordent un répit où l'excitation du péril proche, le calme de la décision prise, tous ces sentiments trop vivaces s'évanouissent pour laisser place, le temps d'un éclair, à cette jubilation étrange de l'âme de voir devant soi l'avenir comme un champ, d'un coup, déployé. Mahmoud marchait, attentif à cette joie qu'il laissa entrer en lui dans toute son ampleur, puis qu'il domina. p. 259-260*

Mahmoud est heureux et se sent déjà libre, car le réseau est prêt à rejoindre le maquis qui lui permettra de sortir de l'ombre et de mettre en action son engagement. Le danger est imminent avec "l'excitation du péril", mais qu'importe, c'est un choix

mûrement réfléchi. L'espoir d'un avenir radieux balaie toute angoisse et surtout apporte toute "la jubilation de l'âme" : le summum de la joie.

- Tawfik atteint aussi son but ce jour-là : il réussit ce qu'il a décidé (d'où son nom "celui qui réussit") :

*Il allait enfin vivre, lutter, mourir de la seule façon désirable : en s'étourdissant de revanche. Il pensa à Touma non plus pour l'insulter et cracher sur son image honteuse dont il se délivrait, mais comme à une victime ouverte (son œil effrayé l'avait exprimé) au coup de la fatalité. p. 274*

En tuant Touma, la haine de Tawfik est tombée. Il va enfin pouvoir monter au maquis, lutter et mourir honorablement.

Même Doudja, la mère de Tawfik, semble retrouver sa sérénité en ce jour de mai. En effet, dans les jours où la bataille faisait rage dans la montagne :

*Elle déroulait son chapelet, tout en le protégeant des yeux et refusait, comme lui, de lever les rideaux pour contempler la montagne, les jours des opérations militaires. p. 271*

L'habitude est rompue en cette journée d'exception :

*Ce jour-là, Tawfik ne rentra pas à la maison. Pour la première fois, sa mère leva le rideau de sa porte, et, comme les voisines, s'absorba dans la contemplation de la guerre. p. 274*

Ayant sacrifié sa fille, Doudja, la mère de Touma et Tawfik, est enfin digne de regarder le combat pour un jour nouveau.

- Lila est le personnage qui a mis du temps pour atteindre son objectif. En fait, nous suivons les méandres de ses pérégrinations tout au long du roman. Elle n'atteint son but qu'à la fin de la diégèse.

Elle mène plusieurs combats : le premier est de sortir de la protection de son père et son mari. :

*« Je suis sortie et me suis libérée », pense-t-elle avec distraction si évidente que Bachir le remarque. p. 224*

Face à Bachir qui vient de la rencontrer, Lila fait une constatation : elle s'est libérée. Ce sentiment est si profond que son interlocuteur lui-même semble intrigué par son attitude. C'est avec lui qu'elle se retrouve vraiment. Bachir est son jeune cousin, un étudiant lui aussi, leur relation est strictement fraternelle. Leurs âges se rapprochent, même si Lila est son aînée. Elle l'invite dans son appartement où ils vont passer leur temps à

parler. Cette nuit-là, des changements lui permettent de prendre conscience et d'arriver au bout de ses questionnements :

*Elle n'eut pas l'idée de dormir, durant la nuit entière, tant ils parlèrent de n'importe quoi de l'avenir, d'eux-mêmes, de la vie, de leur pays, de tout ! Parler avec transparence, avec palpitation, au cœur de la nuit, quelles belles heures cela faisait ! elle y pensa ensuite, bien plus tard : une sorte de délire froid et clair qui fait arrêter le temps si bien que la nuit, cette halte merveilleuse, signifiait pour elle le bonheur, l'oubli et quoi d'autre encore... peut-être cet instant secret où l'on se retrouve dans une unité profonde, dans un mouvement de soi-même où tous les courants si désordonnés, si divers se rejoignent soudain, flux unique de l'âme – mais aussi où l'on se découvre en même temps qu'un autre, plus tard elle pensa « les autres. » p. 286*

La discussion avec Bachir conduit Lila à se retrouver. Dans une sorte d'illumination, elle n'est plus seule et forme une unité avec les "autres", c'est-à-dire les siens : ses racines dont Bachir et les combattants font partie. Elle va même prendre "la tête du peloton", car estimant que son jeune âge est un handicap, elle décide qu'elle est plus "vieille" que son cousin qui proteste gentiment :

*Elle faisait semblant de prendre un ton sérieux, mais pour cacher l'intérêt extrême qui l'envahissait peu à peu devant ce qu'elle appelait « sa vieillesse ». La jeunesse, comme toutes les incertitudes, se révélait finalement aride, lassante, difficile. Elle voulait vieillir, et vite, pour se sentir de plus en plus armée d'audace en face de la vie qu'elle était sans doute condamnée à ne goûter que comme un affrontement. p. 290*

Elle vient de franchir un autre obstacle vers la liberté : elle est devenue audacieuse et "condamnée" à l'affrontement.

Emprisonnée, face à Martinez, elle sait qu'elle est arrivée au bout du long chemin :

*« Enfin, me voici donc », se dit Lila, comme si depuis longtemps elle devait arriver là, sur cet horizon. « Enfin »... et elle suit ses gardes dans la prison neuve. Martinez l'a laissée attendre de longues heures. Elle a eu le temps de réfléchir. « Avouer ? je n'ai rien à déclarer ; dire que je suis seule, que j'ai vécu seule, sans même les habitudes fantômes des habituelles solitudes... » p. 308*

Seule et sans l'aide de personne, elle s'apprête à l'affrontement et au combat. Elle est parvenue à la phase ultime : la prison qui lui ouvre la voie de son indépendance.

*Non, encore sur le bord, elle se trompe : rien ne lui est familier. Rien de l'exaltation de se sentir enfin parvenue là où s'ouvrent les douleurs froides, les cris des nuits effarées, les chœurs de victoire des victimes ; rien de cette palpitation du nouveau monde auquel elle va appartenir, enfin délivrée d'elle-même, des nœuds de sa jeunesse, des plaintes de sa*

*solitude ; non, rien ne sera pareil aux vertiges qui l'ont autrefois possédée, sortilèges. Elle se trompe : elle croit réapprendre le défi alors que tout, brusquement, derrière elle, a retrouvé son cours ; devant l'épreuve qui commence, elle pense qu'une seule certitude l'attend : le triomphe de son orgueil et la fierté du duel, alors qu'il s'agit désormais de sa naissance, - ou d'un véritable réveil. p. 309-310*

Maintenant, Lila est tout à fait consciente de sa condition de femme libérée ainsi que les souffrances qui l'attendent. Elle est fière et triomphante parce qu'elle connaît enfin une nouvelle naissance : elle fait partie des militants à part entière et sans l'aide de quiconque. Elle va vers ce nouveau monde et entreprend résolument la lutte.

Parmi tous ces personnages, c'est Lila qui semble avoir gagné le plus dans cette longue journée historique. Elle en sort aguerrie, car elle a vu deux morts : Touma et Bachir. Or, elle est vivante, "vieille" et saura utiliser ces atouts à bon escient.

Nous venons de mettre en exergue les sentiments intimes des protagonistes. Des monologues intérieurs à la troisième personne nous les révèlent. Dans la tradition du roman réaliste, « ENM » est presque entièrement construit sur ce mode. Le narrateur omniscient sonde le subconscient des personnages et nous rapporte leur intériorité.

Tous les actants sont dans le même discours. Effectivement, avec ou contre, c'est l'idéologie de la révolution qui triomphe. Assia Djebar s'efface pour dire avec sa plume les événements tragiques de son pays.

### **3-1-3 L'extériorité**

Comme nous avons signalé précédemment, l'extériorité est assez réduite. Elle se manifeste à travers les paroles dans des situations de dialogues. Ces déclarations sont l'aboutissement des impressions intérieures.

Nous retrouvons les mêmes sentiments de haine, trahison et adversité, mais sont exprimés en dialogues dans l'échange ou en menaces dans des situations unilatérales. Nous reprenons le même schéma.

#### **\* Haine et trahison**

- Tawfik est un personnage taciturne en apparence mais de l'intérieur, il bouillonne de haine à l'encontre de Touma. Quand il entend le frère Chicou défendre sa sœur auprès de son copain et beau-frère, il éclate :

*Un adolescent vif et maigre, vêtu d'un blue-jean, un béret sur la tête, tente de se frayer le passage. Il entend les derniers mots, s'arrête. « Ma*

*sœur est une putain aussi », prononce-t-il froidement, à voix haute et il se sent déborder de haine. p. 145*

L'occasion est belle pour Tawfik. Ce monde, qui s'attroupe autour des deux compères dans leur "vindicta rituelle", l'intéresse énormément. Alors, cette déclaration à voix haute est un message pour les militants. Il se démarque ainsi de Touma la traîtresse.

Tawfik ne manque pas de crier son hostilité à sa sœur. Tout d'abord, il va lui ordonner de quitter la ville quand elle est en compagnie de Martinez :

*La seconde fois, elle était assise, comme cela lui arrivait fréquemment à la terrasse du glacier; ce fut lui qui s'approcha, tête basse, son même blue-jean qu'elle aperçut d'abord, avant de lever les yeux sur lui :*

*- Tu veux quelque chose ? de l'argent peut-être ?*

*[...] - Je veux que tu partes !*

*- Que je parte ? Elle ne comprenait pas.*

*- Que tu partes de la ville ! Qu'on ne te revoie plus. Qu'on puisse enfin t'oublier ! p. 272-273*

Après cette rencontre, il revient à la charge, cette fois-ci, elle est avec Bob :

*Elle tourne de nouveau la tête vers la place. Elle n'a pas besoin de lever les yeux. Le garçon au blue-jean s'approche d'eux.*

*[...] — Voici mon dernier avertissement – dit calmement en arabe le jeune homme en blue-jean, arrêté devant Touma. Je te laisse encore cette journée pour quitter la ville ; c'est ta dernière chance. Sinon, tu risques de ne plus voir un autre jour.*

*Touma lève les yeux ; elle paraît calme. Elle sourit répond :*

*— Oserais-tu me tuer, par hasard ?*

*— Tu es la honte de cette ville ! Tu mérites cent fois la mort !*

*— Oserais-tu tuer une femme ? reprend-elle en le fixant avec ironie, puis avec une pointe de commisération : Tu es encore si jeune...*

*— C'est le dernier avertissement, je t'ai mise en garde !... p. 151-152*

La dernière rencontre est fatale pour elle : un coup de feu est la seule "parole" qu'il lui assène.

- Étant aussi un personnage tourmenté par la rancune, Touma l'extériorise dans une sorte d'autodéfense contre le mépris de tous. Sa seule faiblesse reste son jeune frère : elle l'aime malgré tout. Les autres, elle les déteste :

- *Fille de chien ! s'exclame l'un des garçons du café. Fille de chien ! reprend-il plus haut, en direction de son confrère. Si elle doit traîner maintenant avec des voyous, autant qu'elle le fasse avec ceux de sa race.*

- *Ils refuseraient de lui jeter un regard, de la toucher du bout du doigt ! réplique l'autre, heureux de sa répartie sans s'attarder particulièrement à Touma.*

[...]- *Tu regretteras ta mauvaise langue, petit père, c'est moi qui te le dis ! siffle-t-elle. Je vais commencer par avertir ton patron !*

[...]- *Je dis tout haut ce que tes frères pensent tout bas, quand tu passes ! Ce n'est pas ma langue qui est mauvaise, mais toi qui pues, fille de chien ! puis doucement : Est-elle venue l'époque où les ordures ressortent toutes à la surface pour empester la terre et le ciel ?*

[...]- *Je m'en moque ! Insultes, malédictions, je m'en moque ! Les gens comme toi, la ville entière, je m'en moque ! p. 196-198*

De part et d'autre, ces paroles sont échangées entre Touma et le garçon de café dans une hostilité implacable.

Tawfik et Touma sont 'souillés' par la trahison. La rancœur les dévore jusqu'au geste fatal du frère, mais déteste-il vraiment sa sœur ?

\* Cris de souffrances

Tawfik souffre de voir sa sœur desservir la cause. Sa mère Doudja supporte sa colère dans un sentiment de culpabilité :

*Il déjeunait seul et sa mère attendait qu'il finisse, pour manger les restes dans le coin qui leur servait de cuisine. Quelquefois il rejetait au loin le plat ou bien renversait la table basse, hurlait :*

- *Toujours ce maudit couscous ! et sec encore !*

*Dans la cour, les voisines tentaient de consoler la mère qui pleurait en silence*

- *Patience ! Il est possédé par le démon, lui si doux voici quelques mois à peine ! Prie, prends patience, épelle le nom de Dieu !*

[...] *Allongé sur un matelas, il gardait les yeux ouverts, « putain de sœur » grondait-il [...] « Les prostituées – hurlait-il souvent à la mère comme si par son silence, elle défendait l'absente – les prostituées, elles, sont quand même des patriotes ; mais ta fille !... Il hurlait fort, plus fort pour que les voisins entendent, pour que tout le quartier entende. Ta fille, sais-tu donc ce qu'elle fait, toi qui ne vois rien, qui n'a conscience de rien, elle trahit la cause ! elle trahit ! » p. 270-271*



Tawfik est effectivement possédé par le démon de la peine. Sa mère subit silencieusement ses grandes colères tout en sachant que son fils n'est pas indigne parce que ses hurlements ne sont que l'expression de la douleur de la honte. Elle ne réagit pas et le comprend dans un chagrin infini et un dilemme insoluble : sa fille trahit la cause et son fils veut la servir. Ses deux enfants sont ennemis au lieu d'être frères.

\* Adversité

La situation d'adversité ennoblit les personnages, car le mépris est absent, mais les opinions seules divergent.

- Dialogue entre Rachid (père de Lila) et son père

C'est grâce à son père Rachid que Lila étudie. C'est lui qui impose au Patriarche de l'inscrire à l'école coloniale. Le grand-père refuse l'idée qu'une fille puisse étudier : apprendre le Coran lui suffit largement. Le fils résiste :

— *Oui, parfaitement, précise Rachid, ma fille ira à l'école. Cette fois, père, je ne céderai pas.*

— *C'est une fille ! Tout au plus, peut-elle, comme d'autres, suivre les cours de l'école coranique. Cela lui suffira pour faire sa prière et comprendre le Coran. – Non, cela ne lui suffira pas ! – Et Rachid élève la voix. – Bientôt les temps vont changer, même les filles auront besoin d'être armées ! p. 206*

Rachid ne cède pas aux injonctions de son père. Lila continue son instruction :

*Il reviendra quelques mois plus tard pour exiger que Lila continue au collège. Il ne craint plus désormais de s'opposer ouvertement : « Ne comptez pas sur elle pour rejoindre vos harems ! » p. 208*

Rachid gagne cette bataille. Lila ira même à l'université.

- Dialogue entre Lila et son grand-père

Contrairement à ses cousines et cousins et malgré son jeune âge, Lila s'oppose clairement à son grand-père, refuse son autorité et le lui dit à voix haute :

*Elle s'entendait aussi dire une fois, bien haut, en affrontant, avec son sang-froid enfantin, le grand-père terrible : « Ma famille, c'est seulement mon père et ma mère, c'est tout ! » p. 207*

Ce qui lui vaut une gifle de la part de son aïeul pour son manque de respect. Elle ne le craint pas, et son père la soutient.

\*Victoires : résultats des luttes

- Dialogue entre Bachir et un jeune militant.

Bachir décide de quitter ses études et offre ses services à la Révolution. Un jeune homme le rencontre pour le sonder et le recruter éventuellement, mais il doit faire ses preuves :

— *Je voudrais..., commence-t-il et raconte. Il voudrait tout dire. Depuis vingt mois – il répète plusieurs fois « vingt mois » avec un soupir de regret comme s'il disait vingt ans - la Révolution a lieu. Et lui, à son âge, que fait-il ? Rien. Le lycée, les études, c'est bien beau. Être à la tête de sa classe pour montrer, comme dit son père « qu'un Arabe dont les frères ne peuvent que cirer les souliers des conquérants, est capable de les battre avec leurs armes... » « J'y ai cru... Mais ce n'est plus cela qui importe. Maintenant... »*

— *Maintenant ? demande l'autre, le sourcil levé. (« Sincère, ce garçon, juge-t-il, mais attendons pour voir... On a besoin d'hommes, de « durs », non d'exaltés. »)*

— *Maintenant, que signifient pour moi les études et le reste, Rien... Je veux agir comme les autres, comme les frères (c'est la première fois qu'il emploie le langage des militants, il rougit légèrement, en espérant que l'autre n'a rien remarqué.)*

*[...] Mon père [...] me voyait déjà repartir à mes livres, à ma pension. J'ai dit non. Avoir tant de chances, ce n'est pas une chance maintenant... Maintenant... (il bafouille, hésite – impuissant, et le ressentant douloureusement – de ne savoir exprimer l'acheminement de sa certitude neuve), maintenant... c'est la Révolution... c'est la lutte pour la libération... Non, j'en suis sûr, avoir tant de chances, ce n'est plus une chance maintenant !*

— *Parle moins fort, dit l'autre en se remettant à marcher. p. 201-202*

Bachir semble convaincant, toutefois, le jeune homme le teste.

- Dialogue entre Hassiba et Youssef.

Hassiba, la jeune recrue, rencontre Youssef qui la guide vers la montagne. Ils font une halte pour se reposer. La jeune fille est soucieuse de montrer son "savoir" en remarquant :

— *La Révolution, si tu veux travailler pour elle, tu sais ce que c'est ?*

*[...] — La Révolution dit-elle, solennelle – c'est le combat de tout le pays contre le colonialisme, [...] puis elle se concentre, réfléchit, ajoute ce qu'elle a entendu un jour de la bouche d'un frère, un médecin qui lui apprenait à soigner : « Il y a des Français qui reconnaissent notre*

*droit. [...] La Révolution – répète-t-elle avec sérieux, en relevant la tête – c'est le combat de tous. » p. 236-237*

Hassiba, très enthousiaste, est en route pour le maquis, car convaincue de la justesse de la Révolution. Elle implique tout le monde dans son choix en évoquant même le soutien de quelques personnes du côté adverse.

- Ali s'adresse à une fillette :

*La fillette eut un sourire vague et timide.*

*— Tu as eu peur ? avait insisté Ali.*

*Elle fit non de la tête. Comme il la contemplait toujours, elle lui sourit une seconde fois, plus bravement, puis elle s'enfuit en courant : elle s'en allait dans le soleil pour s'amuser avec ses chèvres. p. 312*

C'est la dernière phrase du roman. Cette fillette, qui n'a pas peur, est un symbole de l'Algérie naissante, mais qui doit devenir "adulte" par l'action militante d'un Ali et les autres.

\* Les objectifs atteints

Nous distinguons les objectifs atteints pour le concierge et Martinez. En effet, ces deux personnages négatifs ont des ambitions dont le but n'est pas noble. Le concierge, qui est un traître à la cause, est plus méprisable que Touma. Martinez convoite de façon malsaine le poste du commissaire Jean.

-Le concierge accompagne les policiers.

Le concierge de l'immeuble, où habite Lila, dénonce Bachir en le désignant dès qu'il sort de chez elle :

*Au bas des escaliers, Bachir a vu venir la garde, guidée par le concierge ; le petit homme désigne du doigt celui qu'il a aperçu la veille entrer avec Lila, celui dont il a entendu les murmures quand, des heures entières, il est resté l'oreille collé contre la porte, celui qu'il est allé dénoncer au commissaire Martinez à l'aube, ainsi que Lila, elle qu'il n'a cessé de guetter, depuis son installation. « Je vous l'avais bien dit !... » triomphe le petit homme, le doigt tendu. Bachir les a regardés, sans surprise, comme si, au bout de sa course, ils devaient se trouver nécessairement là ; au bout du bonheur. p. 302*

Le mépris qu'éprouvait Lila prématurément à l'égard du concierge servile trouve toute sa justification ici. Ce gardien de l'immeuble est à l'origine de la mort de Bachir, le jeune militant d'une action.

- Martinez parle au commissaire Jean.

Dans une sorte de rapport verbal, Martinez présente les résultats de son enquête sur Bachir et Lila qu'il prend pour une grande révolutionnaire :

*— J'ai pu avoir de plus amples renseignements (le débit de Martinez est rapide ; la victoire n'est plus qu'une formalité). L'étudiant (il prononce le mot avec dédain) a été vu aux abords de la ferme Ferrand, un instant avant l'incendie s'il a fait le coup, il faisait partie d'une cellule de la ville. Quant à la fille, elle est venue s'installer ici d'une façon étrange... Son cousin a passé la nuit chez elle, et pourtant les parents l'ignoraient... Elle est mariée à un autre étudiant dont on ne retrouve pas trace... Son père enfin est, longtemps, fiché chez nous... Bien des coïncidences à la fois, ne trouvez-vous pas ?... Par elle, nous avons une grande chance de tenir le réseau... Je le crois. p. 306*

Nous remarquons que les sentiments intérieurs donnent de l'épaisseur au discours, tandis que leur extériorisation amoindrit un peu leur portée. Ce sont les émotions qui donnent la vie à ces personnages 'en papier'. En effet, les souffrances, les joies, les plaisirs, les ambitions sont les sensations de l'existence. Le corps est humain dans deux situations : le plaisir et la douleur.

### **3-2 Le cercle de la vie : un corps meurt pour qu'un autre vive**

À première vue, la mort d'un corps le fait disparaître ainsi que ses émotions, mais elle est en fait un cheminement, un parcours. Il peut y avoir une maladie qui entraîne des épreuves rendant le corps plus émotif, car ses sensations augmentent. Donner la mort est aussi un autre parcours à celui qui la donne (*Crime et châtements* est un exemple type), n'oublions pas celui qui est menacé sérieusement de mort : l'attente peut être plus terrible que la mort elle-même. Si le corps ne s'exprime plus, la description du cadavre peut apporter d'ultimes informations. Les émotions sont prises en charge par les personnes vivantes dans leurs relations qu'elles entretenaient avec la personne disparue. La mort résulte de trois situations : naturelle, accidentelle ou intentionnelle sous la forme d'un meurtre.

Dans le roman « ENM », la mort est très présente parce qu'elle est intégrée à l'histoire comme un régulateur de la vie. Elle permet l'avance de la diégèse, ponctue le trajet de l'existence romanesque dans une logique naturelle. Paradoxalement, la mort engendre la vie sans l'interrompre. Jean Peytard va dans le même sens :

La mort s'associe à la naissance, dont elle est une autre face. <sup>1</sup>

Nous retrouvons les trois situations : Lla Aïcha est morte accidentellement ; la mère et le bébé de Lila de façon naturelle ; Bachir et Touma de manière intentionnelle.

\* Lla Aïcha, belle-mère de Chérifa

Elle décède la première dans le roman :

*[...] Un instant suspendu, car on a craint qu'un reste d'obus ne tombât sur la terrasse. Cela s'est produit à maintes reprises, la dernière fois, en tuant la vieille Aïcha qui était accroupie dans la cour, à la porte de sa chambre, place qu'elle ne quittait pas [...] L'obus était tombé. Elle avait courbé la tête un peu plus, avec un sursaut, un deuxième ; c'était tout, si bien que les voisines n'avaient songé que quelques heures plus tard à venir la relever et à découvrir en hurlant, à la place, son cadavre. p. 15-16*

Cette mort est une inauguration aux événements de cette journée du mois de mai comme une nécessité au "Jour Nouveau" qui se prépare. Lla Aïcha est la doyenne de tous les personnages d'« ENM ». Elle n'existe que par sa mort afin de passer le flambeau de vie à Chérifa, sa belle-fille :

*— Si tu l'avais connue avant, tu aurais compris quelle femme elle était ! Toujours la première levée, dirigeant tout avec une autorité d'homme, jamais lasse. Seule à trente ans avec quatre enfants à élever, défendant le peu de biens qu'elle avait contre les vautours qui s'amoncellent autour des veuves sans défense, allant elle-même voir l'avocat, suivant de près les procès. [...] À peine as-tu franchi le seuil de cette maison qu'elle s'est mise à décliner, la pauvre ! On aurait dit qu'elle t'attendait, toi, qu'elle donnait à son seul fils, oh ! combien le préféré, pour se dire : « J'ai terminé ma tâche. » Non ; je te le dis, tu ne l'as pas connue ! p. 51*

Lla Aïcha fait partie du passé, mais elle "donne" le fruit de ses entrailles, Youssef, à Chérifa. Ils forment le couple de la génération de la lutte pour un monde nouveau. En effet, ce jour de deuil, néanmoins printanier, est vécu comme un renouveau plein de promesses. Amna regarde Chérifa s'occuper de ses jumeaux pour les distraire et les détourner du drame qui se passe :

*Amna, tous ses pleurs répandus, se leva en s'essuyant les joues, observa, un moment, le visage de Chérifa mêlé à ceux de Hassan et Hossein, ses jumeaux.*

---

<sup>1</sup> PEYTARD, J. *Mikhaïl BAKHTINE. Dialogisme et analyse du discours*. [1995]. Paris : Bernard-Lacoste, 1995. (Coll. Référence), p. 89.

— *Quelle merveilleuse mère tu ferais ! dit-elle. Que Dieu emplisse ta demeure, après l'avoir dévastée ! Qu'il répande sur vous la semence de vie !*

*Chérifa leva la tête*

— *Que Dieu t'entende ! répondit-elle avec reconnaissance. p. 53*

Lila Aïcha a terminé sa tâche. C'est au tour de Chérifa de continuer la lignée de battants.

\* Les morts de Lila

Lila vit plusieurs morts dont chacune contribue à un changement. De la prise de conscience vers la libération qui la conduit à l'emprisonnement purement physique, car la vraie indépendance est celle de l'esprit.

- La mère de Lila décède très jeune.

*Si loin qu'elle remonte dans ses souvenirs, Lila se rappelle que la mort de sa mère avait terminé une ère lente, déposée au fond de sa mémoire comme un lac de lumière d'août, une source froide. p. 202*

La maladie emporte la mère à l'âge de trente ans. Le père comble entièrement le vide et prend sa fille en main. Cette disparition la coupe de la tradition réservée aux femmes : rester à la maison.

— *Oui, parfaitement, précise Rachid, ma fille ira à l'école.*

*[...] — Et Rachid élève la voix. — Bientôt les temps vont changer, même les filles auront besoin d'être armées ! p. 206*

Le père développe avec sa fille une relation privilégiée et protectrice. Il ajoute quelques rudiments d'éducation réservés aux garçons : l'école. Au fond, Rachid est un "annonciateur" d'un monde nouveau : il donne les "outils" d'éducation nécessaires à sa fille pour qu'elle prenne son propre envol.

- Le départ de Rachid.

Le départ d'un personnage peut être vécu comme une demi-mort. L'influence directe sur l'action n'existe plus, ce qui permet une liberté et une prise en main immédiate des décisions. Lila est confrontée à cette situation. Son père n'arrive plus à s'entendre avec le Patriarche : l'un tire vers l'avenir ; l'autre vers le passé. Rachid part en France en prenant soin de faire entrer sa fille en pension au lycée :

*Il reviendra quelques mois plus tard pour exiger que Lila continue ses études au collège. [...] — « mon père, pensait-elle, mon seul ami ». « Elle*

*sera libre », avait-il ajouté encore, avant de partir définitivement pour la France. p. 208-209*

Lila se retrouve seule, mais continue d'échanger de longues lettres avec son père qui devient son ami. L'autorité de Rachid reste toujours présente, cependant, Lila, qui est maintenant adolescente, doit gérer l'exercice de sa liberté assez relative :

*Elle se lança éperdument dans cette correspondance avec son père, [...] (elle lui écrivait six mois pour l'entretenir de la « Pureté » et des moyens de l'atteindre), d'élans mystiques versatiles (elle découvrait que l'Islam n'était pas seulement le conformisme de sa famille et de sa société, mais aussi de multiples aventures, dans le passé, fous d'audace et d'ivresse), d'affirmation solennelle à l'emphase définitive (ne jamais se marier parce que son indépendance et sa liberté devaient être consacrées à son pays). [...] il savait ne retenir de ce désordre que l'impétuosité. « Ma fille sera une femme libre. » p. 211*

Puis, Lila rencontre Ali, ses lettres se raccourcissent et son attention se cristallise sur lui. Rachid, qui se sent en fin d'éducation, se déplace pour le connaître :

*— Je le verrai, bien sûr ! N'est-ce pas à cause de lui que je suis venu ?*

*Rachid et Ali passèrent donc ensemble la journée suivante : Lila, restée dans sa chambre d'étudiante, dormait pour ne pas devoir attendre et craindre, mais quoi... ? Elle soupira de soulagement quand, le même jour, au dîner, Rachid dit enfin :*

*— Pour Ali... Je suis content de l'avoir vu... Je pars tranquille. p. 217*

Il est clair que Rachid vient de terminer sa tâche, et Ali prend le relais.

- La mort de l'enfant.

Lila et Ali se marient. Ils vivent passionnément leur amour qui se résulte par une grossesse. Elle accouche d'un garçon qui meurt en bas âge :

*Elle-même depuis sa grossesse, puis la naissance, puis la mort de son enfant – tout cela accompli pour ainsi dire en un seul jet, brisé net – avait délaissé ses études. [...] Non, tout cela se trouvait désormais détaché d'elle comme si, d'un geste d'épaule, sans se retourner, elle avait laissé tomber derrière elle un vieux manteau, insoucieuse de son sort ou de son prix, puisqu'il ne lui servait plus. p. 74-75*

Le vieux manteau représente l'enfant qui appartient au passé. Cette perte la transforme : Lila se dirige lentement, mais sûrement vers la pondération et la prise de conscience. Elle va vivre une autre mort symbolique.

- Le départ d'Ali pour le maquis.

Lila, qui se retrouve seule puisqu'Ali est parti pour la lutte armée, supporte très difficilement la séparation. Ce départ est vécu comme le vrai commencement vers la prise de conscience. En effet, si son père Rachid l'a guidée vers la liberté, mais elle était toujours sous sa protection, alors sans Ali, sans Rachid, sans enfant, vraiment seule, elle se réalise. Suzanne, sa meilleure amie, remarque la première ce changement bénéfique :

*Suzanne, attentive autrefois aux mues de Lila, constate : « Lila est en train de sortir du cocon que son sens si tenace du bonheur lui avait fait tisser grâce à Ali... Que va-t-il surgir d'elle, de son inexpérience, de sa naïveté maladroite, de cette attention qu'elle n'accorde à rien sinon, mais alors avec quel élan, à l'objet ou à l'être qu'elle choisit, qu'elle reconnaît pour sa passion... » p. 245*

Pour Suzanne, si Lila sort du cocon familial ne peut que se remettre dans une autre passion qui va l'emprisonner dans un élan sincère. Mais cette fois-ci, sa liberté va être complètement acquise par elle-même, car sa confrontation avec la mort réelle et froide parachève le processus.

#### \* Les morts de Touma et Bachir

En cette fin de journée printanière, Lila rend visite à Chérifa et Suzanne quand elle trouve par hasard le cadavre de Touma :

*Un cri. Un long cri aigu de femme qui s'écorche, prolonge ce silence d'un temps, pour le finir dans l'effroi. [...] Lila trouve son chemin.*

*Elle est face maintenant à la morte : une jeune fille, vingt ans peut-être, couchée à demi sur le sol, tombée d'abord sur les genoux avant de s'être affalée tout à fait sur une épaule son visage fin et mat découvert à la ville. [...] -Qui est-elle ? Qui est-elle ? s'exclame-t-elle avec une angoisse désordonnée. Elle le crie en arabe : un homme, au visage sec et qui l'entend, indifférent à cette douleur étrangère, murmure :*

*— Une fille de chien qui trahissait ses frères ! L'heure de la justice a sonné pour elle ! p. 240-241*

Même la vue de Touma morte ne semble pas l'affecter. Elle ne met pas en doute la parole de cet inconnu qui se fait une sorte de justicier sans lui donner une réponse à sa question.

Quand Lila rentre à la fin de la journée, elle rencontre Bachir et l'invite dans son appartement. Il perçoit un changement en elle :

*Une journée si longue pour elle, comme un saut étalé dans un espace nouveau ! Ce temps passé lui paraît à présent un lac noir, des eaux stagnantes duquel elle se voit en train de jaillir, avec une lenteur surprise devant l'écoulement de ces heures. Cette rencontre avec ce jeune homme*



*qu'elle aime comme son frère lui semble terminer le jour en une renaissance. p. 223*

Puis :

*« Je suis sortie et me suis libérée » pense-t-elle. p. 224*

Elle se sent nouvelle : ‘‘comme un saut étalé dans un espace nouveau - se voit jaillir - terminer le jour en une renaissance - me suis libérée’’. Elle ne flanche pas devant le cadavre de Touma et se sent comme endurcie. Elle vient de vivre sa première épreuve, mais une autre plus dure l’attend :

*Sur la montagne, tout le jour, la mort a frappé dans la poussière et le saccage. Mais la nuit, dans la ville recueillie, elle a glissé, elle a choisi ses prises : une fille sauvage à l’heure du crépuscule, puis, avant le matin et l’éclaboussure du soleil, un jeune homme heureux qui a souri, dernière offrande nocturne, avant que la vie recommence. p. 301-302*

Ce ‘‘jeune homme heureux qui a souri’’ est justement Bachir qui est mort sous ses yeux. Cette fois-ci, Bachir n’est pas un inconnu, elle l’aime comme un frère. Ils viennent de passer une nuit blanche à bavarder, de surcroît, il lui a confié que c’était lui qui avait mis le feu comme un premier acte militant :

*Avant qu’on entende le coup, avant que Lila, les yeux agrandis, se penche par la rampe de l’escalier, murmurant avec effroi : « Bachir, Bachir... » Bachir s’est affaissé en souriant, parce qu’il a aperçu alors devant lui la silhouette mince de la jeune fille blanche descendre et jeter un regard sur la ville. p. 304*

C’est la dernière épreuve de Lila et la plus difficile pour être libre : elle sait par elle-même ce qu’elle va faire. Elle arrive au terme de son parcours et comprend qu’elle doit prendre le flambeau légué par Bachir.

\* La mort sacrificielle de Touma

Le personnage de Touma, malgré sa trahison, est assez pathétique. En fait, elle ne choisit pas la trahison comme principe de vie, mais c’est la pauvreté qui la mène directement à la lâcheté et la prostitution. Ayant perdu son père très tôt, ses études sont interrompues pour subvenir à ses besoins : elle est engagée comme secrétaire dans une compagnie d’assurances. Elle croit que l’argent peut la sauver de la misère et la libérer.

Quand elle rencontre son frère Tawfik pour la première fois :

*— Tu veux quelque chose ? de l’argent peut-être ?*

*Elle lui souriait ; il était son frère, et, idée stupide qui la traversa, elle se sentit contente qu’il fût si beau*

— *Je veux que tu partes !*

*[...] Tu crois sans doute avoir des droits sur moi ! Pauvre idiot ! Gagne d'abord assez d'argent pour t'acheter une autre chemise, un pantalon moins usé... p. 273*

Touma lie le pouvoir à l'argent : il faut que Tawfik en ait pour qu'il puisse la commander.

D'ailleurs, Bob achète son amitié :

*Touma et lui pourraient passer une journée merveilleuse dans la grande ville, loin de tous, loin des autres. Il explique :*

— *Je pars au service militaire le mois prochain ; alors, tu comprends, je peux avoir chez moi tout l'argent que je demande. Je t'emmènerai où tu désireras, je te paierai ce que tu voudras... p. 150*

Quand elle se dispute avec le garçon de café, elle le menace de le faire renvoyer de son travail pour qu'il manque de moyens financiers.

— *Tu regretteras ta mauvaise langue, petit père, c'est moi qui te le dis ! siffle-t-elle. Je vais commencer par avertir ton patron !*

*[...] — Ce n'est pas ma langue qui est mauvaise répète le garçon de café qu'agite une crainte violente. (« Un travail de fichu ! Encore de nouveau la misère. Et les gosses, comment faire avec tous les gosses ! Et la vieille à l'hôpital... ») p. 196 et 198*

Touma doit mourir puisqu'elle est la honte de tous, et à commencer de sa propre famille. Tawfik ne la tue pas la première fois qu'il la rencontre, il lui demande de quitter la ville seulement, ce n'est qu'à la troisième qu'il l'abat :

*(« Un attentat ! Une fille, Elle est morte !... »), dans la foule qui se précipite d'un seul mouvement vers le corps, vers le sang qu'on cherche – « Mais elle n'a pas perdu de sang constate quelqu'un, tuée net. Une balle au cœur ! » – avant de reculer ensuite dans la peur, la colère (« c'est lui ! là...là...c'est l'assassin ! » hurle Bob) p. 240-241*

La mort de Touma est approuvée par tous ses frères de sang, car purificatrice et juste :

— *Une fille de chien qui trahissait ses frères ! L'heure de la justice a sonné pour elle !*

*[...] Il est désormais seul, sans Youssef, à demeurer ponctuel. « L'heure de la justice » grommelle-t-il encore ; puis il chasse tout de son esprit : cette mort, un incident ; ces jours de peur et de trouble qui commencent, moments éphémères ; « seul Dieu... l'Unique... le Miséricordieux... » commence-t-il devant son tapis tandis qu'il s'apprête à se courber en direction de*

*la Mecque et de sa pierre noire, pour la quatrième fois du jour. p. 241-242*

L'heure de la mort de Touma coïncide avec celle de "l'heure de la justice" qui est une traduction littérale de l'arabe signifiant que c'est le moment de la prière, et pour la tradition : tout acte ou parole qui synchronise avec le muezzin est un signe de Dieu, Vérité et Justice. Alors, la mort de Touma est bien un sacrifice purificateur, non un crime, car accepté par tous, même du Très Haut. C'est évidemment Tawfik qui accomplit le destin de Dieu :

*« Tue-moi donc ! À toi de me tuer, toi, mon frère ! ». Que disait-elle d'autre ? « Toi, mon frère ; eux... tous ceux qui sont là maintenant autour de nous, autour de la place, ne les vois-tu donc pas, attendre ?... Ils attendent !... Toi, ô mon frère... » p. 297*

Décédée, Touma est encensée par l'objet de sa perte : l'argent. Sachant que personne ne pleurera sa fille, Djoudja, sa mère, sort six louis d'or qu'elle a réservés pour l'achat de son trousseau :

*Les pièces qui reposent dans ses mains, telles six plaies ouvertes, laissent les rayons de la lune jouer à loisir sur leur or.*

*[...] – Depuis ton enfance, cet or était destiné à ton trousseau de noces. Je te paierai des pleureuses si personne, dans l'amitié du cœur, ne veut pleurer sur toi. Je te paierai des pleureuses ! p. 301*

Ce geste d'une mère, qui malgré tout aime son enfant, est fortement tragique. Cet or honnêtement gagné purifie l'âme pécheresse de Touma. L'or va parfaire l'offrande de Tawfik et Doudja.

Cette mort est aussi bénéfique pour son cadavre qui en devient beau :

*Les voisines sont restées debout devant la morte ; « elle est devenue une si belle femme ! » a pensé la vieille mère. [...] « Elle est devenue une si belle femme », a répété la vieille en contemplant sa fille. p. 300*

Certes, Touma est une traîtresse, mais non dénuée d'une déchirante fragilité parce qu'elle n'a qu'un seul destin : la mort qui va lui permettre de revenir au bercail, auprès des siens. Ainsi purifiée, elle a une identité définitive : elle est musulmane et arabe.

Les premiers bénéficiaires de ce sacrifice est incontestablement Tawfik et sa mère : il peut enfin rejoindre le maquis et la vieille Doudja n'a plus honte de sa fille devant ses voisines.

### \* La mort de Saidi

La mort de Saidi est complètement différente de celle de Touma : il décède sous la torture pour la Révolution. Il se tait pour protéger ses frères militants par un choix délibéré : il est le sauveur de tous.

Par ses hurlements, Saidi donne curieusement du courage à Salima dont il ignore la présence dans le même commissariat :

*Puis elle se met à écouter avec attention, avec souffrance, en serrant les dents, ces hurlements qui font un long chant, un thrène. [...] Il faut écouter ! Une exaltation sauvage la saisit. « Voici le chant de mon pays, voici le chant de l'avenir » [...] Quand l'homme ensuite se tait, une peur l'envahit ; elle s'applique à attendre, attendre un nouveau cri, un nouveau signe de vie et d'horreur à la fois. « Le chant de mon pays », reprend-elle, tandis que l'homme reprend aussi, râles d'abord saccadés, brefs, puis qui se gonflent de nouveau en un seul cri ample, immense que Salima suit de toute sa volonté parce qu'il lui semble qu'au bout il ouvrira une porte vers l'azur. p. 181-182*

Saidi est le héros qui donne sa vie pour les autres, les siens : sa mort profite à tous.

La mort est très présente dans le roman « ENM », elle revêt plusieurs formes : pour Lila, elle est un cheminement vers la prise de conscience ; pour Chérifa, une responsabilité ; pour Tawfik et sa mère, une purification et pour Salima, un chant du pays. Néanmoins, toutes les morts convergent vers le même but : la vie et le renouveau. L'avenir, promis par le titre du roman, ne peut venir sans sacrifice. La mort est une nécessité.

### \* Personnification

Nous voudrions dans ce dernier volet étudier le thème de la personnification. Il est très court certes, mais reste significatif. Dans les langages du corps, les personnifications de la montagne et de la guerre sont deux personnages<sup>1</sup> qui sont l'âme de cette journée mémorable.

- La montagne vers laquelle tous les personnages convergent, qui par le regard ; qui par l'ouïe ; qui par la présence effective, est le lieu où la guerre se déroule. Elle protège la ville par sa hauteur et la force du combat qui s'y mène :

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon signale dans « Pour un statut sémiologique du personnage » que le personnage « n'est pas une notion exclusivement anthropomorphe. Par exemple, l'Esprit dans l'œuvre de Hegel peut être considéré comme un personnage [...] de même l'œuf, la farine, le beurre, le gaz sont les « personnages » mis en scène le texte de la recette de cuisine » (*op. cit.*, p. 118).

*Amna repose ses mains sur ses genoux ; madone alourdi mais paisible, elle lève de nouveau les yeux sur la montagne qui souffre. p. 136*

Puis :

*« Ali est peut-être là-bas !... Il combat !... Il est vivant...vivant ! » et la montagne lui devenait une puissance maternelle, pesante telle une femme dans le tressaillement de ses couches, et dont le corps généreux et fertile protégeait Ali. p. 69-70*

La montagne est une femme fertile comme Amna.

- La guerre est présente par le bruit assourdissant des avions pilonnant la montagne. Ce jour-là, Lila rend visite à Chérifa qui commence sa longue attente :

*-Que de bruits inutiles ! soupire Lila en posant son regard au-delà des terrasses sur les fumées de la montagne. Elle, dit-elle, plus bas on ne l'entend pas d'ici.*

*-Elle ?*

*-Je veux dire, la guerre... p. 238*

La guerre est une personne redoutable : il faut baisser la voix pour ne pas provoquer sa colère meurtrière.

- Dans un rituel quotidien, les frères Chicou se disputent. La raison de leurs rixes : une femme qui est la sœur du vrai Chicou et l'épouse du faux Chicou. Le lieu des altercations étant un bar, la femme y est absente, mais elle est constamment présente dans leurs querelles :

*Puis il racontait d'autres événements, avec une préférence pour les scènes où le réveil prend la forme du délire sexuel. Il parlait des frères Chicou qui depuis des années s'affrontaient chaque jour au « Palais d'Orient », en jetant entre eux le corps de l'épouse foulée comme une chienne dans les injures obscènes, sœur déshonorée au-dessus de laquelle ils s'étreignaient, se cognaient, se retrouvaient. p. 171*

En fait, la sœur est la patrie symbolique confirmée par : "le réveil prend la forme du délire sexuel". Cette femme est dominée par son mari comme une esclave, mais adulée par le frère comme une sainte. :

*— Frère de catin, toi dont la sœur se prostitue chaque nuit dans mon lit ! Cette nuit encore, ô gens !... [...] « Chicou-le-vrai » s'est levé :*

*— Ose prétendre que ma sœur, la rosée de mon sang, du sang de mon père et tous mes aïeux qui ont tous dans cette ville, vécu honorablement. p. 143*

- Nous terminons par une métaphore que nous apprécions particulièrement tant l'image est saisissante de poésie, c'est la description de la pensée profonde d'Amna qui ne sait pas comment répondre à son mari :

*Amna halète, les yeux fixés devant elle, quelque part dans un buisson égaré de son âme. p. 134*

### **3-3 Nouvel ancrage des situations des personnages qui arrivent au bout de leur quête**

\* Lila est prisonnière

*« Enfin, me voici donc », se dit Lila, comme si depuis longtemps elle devait arriver là, sur cet horizon. « Enfin »... et elle suit ses gardes dans la prison neuve. p. 308*

“Enfin” confirme le long itinéraire qu’a traversé Lila qui arrive au bout et découvre le but de sa quête. Toute seule, sans Ali ni son père, même la perte de l’enfant semble avoir activé cette libération vers un idéal. Sa solitude la conduit vers les siens.

*Non, encore sur le bord, elle se trompe : rien ne lui est familier. Rien de l'exaltation de se sentir enfin parvenue là où s'ouvrent les douleurs froides, les cris des nuits effarées, les chœurs de victoire des victimes ; rien de cette palpitation du nouveau monde auquel elle va appartenir, enfin délivrée d'elle-même, des nœuds de sa jeunesse, des plaines de sa solitude ; non, rien ne sera pareil aux vertiges qui l'ont autrefois possédée, sortilèges. Elle se trompe : elle croit réapprendre le défi alors que tout, brusquement, derrière elle, a retrouvé son cours ; devant l'épreuve qui commence, elle pense qu'une seule certitude l'attend : le triomphe de son orgueil et la fierté du duel, alors qu'il s'agit désormais de sa naissance, - ou d'un véritable réveil. p. 309-310*

Ce passage est assez long, mais si expressif du dur chemin qu'elle doit parcourir. Qu'importe les futures souffrances, elle est sûre d'une chose : elle est une nouvelle Lila, “délivrée d'elle-même”, de son passé et sa “prison dorée”. Elle est prête à livrer bataille puisqu'elle est libre malgré sa séquestration.

\* Bachir meurt en héros

Le jeune lycéen est impatient de rejoindre le maquis. En un jour, il réalise sa première action militante, tombe amoureux de Hassiba et meurt en héros à la fin de la nuit historique du mois de mai. Bachir commence la journée plein de vie et d'énergie, puis l'achève mort mais comblé.

*Bachir s'est affaissé en souriant, parce qu'il a aperçu alors devant lui la silhouette mince de la jeune fille blanche descendre et jeter un regard sur la ville. p. 304*

\* Youssef est un chef de groupe au maquis

Simple menuisier, Youssef a manifestement un charisme qui fait souffrir Hakim. Sa femme le prévient que le policier est quasiment sûr de son activité militante. Sur sa recommandation, il décide de monter au maquis directement de son échoppe. Ce jour-là justement, il a rendez-vous avec Hassiba qui doit rejoindre ses frères à la montagne. Il prend la tête du groupe pour accompagner les nouvelles recrues.

*Youssef donne le signal de la halte. Ensuite, on forcera le pas ; la forêt n'a pas été brûlée entièrement ; elle sera encore un bon abri.*

*[...] Personne ne répond ; personne n'interroge. Youssef a fait signe de se lever. p. 293-294*

Il est évident que cet artisan se comporte en chef : c'est lui qui décide de s'arrêter ou continuer. En effet, il faut avoir un sens de commandement et gérer le risque de se trouver en face de l'adversaire. Youssef n'est plus un menuisier, mais un chef militant, peut-être un militaire.

\* Mahmoud est libre dans la montagne

Mahmoud finit par sortir de la clandestinité. Grand stratège en ville, il vit caché pendant des mois pour échapper à la police. Il retrouve sa liberté au maquis et met son intelligence au service de la branche armée de la résistance.

*À la tombée de la nuit, un avion de passage y a déchargé une série de bombes. Peu après, du siège de la wilaya, Mahmoud a pris avec lui quelques hommes et ils se sont mis en marche.*

*[...] — Hier, vous avez eu peur ? demande Mahmoud à la femme, lorsqu'elle leur apprend qu'elle et son enfant sont maintenant les seuls habitants du douar.*

*— Non, répond-elle, pourquoi aurais-je peur ? Et elle leur fait face avec confiance. p. 311-312*

\* Hakim n'est plus tortionnaire

Désormais, Hakim n'est plus obligé de torturer ses coreligionnaires, car Martinez décide de prendre la direction des opérations :

*— [...] Avez-vous obtenu quelque chose de cet homme, hier...avant sa mort ?*

*— Rien, commissaire, mais cette fois, je prends personnellement en charge les opérations ! – Martinez ricane – Notre Hakim n’avait pas encore tout à fait l’habitude ; il est allé trop fort ! p. 307*

Sachant qu’au fond Hakim n’est pas un bourreau malgré la mort de Saidi sous sa main, Martinez, en vrai tortionnaire, saura garder ses victimes en vie pour qu’elles parlent avec une souffrance intense et longue.

Tous les personnages se retrouvent dans une nouvelle situation : chacun selon son parcours dans « ENM ». Il est à remarquer que nous avons un seul point de vue vers lequel tous les protagonistes convergent : la cause nationale. Touma crée la surprise, mais elle est nécessaire par son sacrifice, une manière de crédibiliser la fiction et l’Histoire. Ce monologisme du discours permet le nouvel ancrage qui s’inscrit dans le nouveau monde. Tous ces jeunes gens sont tournés vers l’avenir très positif pour tous, même pour le personnage paria représenté par Touma. En effet, elle a sa place dans ce monde nouveau.



## Conclusion partielle

Le roman « ENM » est écrit dans la période de juin à août 1961, l'Indépendance du pays ne se fera qu'un an après. Assia Djébar est une historienne très documentée, car cette date de mai 1956 ne peut être que la fameuse journée du 19 mai 1956 : la fête nationale de l'étudiant. Cette commémoration célèbre le jour où les étudiants ont quitté les bancs de l'université pour rejoindre le maquis. En 1961, seuls les proches du mouvement national étudiantin connaissaient cette date.

En majorité tous jeunes, les personnages ont entre seize et trente cinq ans : nous avons des étudiants comme Lila, Ali, Bachir et Hassiba ; Salima, Khaled et Suzanne appartiennent à l'intelligentsia. Quant aux aînés, Mahmoud et Youssef, sont la force organisatrice du mouvement politique. Amna et Chérifa sont des jeunes femmes au foyer, mais les arrières sûres du mouvement.

Dans la tradition du roman réaliste, cette fiction est un hommage à la journée historique du 19 mai 1956. Si Assia Djébar l'écrit dans la hâte de trois mois, nous y retrouvons les éléments importants de son écriture.

Le premier élément, qui est pour nous déterminant, est l'introduction de l'Histoire. Dans les deux premiers romans, *La soif* publié en 1957, *Les Impatients* en 1958, les sentiments sont sa seule préoccupation de jeune romancière. Pour ses contemporains et aînés comme Mohamed Dib, Kateb Yacine et autres, l'Histoire est déjà intégrée dans leurs œuvres, alors qu'ils n'ont pas une formation dans ce sens.

Avec « ENM », nous considérons qu'Assia Djébar trouve son chemin avec l'Histoire comme son atout majeur.

“S'écrire” est un deuxième élément de son texte. En effet, Assia Djébar écrit ou “s'écrit à force de se taire” :

Je me souviens : à la Foire du livre de Turin en mai 1993, lorsque les journalistes m'interrogeaient : « Pourquoi écrivez-vous ? » – car c'est le « pourquoi » de l'entrée en littérature qui est le plus souvent demandé, et plus particulièrement à une femme -, j'avais répondu et à mon tour :

- J'écris, avais-je répondu, j'écris à force de me taire ! [...] J'ai dit que « j'écris à force de me taire. J'écris pour affronter et lutter contre un double silence. Le mien, celui de ma personne. [...] il s'agit du silence inscrit dans ma généalogie maternelle. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> DJEBAR A. : *op. cit.*, p. 25-27.

C'est à partir de son silence que l'écriture devient le cri du mutisme qui est le sien également. « ENM » n'est pas une autobiographie, mais certains détails du personnage de Lila existent réellement dans la vie de Djébar : l'inscription à l'école (le père de l'auteure était instituteur à l'école française) et la situation sociale sont deux particularités pratiquement similaires pour Lila et la romancière :

Dans mon troisième roman *Les Enfants du nouveau monde*, j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila, à côté et en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi...<sup>1</sup>

Sans être explicitement l'héroïne ni narratrice déclarée, Lila est un personnage prédominant. Il prend en charge la narration parce que son regard, ses sentiments et sa mémoire font souvent l'histoire d'« ENM ».

Le troisième élément : les personnages féminins sont plus nombreux que les masculins, mais leurs positions restent assez traditionnelles. Parmi ces femmes, seule Lila/A. Djébar fait exception et s'avère la plus positive. Effectivement, elle évolue tout au long du roman comme si tous les événements servaient le parcours de ce protagoniste vers la liberté. Sans être négatives, les autres femmes sont à l'ombre des hommes, il n'y a que Lila qui sort toute seule de cette dépendance. Touma est un personnage négatif, pour notre part, il nous semble le plus "vrai" des autres dans l'esprit du roman réaliste. Touma est crédible dans sa fragilité qui la rend plus humaine : elle n'est pas parfaite comme Chérifa, Amna, Hassiba et Lila, elle est plutôt une traîtresse et une prostituée, mais si vulnérable devant son frère qu'elle aime tant. Sa mort pose un problème épineux : le terrible geste d'un frère, qui tue un membre de sa famille pour des positions idéologiques, est une tragédie aussi bien valable en 1961 que dans la décennie noire de 1991 – 2001.

Nous voudrions ajouter un dernier élément non déterminant dans « ENM » : celui de la tentative du viol du premier mari de Chérifa. Ce fait est raconté comme un simple aspect négatif qui complète ce portrait parfaitement dévalorisé. Il soulève quand même le problème du refus d'une femme mariée à son époux. Par ailleurs, considérer cette obligation conjugale comme un viol est assez surprenant dans les années soixante. L'autre fait passé inaperçu tant il est masqué par l'aspect idéologique est le cas d'Amna qui est battue par son mari. Ce geste intègre le récit comme une justification à la noble souffrance de Hakim. Amna accepte les coups : c'est son destin.

Ceci marque la position d'Assia Djébar dans son écriture romanesque, il est assez fugace dans « ENM », mais déterminant dans *Ombre sultane*, notre second corpus. Ce qui nous permet déjà d'annoncer le dialogisme de la partie suivante. En effet, deux discours

---

<sup>1</sup> Citée par CHIKHI B. : *op. cit.*, p. 47.

vont se faire face : l'un masculin et serait celui du pouvoir officiel ; l'autre est féminin et serait celui d'Assia Djébar.

« ENM » est donc le premier roman où nous retrouvons quelques indices de l'écriture djébarienne dont l'Histoire comme composante déterminante. Cette œuvre ne cherche pas à prendre une position idéologique et ne conteste aucune action du mouvement national : Touma en est l'exemple. La seule critique est dirigée contre le colonisateur conformément à l'idéologie du moment. L'ambition de Djébar de 1961 est d'écrire une histoire prise dans le vécu de son pays. Elle est dans une logique d'une simple représentation. "Représenter" les faits historiques au sens barthien pour donner un "effet de réel". Dans le sillage de ses aînés tels que Mohamed Dib, Kateb Yacine entre autres, elle s'initie à la littérature dans une sorte d'exercice de style. Effectivement, elle a réussi les deux premiers dans le genre romanesque "pur", puis essaye avec « ENM » le roman réaliste où les sentiments et les passions sont destinés à un idéal, une société nouvelle.

Chez cette jeune romancière, ce qui est indéniable est sa connaissance de l'histoire de son pays. Ses détracteurs et spécialement algériens pensaient le contraire. Beïda Chikhi nous conforte dans les deux éléments que nous venons d'évoquer : la fiction et la connaissance des faits historiques par sa présence effective. Elle écrit au sujet d'« ENM » :

L'intention était sans doute d'inscrire une certaine forme de dualité historique travaillée par deux perspectives qui s'accomplissent l'une dans l'autre. L'aventure personnelle prétend, dans ce roman, devenir un espace de démonstration historique. De manière générale, le grand texte de l'Histoire intervient avec le statut d'un texte fini, achevé, forgé par le discours officiel et qu'il s'agit tout simplement de reconnaître. La perception de l'événement (la révolution) n'est d'aucune façon problématique. Au contraire, l'événement est porteur de solutions et laisse entrevoir les contours du nouveau monde qu'il faut nécessairement rejoindre.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> CHIKHI, B. « Assia Djébar ». Dans BONN Charles, KHADDA Naget, MDARHI-ALAOUI Abdallah (dir.). *Littérature maghrébine d'expression française*. Paris : EDICEF-AUPELF, 1996. (Coll. Universités francophones). Pages 83-90. La version consultée est parue sur le site LiMag, à l'adresse <<http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/Djébar.htm>>.

DEUXIEME PARTIE  
L'HISTOIRE D'ASSIA DJEBAR  
(ASSIA DJEBAR, « LA DISEUSE ») :  
OMBRE SULTANE

Écrire ma voix, celle d'autrefois qui fourmille encore aujourd'hui  
dans mes orteils, sous mes pieds nus qui, chaque nuit, s'affolent  
jusqu'à la rive de l'aube

Écrire la voix de chaque fillette, sa voix tapie dans ses cheveux  
que masque le foulard noir luisant, la voix de la jeune fille au crâne  
rasé alors que ses yeux d'épouvante s'élargissent face à vous  
face à toi qui, si longtemps après, écris.

Assia Djébar, dans *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, p. 254

## Introduction

Pendant dix ans d'éclipse littéraire, Assia Djébar s'intéresse au cinéma en réalisant deux films : *La Nouba des femmes du mont Chenoua* en 1978 et *La Zerda ou les chants de l'oubli* en 1982. Elle marque son retour à la littérature avec la publication d'un recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* en 1980 chez les Editions « des Femmes » (l'éditeur est évocateur).

Un tournant décisif s'opère dans cette écriture empreinte d'une mémoire sur les plans personnel, professionnel et social. En effet, Assia Djébar s'est mariée, le cinéma est entré dans sa vie professionnelle et l'Algérie est indépendante depuis vingt ans (le nouveau monde annoncé dans « ENM » est déjà ancien). L'écriture de la deuxième période se distingue par un choix délibéré pour le sujet des romans : les femmes. En tant que femme elle-même, Assia Djébar se sent solidaire et dirige désormais son regard vers "Elles" comme si en réalisatrice de cinéma et en qualité d'historienne, sa caméra quittait les "arcanes" du pouvoir (objet privilégié de l'Histoire) et s'orientait dans le sens opposé, vers les humbles femmes sur qui s'exerce le pouvoir. Elle déclare dans *Ces voix qui m'assiègent* :

C'est alors, dans ce milieu des années soixante-dix - et même si le résultat de cette quête filmique ne rencontrera, à Alger, vers 1978 et 1979, qu'incompréhension violente, parfois agressive [...] -, c'est pourtant dans ces circonstances qu'il y a eu pour moi une volonté de reprendre, comme matière d'écriture, l'Histoire. Et tout d'abord, « mon » histoire.<sup>1</sup>

Assia Djébar est claire : dorénavant, son écriture aura comme "matière première" l'Histoire ; elle commence par la sienne. Notons les guillemets très significatifs qui ouvrent une multitude de sens : ils vont de l'incapacité de s'écrire à la "possibilité" de dire les histoires de toutes les femmes.

En 1985, elle publie le premier roman de son quatuor : *L'Amour, la fantasia*

Après 1982, en écrivant pendant deux ans *L'Amour, la fantasia*, premier volet d'un quatuor romanesque qui se veut « quête d'identité » et qui s'avoue semi-autobiographique.<sup>2</sup>

Assia Djébar écrit son parcours personnel à travers sa lecture de la conquête coloniale. *Ombre sultane* n'est qu'une continuité de cette fameuse œuvre, le second volet

---

<sup>1</sup> DJEBAR A. : *op. cit.*, p. 105.

<sup>2</sup> DJEBAR A. : *idem.*, p. 44.

du quatuor romanesque commencé avec *L'Amour, la fantasia* A. D.<sup>1)</sup> Cependant, si l'Histoire n'est pas aussi évidente, elle ne reste pas moins présente avec une autobiographie hésitante, ce qui nous autorise à dire que les effets d'Histoire demeurent les "maîtres mots" du roman.

## 1 - L'écriture : la parole silencieuse

*J'écris à force de me taire !<sup>2</sup>*

C'est par ces mots qu'Assia Djébar répond aux journalistes qui lui demandent pourquoi elle écrit. Pour elle, cette interrogation est plutôt curieuse, aurait-on posé la même question à un écrivain ?

Assia Djébar se définit comme un écrivain/femme, le féminin du terme "écrivaine" (accepté au Québec) la satisfait, car la vigueur de la dernière syllabe "vaine" amplifie ses intentions en littérature : dire.

Singulièrement, elle retourne un mot qui sonne la chimère et le néant pour lui donner une ampleur et une consistance ostensibles :

Une écrivaine : écoutez longtemps ce mot, cela se perçoit aussitôt ; je veux dire la finale : vaine, et donc vanité, légèreté, que sais-je, ostentation... Vaine, et plus du tout l'« écrit », le neutre de l'écrit, l'asexué de l'écriture, son creux, sa transparence... C'était au début du mot : or ne s'entend que l'écho de la fin, infiniment prolongée !...<sup>3</sup>

Pour une femme algérienne et musulmane, écrire est un acte de parole voire d'existence. Quand elle écrit, elle vit, sinon elle est vouée au silence puis à l'oubli :

L'écrit des femmes en littérature maghrébine : une naissance, une fuite ou une échappée souvent, un défi parfois, une mémoire sauvée qui brûle et pousse en avant...

L'écrit des femmes qui soudain affleure ? - cris étouffés enfin fixés, parole et silence ensemble fécondés !<sup>4</sup>

"Le silence est signe d'acquiescement". En effet, dans la tradition sociale algérienne, ce précepte est spécifique au consentement des femmes surtout quand il est question du choix de l'époux. Sous le prétexte qu'une femme est timide, elle "se tait"

---

<sup>1</sup> La phrase se trouve au début du roman « *Ombre sultane* ».

<sup>2</sup> DJEBAR A. : *op. cit.*, p. 25.

<sup>3</sup> DJEBAR A. : *idem.*, p. 61.

<sup>4</sup> DJEBAR A. : *idem.*, p. 88.

pour accepter le mari que lui présente sa famille. Le silence semble être une “parole” qui arrange l’ordre social. Quel paradoxe, se taire pour dire oui. Assia Djébar prend le contre-pied : elle écrit pour dire ; pour hurler silencieusement les femmes. Elle parle en écrivant, elle écrit et continue de se taire. Cette fois-ci, son silence déchire les tympanes des hommes et attire leurs ires, mais libère la parole des femmes et surtout leurs mémoires. Elles possèdent toutes un morceau de ces souvenirs, parfois le même de la souffrance d’hier.

Certes, dans l’écrit, il y a aussi « les cris », le cri-magma de tous les cris : la douleur donc...<sup>1</sup>

Elle écrit les femmes pour contribuer à leur évolution, la littérature est son acte de militantisme, elle, qui est en marge des événements politiques :

Aussi, une écriture véritable et au féminin, dans les pays musulmans de ce prochain XXI<sup>e</sup> siècle, ne pourra s’approfondir et se développer qu’à partir du corps libéré (ou en train de se libérer) de la femme...<sup>2</sup>

L’écriture est une lutte contre l’oubli. Il est vrai que la transmission orale de la mémoire est une pratique plutôt féminine, car les femmes sont souvent analphabètes. Par contre, l’écrit est du domaine masculin. Assia Djébar “dérobe” ce pouvoir aux hommes pour l’offrir aux femmes en les inscrivant dans la pérennité.

Pour qui veut écouter, puis transmettre, puis précautionneusement dire, à peine laisser perler, ne pas déformer par l’enflure, par l’hyperbole d’une révolte attendue, en somme pour qui a souci de faire le passeur -la passeuse- sur un ton juste, d’une voix sûre, et prolonger cette parole pleine, grave ou hésitante, ou fragile, pour la fixer sans la souiller, ni l’exhiber - seulement pérenniser cette trace, tatouage de l’origine -, serait-ce vraiment écrire, quand on est femme et que l’écho de la tribu fantôme vous devient maison et prison ?<sup>3</sup>

En 1999, dans *Ces voix qui m’assiègent...*, Assia Djébar peut enfin parler et donner son avis sur son choix d’expression : l’écriture.

L’écriture serait dès son surgissement, une parole silencieuse en mouvement, qui prolongerait un corps, visible autant à autrui qu’à soi-même.<sup>4</sup>

Tout est dit, l’écriture est non seulement une parole, mais aussi une manifestation du corps et de surcroît “visible à autrui”.

---

<sup>1</sup> DJEBAR A. : *op. cit.*, p. 61.

<sup>2</sup> DJEBAR A. : *idem.*, p. 28.

<sup>3</sup> DJEBAR A. : *idem.*, p. 88-89.

<sup>4</sup> DJEBAR A. : *idem.*, p. 28.



La faculté d'écrire ne peut provenir que de l'école : c'est son père qui lui offre ce pouvoir de savoir et d'écrire. Dans la première partie, nous nous souvenons du personnage de Lila dont le père gagne la bataille de l'école pour sa fille contre le Patriarce (son père à lui).

Précédée de grands noms de la littérature, mais qui sont tous des hommes, Assia Djébar fait exception, elle est une femme/auteur qui "ose" écrire les émotions, les sentiments quand son pays est déchiré par une guerre ravageuse.

En 1976, la radio algérienne lui reproche toujours son premier roman :

En 1976, un poète à la radio algérienne attaquait encore avec hargne le non-engagement politique (et le succès éditorial) de mon premier roman publié...en 1957 !

Dix-neuf ans après, je sortis enfin de ma réserve, demandai d'exercer mon droit de réponse à la même radio et répliquai : *La Soif* est un roman que j'aime encore et assume. Je ne lui vois pas une ride. Vous ne pouvez m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain un air de flûte à tous vos tambours !<sup>1</sup>

Assia Djébar dérange-t-elle pour avoir écrit ses sentiments dans les années cinquante ? Plutôt, elle gêne parce qu'elle est une femme et non engagée dans la politique des pouvoirs, elle est indépendante des idéologies : n'est-ce pas là justement un engagement politique ?

Assia Djébar est consciente que c'est le fait d'être une femme/écrivain qui est contrariant, car elle remarque amèrement :

[...] Je constate que toute expression féminine novice au Maghreb, dès lors qu'elle sort du discours universitaire ou idéologique, déchaîne souvent un dénigrement hâtif bien suspect, que ne nous épargnèrent pas, il y a encore peu, souvent nos intellectuels se disant modernistes, et cela avant même l'agressivité misogyne et pathologique des fanatiques religieux !<sup>2</sup>

Elle est très dure pour les intellectuels, mais quand elle écrit ces mots, elle est au faite de sa carrière littéraire (1999). Très médiatisée, elle occupe le terrain qui revient trop souvent aux hommes. Même les femmes, ces moudjahidates<sup>3</sup>, sont absentes de la scène politique, alors qu'elles étaient proches idéologiquement de ces pouvoirs il n'y a pas si longtemps. Elles ne sont même pas consultées pour leurs faits d'armes et ne se font

---

<sup>1</sup> DJEBAR A. : *op. cit.*, p. 87.

<sup>2</sup> DJEBAR A. : *idem.*, p. 87.

<sup>3</sup> Les moudjahidates = = maquisardes.

entendre ni par la parole ni par l'écriture. Malika El Korso, historienne, s'interroge légitimement sur l'absence des militantes de la guerre de libération nationale ; ces femmes qui étaient du bon côté idéologique :

Mais qu'en est-il des femmes elles mêmes, de ces militantes, hier de l'ombre, aujourd'hui du silence ? Ne participent-elles pas à cette conjuration du silence, à cette auto-exclusion programmée ? Rares, très rares sont les écrits sur l'histoire des militantes des femmes. Plus rares encore sont "les mémoires des moudjahidates", récits de vie ou autobiographies.<sup>1</sup>

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, œuvre très connue qui débute la deuxième étape de son parcours littéraire, notre écrivaine écrit comme dans un écho à Malika El Korso :

Où êtes-vous les porteuses de bombes. Elles forment cortège, des grenades dans les paumes qui s'épanouissent en flammes ; [...] Où êtes-vous les porteuses de feu, vous, mes sœurs qui aurez dû libérer la ville... Les fils de barbelés ne barrent plus les ruelles mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues de l'espace.<sup>2</sup>

Si Assia Djébar était discrète quant à son "militantisme", en 1990, elle s'assume. En effet, Jeanne Marie Clerc la cite dans son livre :

Je m'aperçois qu'en prenant de l'âge, en prenant vive conscience de tous les enjeux que soulève ma propre expérience d'écrivain, avec derrière moi toutes les expériences féminines d'écriture et de vie, je m'aperçois qu'écrire ne peut aller que dans le sens d'une résistance contre les mouvements de régression [...] Même si l'on écrit dans la langue du père et peut-être après tout, parce qu'on écrit dans la langue du père, finalement il s'agit d'une certaine maturation de la révolte ; d'une résistance fondamentale que l'on traduit dans les fictions.<sup>3</sup>

H. Gafaïti parle d'une vraie subversion à l'encontre des pouvoirs officiels :

[...] Et surtout, subversion véritable, en racontant cette Histoire du point de vue de celles que l'idéologie officielle exclut en les reléguant contre la vérité historique à un rôle secondaire : les femmes.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> EL KORSO, M. « La mémoire des militantes de la Guerre de libération nationale ». Dans *Insaniyat*. Hiver 1997, n° 3, *Mémoire et histoire*. Oran : CRASC., p.26

<sup>2</sup> DJEBAR, A. *Femmes d'Alger dans leur appartement* [1980]. 3e édition. Paris : Des femmes - Antoinette Fouque, 1983, p. 54

<sup>3</sup> Assia Djébar citée par CLERC, *op. cit.*, p.72-73. (La citation est prise de l'article « Maghreb au féminin, littérature algérienne de femmes, dans *Cahiers d'Études maghrébines*. Mai 1990, n° 2.)

<sup>4</sup> GAFAITI, H. « Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle ». Dans *Itinéraires et Contacts de cultures*. 1er semestre 1999, n° 27, *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins et migrants*. Paris :

Nous avons déjà indiqué qu'avec « ENM », l'Histoire est incluse dans ses fictions pour en devenir sa caractéristique première :

Je ne ressens pas le « poids de l'Histoire » comme une charge mais comme un humus compact dont on aurait pas illuminé les richesses intérieures », déclarait l'auteur de *La Nouba*.<sup>1</sup>

Le terme humus choisi par l'écrivaine traduit le sens que nous recherchons dans "la fiction à effets d'Histoire". Elle mobilise les faits réels non pas pour relater l'Histoire, mais pour la "regarder autrement". La science historique doit être rigoureuse et froide, mais Assia Djébar la "considère" avec la sensibilité et la chaleur des sens. Tout son être se met au service de l'écriture : les mémoires enfouies en elle ainsi que chez les autres femmes. Le sujet de ses romans demeure les femmes. En ce sens, le terme humus semble bien s'adapter comme un symbole dédié à la Femme. Elle confirme cette méthode du recours à la mémoire dans un délicieux paradoxe tout à fait djébarien :

La structure de *La Nouba* des femmes, avec cette femme qui se met à aller en arrière, a été un tournant pour moi, parce que c'est ma démarche à moi : progresser en reculant dans le temps...<sup>2</sup>

Nous récapitulons, Assia Djébar écrit pour prendre la parole et pour lutter contre l'oubli. L'Histoire devient son terrain idéal en privilégiant le récit des femmes pour en faire son acte de "militantisme", elle, qui récuse la politique.

## 2 - L'écriture de soi : le témoignage du vécu

Écrire, c'est-à-dire écrire un texte qui devient « littéraire » :

- par sa complexité, ou, au contraire, par son apparente simplicité, par sa limpidité, ou simplement sa musique
- un texte de plusieurs strates de couleurs qui s'annulent, écrire donc n'est pas simplement témoigner.<sup>3</sup>

---

L'Harmattan. (La version consultée est celle diffusée par le site LiMag, à l'adresse <<http://www.limag.com/Textes/Iti27/Gafaiti.htm>>.)

<sup>1</sup> Assia Djébar, citée par J.-M. CLERC, *op. cit.*, p. 96. (Citation prise de Thoria SMATI, « Assia Djébar. Contre la mort, contre l'oubli : création, liberté. », dans *Algérie actualités*. 29-4 avril 1990, n° 1276. Pages 37-38).

<sup>2</sup> Assia Djébar, citée par J.-M. CLERC : *idem*. (Citation prise des *Cahiers d'Études maghrébines*. Mai 1990, n° 2.)

<sup>3</sup> DJEBAR A. : *op. cit.*, p. 28.

Pour Assia Djebar, écrire un texte littéraire est d'abord un témoignage. Par définition, témoigner veut dire ce que l'on a vu ou entendu. Cet acte atteste la présence du témoin au moment de l'événement.

On attribue en effet généralement une origine spontanée au phénomène du témoignage en le définissant comme « dispositif oral de reconstitution des circonstances passées » [...] le passage à l'écrit, transformant le témoignage en document.<sup>1</sup>

La technique du témoignage est utilisée habituellement dans deux domaines : l'Histoire et la justice. En Histoire, il est moins contraignant et moins rigoureux qu'en justice où un témoin oculaire peut faire basculer une décision du tribunal. En science historique, le témoignage doit être multiple pour permettre un recoupement des points de vue afin d'obtenir une "certaine vérité historique".

Cependant, il faut se méfier de croire que notre auteure ne "fait" que du témoignage. Nous souscrivons entièrement à la position de J. M. Clerc quand elle écrit :

Rien de plus erroné, donc, d'interpréter l'œuvre d'Assia Djebar comme simple témoignage. [...] Le paradoxe de cet art, à la fois abstrait et lyrique, reposant sur un souci d'élaboration très concerté, dynamisé cependant par une poésie, où se dit l'originalité d'une expérience vécue par une conscience enracinée dans une histoire à la fois singulière et collective.<sup>2</sup>

Chez Assia Djebar, la fiction mue en une "vérité possible". L'écriture de soi serait une attestation intéressante dans la mesure où le fait d'être présent physiquement permet une mémorisation qui sert de base à la fiction. Assia Djebar mobilise cette technique historiographique pour l'écriture fictionnelle.

La fiction mute dans ce terrain favorable à "se dire". En effet, dans un mouvement dialectique et dépassant l'acte de "dire", elle s'autorise à "se dire", car elle déclare :

Après 1982, en écrivant pendant deux ans *L'Amour, la fantasia*, premier volet d'un quatuor romanesque qui se veut « quête d'identité » et qui s'avoue semi-autobiographique.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> VIGIER, L. « Figure et portée du témoin au XXe siècle ». Dans *Atelier de théorie littéraire*. [En ligne]. Coordonné par Alexandre Gefen et Marielle Macé. Fabula. URL : <[http://www.fabula.org/atelier.php?Figure\\_et\\_port%26acute%3Be\\_du\\_t%26acute%3Bmoin\\_au\\_XXe\\_si%26egrave%3Bcle](http://www.fabula.org/atelier.php?Figure_et_port%26acute%3Be_du_t%26acute%3Bmoin_au_XXe_si%26egrave%3Bcle)>.

<sup>2</sup> CLERC J.-M. : *op. cit.*, p. 127.

<sup>3</sup> DJEBAR A. : *op. cit.*, p. 44.

En reconnaissant écrire une semi-autobiographie, elle “avoue” ne pas tout dévoiler et garde des secrets que seuls les mots peuvent révéler.

Il y a « un moment où l’écriture vient se coller à vous, rejoint votre expérience personnelle » déclare Assia Djébar.<sup>1</sup>

Désormais, elle sait qu’elle a le pouvoir des mots. Timide et fragile au départ, car sa première tentative autobiographique avec *Les Alouettes naïves* lui a valu dix ans d’aphasie littéraire tant le sentiment de dévoilement de soi peut être déstabilisateur, mais dans sa maturité artistique, notre auteur peut “manipuler” les mots dans une polysémie confortable. Elle peut maintenant garder son jardin secret inaccessible en laissant toutefois l’opportunité d’une recherche jouissive du sens. Alors, le témoignage mute en art dans une fiction où s’impose le réel comme une auréole en se libérant de l’attestation froide et méthodique tant recherchée en science historique.

Assia Djébar a cette capacité de créer la fiction où son vécu se transforme en témoignage d’une sensibilité précoce. La mémoire de l’enfance reste presque “intacte” dans l’image artistique qui rend toute l’émotion confirmant ainsi sa “véracité”, et que P. Ricœur aurait appeler la refiguration :

*Tu marchais à l’ombre ; tu vas au soleil. Si les rayons t’enveloppaient les bras, te pénétraient aux aisselles, si...*

[...] Là, tu te décides avec violence : « enlever le voile ! ». Comme si tu voulais disparaître... ou exploser ! p. 38 (OS)

Pris de notre deuxième corpus, ce passage atteste ces émotions fortes jusqu’à l’explosion qui traduit ce sentiment de liberté au moment où l’héroïne décide d’ôter son voile : le corps “s’envole” dans tous les “sens”. Nous sommes devant cette “croyance” à un trouble si intense que le verbe exploser prend une valeur positive en effaçant l’acte de “disparaître” aussi réel en sensation.<sup>2</sup>

J M. Clerc abonde dans le même sens quand elle écrit :

Se rétablit alors la sororité découverte dans *La Nouba*, à l’écoute de ces voix retraçant le passé et qu’il s’agit non de traduire mais d’accompagner dans leurs répercussions. Pour la première fois apparaît ce souci d’« écrire vrai » qui va hanter l’auteur au long des livres suivants.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> CLERC J.-M. : *op. cit.*, p. 59.

<sup>2</sup> Les femmes voilées, qui enlèvent le haïk pour la première fois, peuvent confirmer cette envie de disparaître pour ne pas avoir à affronter le regard des hommes particulièrement.

<sup>3</sup> CLERC J.-M. : *op. cit.*, p. 22.

Sur un autre registre, J. M Clerc remarque cette écriture “vraie” en la comparant à celle de Kateb Yacine :

L’écriture d’Assia Djébar opère une véritable inversion du discours de Kateb : contrairement à Nedjma, ses héroïnes sont des femmes de chair et de sang, de douleurs et de larmes, incluses dans une histoire où la migration continue qui les a ballottées, les a abstraites du mythe pour en faire l’incarnation même d’une mémoire douloureuse mais féconde, transmettrice de vie farouchement défendue contre l’envahisseur renouvelé, mais aussi contre l’oubli. Le féminin n’est plus, chez Assia, comme il l’était chez Kateb, une « métaphore », il est une ligne de force, de résistance, de construction. <sup>1</sup>

Les héroïnes d’Assia Djébar sont « de chair et de sang », même si elles sont de « papier ». Leurs « cris sans voix » nous parviennent à travers son é/cri/ture qui nous les restitue dans une poétique non pas vraisemblable, comme serait un roman réaliste, mais une écriture ornée d’un « possible réel ».

« *Ces voix* » féminines « qui (l)’*assiègent* » se font entendre dans une polyphonie narrative dont Assia Djébar devient la spécialiste.

Et, à travers la parole singulière, s’entendent les voix collectives de ces femmes cloîtrées et « fugitives » dont Assia Djébar se veut l’interprète. <sup>2</sup>

Nous synthétisons les indices de l’écriture djébarienne que nous venons d’énoncer dans cette deuxième partie : l’Histoire ; la semi-autobiographie et les voix féminines. Comment allons-nous procéder pour établir les effets d’Histoire dans l’expression du corps à travers la fiction d’Assia Djébar ? La mémoire des corps féminins fonde les points de vue des personnages. Pour W. Booth, ces points de vue seraient les énonciations de l’auteur :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n’est représenté suggère l’image implicite d’un auteur caché dans les coulisses.

[...] Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l’on interprète comme une sorte de « second moi ». Ce second moi présente le plus souvent une version de l’homme extrêmement raffinée et purifiée, plus avisée, plus sensible, plus réceptive que la réalité. <sup>3</sup>

Le point de départ de cette “fiction à effets d’Histoire” est la mémoire d’Assia Djébar. En combinant l’Histoire et l’écriture de soi, notre auteur écrit des fictions qui

---

<sup>1</sup> CLERC J.-M. : *op. cit.*, p. 9.

<sup>2</sup> CLERC J.-M. : *idem.*, p. 11.

<sup>3</sup> BOOTH, Wayne C. « Distance et point de vue ». Dans BARTHES Roland et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, p. 92-93.

résonneraient comme une vérité acceptée par tous. Ce n'est pas les noms et les dates qui importent, mais la prise en charge des voix féminines ensevelies sans « [...] *fusion, ni conciliation dialectique*, »<sup>1</sup> dit M.Calle-Gruber citée par K. Kavwahirehi.

Par une écriture de soi partielle (semi-autobiographie), elle se fait "l'interprète" des voix féminines et témoin de son propre vécu. Sa mémoire douloureuse et "tatouée" sur son corps qui en a gardé la trace avec quelques fragments de souvenirs sororaux. Une phrase prise de notre corpus traduit cette empreinte commune : « [...] *recréer ma durée, la nôtre, celle de nos communs sortilèges*. » p. 20 (OS)

Son corps mnémonique devient alors celui de toutes ces femmes qui ont peuplé son enfance, son adolescence et l'âge adulte. Mais avant tout:

Ne pas prétendre « parler pour », ou pis « parler sur », à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit. Et ne pas oublier que celles qu'on incarcère, de tous âges, de toutes conditions, ont des corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes.<sup>2</sup>

Une écriture qui accompagne seulement vers le chemin de la libération... de la parole. Elle le confirme dans *Ces voix qui m'assiègent* :

[...] et surtout, surtout, ne jamais employer le mot : « révolution ».

Je décidai de réserver ce mot surévalué... aux astres, pas aux hommes !

[...] Je vais faire ma révolution, mon cercle, ma volute, ma figure de danse, ma mutation...

J'ai été grave et austère à vingt ans, je serai dissipée et légère à soixante-dix ou quatre-vingts ans ! Ainsi, sera ma révolution. Ce terme qu'ils galvaudaient et que je voulais non maculé !<sup>3</sup>

Assia Djébar refuse un sens au terme révolution parce que détourné pendant des années par les pouvoirs de son pays. Elle opère une transgression en faisant sa révolution et sa mutation : elle est donc "politisée" à sa manière. En fait, son écriture est par essence subversive, car Assia Djébar s'engage à libérer la parole : la sienne et celle de ses sœurs arabes souvent réduites au silence. C'est par là que la place à l'art reste grande ouverte.

---

<sup>1</sup> Calle-Gruber M, citée par KAVWAHIREHI, K. « Ombre sultane d'Assia Djébar et les "Forces de la littérature" » [2001]. Dans *Études littéraires*. Automne 2001, vol 33, n° 3, *Algérie à plus d'une langue* [En ligne]. Sous la direction de M. Calle-Gruber. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/501306ar>>. Page p. 58.

<sup>2</sup> DJEBAR A. : *op. cit.* (*Femmes d'Alger dans leur appartement*), p. 8.

<sup>3</sup> DJEBAR A. : *op. cit.* (*Ces voix qui m'assiègent*), p. 67.

Dans le corpus « OS », “se dire” ou plus exactement la semi-autobiographie est très présente. Dans cette seconde étape, l’objet de notre travail se pose par la question suivante : comment “se dire” serait dire l’Autre? pour paraphraser l’auteur de *Je est un autre*. Si Assia Djébar se souvient de son propre vécu, elle n’était pas sur une île déserte, sa vie n’était qu’un rapport avec les autres ; les femmes de sa génération particulièrement. Native de Cherchell en 1936, ses contemporaines étaient presque totalement illettrées, alors qu’elle était instruite. Ayant connu tous les harems, sa mémoire se libère en une écriture pour se dire ainsi que ses sœurs.

Nous allons rechercher les discours qui sont pris en charge par la narration-personnages et narratrices-. À travers leurs points de vue, nous pensons élaborer les tendances de l’auteur impliqué ou le “second moi” dont parle W. Booth. Assia Djébar soutient que les mots sont des “tatouages”, car 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. p. 111 (OS)*

Les mots de l’impuissance et de la peine 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. » p. 113 (OS)*

Les tatouages sont ainsi conservés dans la mémoire de la diseuse/écrivain dont le corps s’établit comme le lieu même de son écriture. Notre étude concerne justement les expressions du corps qui se souvient, en l’occurrence, le corps de l’auteur.



## CHAPITRE 1 – « Je » et « Tu » : l'image du miroir.

### 1-1 « Je » est témoin de son propre vécu

Dans cette seconde partie, l'écriture de soi est l'élément à partir duquel le roman est produit. La "diseuse/ auteure" élabore des effets d'Histoire qui se révèlent à chaque fois qu'une "certaine autobiographie" se glisse dans les énoncés des narratrices (elles sont nombreuses dans « OS »). En effet, nous appelons une "certaine autobiographie" dans la mesure où elle n'est pas assumée par l'auteur. La marque de cette écriture de soi se fait souvent par la narration en mode impersonnel : ce qui implique aussi bien l'écrivain que les déictiques de la narration.

Ce discours au mode impersonnel est un point de vue de l'auteur impliqué qui « se dilue » dans la formule de l'avis général. W. Booth écrit à ce sujet :

Nous sommes tous d'accord : le point de vue est en un certain sens un « truc » technique, un moyen, pour parvenir à des fins plus ambitieuses. Ou bien nous affirmons que la technique est le moyen dont dispose le créateur pour découvrir son intention propre, ou alors qu'elle est le moyen dont il dispose pour agir à sa guise sur le public.<sup>1</sup>

L'autobiographie est un support au discours qui confirme sa véracité. N. Regaieg constate l'échec du projet autobiographique dans sa thèse : « De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : étude de *L'Amour, la fantasia* et d'*Ombre sultane* ». Cependant, N. Regaieg pense qu'« OS » est plus proche de la vie réelle de l'auteur :

C'est paradoxalement en se décrétant diégèse que le récit des amours de la narratrice gagne en authenticité, en véracité, en sincérité. Le projet autobiographique semble être un voile épais sur les yeux de la narratrice. [...] La fiction agit alors en anesthésiant qui opère le passage à un autre monde et permet à la narratrice de se raconter comme étant une autre (Isma).<sup>2</sup>

Ce commentaire illustre le texte suivant :

---

<sup>1</sup> BOOTH W. C. : *op. cit.*, p. 87.

<sup>2</sup> REGAIEG N. : *op. cit.*, p. 59.

*Le passage de l'émoi au plaisir s'opère par des méandres ; ma voix d'amante continue son déroulé, mes lèvres se refusent pour parler encore, pour tisser l'entrelacs des mots de l'effusion. Elles se taisent enfin : chuintements, babil, indistincte sourdine de la jouissance... Voix perdue, corps chu sur des rivages reconnus, je réhabite le silence et les couleurs du sentiment. p. 76 (OS)*

N. Regaieg trouve de l'authenticité, la véracité et la sincérité, mais point d'autobiographie, ou plutôt, sa dissimulation. Les effets d'Histoire se trouvent dans cette faille ou altérité. Si l'autobiographie n'est pas complète, la mémoire du corps, aussi aléatoire soit elle, est présente, renouvelée et surtout authentique. Comment N. Regaieg peut-elle apprécier cette authenticité ou véracité, quand ce passage relate clairement des ébats amoureux de la narratrice ? Ce sont les effets de réalité qui sont authentiques et sincères, mais pour qui ? Isma ou Assia Djébar ? Qu'importe ! Ce qui est vrai pour une femme peut l'être pour toutes et pour... tous les hommes.

N'oublions pas que le corps a plusieurs mémoires dont chacune apporte une sensation, une information, une douleur, un plaisir. L'ensemble compose une histoire fictive où le « je » de la narration se fait double puis multiple enfin une unité sororale : la Femme. Le « je » pluriel se transforme en « autobiographie plurielle »<sup>1</sup> presque universelle.

## **1-2 Djébar / Isma / narratrice / manipulatrice / personnage / sultane**

Nous résumons le corpus de cette deuxième partie : *Ombre sultane*, roman publié en 1987 chez J.C Lattès. Assia Djébar dit qu'*Ombre sultane* est le second volet du quatuor romanesque commencé avec *L'Amour, la fantasia*.

Résumé :

Isma et Hajila, deux personnages principaux, dont le lien est un troisième : l'homme, ex-mari d'Isma et l'actuel de Hajila (le temps présent de la diégèse). Si sa place est minorisée (le seul qui ne porte pas de nom), son action devient le moteur de toute l'intrigue.

Isma, narratrice première mais aussi personnage, régleme le récit en « laissant » Hajila s'émanciper pour raconter sa propre vie. Rapidement, les deux protagonistes se confondent en un « je » ou « jeu » de paroles les unissant dans une harmonie sororale qui

---

<sup>1</sup> Un terme de H. Gafaiti.

s'étend à d'autres histoires féminines prises en charge par une narratrice inconnue/reconnue : la mémoire des femmes. Cette mémoire unificatrice de la Femme en un « Je » pluriel.

Le roman *Ombre sultane* se présente en trois parties : « toute femme s'appelle blessure » contient quatre vingt trois pages ; « le saccage de l'aube », trente cinq et « la sultane regarde », dix sept.

En fait, il y a un grand récit composé par les première et troisième parties, et qui concerne Isma et Hajila, respectivement, première et seconde épouse du même homme. La deuxième partie renferme des petites histoires sous forme de « nouvelles » à l'image de la grande intrigue : des violences commises à l'encontre des femmes. La place de ces historiettes n'est pas fortuite : la narratrice « extirpe » ses souvenirs pour les raconter ou se remémorer les femmes qui ont subi les affres d'une société traditionaliste.

La construction du roman « OS » est entièrement mise en abyme (nous y reviendrons ultérieurement). La narratrice Isma se substitue souvent et sans prévenir à Hajila ou autres. Les personnages s'imbriquent les uns aux autres, se confondent et se distinguent. L'exemple est celui de Hajila qui n'est autre qu'Isma/je/tu/Djebar.

Nous avons également la langue arabe qui « se glisse » dans la langue française que notre auteure mobilise pour en faire son « habitation » pour reprendre un terme de K. Kavwahirehi. Cette dernière étudie ce fonctionnement de l'arabe à l'intérieur de la langue française :

L'habitation de la langue française par Assia Djebar est expérience d'écart, de rupture qui signifie une dépossession en même temps qu'une appartenance, ces deux mouvements créant dans l'identité la faille à partir de laquelle se produit l'écriture-mémoire toujours déjà métisse, riche des deux versants. Ainsi l'écriture française d'Assia Djebar fait-elle entendre, par échos, des allitérations, les rythmes de la poésie arabe.<sup>1</sup>

Dans un premier temps, notre méthode doit « mettre en lumière » ce qui est caché par l'énonciation, puis nous essayerons de le construire en un énoncé que nous appelons l'effet d'Histoire.

Nous précisons que notre romancière n'est pas dans le silence, au contraire, elle est entièrement dans le « dire ». Parfois, ses hésitations ou ses « fuites » ne sont que des « sous-entendus » ou des « vouloir dire », ce qui est certain : elle dit.

---

<sup>1</sup> KAVWAHIREHI K. : *op. cit.*, p. 61.

Tout le roman est élaboré sur une dualité et ambiguïté dont le titre est révélateur : l'ombre de la sultane. Qui est véritablement sultane ? l'ombre qui se place en premier dans le titre ou la sultane qui a le pouvoir en principe ? (*“Ssolta”* en arabe veut dire le pouvoir). Cette ambivalence transparait dans toute la diégèse : personnages doubles, instance spatio-temporelle double, histoire double, sans oublier notre objet d'étude qui est double : l'aspect poétique assorti d'un côté discursif que nous appellerons référentiel. Par référentiel, nous entendons le discours qui renvoie à la réalité objective et qui appartient à l'Histoire : c'est l'effet d'Histoire. Il peut remonter à un passé lointain comme la *“Tradition”* p. 10, peut aussi viser le présent dans le geste symbolique d'ôter le voile<sup>1</sup>. Effectivement, c'est un signe de modernité presque insoutenable puisque revenu autrement par un *“hidjab”*<sup>2</sup> inconnu au Maghreb.

\* Djebbar/Isma

L'élément fondateur de notre hypothèse est l'écriture de soi. Alors, nous soutenons qu'Isma, la narratrice à la première personne, est Assia Djebbar par des caractéristiques ou des informations la concernant en tant que personne privée.

*Nous approchions des ruines de ma cité natale recroquevillée autour de son port antique à demi englouti. p. 10*

Cette phrase se trouve pratiquement tout au début du roman. Des éléments sont déjà facilement décelables: les ruines romaines liées à la ville natale et le port antique indiquent aisément la ville de Cherchell.

*Je vécus par la suite hors du harem : mon père veuf me mit en pension, mais je me sentais reliée à ces séquestrées indéfectiblement. p. 87*

Assia Djebbar dit toujours que c'est son père qui lui a permis d'aller à l'école. Il l'a sortie du harem, alors que ses contemporaines n'avaient qu'un destin : l'analphabétisme et le mariage. Toutefois, elle reste intimement liée à *“ces séquestrées”*.

*Ma mère mourut, vaincue par la tuberculose. p. 115*

Un détail qui est assez récurrent pour ne pas être réel. Nous nous souvenons de Lila qui perdit sa mère, alors qu'elle était encore enfant, d'où sa relation privilégiée avec son père.

*N'osant évoquer mon divorce, elle (sa tante paternelle) le pleurait comme une mort. p. 89*

---

<sup>1</sup> Haïk = voile en arabe.

<sup>2</sup> Hidjab = le foulard islamique.

Le divorce de la romancière est un fait très connu.

Naissance, situation d'orpheline, études et divorce semblent bien être des moments communs à A. Djébar et Isma. Pour N. Regaieg, « OS » est un roman autobiographique évident :

OS est « un roman autobiographique » car le lecteur y observe une ressemblance entre la vie de l'auteur et l'expérience vécue par le personnage principal Isma.<sup>1</sup>

Isma et l'auteure ont des points communs, ce qui nous autorise à dire à notre tour qu'Isma est très proche d'Assia Djébar. Bien entendu, l'identité avec la romancière est pratiquement impossible : humainement d'abord, puis sur le plan de l'écriture romanesque. Nous savons que les personnages peuvent avoir quelques caractéristiques, voire tout le personnage à l'exemple de Hajila, l'autre Isma, sans qu'il y ait une similitude absolue.

\* Isma narratrice/manipulatrice

Nous avons déjà signalé les trois grandes parties titrées du roman dont la deuxième est le "cœur" ou "l'intérieur" de la structure générale : elle forme ainsi la mémoire d'Isma. Nous constatons que les trois premières pages 9, 10 et 11 ne sont pas titrées, mais elles composent un tout bien agencé dans l'ensemble. Cette séquence narrative serait le "temps zéro" de l'intrigue proprement dite. Isma inaugure le récit à partir de la fin. La narration démarre à la première personne sans que le lecteur ne sache de qui il s'agit. Une certitude s'impose : la narratrice est très renseignée sur toute l'histoire d'Isma et Hajila :

*Deux femmes : Hajila et Isma. Le récit que j'esquisse cerne un duo étrange : deux femmes qui ne sont point sœurs, et même pas rivales, bien que, l'une le sachant et l'autre l'ignorant, elles se soient retrouvées épouses du même homme - l' « Homme » pour reprendre en écho le dialecte arabe qui se murmure dans la chambre... p. 9*

Le discours référentiel est déjà un peu pénible avec une pointe d'ironie. En effet, il est question d'une histoire de deux femmes qui ne sont ni sœurs ni rivales, mais liées par un même époux : 'l'« Homme »'. Il paraît être le responsable de cette amertume. Nous avons une traduction littérale du mot mari en arabe dialectal. La majuscule et les guillemets appartiennent bien à la syntaxe française. Nous sommes devant « les forces de la littérature » d'Assia Djébar (titre de l'article de K. Kavwahiréhi). Poétique et réalité se mélangent : la base dans la sémantique arabe est détournée par la grammaire française qui mobilise le sens dans la "langue hôte"<sup>2</sup>. La majuscule donne à la fois l'idée de chagrin et

---

<sup>1</sup> REGAIEG N. : *op. cit.*, p. 23.

<sup>2</sup> Le terme est de K. Kavwahiréhi.

de grandeur, ou plutôt, de grandiloquence qui produit un effet ridicule. La pointe d'ironie est marquée par l'absence du nom de l'époux qui est le seul personnage identifié par un "Il" inconnu, mais son nom propre se traduirait par la majuscule de la syntaxe française.

Cette pointe de raillerie provient aussi du moment de la narration. Comme nous l'avons déjà dit, nous sommes au temps zéro du récit : la narratrice inconnue se met dans une perspective qui lui permet d'évaluer le passé qu'elle s'apprête à raconter.

Notre narratrice inconnue se dévoile assez rapidement en s'engageant non seulement à être une narratrice première, mais aussi la régente du récit en manipulatrice. Par ce terme, nous entendons qu'Isma est une voix qui agit à l'insu de certains personnages, à savoir Hajila, son ex-mari et même Touma, la mère de Hajila qui était normalement sa complice. Toute cette manœuvre est destinée pour intervenir dans le déroulement de l'histoire ou de la créer carrément. D'abord, c'est elle qui choisit Hajila pour la marier à son ex-époux et l'aide plus tard à se libérer de son nouvel harem : le bel appartement du mari (l'ancien est la maison du bidonville où elle habitait avec ses parents).

Isma est en fait le "second moi de l'auteur" dont W. Booth parle. En ce sens, le début du roman est un incipit de mise en situation pour lui permettre de raconter une histoire, la sienne, car elle se révèle narratrice première et manipulatrice dès le troisième paragraphe :

*L'une d'elles, Isma, a choisi l'autre pour la précipiter dans le lit conjugal. Elle s'est voulue marieuse de son propre mari ; elle a cru, par naïveté, se libérer ainsi à la fois du passé d'amour et du présent arrêté. Dans le clair-obscur, sa voix s'élève, s'adressant tour à tour à Hajila présente, puis à elle-même, l'Isma d'hier... Voix qui perle dans la nuit, qui se désole dans l'éblouissement du jour. p. 9*

La narratrice inconnue des deux premiers paragraphes se nomme désormais Isma et s'adresse tour à tour à Hajila, puis à elle-même l'Isma d'hier. Employant la troisième personne, elle se place dans une distance qui l'autorise à donner des évaluations assez ambiguës oscillant entre la nostalgie des jours heureux et la souffrance de la séparation.

Cette ambivalence ou dualité organise entièrement l'intrigue. Isma planifie le temps en s'octroyant la nuit et prévoit le jour pour Hajila. Déjà, dans le court passage que nous venons de voir, nous avons : passé d'amour/présent arrêté ; Hajila présente/Isma d'hier ; clair/obscur, et particulièrement, "voix qui perle dans la nuit"/"qui se désole dans l'éblouissement du jour". Nous insistons sur ce dernier élément de dualité -jour/nuit- en raison de son caractère structurel :

*Je choisis de ne réveiller que les nuits : depuis la crête des vingt ans au vallon des trente, au défilé des quarante, le corridor, comment savoir sur quel ciel il débouche ? p20*

Le roman sera géré selon ce choix. Isma ne parle que de ses nuits qui revêtent plusieurs formes : la nuit ; une chambre ; un lit ; une pénombre ; un souvenir. Il est évident que nous sommes devant une intériorité. Tous ces éléments appartiennent en fait à la mémoire d'Isma. Les jours sont réservés pour "voir" Hajila se mouvoir devant les "yeux" de la narratrice. D'ailleurs, elle (Hajila) appartient au "présent...arrêté de l'Isma d'hier" : voilà pourquoi il y a ce choix dès l'ouverture du roman.

Isma, la narratrice prend la parole :

*Ai-je voulu te donner en offrande à l'homme ? Croyais-je retrouver le geste des reines de sérail ? Celles-ci, quand elles présentaient une autre épouse au maître, en fait se libéraient aux dépens d'une fausse rivale... Réaffirmais-je à mon tour mon pouvoir ? Non, je coupais mes amarres. Certes, je t'entravais, toi, innocente, depuis que ta mère était devenue mon alliée ou ma complice selon la Tradition.*

*Je vais prendre le large ; mais je rôde encore autour de toi. Je te dis « tu » pour tuer les relents d'un certain remords, comme si réaffluait la fascination des femmes d'autrefois... p. 10*

Isma est une narratrice à la première personne. Elle assume son rôle et "avoue" sa manipulation en dévoilant sa stratégie dans une "confusion" des termes : offrande - reines de sérail - maître - fausse rivale - se libéraient - coupais mes amarres - t'entravais toi innocente - mère complice - Tradition. Nous pouvons dire que toute la trame se trouve dans ces mots savamment assemblés les uns aux autres, et dont la résonance se fait le vecteur de cette histoire.

Isma se compare à ces "reines de sérail" quand elle fait offrande de Hajila à son ex-mari, ce qui la place dans une situation de fausse rivale également. "Ces reines se libéraient du maître" : l'Homme (actuellement, cette pratique est assez courante au Sud.)<sup>1</sup> Elle se pose la question si elle "profitait" de ce pouvoir, la réponse est catégorique : "non, je coupais mes amarres". Elle s'émancipe uniquement du passé d'amour. "L'aveu" suit rapidement, car Isma constate qu'elle est devenue "complice" de la mère en entravant l'innocente Hajila selon la tradition. La moderne Isma agit donc comme ces reines ; ces "femmes d'autrefois".

---

<sup>1</sup> Au Sud, au vu des tâches quotidiennes très lourdes qui incombent aux femmes, c'est la première épouse qui risque de réclamer de l'aide par une *r'fig* ; une compagne.

La confession continue dans le paragraphe suivant de la même séquence narrative, mais le temps présent apparaît comme un prélude à la narration imminente. Désormais, Isma tutoie Hajila pour effacer le remords de la manipulation et de l'entrave. Sans la quitter, elle rôde autour d'elle non pour la protéger, ce serait une autre dépendance, mais pour l'aider sans qu'elle ne le sache : une manière de la laisser faire sa propre expérience.

\* Isma/personnage

Sans entrer dans l'intrigue qui commence véritablement à la page 15, Isma s'avère également un personnage. Elle s'attribue tous les rôles en s'installant pivot de l'histoire.

*Nous voici toutes deux en rupture de harem, mais à ses pôles extrêmes :  
toi au soleil désormais exposée, moi tentée de m'enfoncer dans la nuit  
ressurgie. p. 10*

Isma campe le rôle de personnage face à Hajila dans une égalité retrouvée. Les deux femmes sont en rupture de harem : elles sont libres dans l'ambiguïté d'Isma. En effet, Hajila "nue" déambule en plein soleil, tandis qu'Isma est "tentée de s'enfoncer dans la nuit ressurgie" lui offrant la liberté de retourner au passé et le visiter pour le restituer.

La narratrice première revient dans sa ville natale, à ses souvenirs actualisés par la nuit ressurgie. La tentative de faire revenir la mémoire se trouve entre l'essai de la souffrance et le souhait du plaisir. L'intérêt est qu'Isma se met dans l'échiquier : elle est aussi un personnage dont la mémoire est le moteur de la narration.

\* Isma/sultane

Isma a finalement tous les pouvoirs : elle crée le récit qui est en fait le sien, "s'invente" une fausse rivale en choisissant Hajila. Elle s'arrange pour la "regarder" vivre les jours pour mieux "voir" ce qu'elle a vécu. Personnage, elle est la mémoire qui peut évaluer le présent de Hajila par rapport à "l'Isma d'hier". Souveraine, elle délimite le temps : Isma est un personnage de la nuit ; Hajila, celui du jour.

*Isma, Hajila : arabesque des noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre,  
devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre  
d'avant ? L'intrigue à peine amorcée, un effacement lentement la  
corrode. p. 9*

Isma est sultane. Avec la distance, elle s'interroge parce qu'elle n'est plus sûre de sa place dans l'histoire passée qu'elle va narrer : laquelle des deux est vraiment la sultane ? Qu'importe la réponse, les deux ombres sultanes sont liées intimement par un effacement qui les détrône toutes les deux. La phrase suivante confirme ce lien intime juste avant le récit proprement dit :



*Sur la ligne d'horizon noyée, l'œil de l'aurore darde sur nous sa menace.  
Et la darse, tout en bas, se gonfle de la rumeur des hommes. p. 11*

Isma et Hajila sont bien menacées, car le "nous" de solidarité englobe toutes les femmes. Le risque vient de "la darse (qui) se gonfle de la rumeur des hommes."

Dans cette première séquence narrative, nous pouvons maintenant affirmer qu'Isma est en réalité Assia Djébar. Dans ces pages, sa présence est quasiment palpable non seulement dans l'autobiographie, mais dans le sens où elle dit presque : « *Je suis une écrivaine, je vais vous raconter une histoire romanesque, celle qui m'est arrivée.* »

Pour bien marquer sa présence d'auteure, créatrice et sultane, Djébar, la "diseuse", se dévoile à la fin du roman comme pour prouver que ce qu'elle a annoncé dans l'incipit est bien arrivé. Elle sait tout ce qui concerne ces femmes ; ses soeurs :

*À la démarche de chaque femme dans la rue, je peux dire désormais son histoire, sa durée, sa généalogie ; dire si elle circule depuis trois siècles ou depuis trois jours ! Savoir si elle porte robe courte avec mollets dénudés, sa chevelure libérée, depuis la jeunesse de sa grand-mère, ou pour se préparer à l'adolescence lumineuse de sa fille... Oui, devant chaque passagère - du moins, dans nos bourgs, dans nos douars, hors des cavernes, des grottes, des geôles -, j'ai l'audace de prétendre qu'au premier regard, au tout premier regard justement parce que premier, je perçois dans la passagère le passage : de l'ombre au soleil, du silence au mot, de la nuit au nu de la vérité. Le premier pas qui pointe fait jaillir à la fois la silhouette et l'espérance.*

*O œil de la nuit, ô voix de la cantatrice frigide qui susurre, j'invente, en un éclair d'image ou en un mot même étranger, l'instant de la liberté !  
p. 167*

Assia Djébar assume cet extrait en tant qu'écrivain qui a une mémoire féminine multiple. Néanmoins, sa connaissance des femmes se limiterait à celles des douars et des bourgs de son pays, mais elle a l'audace de les reconnaître au premier regard, puis de les dire ou de les inventer en images, en voix ou "en un mot même étranger". La langue française est "son expression" de "ces" femmes, qui écrites ou inventées, sont ainsi libérées de tout harem.

Ce passage, en retrait dans le texte, exprime aussi le discours référentiel dans le sens où le pronom "je" est dans la généralité du nous : toutes les assertions contenues dans cet énoncé sont valables pour toutes les musulmanes qui s'y reconnaissent.

Le fait de s'impliquer par un "je" crédibilise l'histoire et rend le discours référentiel plus dense et global. Par ailleurs, Bruno Gelas nous conforte dans cette position :

Qu'il s'agisse de la thèse de Käte Hamburger sur le Je-Origine ou du débrayage /embrayage greimasien, l'acte textuel fondateur de la narrativité apparaît bien dans la constitution même des niveaux de narration et de la diégèse, c'est-à-dire dans un dispositif de mise à distance et de mise en scène, qui assigne une place de lecture, et qui rejoint en tout point l'épochè du jugement de réalité par laquelle s'instaure la fiction.<sup>1</sup>

### 1-3 La dualité de l'espace et du temps

Avant de démarrer l'analyse des personnages et leur dualité, nous commençons par arrimer l'intrigue dans un cadre spatio-temporel qui fonctionne de concert. Parfois, cette double instance structurelle se distingue l'une de l'autre, elle ne sert qu'à renforcer l'harmonie d'une opposition nécessaire à la logique de la diégèse.

Comme nous l'avons déjà signalé, Isma, la narratrice première, organise le temps en choisissant les nuits pour se dire ; les jours pour parler à ou de Hajila :

*Je filtre les après-midi d'indolence, j'éteins ce soleil, pâle ou resplendissant, qu'importe ! Je choisis de ne réveiller que les nuits. p. 20*

Par ce choix délibéré, le jour reste pour Hajila :

*Dans le clair-obscur, sa voix s'élève, s'adressant tour à tour à Hajila présente, puis à elle-même l'Isma d'hier... Voix qui perle dans la nuit, qui se désole dans l'éblouissement du jour. p. 9*

Isma confirme sa place de narratrice première et d'être *la voix* d'elle-même et de Hajila simultanément. La sultane Isma essaye de se rappeler les jours heureux à travers ses souvenirs :

*La porte demeure ouverte ; elle se ferme juste avant l'éclat de rire - non celui qui déchire les lèvres, mais celui qui secoue le corps entier, bras en lianes qui s'allongent, jambes nues aux pieds de nymphe, aux orteils qui se délient les uns des autres, visage éparpillé aux quatre coins. La porte se ferme en silence, vivement. La durée s'immobilise. Longtemps après la traversée des rêves et des fièvres, l'huis redevient béant. Étendue, après avoir navigué, j'affleure au matin. p. 30*

La porte qui se ferme crée le temps d'Isma. C'est un moment de pure sensualité où l'espace fait également le corps d'Isma. Dans ce passage, la narratrice première semble

---

<sup>1</sup> GELAS, Bruno. « La fiction altérée : lecture narrative et lecture poétique ». Dans LAPLANTINE François et al. *Récit et connaissance*. Lyon : PUL, 1998, p. 192-193. Plus loin, l'auteur explique que l'épochè se révèle quand la fiction est « soigneusement et sémiotiquement délimitée [...] et qui constitue un "monde possible" distinct de notre réalité. »

prisonnière de ses souvenirs ou de l'amour qui la liait à cet homme. En effet, les mots réduisent l'espace à une chambre et figent le temps en une durée tout en augmentant l'intensité de la sensualité : le rire explose aux quatre coins de la chambre, tandis que l'huis s'étale afin de laisser filtrer la clarté du jour qui annonce la présence de Hajila. Isma se rassemble en pliure et s'efface pour faire venir sa doublure.

Isma raconte Hajila qui exprime déjà son désir de clarté :

*Vous qui surgissez au soleil ! Chaque matin, vous vous rincez à grande eau le visage, les avant-bras, la nuque. Ces ablutions ne préparent pas vos prosternations, non, elles précèdent l'acte de sortir, sortir ! Le complet une fois mis, la cravate serrée, vous franchissez le seuil, tous les seuils. La rue vous attend... Vous vous présentez au monde vous les bienheureux ! Chaque matin de chaque jour, vous transportez votre corps dans l'étincellement de la lumière, chaque jour qu'Allah crée !... p. 17*

Hajila, "l'ombre de l'intérieur", refuse cet enfermement et aspire à la lumière du jour et celle de la rue où les hommes promènent leurs corps.

Ainsi, "elle" (Hajila/Isma) délimite le temps et l'espace dans une opposition : le jour et la rue pour les hommes ; la nuit et l'enfermement pour elle ou les femmes. Le "vous" à l'adresse des hommes est placé dans l'opposition du pronom "nous" des femmes qui restent à la maison :

— *Il fait soleil dehors, tu sais.*

*Derrière toi, Mériem s'est adressée à son frère.*

— *Tu pleures, maman, ce n'est pas bien ! chuchote Nazim contre ton oreille. p. 18*

La remarque de Mériem semble trouver son écho dans les pleurs de Hajila qui se sent prisonnière dans cet appartement.

*Mordre dans une pomme, fredonner en dégringolant des escaliers, traverser imprudemment une avenue, un chauffeur de taxi, à Paris - pourquoi pas à Paris ! - sifflote de me trouver belle, le café brûle ma gorge quand je rêve assise aux terrasses des brasseries, le ruban des voitures s'interrompt, repart en un crissement mouillé, tandis que je me mets à parler de tout, des feuilles mortes qui tournoient dans le ciel de novembre, de tout. p. 19*

Isma profite pleinement de la lumière de l'extérieur : elle se meut avec grâce dans les rues, ce lieu masculin par excellence. Isma, elle, connaît l'enivrement de cet espace de liberté, tandis que Hajila l'admire uniquement par la fenêtre :

*Le panorama te laisse émerveillée, par ses contrastes de lumière, surtout par l'exubérance des couleurs, comme sur le point pourtant de*

*s'évaporer sous le ciel immuable : sur le côté, un lambeau de mer presque violette, puis une étendue zébrée de taches de verdure sombre séparant les terrasses des maisonnettes blanchies de neuf ; au fond, un minaret aux briques roses rutilait d'ampoules multicolores. p. 23*

Cette vue magnifique de l'extérieur appelle Hajila pour des promesses de liberté, qui deviennent réalité dès qu'elle est dehors :

*Les mots fervents de la prière en toi se suspendent. La rue est en montée raide ; les façades hautes des immeubles, d'un gris clair, se touchent presque à l'horizon. Tu gravis le chemin. Dans un tournant, la mer apparaît. Aucun passant ne s'interpose entre cette présence et toi. Un précipice gonflé d'attentes ; tant de voyeuses avant toi ont dû venir subrepticement le contempler. Ton esprit vacille. p. 28*

Entre le moment de la vision du panorama et celui du vécu des premiers pas dans la rue, il y a comme une sorte de réalisation d'un rêve. Dans le premier passage, la vue est dans la pénombre : une distinction entre l'intérieur et l'extérieur. Dans le second, la clarté "envahit" la vue : les hauts bâtiments se touchent en aboutissant dans la perspective ouverte de l'horizon. Cette fois-ci, l'espace fait corps avec Hajila : la mer et sa personne entrent dans une harmonie singulière lui offrant une vue et une ivresse qui font tourbillonner l'esprit de la "nouvelle voyeuse".

Ces émotions font-elles partie de la réalité ou de la poésie ? Il est certain que la poésie submerge l'écriture, cependant, il est intéressant de déceler le discours tout à fait féminin où la vue est la seule liberté accordée aux femmes dans la société traditionaliste.

Nous remarquons que la vision devient le corps et donne un pouvoir surajouté qui fait disparaître l'espace. Elle "engloutit" la mer pour y fusionner : pure poésie qui exprime la sensation d'une liberté nouvelle ou retrouvée. La mer ou l'eau est le symbole de la femme :

*Puis tu entres dans la salle de bains. Déshabillée, tu plonges dans la baignoire fumante. Tu contemples ton corps dans la glace, l'esprit inondé des images du dehors, de la lumière du dehors, du jardin-comme-à-la-télévision. Les autres continuent à défiler là-bas ; tu les ressuscites dans l'eau du miroir. p. 43*

L'eau est bien le lieu utérin faisant renaître Hajila qui "regarde" ce corps nouveau inondé d'images "acquises" de la lumière extérieure.

Nous restons dans une logique de la vision, mais cette fois-ci, elle n'est pas une chimère comme devant la fenêtre : ce sont les souvenirs d'un vécu. L'espace et le temps font le corps de Hajila à l'intérieur de l'eau chaude de la baignoire.

Très tôt pour une fillette, “regarder” l’espace masculin est la seule possibilité pour accéder à la vie extérieure :

*Sur le muret de la large terrasse, les fillettes tentent d’apercevoir la mer : là-bas, les garçons peuvent rejoindre pères et oncles, là-bas se dresse un théâtre interdit. p. 110*

*Âgées de dix ans ou de moins, les fillettes ne s’aventurent jamais en ville neuve. Aussi se transforment-elles en guetteuses : elles rêvent installées là, surveillant les allées et venues des ménagères de la maison. Les hante l’évasion possible. p. 109*

Les petites filles savent déjà que “voir” est un “savoir féminin”. Elles développent alors cette capacité en se transformant en “guetteuses” et songeuses à un extérieur essentiellement masculin plein d’actions et de vie.

*Là-haut, les ménagères s’affairent, vont et viennent de la terrasse à la buanderie ou à la cuisine. Leurs gestes se chevauchent, les ordres se précipitent... Le brouhaha de la foule monte par vagues ; une fillette rôde là, l’œil épiant par-dessus la rampe. p. 111*

*En bas, dans les pièces du rez-de-chaussée qui donnent sur le patio, au dallage en damier noir et blanc, se presse une foule d’hommes drapés de laine ou de soie, les uns opulents et ventrus, les autres saisis de raideur ou de componction ascétique. [...] Les plateaux de semoule et de viandes épicées circulent, les brocs de lait froid, les théières brûlantes s’échangent. Au fond, l’orchestre fait entendre les premiers accords de ses luths. p. 111*

Une fois les fillettes devenues femmes, “regarder” les hommes ou admirer leur pouvoir de mouvements reste une spécialité féminine. Ces deux passages, qui délimitent bien les deux espaces pour un temps de réjouissances, relatent un fait tout à fait authentique : les terrasses des maisons mauresques sont réservées aux femmes pendant les festivités, ce qui leur permet ainsi de regarder à loisir les hommes sans être vues. Cependant, elles sont généralement occupées à leurs préparer la nourriture. Les hommes profitent véritablement de la fête.

L’instance spatio-temporelle brièvement exposée ainsi, nous nous intéressons aux personnages : objet de notre étude. Ce petit volet insiste sur la dualité contrastée du temps et de l’espace de la narration. Quant au discours, nous en avons fait état de manière assez succincte, nous y reviendrons de façon plus étendue ultérieurement.

## 1-4 Le sujet parlant ou personnage double

Dès qu'Isma se présente, elle porte la dualité en elle : « *Celle aux deux ceintures* ». Ce prénom nous renvoie à la première période de l'avènement de l'Islam. Quand le Prophète et son Compagnon Abou Bakr quittèrent la Mecque pour Médine, Isma, la fille du dernier, a coupé sa ceinture personnelle et offrit à chacun d'eux un bout, d'où son surnom : "Isma aux deux ceintures."<sup>1</sup> Parfois, Isma s'efface pour seulement "Celle aux deux ceintures" pour parler d'Isma, la fille d'Abou Bakr.

Après sa présentation, Isma révèle sa stratégie :

*L'une d'elles, Isma, a choisi l'autre pour la précipiter dans le lit conjugal. Elle s'est voulue marieuse de son propre mari. p. 9*

*« Ai-je voulu te donner en offrande à l'homme ? [...] Celles-ci, quand elles présentaient une autre épouse au maître, en fait se libéraient aux dépens d'une fausse rivale... p. 10*

C'est bien Isma qui choisit pour son mari une fausse co-épouse. Elle prend la parole : "Ai-je...". Nous avons ici le premier "je" du roman. En se désignant de cette façon, elle se met dans une obligation d'interlocution qui rend le "tu" inévitable. Sans surprise : "Je te dis tu...". En organisatrice du récit, Isma décide de tutoyer Hajila, mais reste toujours la narratrice dominante : par un "je" ou un "tu", Isma a constamment la parole.

Philippe. Lejeune écrit :

Tout sujet parlant porte en lui le double clivage de l'émetteur et du destinataire, et de l'énonciation et de l'énoncé. Il repose fondamentalement sur une coupure. Ou plutôt il n'y « repose » pas (ce qui impliquerait une paradoxale stabilité), mais il fonctionne grâce à cette coupure. « L'individu est un dialogue », disait Valéry. La communication est donc un « dialogue de dialogues. »<sup>2</sup>

Il est bien entendu que Ph. Lejeune démontre le "je" autobiographique, mais nous retenons l'instabilité de la situation de communication. "Je" introduit automatiquement un "tu", son adresse. P. Ricœur définit cette interlocution :

En outre, avec le « je » du préfixe, c'est une situation complexe d'interlocution qui se révèle contribuer au sens complet de l'énoncé. Or, à cette situation d'interlocution appartient le fait qu'à un locuteur en

<sup>1</sup> Nous avons oublié la raison pour laquelle elle a fait ce geste, mais le surnom a survécu au fait.

<sup>2</sup> LEJEUNE, P. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980. (Coll. Poétique), p. 36.

première personne correspond un interlocuteur en deuxième personne à qui le premier s'adresse.<sup>1</sup>

Nous remarquons qu'Isma est le sujet parlant, puis décide de tutoyer Hajila en ayant toujours la parole, ce qui impose une question : où est l'interlocution dont parle P. Ricœur ? Par ailleurs, il précise que l'énonciation est accompagnée des indicateurs "ici" et "maintenant" :

Les autres indicateurs - les déictiques : « ceci », « ici », « maintenant »-se regroupent autour du sujet de l'énonciation : « ceci » indique tout objet situé dans le voisinage de l'énonciateur ; « ici » est le lieu même où celui-ci se tient ; « maintenant » désigne tout événement contemporain de celui où l'énonciateur prononce l'énonciation.<sup>2</sup>

Nous retenons la nécessité des indicateurs tels que maintenant et ici pour la situation de l'interlocution. Or, Isma, sujet parlant de notre corpus, se désigne par "je" et s'adresse à "tu" d'une Hajila absente qui ne la connaît même pas. Une conséquence est inévitable : Isma est double.

N'étant pas en face d'Isma, Hajila ne peut répondre par un "tu" du dialogue. Elle prend la parole parfois dans la narration d'Isma omnisciente :

*Tes larmes reprennent, s'égouttent sur l'évier, sur le sol étincelant. Tu te penches (« ramasser mon visage en miettes, vomir mon âme !... O Sidi Abderahmane aux deux tombeaux ! ») p. 16*

Qui parle ? Isma ou Hajila par l'intermédiaire d'Isma ? C'est en prenant conscience du "je" qu'Isma se redouble. S. Camet abonde dans le même sens :

La philosophie parlerait volontiers de la dualité, insistant à travers ce terme sur la notion de passage : le double n'est pas un état, mais un mouvement de perpétuel va-et-vient entre des perceptions contradictoires de son propre moi. L'idée de dualité restitue plus explicitement l'aspect transitoire, glissant, fugace, d'une pareille épreuve. L'emploi du terme double s'inscrit donc dans le champ particulier du littéraire en ce qu'il n'est ni revendiqué comme interprétation des manifestations inconscientes, ni même revendiqué comme traduction d'une attitude existentielle.<sup>3</sup>

S. Camet ajoute très justement :

---

<sup>1</sup> RICŒUR, P. *Soi-même comme un autre* [1990]. Paris : Seuil, 1996. (Coll. Points, Essais), p. 59.

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 61.

<sup>3</sup> CAMET, S. *L'un/l'autre ou le double en question : Dostoïevski, Chamisso, Maupassant, Nabokov*. Mont-de-Marsan : Editions universitaires - SPEC, 1995, p. 8.

Le double répond à une rupture du principe d'identité, principe qui se présente sous deux formes, celle de l'unique et celle de l'un.<sup>1</sup>

À partir du raisonnement du double, Isma crée le tutoiement que Ph. Lejeune signale comme le cas le plus employé en situation autobiographique :

Le discours autobiographique « à la seconde personne » est une figure plus courante que celui « à la troisième personne ». Cette figure peut même se trouver parfois lexicalisée, comme cela se passe dans le midi de la France, où il arrive qu'on monologue à la seconde personne pour se morigéner ou s'encourager. Elle est également habituelle, sur une courte distance, dans des examens de conscience ou des bilans : on instruit son propre procès, on parle à son moi comme si on était son surmoi.<sup>2</sup>

La dernière phrase nous convient parfaitement : Isma tutoie Hajila comme si elle se parlait à elle-même, toutefois, peut lui laisser la parole dans le souci de ne pas la "fondre" complètement.

Pour finir, nous avons Jean Ricardou qui affirme :

Toute similitude tend à produire des effets de double ; redoublement, si elle affecte des ensembles séparés ; dédoublement, si elle agit dans un ensemble unique.<sup>3</sup>

Dédoublement ou redoublement sont des effets de la similitude. En prenant la parole dans un "je/jeu" qui instaure un "tu" obligatoire, Isma représente une Hajila nécessairement similaire à elle dans une intention de complétude de l'énoncé, comme l'aurait dit P. Ricœur.

Nous allons étudier ce dédoublement qui "agit dans un ensemble unique", c'est-à-dire pour nous Isma/Hajila en tant que "tu est un autre je". Dans le cas d'« OS », Isma dirait à une Hajila absente : « *tu es mon autre je* ». Elle crée ainsi une situation de communication non pas en dialogue, mais en monologue intérieur. Nous verrons cette dualité dans deux situations : Hajila/Isma puis Isma/Hajila.

### 1-4-1 Hajila/Isma

*Hajila, une douleur sans raison t'a saisie, ce matin, dans la cuisine qui sera le lieu du mélodrame. p. 15*

---

<sup>1</sup> CAMET S. : *op. cit.*, p.8.

<sup>2</sup> LEJEUNE P. : *op. cit.*, p. 36 en annotation.

<sup>3</sup> RICARDOU, J. *Nouveaux problèmes du roman* [1978]. Paris : Seuil, 1978. (Coll. Poétique), p. 140.



L'intrigue commence par le tutoiement que décide Isma pour s'adresser à Hajila "s'instaurant" ainsi comme une sorte d'œil invisible qui peut "voir" toutes ses pensées intimes et d'être "voyant" de surcroît : cette cuisine sera le théâtre d'un mélodrame.

Hajila pleure et semble surprise de cette peine dont l'origine lui est encore inconnue :

*Devant le petit miroir, près de la fenêtre, tu te tapotes les joues ; ton visage serait-il celui d'une autre ? Tu asperges d'eau froide ton front brûlant. Tu murmures le nom de Dieu deux, trois fois, pour mieux respirer : « Dieu le Protecteur, le Clément, le... » p. 15*

Le petit miroir rétablit la présence d'Isma, car cette souffrance est intérieure : vient-elle d'un passé ? Hajila se "tapote les joues", mais son visage renvoyé par la glace est celui d'une inconnue. Isma tient sa promesse : elle rôde en "voyeuse" avec la capacité d'entendre puisqu'elle est "présente intimement" au point où elle perçoit les murmures de Hajila invoquant "Dieu le Protecteur".

*Tes larmes reprennent, s'égouttent sur l'évier, sur le sol étincelant. Tu te penches (« ramasser mon visage en miettes, vomir mon âme !... O Sidi Abderahmane aux deux tombeaux ! »). Tu tentes de te reconforter : « je n'ai pas pleuré depuis tant d'années ! Ai-je même prié ? Les autres... Ma mère, ma sœur, les enfants de l'homme, tous les autres reculent. Seul le bruit de l'homme... » p. 16*

Les murmures se transforment en pensées inaugurées par des parenthèses et des guillemets. Isma est "dans la tête" de Hajila : "ramasser mon visage en miettes". L'infinitif associé au possessif renforce une autre présence, voire une multitude. Hajila ou Isma ? peut-être les deux. Alors, cette voix double ou multiple "vomit son âme". Le premier terme est très fort jusqu'à la violence, mais il atteste l'intériorité ; le second complète ce sens : l'âme est un "autre je". Hajila exprime les mots que ne peut dire Isma. Nous avons maintenant la confirmation que l'extérieur est réservé pour Hajila ; l'intérieur concerne Isma.

La narration opère une autre étape : les parenthèses sautent au profit des guillemets du style direct. Hajila s'interroge : pourquoi pleurer ? Une seule souffrance en est la cause : le bruit de l'homme. En fait, cette évocation de l'agitation de l'homme vient au milieu d'une réflexion. Le son jaillit-il de la mémoire ou d'une écoute ? Les deux réponses restent valables, toutefois, une certitude est requise : ce tapage douloureux semble familier à la narratrice. Pourquoi ces mouvements masculins sont-ils si pénibles ? Ils représentent la préparation des hommes pour sortir dans la rue, c'est-à-dire la liberté :

*Vous qui surgissez au soleil ! Chaque matin, vous vous rincez à grande eau le visage, les avant-bras, la nuque. Ces ablutions ne préparent pas vos prosternations, non, elles précèdent l'acte de sortir, sortir ! Le*

*complet une fois mis, la cravate serrée, vous franchissez le seuil, tous les seuils. La rue vous attend... Vous vous présentez au monde vous les bienheureux ! Chaque matin de chaque jour, vous transportez votre corps dans l'étincellement de la lumière, chaque jour qu'Allah crée !... » p. 17*

Cette agitation est familière puisqu'elle est une gestuelle masculine habituelle. Le ton est chargé de colère et ponctué d'exclamations : il est un reproche que Hajila adresse à l'homme ; aux hommes. Elle est malheureuse de l'entendre s'apprêter à sortir, quand lui est heureux et s'y prépare religieusement par des ablutions qui ne sont pas destinées à la prière, mais pour "l'acte de sortir" et "jouir" de la lumière et la liberté. Hajila, quant à elle ou une autre, reste à la maison/prison qui est le quotidien de toutes les femmes.

*Ta main, inerte. Ne pas fermer. Le robinet. Écouter les gouttes d'eau...  
Main sur le robinet de cuivre : « ta » main. Front sur un bras tendu :  
« ton » front, « ton » bras. Épuiser l'attente, te creuser, te vider. p. 16*

Les guillemets soulignent une appartenance ou une manière de matérialiser Hajila qui doit être différente d'Isma, mais l'incertitude demeure. Qui prononce ces possessifs ? Isma ou Hajila ? Il est vain de dissocier les deux malgré la tentative de "faire prendre conscience" que cette main et ce bras appartiennent bien à Hajila.

*Une heure plus tard, tu t'installes dans la plus petite des chambres.  
Dame assise : nature morte. La chaise rustique en bois sur laquelle tu te figes est vert pâle. Tant de lumière ruisselle déjà ; elle te vêt d'une cape d'or. Tes genoux sont léchés par la chaleur qui s'intensifie ; une jupe imprimée de bleu se plisse sur ton ventre. De nouveau, ton visage s'inonde de larmes. Tu relèves le menton. Comment apprendre à exhaler sa propre souffrance. p. 17*

"Plus petite chambre - nature morte - tu te figes" : l'image de la tombe s'accomplit dans ces vocables. En fait, c'est une prison ; un harem où Hajila reste tous les jours, quand l'homme sort quotidiennement au soleil. Le contraste vient avec les termes : lumière - cape d'or – chaleur, ce qui pose une question : sommes-nous devant une dualité Hajila/Isma ou une opposition souffrance/joie ? La réponse ne peut être qu'évasive parce que les deux situations sont acceptables tant elles sont liées. Avec "Exhaler sa propre souffrance", Hajila revient à cette forme impersonnelle qui inclut une Isma intérieure, mais qui s'expire en diffusant son intimité pour "se dire".

Depuis son enfance, Hajila est attirée par tout ce qui se passe derrière les murs. La fenêtre du luxueux appartement "l'aguiche" pour des promesses de lumière et de joie :

*Toi, tu fixais toujours le paysage, les yeux aveuglés par cet éclat du jour inaltéré. Pour la première fois dominer la ville, ne plus se sentir un grain de poussière dans un des cachots du monde, un pou enfoncé dans quelque encoignure, ne plus... Ce tremblement qui t'habitait depuis l'enfance, s'épuiserait-il enfin là, à cette fenêtre ! p. 23*

Hajila est-elle seule devant cette fenêtre si prometteuse ? Isma est-elle absente en ces lieux ? Non, encore une autre opposition ou dualité : Hajila, ce “grain de poussière” de “quelque cachot”, ce “pou enfoncé dans quelque encoignure” est obnubilé par cette lumière si exubérante. La situation est inversée : Hajila se trouve dans l’obscurité (espace d’Isma) en face de cette fenêtre étincelante (espace de Hajila), ce qui produit une image de...Hajila/Isma.

Reste la douleur. Hajila ne peut se défaire de cette tourmente qui viendrait de ce manque “d’éclat du jour inaltéré”.

Une ombre s’insinue :

*Pleurer sans larmes. Le silence, coupe pleine, s’égoutte. « Face de la douleur », tu murmures ces mots en langue arabe pour toi seule, pour muette. Tu palpes tes traits, tes pommettes saillantes, tes yeux enfoncés, ton front un peu bombé qui atténue ton regard - quel regard de quelle inconnue ? p. 17-18*

Hajila a tellement mal qu’elle ne reconnaît plus cette “face de la douleur”. Cette tournure, qui est traduite littéralement de l’arabe dialectal, lui confère une réalité dans la langue hôte au point où nous pouvons affirmer que cette fidélité à l’arabe restitue la véracité du discours : c’est l’effet de réalité que nous recherchons.

“Ton front un peu bombé qui atténue ton regard - quel regard de quelle inconnue ?” Hajila se dévisage dans le miroir qui reflète le regard d’une inconnue : est-ce Isma ? Plutôt, sa peine qui s’exprime dans la face de la douleur. Encore une dualité qui accrédite la présence d’Isma, mais d’une manière diffuse ou comme une ombre ou une intériorité faisant à chaque fois “sur-face” pour marquer sa solidarité intrinsèque.

Un doute s’installe. Hajila ne se reconnaît pas dans ce miroir, mais elle prend conscience d’une autre personne qui ne être qu’Isma avec sa voix et sa souffrance.

*Tu te redresses. Ta mémoire, tu la portes comme un châte de poussière ramené sur tes épaules. Le jour s’étale ; aucun vent ne s’annonce. Tu fermes toutes les ouvertures. Le store du salon descend en glissant, en crissant. Les chambres obscurcies semblent habitées ; tu crois percevoir des chuchotements, des coulis de voix, des bris de pleurs. Quel cérémonial funeste hante ces murs blanchis à neuf. p. 18*

En manipulatrice, Isma s’incrute et crée la nuit en plein jour pour “mieux voir” Hajila ou “se voir” en elle. Dès que le store est baissé, des voix et des pleurs sont perçus par Hajila. Nous retrouvons la même ambiguïté dans les phrases : “Tu te redresses. Ta mémoire, tu la portes comme un châte de poussière ramené sur tes épaules”. Il est question ici d’une mémoire de nuit qui est réservée à Isma. En fait, Hajila n’a connaissance de ces souvenirs que par son intermédiaire. Alors, cette inconnue l’habite et la hante à l’instar de

ce sinistre cérémonial qui visite ces lieux. La sultane joue avec les mots et fait “souffrir” Hajila, cet « oiseau transi, d’un blanc sale (p. 16) » en lui “recouvrant” les épaules de son châle/évocation alourdi de poussière. Étrange : la mémoire est intérieure venant des profondeurs, à moins que cet “extérieur” châle ne recouvre ou cache Isma. Effectivement, Hajila entend “ses” chuchotements et “ses” pleurs : elle est un “écho” d’Isma et peut entendre sa souffrance, car elle porte sa mémoire en elle.

Aussi, le “cérémonial funeste” n’est pas dénué d’un discours référentiel<sup>1</sup> qui crée un oxymoron tout à fait dans l’optique de notre étude.

Isma continue le récit avec le tutoiement qui doit “effacer les relents d’un certain remords”. Elle se rappelle le jour où Hajila est venue avec sa mère visiter l’appartement pour la première fois :

*Tu ouvres la fenêtre pour chasser l’odeur de renfermé. Une pensée se développe en toi, avec la précision du souvenir : les deux enfants auraient pu être conçus là ; des années auparavant, une inconnue qui aurait été ton double avait peut-être accouché dans le désert de ce logis.*  
p. 23-24

Hajila sent la présence d’Isma ou celle d’une première femme. Son souvenir est si précis qu’Isma ne peut être qu’une éventuelle double. La dualité commence à s’étendre dans une multiplicité que nous verrons ultérieurement. Cependant, par l’évaluation négative du “désert de ce logis”, le champ se restreint immédiatement à Isma qui sait déjà tout de la situation.

Au retour d’une visite familiale, Hajila remarque une inconnue aux cheveux rouges :

*Sur l’un des bancs, une femme vient de s’asseoir, une poussette devant elle. Elle se penche, ses bras soulèvent un bébé : elle te fait face. Ses bras, entièrement nus et tendus, portent le fardeau, comme pour le lancer vers le ciel ; le visage de l’inconnue est barré d’un grand rire. Une joie élargit sa face auréolée de cheveux rouges.*

[...] Tu te dis, une, deux fois :

« Des cheveux rouges de henné... Ce n’étaient pas une Française ». Et tu rêves : « Sans voiles, dehors, en train d’aimer son enfant ! » Tu reprends :

« Sans voiles, dehors ; en train...

---

<sup>1</sup> La première nuit de noces se profile dans cette allusion. Elle se passe assez difficilement pour les jeunes femmes, parfois, le tragique n’est pas loin.

« *Sans voiles, dehors* »

[...] *Dans le noir où tu plonges, tu vois encore l'inconnue aux cheveux rouges trôner au centre du square, le visage élargi de bonheur.*

(p. 36-37-38)

En illusionniste, Isma fait surgir un ‘‘modèle’’ d’elle-même en cette inconnue sortant dévoilée et surtout n’est pas Française ! Elle est radieuse. Son image poursuit Hajila toute la journée et même la nuit. Dans la mesure où Hajila ne connaît pas Isma, la narratrice/manipulatrice crée un autre double qui lui ressemble en tous points : comme l’inconnue aux cheveux rouges, Isma est une femme moderne qui sort sans *haïk* et de surcroît n’est pas Française.

Hajila voudrait sentir la chaleur du soleil sur son visage comme avant de porter ce voile de ‘‘vieille femme’’ :

*Pouvoir lâcher le bord du drap, regarder, le visage à découvert, et même renverser la tête vers le ciel, comme à dix ans ! p. 27*

Hajila ne se rappelle que du ‘‘dévoilement’’ de l’enfance. Alors, il lui reste un souvenir de cette époque : ce voile permettait à sa mère de sortir de la nourriture à l’insu de ses voisines. Pour elle, ce *haïk* est synonyme de mensonge :

*C’était comme si, avec ce tissu, tu te préparais à concocter le mensonge. Comme si le voile emmagasinait dans ses plis ta future journée. Ton échappée. p. 27*

Hajila décide de sortir dévoilée :

*Là, tu te décides avec violence : « enlever le voile ! ». Comme si tu voulais disparaître... ou exploser ! p. 39*

Nous avons déjà signalé la véracité du verbe ‘‘disparaître’’. Lorsqu’une femme enlève son voile pour la première fois, la honte d’être ‘‘vue nue’’ donne le sentiment de faire entrer sous terre, mais le verbe ‘‘exploser’’, qui suit, multiplie les femmes sans voile. Ainsi, la disparition s’explode en mille apparitions de femmes dévoilées ou ‘‘nues’’.

« *Dehors... et nue !* » p. 40 ‘‘Nue’’ signifie être dévoilée<sup>1</sup> seulement. Le terme est fidèlement traduit de l’arabe dialectal. En langue française, cet adjectif a le sens d’être sans vêtement, alors ce deuxième sens est restitué dans le discours social : une femme dévoilée est une femme non pas libre mais libertine. Garder la traduction littérale réhabilite le sens en langue française en le rehaussant d’une certaine sensualité.

---

<sup>1</sup> En arabe, cet adjectif a ce sens uniquement au féminin, pour les hommes, il reprend le sens d’être déshabillé.

*Tu mets le haïk sous le bras : tu avances. Tu t'étonnes de te voir marcher  
d'emblée d'un pas délié sur la scène du monde ! p. 40*

Hajila sans voile est immédiatement à l'image d'Isma qui se promène dans les rues de Paris en conquérante :

*Ah ce soleil, ces promenades, mon corps qui navigue, tant et tant de fois  
il m'arrive de flotter dans le faisceau des regards alentour. p. 19*

Hajila est ivre d'allégresse. Le regard d'une inconnue voilée crée une autre dualité assez complexe :

*La fille, l'œil noirci, te regarde distraitement. Tu t'éloignes : c'est toi  
aujourd'hui la passante ! p41*

Le regard de la femme voilée serait celui de Hajila d'hier, aujourd'hui, elle est la passante, l'inconnue aux cheveux rouges. Elle connaît ce regard de femme voilée et jouit pleinement de cet instant de "désir renversé".

Dès que le voile est ôté, Hajila se sent libre et forte. Le *haïk* de la soumission s'éloigne pour être remplacé par une force de l'ironie lui permettant une distance vis-à-vis de son mari :

*« 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 diraient que mon mari m'a fait enlever le voile ! »*

*Ton esprit cherche :*

*« De son côté à Lui, qui me connaît ?... Des enfants, des parents, non, lui  
seulement ! »*

*Tu ricanes :*

*« Lui ?... Nue, je suis Hajila toute nue ! » p. 41*

Cette force vient d'Isma qui prend une plus grande place. Hajila redoute de rencontrer des parents, mais étant mariée et sous la coupe d'un homme, ils penseraient que c'est sa décision à lui. "De son côté à Lui [...] lui seulement !" : la majuscule de la syntaxe française ne grandit pas son homme qui en devient commun et surtout finit par être "seulement lui". En retirant le voile, Hajila acquiert la liberté de juger et d'assumer ses actes, voire de défier son maître par : "Lui ?... Nue, je suis Hajila toute nue !". Elle est déjà insoumise et se sent intouchable. Elle est Hajila avec la puissance d'Isma, la dévoilée, pas Française. N'oublions pas le discours social contenu dans l'adjectif "nue" qui soustrait la grandeur et le respect associés à "Lui", le maître. Un homme marié n'accepte jamais

que sa femme sorte sans *haïk*, au contraire, c'est lui qui l'exige ou le *hidjab* du vingt unième siècle.

Après de longues heures de liberté, Hajila se décide à rentrer en remettant son voile :

*Tu te résignes : comme si c'était le seul « Sésame » pour trouver la voie, tu entres, furtive, dans le couloir sombre d'un édifice ; mains tremblantes, visage crispé, fermant les yeux de désespoir, créant dans ce noir ton propre noir, tu te réenveloppes du haïk ! Dehors, te revoici fantôme et la colère grisâtre replie ses ailes sous la blancheur du drap.*  
p. 42

Une sourde colère monte des tréfonds. Le "Sésame" qui serait une ouverture prend le sens de fermeture, car Hajila n'a que le voile pour rentrer. Alors, l'obscurité du couloir l'engloutit pour créer son "propre noir" avec son *haïk*. Puis, le chemin du retour lui semble incertain. Devenue anonyme, elle interpelle un adolescent :

[...] Soudain prévenant, ayant peut-être deviné ton désarroi :

— Oui, précise-t-il, dix minutes encore de montée, mais il y a aussi le bus !

— Merci, mon fils !

*Tu le bénis, emmitouflée.*

*Tu te dis soudain, habitée d'un rire purificateur, que toute femme voilée a un père, un mari, mais beaucoup, beaucoup de fils ! Les hommes, dehors : « Tous, mes fils ! » Tu te surprends à chercher des injures, des mots obscènes, toi qui, il y a quelques mois, condamnais le parler cru des voisines ! p. 43*

Soudain, elle s'aperçoit qu'elle perd son attrait féminin en remettant son voile. Ce tissu l'oblige à paraître vieille, car elle répond au jeune homme par un "mon fils" qui établit une distance de respect dû à l'égard d'une femme âgée. Elle se surprend à chercher quelques obscénités de la colère. Le *haïk* lui donne une dualité qu'elle refuse : elle n'est pas vieille. Ici, "l'infiltration" d'Isma s'opère à travers son regard très dur à l'encontre des femmes âgées, ces gardiennes de la Tradition masculine (nous y reviendrons dans le chapitre consacré à l'adversité masculine). La fragilité de la "petite caille" récupère sa vigueur dans le "noir" d'Isma pour se révolter contre les hommes et leurs "alliées" : les vieilles femmes qu'elle représente en s'enveloppant dans ce "*haïk* !". L'amplification du rejet se fait dans l'exclamation. La blancheur du "linceul" s'oppose avec le "propre noir" qui donne la voix de la colère ou de la vie.

Puis le remords surgit, et Hajila revient à Hajila :

*Que les veuves du Prophète me gardent, que la sainte Rabéa intercède pour moi dans l'au-delà ! La malédiction m'habite, le malheur à la face ridée de singe s'infiltré en moi ! Que les veuves drapées de blanc me protègent, que l'odeur de tous les parfums de la Kaaba me fassent un halo, que...p. 43*

Elle renie Isma dans le repentir assorti du point de vue social : une femme dévoilée est une libertine ayant des pensées vulgaires. Notons : " face ridée de singe" d'où le verbe s'ingérer. Imiter une Européenne ne peut être qu'une malédiction. En réalité, Hajila exprime la peur de la liberté du corps sans voile qui devient gourmand en soleil, en mouvement et sensualité : tout ce qui est banni par la Tradition.

Cependant, Hajila reste empreinte d'Isma puisqu'elle sollicite l'intercession des femmes uniquement. Une surprenante imploration, car la pratique habituelle intercède le Prophète et ses Saints. Elle remet le blanc du voile à sa place de protection sociale et religieuse.

Venant de la rue avec une "tête pleine de mouvements et d'air frais", Hajila passe directement à la salle de bains pour goûter la "liberté de l'eau" sur son corps nu dans une sensualité retrouvée :

*Puis tu entres dans la salle de bains. Déshabillée, tu plonges dans la baignoire fumante. Tu contemples ton corps dans la glace, l'esprit inondé des images du dehors, de la lumière du dehors, du jardin-comme-à-la-télévision. Les autres continuent à défiler là-bas ; tu les ressuscites dans l'eau du miroir pour qu'ils fassent cortège à la femme vraiment nue, à Hajila nouvelle qui froidement te dévisage. p. 43*

Les images se télescopent pour former une dualité nouvelle et reconnue. Hajila intègre Isma dans les images sublimes du "dehors". Le corps vraiment nu se mire dans l'eau. Hajila se "voit" en un "jardin-comme-à-la-télévision" : le jardin/extérieur et la télévision en miroir/intérieur forment un ensemble unique qui baigne dans une eau "placentaire" Une nouvelle Hajila est née. Désormais, Isma fait partie d'elle en l'assumant ou s'assumant tout simplement.

Hajila est une femme qui sort nue :

*Tu t'assures que personne ne te remarque, une fois que ton voile tombe : te voici étrangère et mobile, avec des yeux ouverts. Parfois certains te laissent la préséance. Tu fends l'air, silhouette royale. p. 49*

Cette admiration pour Hajila, qui se promène majestueuse et mouvante, nous fait penser à Isma :



*J'ai l'impression de danser au moindre mouvement [...] tantôt jambes nues et genoux à demi découverts, le buste serré, je me sais mince, jaillissante hors la ceinture de cuir, le pas hâtif, la nuque gracile. p. 19*

Isma est à Paris flânant sûre de sa séduction. Les deux extraits sont presque identiques sur le plan sémantique. Notre narratrice serait-elle narcissique ?

Par ses sorties régulières, Hajila apprend le monde. Son corps se déploie pour en percevoir tous les secrets et beautés. Elle découvre aussi des choses sur elle-même : nue, elle est sans voix :

*Comme si tu pouvais parler ! Dehors, tu es ; ne le savent-ils pas ? Le souvenir de la femme qui riait te revient. Tu pourrais t'entendre à ton tour t'exclamer, ou chanter, pourquoi pas... Mais, quand tu te libères du drap, que tu déambules, ta voix te semble reléguée ailleurs. Elle ne te redevient présente qu'aux derniers moments, après que tu t'es réenveloppée de la pelisse, juste avant ta remontée du retour. p. 50*

Être "nue" dehors est suffisant en lui-même. Être libre de l'entrave du *haïk* s'avère gigantesque et grandiose, tandis que la parole devient superflue et vaine. Ce n'est pas le silence de l'obligation de se taire, mais celui du trop dire. Quand Hajila est dehors et nue, elle EXISTE puisque tout son corps parle sans voix. Les gestes ne sont-ils pas la première parole ? Son corps affronte le monde entier et DIT.

La parole revient nécessairement avec la "pelisse", car ce tissu étouffe et "tue" le corps féminin. La voix exprime la "survivance" qui prouve son existence ou sa matérialité :

*À cet instant, tu te surprends, vibrante d'une brusque alarme. Les gens te bousculent : il t'est arrivé de les maudire, et dans les termes qu'utilisaient les voisins du bidonville. Cette méchanceté hargneuse caractérise-t-elle tous les fantômes blancs de la rue ? Est-ce par revanche ? Criailleur, insulter, puisque le corps se plombe... p. 50*

Le "corps se plombe" alourdi par la "pelisse", mais la voix reste mouvante, jaillissante et coléreuse. Elle crie la présence physique de ces fantômes blancs : ces femmes voilées. Ici, la dualité est existentielle : elle est la vie/voix contre la mort/voile.

Hajila est stable dans sa dualité parce qu'Isma est bien "incorporée". En effet, sa récente indulgence vis-à-vis de ses anciennes voisines, qui lui semblaient naguère criardes et vulgaires, ne peut provenir que d'Isma, la cultivée.

Aussitôt rentrée chez elle, Hajila avide de soleil, d'air et de ciel cherche des moyens pour "reproduire la rue" :

*Avant de dormir, tu te réfugies de nouveau sur le balcon ; tu stationnes cette fois dans le noir. Tu t'accroupis sur le carrelage. Tu ne vois plus qu'une portion du ciel d'encre.*

*Avec intensité tu rêves aux lieux traversés ce même jour ; tu les imagines à cet instant engloutis. Eux aussi. p. 51*

En principe, le matin est réservé pour les travaux ménagers, mais Hajila n'attend que le moment où tout le monde sort de l'appartement pour retrouver un coin de ciel :

*Enfin, tous s'en vont. La journée commence : les murs semblent trop proches, les meubles encombrant. Un désir incoercible te prend d'effacer le contour des choses. Les fenêtres béantes aveuglent, fontaines d'azur. Tu te mets à genoux, non, ce n'est pas l'un des cinq instants de la prière. Tu t'allonges à même le sol, sous la baie ouverte. Tes yeux s'emplissent de ciel ; tu gis enfin, vidée. Tu ne te sens ni là, ni ailleurs ; au-dehors, des gerbes de sons te parviennent par bouffées. Tu les absorbes. p. 51*

Le corps est "insatiable" en dévorant le ciel par tous ses pores et organes dont les yeux sont inondés d'azur : Hajila est "ivre" ... "d'émotions". Deux mouvements se produisent simultanément et dans deux sens contraires. Effectivement, les sensations de la peau et les sons s'engouffrent par bouffées, tandis que les images de la soumission sortent et abandonnent le corps gisant, vidé par tant d'efforts de "structuration" : Hajila est "en apprentissage d'indépendance". Une allégorie de la liberté conçue par Isma qui justement fait corps avec ce ciel :

*« Isma », j'éparpille mon nom, tous les noms dans une poussière d'étoiles qui s'éteignent. p. 20*

Hajila récupère manifestement un fragment d'Isma dans le ciel de la "baie".

Lors de ses fréquentes échappées, Hajila rencontre régulièrement le concierge qui ne manque pas d'ailleurs d'en informer Touma, sa mère, laquelle pleine d'assurance, lui répond :

*— Tu vois bien (Touma interpelle le gardien à la curiosité impérieuse).  
Je t'ai dit que Hajila, ma fille, ne sort pas ! p. 52*

Cette fière affirmation entre directement dans le sens de ce qui est attendu d'une femme mariée sérieuse : elle ne sort qu'en compagnie de son mari. En gardienne de la Tradition, Touma est sûre de sa fille. Celle-ci, malheureusement, atteste les propos du concierge :

*— Le concierge a raison, Mma... Maintenant, je sors ! - Tu souris, une moue tire les traits. - Je sors presque chaque jour ! p. 52*

La nouvelle Hajila est forte en reconnaissant et confirmant ses sorties régulières. Par ailleurs, elle ne se sent pas coupable puisqu'elle ne l'est pas. Dans ces escapades, elle existe tout simplement.

Ici, Hajila est doublée d'Isma, car elle refuse ce regard méprisant à l'égard des femmes qui sortent non accompagnées d'un chaperon. Elle sort toute seule, mais reste toujours respectable :

— *Fille sèche, fille perdue et qui nous perdra !*

— *Je sors chaque jour, je ne fais rien de mal dehors ! protestes-tu. p. 53*

La nouvelle Hajila est désormais loin de tout discours traditionaliste. Cependant, au moment où Touma la quitte au seuil de l'appartement, elle "se fait obéissante" :

*À la porte, fille repentante (parce qu'ils t'épient, parce qu'ils perçoivent la ressemblance entre vous deux, le même risque latent de la soumission ancestrale), tu t'inclines, tu prends les mains usées de Touma dans tes mains froides. Tu baisses humblement sa tête, son front ; tu frôles ses paumes usées. Tu l'aimes. p. 56*

Les parenthèses introduisent les pensées de Hajila/Isma : elle joue la comédie pour les voisins qui la guettent. Elle n'est pas soumise comme sa mère, mais pour l'honneur de celle-ci, elle doit paraître dépendante. Cette attitude contradictoire les unit dans la théâtralisation d'un double "je/jeu" complètement assumé.

Au moment du traditionnel baiser sur la tête et les paumes, Hajila voit les mains de sa mère abîmées par le travail et se rend compte qu'elle aime cette vieille femme, contrairement, à Isma qui redoute les femmes âgées et s'en méfie. Hajila est bien indépendante même vis-à-vis d'Isma :

*Touma disparue, tu pleures. Tu tapotes tes joues, tu t'essuies les paupières. Puis tu entres ; tu avances dans le salon clair, dans ce théâtre qui s'épuise.*

« *Ne pas sortir, ne plus jamais sortir, comment le pourrai-je ?* »

*Tu appuies ton front contre un mur. Fermer la baie. p. 56*

Touma partie, la comédie est finie. La nouvelle Hajila porte en elle la trace indélébile de la liberté. Maintenant, Isma peut se retirer furtivement par la baie qui se ferme sur l'azur du ciel.

Hajila essaie de se remémorer ses sorties en reproduisant dans sa tête les bruits et les images du dehors, mais l'envie de revivre ces moments est intense :

*Tu ne veux plus de ces imageries en guises de sieste. Tu as repris les sorties, les après-midi. Tu rentres le soir ; tu constates que le soleil est tombé derrière la baie du salon restée ouverte. Tu reviens sonore. Lasse quelque peu. Une écharpe de bruits émiettés en toi te fait redresser le torse, pencher la nuque ; tu retrouves les murs dont la vue te heurte.*  
p. 64

Elle devient exigeante parce que son corps ne se contente plus des ‘‘imageries’’ de l’immobilité et, désormais, a besoin de renouveler ses sensations. Quand elle rentre de ses escapades, elle ‘‘revient sonore’’ en se servant de tous ses sens pour emmagasiner des souvenirs et marquer des traces qu’elle met en ‘‘ écharpe de bruits émiettés en (elle)’’. Hajila redresse le torse. Nous retrouvons ainsi l’image Hajila/Isma de la page 18 : ‘‘Tu te redresses. Ta mémoire, tu la portes comme un châte de poussière ramené sur tes épaules.’’ Notons le verbe ‘‘redresser’’ de l’affranchissement commun aux deux textes : Isma est inscrite définitivement dans Hajila.

Hajila redevient ferme et tente de défier son mari en prenant le risque de sortir quotidiennement. Nazim, l’enfant de son époux, se fait pincer les oreilles par son père parce qu’il est sorti sans sa permission :

*L’homme est arrêté tout près. Dos tourné, tu sentais son étonnement ; tu désirerais ajouter : « Ô Maître, je fais davantage, tu le sauras bien un jour ! » Cette phrase roule en toi. p. 64*

Elle est consciente de la réaction excessive de son mari et voudrait tant crier son indépendance. Elle fait taire son ironie qui est dorénavant sa nouvelle manière de regarder son seigneur : aucune peur ne transparait ; de la moquerie seulement ; peut-être du mépris ; sûrement de la puissance. Hajila savoure cet instant où elle sait des choses, quand son époux et seigneur ignore tout de ce qui concerne ses fréquentes échappées.

Puis surviennent les deux drames, les deux subis par la nouvelle Hajila : le viol et la bastonnade de son mari et maître. En vérité, pour Hajila, le viol est plus dévastateur, car il porte atteinte à ses intimité et intégrité. Les coups ne concernent que son corps physique. Elle les reçoit comme la rançon à payer pour accéder à la liberté.

Le mari tente plusieurs rapports sexuels qui se font dans un rituel lassant et s’avèrent infructueux :

*Le mari toussait ; il appelait pour que tu lui apportes un cendrier. Tu entrais dans cette chambre. Un lit neuf, en acajou comme l’armoire, se trouvait là. Il te paraissait trop haut ; était-ce un trône, une estrade ? Tu étendais ton corps près de l’autre corps. Tu prenais soin de ne rien frôler. Dans le noir, une main tâtait tes seins, puis ton ventre contracté. Tu suspendais ton souffle. Tu attendais sans dormir. Tu te levais peu*

*après dans le noir pour t'allonger plus bas, sur le matelas posé à même le tapis, au pied du lit moderne. p. 25*

Cette description minutieuse va s'alléger sans perdre de son caractère contraignant et méprisant. Aucune parole ne vient adoucir cette relation purement physique et la rendre au moins supportable :

*Dans l'autre chambre, le mari a toussé. Il doit être allongé sur le lit d'acajou. Il appelle pour que tu lui apportes le cendrier. Tu étends ton corps près de son corps. Tu prends soin de ne rien frôler. Dans le noir, une main tâte tes seins... p. 29*

Dans le même rituel, nous avons aussi :

*Quand, accroupie près des enfants, tu entends l'homme appeler, demander un cendrier, attendre, tu le rejoins, tu te laisses toucher, contractée. Une fois sur le matelas, par terre, tu t'endors en répétant avec la douceur d'une consolation : « Demain, une seconde fois » p. 37*

La douceur sera pour demain : quand elle s'échappera pour quelques heures de lumière.

*Lorsque l'homme appelait de là-bas, de son lit haut, pour que tu lui apportes le cendrier, tu feignais de ne pas entendre. p. 48-49*

Hajila désobéit et ne répond pas à cet homme impérieux mais impuissant. Puis, le premier drame se déclenche par un ordre qui ne tolère aucune discussion :

*L'homme, en pyjama mais torse nu, est là et insiste, les yeux papillotants dans la lumière trop blanche :*

— *Finis vite ta vaisselle !... Viens te coucher !*

— *Les enfants, murmures-tu.*

— *Les enfants, ils dorment depuis longtemps ! J'ai éteint chez eux ! Viens ! p. 65*

Hajila conteste et prétexte "les enfants", mais l'Homme est très clair : il ne s'encombre pas de son habituel "cendrier" puisqu'il est déjà torse nu et pressant.

Lorsqu'elle proteste pour l'unique fois, le premier drame survient. L'Homme exige, car il est dans son plein droit :

*Kenza gît dans la misère, et moi, je deviens une poupée de luxe ! p. 66*

Hajila compare sa vie luxueuse et indigne avec celle de sa sœur misérable mais digne : elle est une prostituée. Dans la norme sociale, une femme mariée a une situation très enviable. Par ailleurs, il n'y a pas de prostitution dans une union légale, mais la

nouvelle Hajila, investie d'Isma, change d'appréciation du monde qui l'entoure. Par "poule de luxe", elle sous-entend le mariage traditionnel qui se légalise avec la dot versée par le mari : elle constate l'échec de ce genre d'union.

*La voix, du fond du couloir, énonce ton nom à deux reprises : ton nom à toi, vraiment ? - « Hajila, Hajila ! » Deux fois.*

*Tu éteins dans la cuisine ; tu entres dans la chambre ; tu marches jusqu'au lit trop haut.*

*-Viens ! chuchote l'homme éclairé par une lampe posée bas et qui se reflète dans ses yeux*

*Tes mains traînent sur ton col ; tu te mets à déboutonner ton corsage. Il s'est levé, il te tire par les épaules ; son geste, démultiplié par le halo de la lampe, se prolonge vers les quatre coins de la chambre, comme dans un rêve. Tu serres les dents.*

*Le viol, est-ce le viol ? Les gens affirment qu'il est ton époux, la mère dit « ton maître, ton seigneur »... Toi, tu t'es battue dans le lit en te découvrant une vigueur insoupçonnée. Sa poitrine t'écrase. Tu te glisses, tu tentes d'échapper au poids, tes bras serrés spasmodiquement contre tes flancs, tu te fais de plus en plus raide à l'intérieur de l'étreinte. Les bras de l'homme ensèrent, se desserrent, tu plies les jambes sans oser frapper, sans tenter de fuir. La lutte est circonscrite au matelas, aux draps froissés qui s'enroulent... L'homme a éteint, profitant d'un suspens, d'une accalmie. Tu fermes déjà les yeux. La conclusion approche, tu reprends la résistance.*

*L'homme halète contre ton cou ; il semble rire, à demi surpris :*

*— C'est bien... Tu ne veux pas, mais c'est bien !*

*Il te mordille le lobe de l'oreille, la base du cou ; il hale ton torse, tire en arrière ta tête. Le moment approche où il te faudra plonger. Te fermer, yeux, oreilles, le fond du cœur. Te laisser couler ! p. 66-67*

Nous avons gardé tout le passage qui exprime une "première nuit de noces" vécue par n'importe quelle chaste jeune fille. Il relate un fait réel.

Hajila est étonnée qu'il l'appelle par son nom et deux fois, elle devine le danger. Elle constate que c'est un viol organisé par tous : il est le droit de l'époux. Sa mère ne lui a-t-elle pas dit : « ton maître ». Elle est donc son esclave et doit répondre à son appel : c'est la coutume.

Alors, elle n'accepte pas, se rebelle et engage une "lutte sans merci" sur le lit comme un champ de bataille. Sadique, l'homme semble jouir de cette douloureuse résistance, et ce refus semble curieusement l'exciter.

Maintenant, Isma habite complètement le corps de Hajila. La description de la lutte est si intime et si fine qu'il est difficile de croire au tutoiement d'une personne que soi-même.

Cependant, Isma s'acharne à demeurer narratrice détachée et "voyeuse", mais les faits réels s'inscrivent dans cette description. Hajila devient la "représentante" d'une multitude de jeunes femmes ayant subi le même viol.

Le viol est le dénominateur commun. Il est aussi le déclencheur du "réveil" du lien de sororité : Hajila/Isma devient une femme multiple.

Hajila se laisse-t-elle s'enfoncer?

*Faut-il céder ? Non, rappelle-toi les rues, elles s'allongent en toi dans un soleil qui a dissous les nuées ; les murs s'ouvrent ; arbres et haies glissent. Tu revois l'espace au-dehors où chaque jour tu navigues. Quand le phallus de l'homme te déchire, épée rapide, tu hurles dans le silence, dans ton silence : « non !... non ! » Tu te bats, il te fouaille, tu tentes de revenir à la surface. « Laisse-toi faire ! » susurre la voix à ta tempe. La déchirure s'étend, les rues déroulées en toi défilent, les ombres des passants reviennent et te dévisagent, chaînes d'inconnus aux yeux globuleux.*

*Le phallus demeure, la brûlure s'avive, dans le noir qui tue en toi les images de défense. Tu ne perçois qu'un gargouillis. Le mâle s'est détaché, tes jambes pendent, lamentables ; dans la lumière de la lampe qui a giclé, les yeux en larmes, tu considères le flot de sang qui coule sur les draps, sur le matelas dénudé... L'homme a disparu dans la salle de bains. Revenu, il te jette une serviette ; elle gît sur tes jambes maculées.*

*« Il voit mes jambes ! Il voit mon sang ! Il en a acheté le droit !... » p. 67*

Ce long texte exprime les souffrances qu'endurent les jeunes filles dans leur premier "contact" sexuel (nous choisissons le terme pour signifier le fait que les époux ne se connaissent pas, le mot relation serait impropre).

Nous constatons que ces passages sont construits comme les précédents : la présence d'Isma conseille de ne pas céder. Les images du dehors défilent dans la tête de Hajila qui déambule librement. Mais, la déchirure de l'hymen lui arrache un silencieux hurlement et la projette dans le rang de la multitude sororale. Pantelante, vidée d'elle-même et de son sang, elle sursaute de colère contre la Loi : en versant la dot à sa fiancée, le futur mari paye le droit de violer légalement sa femme.

Isma veille pour que Hajila connaisse un autre sort que celui de ses sœurs. La dernière phrase vient d'elle, car les autres auraient accepté sans broncher.

Elle commence à vivre une étrange dualité. Hajila/Isma est unique maintenant, mais avec le viol légal, une autre femme s'installe comme sa "sœur sociale" : celle qui partage le même destin, à savoir le mariage arrangé traditionnel. Elle prend conscience que cette femme lui est très proche puisqu'elle sommeille en elle par l'intermédiaire de sa mère mariée précocement :

*« La mère, mariée à douze ans ! » te répètes-tu ce matin, quand, les lèvres serrées, tu prépares le déjeuner. « Son sang de fillette !... Suis-je pareille à elle, ce matin, malgré mes vingt-quatre ans ? Jamais elle ne dira... » Les villageoises avaient dû brandir la chemise tragique de la noce, la maquilleuse avait dû danser avec le tissu souillé, sa bouche grande ouverte, ses dents dorées étincelant ! p71*

Hajila est abasourdie, est-elle pareille à sa mère ? Comme si le temps s'était arrêté, elle, la fille, subit le même sort que sa vieille mère d'une autre époque. Ne l'ayant pas prévenue, Touma s'était tue comme les autres conformément à la Tradition.

Hajila, la moderne, donne son point de vue : "le tragique tissu" reflète la perception de la cruauté du viol. Elle est scandalisée par cette joie sinistre autour d'un tissu maculé : la preuve d'une douleur intime que ces mêmes femmes ont dû éprouver un jour.

Maintenant, elle sait une chose :

*Le lendemain, votre seule arme est le défi ! Vous vous lavez longuement, vous vous dressez contre une porte, en ennemie. p. 72*

Pour l'instant, nous retenons deux éléments : le défi et se laver longtemps. Hajila veut aller au bain maure, cet unique endroit où la purification est radicale telle une nouvelle naissance :

*— Je suis souillée ! Comment aurai-je fait si tu avais tardé ! Je suis...*

*[...] Tu n'écoutes plus. Vite dans l'étuve, au milieu des corps usés qui se confortent de l'atmosphère émolliente. S'il ne faut vraiment plus sortir, vite s'ouvrir par les yeux, les seins, les aisselles ! Cheveux dénoués et trempés, le dos étalé sur la dalle de marbre brûlant, ventre, sexe et jambes libérés, creuser une grotte et au fond, parler enfin à soi-même, l'inconnue. p. 73*

Qui parle ? Hajila ou Isma ? Ce qui est évident est la reconnaissance de parler à soi-même, et ce n'est pas la première fois : l'adverbe "enfin" est explicite. Le tutoiement glisse vers la forme impersonnelle des verbes creuser et parler, puis soi-même atteste la présence intime de l'inconnue : la femme aux cheveux rouges ; Isma ; la liberté ; la modernité.



Le bain maure “efface” les souillures du viol et fait naître Hajila/Isma. Cette inconnue qu’elle reconnaît avec plaisir comme une partie d’elle-même qu’elle a perdue et retrouvée : l’anonyme/reconnue s’emboîte naturellement. Le viol est le “casseur” de l’ensemble intime formé par Hajila/Isma, tandis que le hammam est l’unificateur et purificateur :

*Hammam, seule rémission du harem... [...] Dissoudre la touffeur de la claustration grâce à ce succédané du cocon maternel... p. 163*

Le bain maure est un “utérus” faisant “renaître” toutes les femmes qui en sortent purifiées et intactes.

Lucide, Hajila subit les assauts nocturnes de son mari, en revanche, elle sort tous les jours sans culpabilité ni peur comme un droit qu’elle arrache aux moments des viols.

Au fil des jours, le couple se découvre : l’homme est un buveur. Ce qui déplaît à Hajila qui déteste la bière comme son double :

*Comme moi, Hajila, l’odeur de la bière t’écoeure ; tu te forces à la supporter. p. 93*

Après deux mois de relations sexuelles purement physiques, Hajila tombe enceinte : encore un autre rejet de sa part contrairement à la coutume :

*Dès ce jour tu acceptes le fait que tu es grosse ; tu portes dans tes flancs un avenir ; pour qui, Pour le buveur qui vomit chaque nuit au fond du couloir ? Pour toi ? Tu n’en as cure ; tu as repris tes évasions. Depuis que la bière s’amoncelle dans le réfrigérateur, tu peux dormir ; tu n’as plus à tuer la souffrance du début, son engourdissement. Seule, sur le matelas, tu traverses des nuits vierges. p. 81-82*

Pour une femme mariée, une grossesse est une bénédiction, mais elle n’est plus pareille aux autres : Hajila est désormais moderne. Pour elle, un enfant sans amour n’est pas souhaité.

Le discours référentiel s’infiltré : “Tu portes dans tes flancs un avenir”, elle rejette l’avenir pour le remplacer par “les évasions” de la liberté.

Elle se comporte comme une absente de son propre corps : “l’engourdissement” la prive de la perception de la douleur qui est en elle-même une souffrance. Elle est contente de retourner passer tranquillement ses nuits seule sur son matelas en célibataire pendant que le mari s’adonne à sa boisson alcoolisée.

Hajila est enceinte et se soucie maintenant de ses formes futures qui risqueraient de la gêner dans ses promenades :

*C'est l'attente présente que tu refuses, l'alourdissement : comment circuler au-dehors sans être vue, comment passer inaperçue malgré ce ventre ? Cette proéminence allait-elle fendre l'espace à ta place, t'empêcher d'être de nouveau un regard qui dévore ? Ne seras-tu plus seule quand tu marcheras, Ta légèreté va-t-elle disparaître ? Espoir fugace, espoir de... Tu comprends que tu t'approches d'un mystère qui, à peine frôlé, risque de se dissiper. p. 82-83*

Elle va être bientôt privée de mouvement par son ventre qui va fendre l'air à sa place. Son abdomen étant "habité", elle n'est plus seule. Cette fois-ci, son fœtus est sa dualité. Elle matérialise son bébé par les mots : ventre, proéminence et fœtus. Il n'est donc pas un être vivant parce qu'elle peut s'en débarrasser tel un objet encombrant. En fait, elle ne ressent aucun amour pour ce bébé puisqu'il a été conçu sous la contrainte. Hajila a une attitude ambiguë : un fol espoir naît en se confiant à sa sœur Kenza :

*— Si je pouvais le faire tomber ? murmures-tu le lendemain, quand tu vas voir ta famille*

*Tu as chuchoté, près de Kenza qui t'embrasse. Elle s'affole, elle crie presque :*

*-Le fœtus ? Que Satan s'éloigne de toi, Hajila ! p. 83*

Les pensées de Hajila viennent d'Isma. Son espoir s'extériorise en exprimant le souhait de se faire avorter. Kenza est scandalisée : c'est Satan qui parle à la place de sa sœur. Pourtant, être enceinte est le meilleur moment dans la vie d'une femme, car c'est la période où elle est respectée. Sa voisine multipare du bidonville lui explique convaincue :

*— On finit par aimer cette maudite douleur de l'accouchement ! On se met à se bénir soi-même... p. 82*

En effet, la femme devient une "sainte" durant la grossesse. (Dans le langage populaire, on dit que l'accouchement est un martyr qui conduit droit au Paradis.) Toutefois, si la progéniture s'avère féminine, le calvaire reste la destinée de toutes : la mère de Hajila en a fait l'amère expérience.

*— Les vieux n'ont même pas voulu envoyer un message au fils ! Une fille, à quoi bon ? [...] À ma deuxième grossesse, l'homme de nouveau parti, j'ai tout fait : le sarclage, le binage.*

*[...] Voilà que ce fut une deuxième fille ! [...] Toi, l'aînée, tu inquiétais la mère qui se levait la nuit pour te donner de l'huile d'olive volée de la jarre [...]. L'aïeule abandonnait son travail de potière ; elle maugréait :*

*— Que Dieu la reprenne !... S'il est écrit que son destin se raccourcisse !... Qu'avons-nous à faire de femelles au teint jaune ! p. 68-69*

Nous retrouvons le discours social intact dans la bouche de cette femme âgée qui confirme la présence de la narratrice Isma.

N'étant pas dans le discours référentiel interdisant l'interruption de la grossesse, Hajila veut avorter, car elle est dans la modernité d'Isma. Elle veut profiter de son corps et de sa mobilité : c'est une attitude pratiquement occidentale.

Elle décide d'utiliser sa grossesse non désirée afin d'obtenir un appartement pour sa famille dans une sorte de prostitution légale :

*— Vous déménagez ! as-tu promis à Kenza. Je laisserai tout le monde s'installer dans le « quatre-pièces » promis. Ensuite, tant pis, je ferai tomber le fœtus !*

*[...] Le soir même, en lavant les assiettes dans l'évier, tu as songé : « Enfin Kenza habitera dans une maison qui aura de l'eau courante... » Tu l'envies : « De l'eau, mais sans homme dans son lit, la bienheureuse ! » p. 83*

Son mari se soûle presque toutes les nuits, il délire et l'appelle :

*Isma !... Isma !*

*Tu recules devant ce nom, devant mon nom. Puis tu pousses l'ivrogne comme une bête de somme vers le corridor, jusque dans la chambre. p. 84*

L'homme confond "ses" deux femmes parce qu'il devine que l'ancienne Hajila a disparu, et que son ex-épouse est présente avec ses rejets, sa résistance, même sa répulsion pour la bière dont il est friand.

Le second drame approche, car la nouvelle Hajila ne cesse pas ses échappées régulières :

*« Un jour, ils furent deux sur le palier : Nazim, visage en larmes, et l'homme, les traits durcis. Tu eus un sourire déchiré. « Tiens, te dis-tu, l'homme n'avait pas la clef de la maison aujourd'hui ? Ainsi j'ai laissé le Seigneur à la porte de sa propre demeure !... Il va me ramener au bidonville dès ce soir ! »... Tu te retins de reprendre ce discours à voix haute. » p. 92*

Découverte, Hajila reste néanmoins ironique. Le maître, lui, l'attend à la porte de sa propre demeure. Dans la logique sociale, un homme rentre le dernier à la maison, par contre, sa femme doit l'attendre patiemment, même s'il est tardif. Elle vient de renverser les normes. Elle est cependant un peu triste avec son "sourire déchiré", mais soulagée parce qu'elle est persuadée de retourner ce soir chez elle ; au bidonville.

Hajila est fébrile en attendant la réaction de son mari :

*Tu t'accroupis un moment à même le sol, derrière la masse de l'homme ; tu te mets à tricoter un ouvrage posé là, dans une corbeille entrouverte. Le mari ne te voit pas ; tu espères qu'il finira par dire : « Allons dormir ! » Est-ce que tu as peur ? Tu n'as pas osé pénétrer dans la chambre à coucher, rejoindre le lit la première. Te faudra-t-il faire ta valise avant, ou après ? Après quoi ? Tes effets, ton linge seront rassemblés en un clin d'œil. Puisque tu es de passage ! Comme toujours ; en ces lieux, ou ailleurs. p. 92-93*

Pour une dernière fois, Hajila est prête à payer le prix de la liberté : elle le rejoindra au lit, ensuite, elle partira. Elle rassemble ses effets vestimentaires rapidement puisqu'elle savait dès le premier jour :

*Tu t'es contentée d'enlever ton voile de soie raidie et de le plier avec soin. Tu le poses, après une hésitation, sur une chaise, comme si tu allais repartir. p. 23*

Elle était de passage dans ce bel appartement, car la femme musulmane est toujours de passage dans le mariage :

Qui suis-je ? Une femme dont la culture d'origine est l'arabe et l'islam... Alors, autant le souligner : en islam, la femme est hôtesse, c'est-à-dire passagère ; risquant à tout moment, la répudiation unilatérale, elle ne peut réellement prétendre à un lieu de la permanence.<sup>1</sup>

Toute musulmane entrant dans le "circuit" du mariage devient une sorte de relais qui attend une autre. Hajila a hâte de retourner chez elle en souhaitant cette répudiation qu'elle considère "normale" dans sa nouvelle optique de femme libérée. Par ses sorties incessantes, Hajila manipule, ou plus exactement, défie son mari. En effet, malgré la menace, elle continue de se promener sans voile ni autorisation de son époux.

Hajila attend la sentence. Déjà soûl, l'homme l'appelle :

*La dernière bouteille débouchée est jetée spectaculairement par l'homme. De la poubelle, elle a roulé sur le sol. Bruit de cahot irrégulier, exagérant son écho. Aussitôt après, il appelle, il m'appelle - tu quittes ta place, tu approches :*

— Isma !... Isma !

*Tu attends stupéfaite, plaquée contre le chambranle. Quelle est cette étrangère qui revient, par sa voix ? p. 93*

---

<sup>1</sup> DJEBAR A. : *op. cit.* (Ces voix qui m'assiègent), p.49.

Pour le première fois, Isma entre dans la narration réservée à Hajila : “il m’appelle”. Dans l’inconscience de l’ivresse, l’homme fait la confusion entre elles, en fait, il reconnaît la présence d’Isma en Hajila.

Désormais, Isma va prendre la parole dans les parties réservées à son double Manipulatrice, elle provoque elle-même le quiproquo.

— *Ainsi, tu sors depuis longtemps, Hajila « la fuyarde » ?*

*Le ton n’est pas sarcastique. Il se lève, approche d’un pas et c’est pour toi le début !*

*Comme toi, j’ai vécu cinquante débuts, cinquante instructions de procès, j’ai affronté cinquante chefs d’accusation ! Je m’imaginai, comme toi, les avoir provoqués. J’ajoutais des propos que je croyais provocateurs ! Vertige de la parole développant ses rêts dans l’espace, face à la folie monotone du mâle !... p. 94*

Excédée par sa narration, Isma prend la parole et compare sa vie avec celle de Hajila : elle a vécu les mêmes événements. Il s’agit cependant de procès d’instruction, de chefs d’accusation et de propos provocateurs, pas de coups. Comme par pudeur ou honte, c’est Hajila qui supporte les coups telle une “punition” bien méritée (par toutes les deux). Justement, elle (Hajila) balance entre modernité et tradition, mais espère une répudiation. L’acte en lui-même vient de la Loi, elle la contourne en “désirant” sa répudiation : ce qui vient tout droit de son côté moderne. Pourtant, le fait de croire à sa culpabilité la fait retourner directement à la Tradition et ses contraintes.

Dans sa colère, Isma ne distingue plus ses paroles de celles qu’elle adresse à Hajila :

*Le soleil te regarde, ô Hajila, toi qui me remplaces cette nuit. En épiant cet homme dans la pénombre, empêtré dans son impuissance, tu commences à percevoir qu’il ne peut rien. Rien ! Quels que soient ses mots, quels que soient ses coups (car il frappera, et le souvenir des misères du bidonville se lève : brutalité à demi acceptée, la houle des images du passé affleure de nouveau, voisines révoltées gémissant dans les cours...), quelle que soit son agitation dans cette cuisine neuve comme un sarcophage, rien, l’homme ne peut rien ! Surtout pas te dépouiller des frémissements du dehors, des moissons de ton errance. p. 94*

Est-ce le soleil qui regarde ou le miroir qui renvoie l’image d’Isma en Hajila ? La sultane parle de remplacement, par conséquent, l’homme battait-il Isma ? Elle se contente de décrire Hajila/Isma, car “les mots miroitent” (p. 74) par mille facettes significantes.

*Toi debout, lui de nouveau assis, sa poitrine dénudée paraissant plus large.*

*[...] Il interrogeait, procureur de la nuit et des autres. Il te demanda de t'asseoir, sur un ton ostensiblement calme ; tu ne bougeais pas ; tu ne comprenais pas. Il te harcela dans un flot soudain, à peine véhément : » Qui allais-tu rejoindre dehors, avec qui parlais-tu dans les squares, quel inconnu, quel ami ancien ou nouveau t'accompagnait et dans quelles promenades ?...*

*[...] Tu rétorquais par bribes, déçue peu à peu de ne pas pouvoir inventer l'aventure qu'il créait, les possibles que son discours faisait naître. Comment lui dire que c'était plus grave, que tu l'avais trompé avec des faces d'inconnus, des vieux tassés sur des bancs, des enfants se précipitant dans des jeux, comment lui avouer la distraction vorace qui t'abîmait dans les jardins, juste avant que le sifflet du gardien n'annonce la fermeture ? Tu as hasardé.*

— *Ce que j'aimais...*

— *Oui ?*

*Il haleta, un éclair de haine fit frémir ses paupières étirées.*

— *J'aimais enlever le voile dans une ruelle, quand personne ne passait, ensuite marcher nue !*

*Il a frappé au mot « nue ». Il a continué en répétant ce mot, comme s'il le reconnaît. Comme si on le lui avait lancé ; je le lui avais lancé. p. 94-95*

Moment crucial de la diégèse. Le mari prend aussi la parole pour interroger Hajila dans la ligne directe du discours référentiel : une femme sortant sans *haïk* ne peut être qu'une dépravée. D'abord, la candide Hajila ne comprend pas, soudain, Isma se réveille et surgit avec des mots à double sens : elle le trompait non pas avec un seul amant mais mille inconnus : des vieux ; des hommes ; des enfants qu'elle se plaisait à regarder goulûment sans se rassasier. Son acte est bien plus "grave", car elle ne prend pas un amant qui serait une autre prison, mais pour être libre de toute "chaîne" masculine.

Elle essaie d'expliquer son geste innocent : elle aime marcher "nue" dans la rue. La foudre s'abat sur elle juste à la prononciation du vocable "nue". L'homme n'a pas confondu les deux femmes : Isma est ici devant lui. Il la reconnaît parce qu'il a déjà entendu le terme "nue", il frappe donc en répétant le mot.

*Il te frappe au visage, tu n'esquives pas le coup. Il prend une bouteille vide, il la brise 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...*

*[...] — Te briser les pattes, pour que tu ne sortes plus, pour que tu restes rivée à un lit, pour que... p. 96*

L'homme sait qu'il est en face de Hajila/Isma : il la bat pour l'aveugler ; lui scier les jambes en supprimant ainsi toute possibilité de sortie. Ici, nous sommes devant une manifestation évidente de la jalousie. En réalité, la Loi n'est qu'un prétexte, lui ôter la liberté est sa vraie raison. Elle ne doit pas être libre de sortir sans voile, marcher, voir, rire, peut-être se sentir désirée, non, Hajila/Isma est à lui uniquement puisqu'il a acheté le droit d'en "abuser".

Sadique, l'homme ne répudie pas Hajila, mais l'enferme dans l'appartement avec la complicité de Touma. Elle est autorisée à aller au bain maure comme le veut la tradition.

Tout au long du récit, bien qu'ayant subi l'enfermement, le viol et les coups, Hajila évolue. Son histoire commence au moment où la sultane Isma l'a choisie pour la marier à son ex-époux. Aimant le grand air, Hajila s'arrange pour sortir sans autorisation maritale, puis elle ôte son voile : un geste hautement symbolique de libération. Ses fréquentes déambulations lui procurent un pur bonheur : son corps fait osmose avec l'air ; le soleil ; la nature. Cette extase de la liberté du corps compense la torture des viols légaux et des coups. Découverte par l'Homme, Hajila est séquestrée dans l'appartement. Elle pourra en sortir aidée par sa sœur/Isma.

#### **1-4-2 Isma/Hajila**

*Je choisis de ne réveiller que les nuits : depuis la crête des vingt ans au vallon des trente, au défilé des quarante, le corridor, comment savoir sur quel ciel il débouche ? p. 20*

Isma se réserve les nuits pour raconter sa propre histoire. Elle prend la parole dans un "je autobiographique" et endosse le rôle d'un personnage.

*Ô souvenir, je ferme les yeux en plein soleil, mais du cœur de la pénombre, en arrière, un bruit d'ailes frissonne dans le pigeonnier. p. 19*

Dans la "pénombre" de sa mémoire, Isma se souvient en actualisant la maison andalouse où elle vivait. Hajila est intégrée dans le "bruit d'ailes (qui) frissonne", ce qui rappelle cette "petite caille, l'oiseau transi" de la page 16.

Elle retrace ses nuits passées avec l'aimé. Très amoureuse, elle décrit son bonheur :

*Je me souviens, oh oui, je me souviens de tant d'années, un clin d'œil, une vie ! Je marche. Je me souviens de l'écoulement des jours, de leur succession en chute ou en envol, sans musique, la musique scintille dans nos regards ; nos mains tendent et le couple s'enlace. p. 20*

Elle se souvient des premiers temps de son mariage :

*Torse nu, cheveux décoiffés, l'homme est sorti d'un pas traînant que j'entends, vulnérable encore. Dans la cuisine, il marche, ouvre un robinet et boit. J'allonge les jambes ; volupté d'attendre le plaisir après le plaisir, de continuer d'en avoir les membres rompus, les articulations assouplies. Mes yeux s'accrochent à l'embrassade de la porte bleu vif, en suivent le contour quadrangulaire, tandis que mes reins, que mes seins s'étaient. Mes coudes posés à plat découvrent leur saignée. La porte se rabat de nouveau ; la distance entre mon corps couché et l'homme debout se dissout. Éclair avant la pétrification de l'attente. p. 30-31*

Sans équivoque, Isma vivait un très grand bonheur : les plaisir et volupté sont des termes qui expriment la relation sexuelle basée sur l'entente mutuelle. "La distance entre mon corps couché et l'homme debout se dissout", ici, elle reconnaît se fondre allégrement dans le corps de son époux : l'entente parfaite.

Elle déroule le film de sa mémoire : des jours heureux se succèdent :

*Conclure par la coquetterie complaisante ; j'embrasse avec fougue l'aimé :*

*— Toute seule, je n'aurais pas acheté cette robe !*

*Remercier à la façon des femmes esclaves qu'on entretient ! Un jeu. p. 44*

Isma joue à la femme entretenue et esclave. Forte de ses sentiments pour son mari, elle le fait avec fougue : ce n'est qu'un jeu. Si Hajila est présente, Isma est un peu dédaigneuse à son égard, car elle joue seulement à la femme esclave.

Très sûre d'elle-même, elle raconte leurs ébats amoureux :

*Une même paresse nous submerge. Je m'attarde pour ma part à des précautions de courtisane. La précipitation, la ferveur de l'impatience se bannissent. Dans l'enlacement, chacun de nous prend son temps. Abord d'un sommeil par coulées successives : chaque partie du corps se meut autonome, un sein devient coupe renversée, le ventre plage fuyante, les épaules se creusent sous l'oreiller, et les jambes ah ! les jambes vous font des rêves de scaphandrier. p. 45*

Au prélude de l'amour, elle est courtisane en reconnaissant sa sensualité. La hiérarchie est bannie, d'autant plus que le respect mutuel existe "dans l'enlacement, chacun de nous prend son temps". De cet amour partagé, Mériem est née :

*Une nuit, un accès de ferveur nous affaissa dans un coin de maquis. Une odeur d'anémones persistait, je crois, après l'averse de l'après-midi. L'enfant naquit en février. p.46-47*

Cependant, des premiers mots annoncent la lézarde dans le couple :



*La porte demeure ouverte ; elle se ferme juste avant l'éclat de rire - non celui qui déchire les lèvres, mais celui qui secoue le corps entier, bras en lianes qui s'allongent, jambes nues aux pieds de nymphe, aux orteils qui se délient les uns des autres, visage éparpillé aux quatre coins. La porte se ferme en silence, vivement. La durée s'immobilise. Longtemps après la traversée des rêves et des fièvres, l'huis redevient béant. Étendue, après avoir navigué, j'affleure au matin. Me voici mince pliure entre la moire de la nuit et le métal du nouveau jour. p. 30*

Isma distingue l'éclat de rire "qui secoue le corps" de celui "qui déchire les lèvres". Même si elle préfère le rire joyeux, elle connaît le triste. Les mots se font discordants : rêves/fièvres, l'huis/béant, moire de nuit/métal du jour. Il est clair qu'Isma est double dans les termes : pliure ; nuit/jour ; le velouté de la moire avec la dureté du métal.

Elle continue à faire le récit de sa propre vie :

*Dans la pénombre le mur me paraît fendillé. Je sors la main de dessous la couverture ; je le tâte. L'homme dort, ses jambes liées aux miennes. Les matelas superposés qui nous servent de couche conjugale ont été récemment refaits. Je m'émeus à la pensée que, ce prochain été, nous en tasserons le relief, que, dans cette laine préparée minutieusement, nos corps creuseront un mitan de tendresse. Les nuits suivantes, l'époux m'accula contre la paroi. p. 33*

Les joies de la vie conjugale ont un léger déséquilibre : le mitan égalitaire se transforme en une poussée contre le mur s'apparentant à l'enfermement de Hajila. Elle est un peu déçue de cette réaction inconsciente de son mari : il dort. Serait-ce un trait de son caractère ?

Elle décrit le décor de la maison :

*Jamais de rideaux. Par oubli, ou par dédain ensuite. Rideaux contemplés de la rue et qui mentent avec leur allusion à un foyer feutré. [...] S'ils sont voiles de gaze, ils éloignent tous les paysages. p. 31*

Les rideaux mentent parce qu'ils cachent la vie qui se déroule derrière les vitres : elle n'est pas toujours heureuse. Hajila est présente par les paysages qu'Isma semble affectionner aussi.

Quant à ses déboires, Isma se révèle pudique. Elle raconte une nuit venteuse :

*Ce soir-là, l'époux me repoussa contre la cloison. Peut-être à cause de la moiteur insupportable, le temps était au vent du sud. Qui se déchaîna trois longs jours entiers. Êtres et choses étaient séparés par des écrans de poussière ; le souffle de l'air avivait une sorte de ressentiment. p. 33-*

En prétextant le vent du sud, qui sépare les choses et surtout les êtres en attisant leur dépit, Isma reste évasive. Néanmoins, la scission menace le couple.

*Nuits de courant d'air, de malaise : les loquets cliquettent, un bidon dans un préau tombe avec fracas. Les vierges ouvrent grand leurs yeux obscurcis*

*[...] L'instant d'une caresse, nos bras se dénouent. Dehors, la tempête galope.*

*[...] « Quelle nuit ! » soupireront les ménagères, lorsque je les rejoindrai. Pour l'instant, je ne désire pas sortir de la chambre ; me ficher comme un insecte sur l'envers des pierres, oublier la tourmente.*  
p. 34

Les menus détails de la tempête contraste avec le silence des échanges amoureux si minutieux au début de la relation. Elle préfère rester enfermée dans sa chambre pour oublier la tourmente de la tempête ou... du couple. Notons la présence de Hajila dans les termes : vierges aux yeux obscurcis et l'enfermement.

Passé le premier choc, Isma intègre Hajila de façon plus évidente. Sa narration n'est plus sélective puisqu'elle décrit l'échec des ébats amoureux :

*Gisante, tête renversée, chevelure en corolle de palmier, cou étiré en ligne convexe vers la couche sans oreiller. Sur le visage, la jouissance ne laisse nulle empreinte ; l'assoupissement ne livre pas ses rôles. Corps labouré ; les paupières baissées pourraient le signifier... N'est-ce que le sommeil avec ses sursauts ? Les lèvres frémissent, un sanglot se réprime.*  
p. 34

Elle ne confirme pas sa présence par le "je" des premiers plaisirs sensuels. Il s'agit d'une femme qui est visiblement malheureuse en amour : elle n'éprouve aucune jouissance parce que son corps, telle une glèbe, est labouré, puis ses lèvres répriment un sanglot. Hajila est ici en "subissant" ces relations sexuelles du mariage traditionnel.

La description continue sur le même registre :

*Les bras fluets se relèvent en figure incertaine, retombent pour former une anse autour du visage. Dans ce désordre, les seins se découvrent ; un profil aux traits de cire apparaît, la sueur perle au front.*

*Ouvrir les yeux : chaque membre flotte, les muscles du dos s'ouvrent, les pommettes s'arrondissent, poteries dissemblables, les épaules s'incurvent et chaque main égrène de chaque doigt une musique pour odalisque sourde.*

*Au centre du plafond, la lampe s'affole, comme une tache fragile dans un ventre d'albâtre.*

*L'homme dort. Je le contemple, puis je m'habille : je vais retrouver les parentes dans le patio. p. 34*

Hajila est présente dans le "profil aux traits de cire" et "odalisque sourde". Isma se découvre enfin dans un "je/jeu" qui ne se révèle qu'à l'achèvement de la séquence narrative. C'est bien elle qui prend la parole. Même le verbe contempler, qui signifie en principe admirer, prend l'allure d'une réflexion profonde ou d'un questionnement sans réponse. La forme impersonnelle inclut toutes les femmes dites "normales".

Un discours référentiel vient de faire une apparition : Isma, qui était heureuse dans le mariage et faisait exception, car différente par sa modernité, constate qu'elle-même n'est pas prémunie de ce genre de situation. Solidaire, elle retrouve ses "parentes" dans le malheur du mariage traditionnel.

Peu encline à raconter ses souffrances, elle annonce :

*Je soulève ma fille, je l'emporte, je l'amène de sa chambre à la nôtre ; nous l'installons entre nous. Par-dessus son gazouillis [...] nous parlons longuement, vainement, des années à venir. p. 47*

Très heureuse de la venue de sa fille Mériem, Isma voit l'avenir du couple incertain et vain. La rupture est imminente.

Quand Hajila vit son premier drame, Isma prend immédiatement la parole dans une parfaite ambiguïté :

*Nos mots n'éclairent ni la meurtrissure, ni la joie, ils miroitent. Leur ardeur sourd. Ils tintinnabulent. p. 74*

Les mots sont multiples et résonnent dans le silence par leur diversité, mais ils demeurent incapables d'éclairer véritablement la douleur ou le plaisir. Ces sentiments très forts, qui sont au-delà des mots, résident peut-être dans un silence plus expressif que l'assourdissement du cri. Visiblement, Isma préfère "dire le viol" de Hajila pour taire ce qu'elle a subi :

*J'ouvre les yeux dans le noir, pour saisir les sons et leur sens. Je me trouve engluée dans l'engloutissement. Je tente d'en surgir. Les mots de l'amant s'enroulent autour de moi, poulpes froids, tandis que nos voix se suspendent.*

*Je m'accroche aux épaules de l'homme. Flux de mots-aiguilles que, dans son sommeil, il épelle. J'entends ce lent délire hachurer mes rêves qui précèdent le jour ; j'en retiens des fragments somnambules. Un vocable de désir dur m'attend, fiché dans l'or de la première aurore. p. 74*

Dans le calme de la nuit, Isma entend paradoxalement les mots qui trahissent la douleur du "viol" : les mots/aiguilles qui s'enfoncent ; les mots/gestes qui emprisonnent ;

les rêves hachurés qui se brisent, tout cet ensemble est suivi du terme “désir dur” qui prélude le “viol” (nous connaissons déjà ce désir dur qui a précédé la tentative de viol de Chérifa par son premier mari dans « ENM »).

À l’instar de Hajila, Isma connaît les habitudes des rapports intimes non désirés, elle obéit de cette manière à la loi de la Tradition stipulant que la femme ne doit pas se refuser à son mari :

*Vibrato du timbre secouant les mots qui coulent, que je reçois en formes vides. Décrire à l’avance mouvements, postures et figures du corps ; dépeindre comment forcer le secret et l’attente. Une paresse des muscles, d’une jambe, d’une articulation transparait comme si le refus de la chair se cristallisait... Les mots précèdent la rencontre, annoncent la résistance. Approcher insensiblement d’un consentement tacite.*

*Je laisse les sons me cerner ; la voix de l’aimé ouvre les traverses de la nuit. Préservée des soupirs, je m’offre sans apprêt, dans une dépense grave de la volupté. Peu à peu, nous plongeons dans le sommeil. p. 75*

Isma, l’occidentale, est très sensible aux préliminaires des ébats amoureux. Elle connaît les vrais échanges sensuels et désire leurs renouvellements dans une attention réciproque.

La lassitude de l’anticipation apparaît dans les mouvements et les postures du corps. La résistance vient de la chair qui se cristallise et se refuse, mais l’habitude aidant, Isma cède sans apprêt dans un consentement tacite. Telle Hajila, elle s’installe dans la routine des rapports intimes traditionnels.

*Quelquefois le couple se cherche, se reconnaît, se sépare, ainsi de multiples fois, de multiples nuits, mais sans un mot. Souffrance écharnée la langue qui ne peut dialoguer. Cœur arasé de l’amour. p 75*

L’amour quitte le couple en le réduisant à son niveau le plus bas : une relation physique.

Décue, Isma imagine les pensées de son époux :

*Il suffirait que je prononce quelques mots, que je formule ma crainte par une flexion de voix ; un répit surviendrait. Mon regret s’accroît :*

*« Quel tunnel où je nous ai plongés ! »*

*Je m’imagine en suppliante. Je me déshabille. « Voici, se dit l’homme avant le rituel du coucher, voici que j’aperçois dans ses gestes, non les courbes de l’abandon, ni la fluidité de l’indolence avant l’ardeur, mais des angles du corps, des hésitations des bras, des pliures économes. ».*  
p. 76

Elle regrette son mariage (tunnel). Son empressement pour les préliminaires amoureux du début de leur relation se transforme en hésitations et doutes.

*De nouveau, abandon abrupt, escarpement de l'approche, tombée de l'élan renouvelé. Dans un sursaut imprévisible, je me refuse ; je fuis. Je crois, en plein bouleversement nocturne, me barricader. Mes bras ouverts pour l'accueil, je pressens l'intrusion, je la provoque puis, dans un retournement, je défie. Me débats, dents et ongles acérés. L'époux se préoccupe de cette violence. p. 75*

Ce passage, tout en lutte, va de l'abandon total au refus intégral, et la fuite devient salvatrice. Au moment culminant de 'l'intrusion', la narratrice se débat énergiquement, tandis que le mari égoïste oublie sa partenaire, mais il est désorienté par la violence de sa réaction.

Le divorce arrive, mais Isma ne le prononce pas. Quand l'Homme frappe Hajila, elle choisit cette occasion pour raconter ses démêlés avec la justice pour leur séparation. Puis, Isma prend la parole de façon confuse en mêlant ainsi 'je' et 'tu' pour créer une égalité sororale entre Hajila et elle.

Isma narre sa propre histoire en la commençant joyeusement par la rencontre avec l'aimé qui ne tarde pas à devenir l'époux. En femme moderne, Isma ne subit pas le viol organisé. Elle pensait que son mariage devait être durable, car souhaité par les deux amoureux. Mais, la situation du couple se détériore. Et contrairement à Hajila, Isma s'enfonce dans l'enfermement et perd peu à peu son modernisme. Elle est affaiblie par l'amour qu'elle porte à cet homme qui est trahi par son égocentrisme et un caractère quelque peu brutal. Malgré la venue d'une petite Mériem, le couple n'a aucun avenir.

À partir de ces deux volets consacrés à Hajila et à Isma, nous constatons un déséquilibre : le volet qui concerne Hajila est plus long que celui d'Isma. En vérité, la narratrice manipulatrice opère une sélection pour son propre récit et fait vivre sa doublure toutes ses souffrances en sa qualité de femme traditionnelle, car elle a un regard empreint du système de pensées de la société conservatrice, mais qui aspire à la liberté : Hajila est dans les deux logiques du traditionalisme et modernisme. Cependant, son côté traditionaliste est dominant, ce qui fait d'elle une co-épouse idéale :

*Il avait exposé tout un programme : « Une femme qui, à la maison, s'occupera des enfants. » p. 90).*

Nous remarquons que la partie consacrée à Hajila porte sur les éléments prévus par notre hypothèse : effets de réel du discours référentiel. Isma, qui vit en dehors du jugement de sa société, n'est pas touchée par ce discours. Étant occidentalisée, instruite, ayant également fait un mariage d'amour, elle se sent protégée. Son compagnon ne se comporte

pas en maître au moins au début de leur mariage. Alors, pour se fondre dans sa société et rejoindre ses sœurs ensevelies, Isma réserve le deuxième drame de Hajila pour "l'incorporer". Elles forment alors un personnage double dont la dualité s'équilibre dans le lien intime de sororité : Isma descend de son piédestal du modernisme ; Hajila s'élève par son aspiration à l'indépendance s'unissant ainsi intrinsèquement.

### 1-4-3 « Je » et « Tu » : apparente dualité, réelle unicité du moi

Au moment du second drame, Isma décide "d'intégrer" Hajila parce qu'elles sont unies dans le malheur. S. Camet écrit à ce sujet :

[...] Il trahit (le double) le partage d'une conscience tourmentée qui ne perçoit son être que dans la tension et la douleur : « Le double est la souffrance de l'un. » À ce théorème se superpose un autre tout aussi vrai : « La souffrance du double fait l'œuvre unique ». Les considérations qui suivent ancrent en raison le glissement de la première proposition à la seconde.<sup>1</sup>

Isma prend la parole et décide :

*Arrivée à ce point du récit, une violence me saisit de mélanger ma vie à celle d'une autre. Tout corps masculin sert-il à signaler le carrefour vers lequel, aveuglées, nous patinons, bras tendus l'une vers l'autre ? p. 85*

La souffrance impose le double ou l'autre. Isma ne désigne pas Hajila, mais la peine est localisée. La personne double reste inconnue dans la multiplicité dont le lien est singulièrement le corps masculin :

*Car, sur nos rivages, l'homme a droit à quatre femmes simultanément.  
p. 100*

Isma n'est plus une exception. Elle, qui se croyait invulnérable par son mariage d'amour, imaginait une vie conjugale différente.

De même que ses autres sœurs, Hajila est dans la logique du mariage traditionnel dont l'échec est évident et une conséquence attendue.

Isma souffre, elle fusionne alors avec Hajila :

*C'est toujours moi qui te parle, Hajila. Comme si, en vérité, je te créais.  
Une ombre que ma voix lève. Une ombre-sœur ? Les sœurs n'existent-elles que dans les prisons. p. 91*

---

<sup>1</sup> CAMET S. : *op. cit.*, p. 9.

Il est temps que Hajila soit assumée par Isma, car le drame est très proche. Hajila, cette “face de la douleur” (p. 17), peut supporter courageusement l’épreuve. En fait, Isma ment un peu, son double est créé depuis le début de l’intrigue, alors, pourquoi l’avoue-t-elle maintenant ? Hajila “est la souffrance de l’un(e)” pour reprendre les mots de S. Camet.

*Plus les mots me devancent, plus mon présent se disperse ; et ta forme s'impose. Ma mobilité n'est qu'apparence : vol de papillons de l'aube, aux ailes qui s'émiettent. Immanquablement quelqu'un avancera les doigts, palpera, écrasera. p. 91*

Isma lui donne la liberté, puis disparaît. Hajila devient soudain imposante et prend forme dans le corps de son double :

*Je me soucie à présent du drame qui approche. Or je mélange. Je mêle nos deux vies : le corps de l'homme devient mur mitoyen de nos antres qu'un même secret habite. p. 91*

Méthodique, Isma évoque d’abord la situation générale : “tout corps masculin sert à signaler le carrefour”, puis dans cet extrait, précise que “le corps de l’homme devient mur mitoyen”, ici, elle vise leur gémellité. L’article défini de l’homme reconnu, mais chosifié en un mur, l’exclut de leur unité : il est l’indésirable, car le seul à connaître leur intimité. Le sens équivoque du terme antre n’augure aucune joie ni plaisir.

À l’imminence du drame, Isma la sultane mélange les deux vies. La gémellité des deux femmes réserve la douleur pour Hajila, “la blessure” d’Isma :

*Derra : en langue arabe, la nouvelle épousée, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne de ce mot, qui signifie « blessure » : celle qui fait mal, qui ouvre les chairs, ou celle qui a mal, c'est pareil ! p. 100*

Pris dans un passage non titré, cet extrait en italique semble en dehors de la diégèse : il est en réalité un discours qu’une narratrice inconnue prend en charge. Son point de vue est clair : les femmes sont sœurs dans le malheur. Les “blessures” (derras) sont fraternelles qu’elles fassent mal ou qu’elles aient mal. Peu importe, c’est toujours une femme qui souffre.

Dès que Hajila est découverte par son mari, Isma se manifeste. Cette nuit-là, l’homme, qui est très mécontent des agissements de sa femme, se met d’abord à boire. Ivre, il réclame Isma. Sa compagne s’interroge : qui est donc cette étrangère qu’il appelle pour la deuxième fois ? Il s’avance vers elle :

*Le ton n'est pas sarcastique. Il se lève, approche d'un pas et c'est pour toi le début !*

*Comme toi, j'ai vécu cinquante débuts, cinquante instructions de procès, j'ai affronté cinquante chefs d'accusation ! Je m'imaginai, comme toi, les avoir provoqués. J'ajoutais des propos que je croyais provocateurs ! Vertige de la parole développant ses rêts dans l'espace, face à la folie monotone du mâle !...*

*[...] Tout au long de cette caricature de tribunal, je contemplais le fantôme du grand amour brandi, le trophée que j'avais porté dans les rues. Au soleil ! p. 94*

À l'approche des coups, Isma devance Hajila et voit se défiler devant ses yeux les "coups" des procès des tribunaux. Elle se compare à sa "blessure" et se croit coupable en subissant la "folie du mâle", que Hajila supporte en bastonnade comme le "juste" châtiment des fantastiques promenades. Sciemment confuse, Isma contemple ce simulacre d'amour dans les rues et au soleil. Sommes-nous en présence d'Isma ou Hajila ? Pourquoi pas les deux à la fois unifiées dans le même personnage : la "Blessure" ou "Derra".

*Le soleil te regarde, ô Hajila, toi qui me remplaces cette nuit. En épiant cet homme dans la pénombre, empêtré dans son impuissance, tu commences à percevoir qu'il ne peut rien. Rien ! Quels que soient ses mots, quels que soient ses coups (car il frappera...) p. 94*

Hajila est bien la blessure dans cet espace temporel d'Isma. Cette nuit de la raclée, Hajila est sa doublure. À l'instar du viol qu'Isma ne prononce pas pour elle, les coups non plus ne lui sont pas destinés : c'est sa "Derra" qui est battue à sa place.

Toutefois, le mari, lui, ne se trompe pas, il appelle Isma au lieu de Hajila. Il sait, car il a le secret de leur intimité.

*Il a frappé au mot « nue ». Il a continué en répétant ce mot, comme s'il le reconnaît. Comme si on lui avait lancé ; je le lui avais lancé.*

*Ô ma sœur des bidonvilles, ô ma suivante du malheur inextricable, quand, adolescente, j'ai rencontré cet homme, c'était « nue » que je déambulais ! J'allais au lycée et à l'université, mais comment marcher ainsi aux côtés d'un homme aimé ? Nulle tradition ne me servait de phare. p. 95*

Isma se désigne par le pronom indéfini "on". Rageuse, elle avoue avoir elle-même prononcé ce mot "nue" et reconnaît Hajila finalement. Mais qui parle ? Peut-être que c'est elle qui est battue ? Qu'importe le corps de qui, les deux blessures ont la même âme.

Cependant, Isma se distingue et désigne Hajila comme sa "suivante". La dédaigneuse sultane se ressaisit pour bien marquer la différence entre une Hajila des bidonvilles souvent illettrée et voilée avec l'Isma qui sort "nue" pour aller étudier à l'université. Elle est libérée de toute entrave aussi bien vestimentaire que sociale.



Toutefois, notons le glissement imperceptible du discours, “l’inextricable malheur” doit probablement signaler le mariage dont aucune musulmane ne peut rompre, si le conjoint ne le souhaite pas. C’est lui qui “divorce” de sa femme, alors qu’elle ne peut que le demander.

*J’avais ricané bien plus tard : « Les hommes sont-ils jamais nus ? [...] montre-moi un homme vraiment nu sur cette terre, alors je te quitte pour cet homme ! »*

*J’ai fait mieux, je l’ai quitté pour moi-même.*

*Je l’avais nargué : « Tu m’as eue nue » ; j’avais triomphé : « J’ai toujours fait l’amour avec toi toute nue, âme et corps ! » p. 96*

Isma se comporte en égale en refusant les coups que Hajila accepte. Elle joue sur les mots et substitue le terme “nue” en lui donnant un sens noble de la sincérité. Doutant de la loyauté des hommes, elle les quitte pour se retrouver tout simplement.

Hajila est battue, quand Isma se défend et résiste, mais reste silencieuse quant aux coups qu’elle “aurait reçus”. La sultane recherche la confusion qui lui permet de sortir de sa dualité et rejoindre la multiplicité de ses sœurs/derras :

*La blessure ne te transperce pas au moment précis où l’on te frappe, où tu accuses le coup, où tes muscles se tendent, te poussent à te précipiter, à te bâillonner spasmodiquement la bouche, de peur que tes hurlements ne réveillent quelque rôdeur somnambule. Déroulé accéléré, ou au ralenti, d’une révolte des muscles seuls, dans le gris de l’insomnie, dans l’électricité de la morsure. Il ne s’agit d’abord que de s’abandonner - salutaire célérité qui fait traverser au corps la lassitude sans larmes. p. 98*

En sortant du tutoiement de son double vers celui de la généralité, Isma se dérobe et s’adresse à toutes les femmes battues : elle entre de cette manière dans l’anonymat. Par cette forme syntaxique, nous remarquons un “aveu de souvenir”, car elle connaît toutes les étapes des coups : dès l’instant où ils tombent sur le corps jusqu’au moment où la femme brutalisée ravale ses larmes dans un silence forcé de la honte. Encore la référence à la réalité : une femme battue se sent toujours coupable, tandis que l’homme est toujours dans son droit de frapper.

Isma ou une narratrice, qui persiste à être inconnue, continue de tutoyer les femmes maltraitées :

*C’est le moment de l’après douleur qu’il faut affronter. La vraie blessure, l’irréparable ! Tes yeux sont grands ouverts ; ils interrogent. À force de les emplir de vide, tu espères trouver pourquoi... pourquoi l’exil ? Comme si... l’exil était un spectacle ! Comme si la désolation s’étirait en désert... p. 98*

Maintenant, c'est la douleur morale et l'humiliation : comment une femme battue peut-elle se reconstruire quand elle est traitée de cette manière ?

*Pourquoi ? » La question assourdit. Le mal a jailli du dehors ; de son sourire décapant, il t'a expulsée... Ta pensée recroquevillée se meut malaisément. Tu formules la révolte : pourquoi avoir reçu le coup en victime offerte, alors qu'il suffisait de faire un pas de biais,... Tu t'es élancée trop avidement, personne ne t'a mise en garde contre le soleil. Il aurait été si facile d'esquisser une parade. Un retrait rapide, un retour au harem. p. 98*

La narratrice inconnue/Isma opère une avancée dans sa réflexion. Les femmes, qui subissent les raclées en victime, résistent bravement et ne se retirent pas pour les esquiver et battre ainsi en retraite. La manipulatrice des mots est ici parce qu'elle retourne à son habitude la situation : recevoir les coups sans broncher est un acte de révolte et d'insubordination.

*Dehors, tu te découvres tatouée. Tu ne peux pleurer ; tu regrettes le douceâtre relâchement des larmes. Mais le désir du monde t'éperonnant soudain, tu t'arraches à la chambre, tu sors. Tandis que tu marches au hasard, hésitante, enfin les yeux libres, tu regardes. p. 99*

En la désignant "tatouée", la narratrice revient à Hajila sans trop l'impliquer. La généralité de ce tutoiement laisse une note d'espoir aux femmes battues qui bondissent au dehors ; hors du harem. L'ambiguïté est bien entretenue : Hajila ; Isma ou les autres femmes.

Isma décide d'aider Hajila qui est prisonnière (dans l'appartement), mais autorisée à aller au bain turc avec sa sœur Kenza une fois dans la semaine. Touma, complice du gendre, surveille sa fille.

Le bain maure se révèle un lieu mythique : la seule consolation hebdomadaire de toute femme captive au harem :

*Hammam comme un répit ou un jardin immuable. Le bruit d'eau supprime les murs, les corps se libèrent sous les marbres mouillés. Chaque nuit, le bain maure, qui sert de dortoir aux ruraux de passage, devient un harem inversé, perméable - comme si, dans cette dissolution des sueurs, des odeurs, des peaux mortes, cette prison liquide devenait lieu de renaissance nocturne. De transfusion. Là s'effectuent les passages de symbole, là jaillissent les éclairs de connivence ; et leurs frôlements tremblés. p. 158-159*

C'est un lieu magique où les échanges deviennent dissolution et purification. Harem inversé pour les ruraux de passage, il est spécialement un espace féminin. Comme

nous l'avons déjà vu, il est une sorte d'utérus composé d'eaux chaudes, sueurs, vapeurs et liquidité dans une imbrication qui conduit à la renaissance.

Le vendredi, Isma donne un rendez-vous à Hajila au hammam :

*S'approcher de la fluidité de toute reconnaissance. Ne plus dire « tu », ni « moi », ne rien dire ; apprendre à se 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 du moindre regard, reviennent dans le creux de ces chambres bruineuses. p. 158*

Enfin, Isma se reconnaît en Hajila. En effet, les déictiques "tu" et "je" sont supprimés. D'ailleurs, les miroirs, qui n'existent pas normalement dans la salle chaude de tout hammam, reviennent par la réflexion de l'une sur l'autre : Hajila est l'image exacte et virtuelle d'Isma. Au bain maure, la magie de la féminité permet cette naissance ou reconnaissance.

Isma continue à aider Hajila en lui rendant visite dans le but de lui fixer un dernier rendez-vous :

*Je me penchai pour t'embrasser. La vieille servante qui entrait pensa, c'est normal, que je te donnais le protocolaire baiser avec bénédiction, c'est le rite de la sortie du hammam... Mais moi, je chuchotai comme si, définitivement, tous les déchets du passé avaient disparu. S'étaient noyés.*

— *Voici, prends cette clef que je tiens là ! prends ! répétais-je*

*Tu pris l'objet sans comprendre. Je t'embrasse. Je murmure la formule habituelle, puis :*

— *Touma t'empêche de sortir, sauf pour ce bain hebdomadaire. Que tu gardes cet enfant dans ton ventre ou que tu le rejettes, c'est à toi d'en décider ! Sors, consulte un médecin, une amie, qui tu veux. Sors seulement pour sortir !*

[...] — *Merci ! réponds-tu en serrant la clef. p. 163-164*

Isma donne la clef de l'appartement à Hajila en confirmant ainsi son statut de sultane. Par ce geste, elle fait disparaître tout le passé de sa culpabilité en rendant à Hajila sa liberté dont elle l'a privée en la choisissant sa "derra" ; sa blessure ; femme de son ex-mari.

Très moderne, Isma lui conseille de consulter un médecin ou de sortir sans raison ou juste pour le plaisir de se promener en toute liberté. Hajila suit sa recommandation en reprenant ses randonnées interdites :

*[...] la cité rousse là-bas d'où ma mère ne sortit jamais ? Je ne me fixerai pas ailleurs.*

*[...] Or toi, dans ce bourdonnement qui enfle entre des rues dégringolées, dans cette cité à l'incertain équilibre, frôlant un constant glissement (de terrain, mais aussi d'identité), 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*

*J'ai repris mes vagabondages. Ainsi je ne te crée plus, je ne t'imagine plus. Simplement je t'attends.*

*[...] Mais je crains désormais tout voyage. Je désire m'enfoncer, à mon tour. À ma manière, me revoiler... Reculer dans l'ombre ; m'ensevelir.  
p. 165-166*

Les rôles s'inversent. Isma veut retourner et se fixer dans sa ville natale, tandis que Hajila retrouve la mobilité de sa première enfance et son identité entière. Isma n'a plus accès à ses pensées ni à son intimité parce que Hajila est libre, redoublée, dupliquée et unique *comme une autre Isma*.

Privée de l'intimité de sa doublure, Isma la surveille de loin vaguer dans les rues encombrées :

*Et je t'ai vue bondir. « Une antilope devant le chasseur fuyant », commencerait un poète bédouin cherchant déjà ses lieux communs rimés, ses allitérations inutiles. Tu as traversé en diagonale quand une voiture noire, pleine d'occupants rieurs ou grimaçants, te heurte, quand des voix jaillissent dans un désordre, puis des klaxons, puis...*

*[...] Moi, j'ai regardé ton visage pâle. J'ai vu le mien, que je n'avais jamais pu voir, à ce même instant où l'aile de la mort vous caresse, où son sourire imperceptible semble vous dire « pas maintenant, ce n'est point l'heure ! » Mon visage que je n'ai pas trouvé. p. 168-169*

Hajila est écrasée par une voiture. Celle, qui rôde près d'elle, se précipite et regarde son visage : c'est sa propre image qu'elle voit comme dans un miroir. Un instant après, la vie revient, puis Hajila se détache définitivement d'Isma ainsi que de son regard. Isma est désormais unique, elle est absente pour Hajila. Cette dernière est aussi unique bien qu'elle ressemble à Isma libre.

## **CHAPITRE 2 – « Elles » font partie de « je » : les histoires des autres femmes**

Comme nous l'avons signalé, le roman «OS» renferme en son milieu le chapitre intitulé « le saccage de l'aube », qui est pris en charge par une narratrice inconnue. Des indices épars nous révèlent néanmoins Isma qui évoque son enfance. À aucun moment son nom n'est mentionné, cependant, le souvenir du père qui est très présent dans cette enfance, la mère qui décède à la suite d'une tuberculose, et la tante paternelle qui élève l'orpheline, ces indications sont autant de signes attestant la présence d'Isma ou...d'Assia Djebbar (voir chapitre 1).

Ce qui attire l'attention dans ce chapitre, ce sont les souvenirs d'enfance qui racontent des petites histoires dont le dénominateur commun est la violence commise à l'encontre des femmes ou fillettes considérées déjà comme des adultes malgré leur immaturité. Elles sont également des cibles puisqu'elles portent des stigmates de leur appartenance humaine : la féminité.

La mise en abyme transparait comme la technique littéraire de ce second chapitre. Elle est manifeste même dans la structure générale du roman : « le saccage de l'aube » est enchâssé entre le premier titre « toute femme s'appelle blessure » et le troisième « la sultane regarde ». Ces deux parties des extrémités se rejoignent dans la logique du grand récit d'Isma/Hajila. « Le saccage de l'aube » dépeint plusieurs historiettes qui ressemblent à la narration principale. Nous en sélectionnons trois :

- Un "délit d'intention d'amour" qui exile la "coupable" en dehors de sa ville natale.
- Une raffinée citadine, qui concilie les cultures orientale et occidentale, se trouve contrariée dans son "espoir d'amour", puis violée la nuit de ses noces.
- Une fillette est sévèrement grondée par son père parce qu'elle s'est rendue "coupable" de vouloir être libre de jouer comme un garçon de son âge.

Dans ce chapitre, nous allons voir d'abord l'aspect théorique de la mise en abyme. Pour ce faire, nous commencerons par la notion de similitude au niveau des personnages, puis nous aborderons la mise en abyme au niveau du récit.

## 2-1 L'altérité/identité : une similitude de « je »

### 2-1-1 La similitude des personnages

En commentant le titre de son ouvrage *Soi-même comme un autre*, P. Ricœur nous donne une définition très intéressante de la similitude :

« Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'ipse n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité. Et cela, quand bien même l'ipséité apporterait des modalités propres d'identité. [...] Or l'équivocité de l'identité concerne notre titre à travers la synonymie partielle, en français du moins, entre « même » et « identique ». Dans ses acceptions variées, « même » est employé dans le cadre d'une comparaison ; il a pour contraires : autre, contraire, distinct, divers, inégal, inverse. Le poids de cet usage comparatif du terme « même » m'a paru si grand que je tiendrai désormais la mêmeté pour synonyme de l'identité-idem et que je lui opposerai l'ipséité par référence à l'identité-ipse. Jusqu'à quel point l'équivocité du terme « même » se reflète-t-elle dans notre titre *Soi-même comme un autre* ? Indirectement seulement, dans la mesure où « soi-même » n'est qu'une forme renforcée de « soi », l'expression « même » servant à indiquer qu'il s'agit exactement de l'être ou de la chose en question (c'est pourquoi il n'y a guère de différence entre le « souci de soi » et « le souci de soi-même », sinon l'effet de renforcement qu'on vient de dire). Néanmoins, le fil ténu qui rattache « même », placé après « soi » à l'adjectif « même », au sens d'identique ou de semblable, n'est pas rompu.»<sup>1</sup>

Cette définition philosophique constitue la pierre angulaire de notre argumentaire sur ce qui relève de l'identité unique comportant intrinsèquement une altérité. Nous continuons avec P. Ricœur :

[...] L'identité-ipse met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmeté, à savoir la dialectique du soi et de l'autre que soi. Tant que l'on reste dans le cercle de l'identité-mêmeté. [...] *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre.<sup>2</sup>

Ainsi, le soi-même est nécessairement altéré par l'autre. Il reste la multiplication du soi-même tout en gardant l'identité unique. P. Ricœur l'explique à travers la notion des "individus" :

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit.* (*Soi-même comme un autre*), p. 13.

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 13-14.

Ce critère est l'appartenance des individus à un unique schème spatio-temporel dont il est le début qu'il *nous* contient, que *nous* y prenons place *nous-mêmes*. Le soi est bien mentionné par cette remarque incidente, mais il est immédiatement neutralisé par cette inclusion dans le même schème spatio-temporel que tous les autres particuliers. Je dirais volontiers que, dans *Les Individus*, la question du soi est occultée, par principe, par celle du même au sens de *l'idem*. [...] L'identité est définie comme mêmeté et non comme ipséité.

[...] Le primat ainsi donné au *même* par rapport au *soi* est particulièrement souligné par la notion cardinale de réidentification. Il ne s'agit, en effet, pas seulement de s'assurer qu'on parle de la même chose, mais qu'on peut l'identifier comme étant la même chose dans la multiplicité de ses occurrences. [...] « Même veut alors dire unique et récurrent.<sup>1</sup>

La conclusion est fondamentale : "même est unique et récurrent", autrement dit la similitude implique la multiplicité sans exclure l'individualité. Cette argumentation philosophique de P. Ricœur se base néanmoins sur des déictiques linguistiques et littéraires tels que le "soi" ou "se" et le "nous". L'auteur l'explique clairement dès les premières pages de son ouvrage<sup>2</sup>.

Nous pouvons dire que « soi-même », donnée philosophique du double, a pour support linguistique « soi » (qui) est défini d'emblée comme pronom réfléchi.<sup>3</sup>

P. Ricœur affirme plus loin :

[...] que les grammairiens soulignent, à savoir que « soi » est un pronom réfléchi de la troisième personne (il, elle, eux). Cette restriction est toutefois levée, si on rapproche le terme « soi » du terme « se », lui-même rapporté à des verbes au mode infinitif.<sup>4</sup>

P. Ricœur rappelle l'assertion du linguiste G. Guillaume :

C'est à l'infinitif, et encore jusqu'à un certain point au participe, que le verbe exprime la plénitude de sa signification, avant de se distribuer entre les temps verbaux et les personnes grammaticales ; le « se » désigne alors le réfléchi de tous les pronoms personnels, et même de pronoms

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit. (Soi-même comme un autre)*, p. 45-46.

<sup>2</sup> « Cette première intention trouve un appui dans la grammaire des langues naturelles lorsque celle-ci permet d'opposer « soi » à « je ». *Idem. (Soi-même comme un autre)*, p. 11.

<sup>3</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p.11

<sup>4</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p.11

impersonnels, tels que « chacun », « quiconque », « on », auxquels il sera fait fréquemment allusion au cours de nos investigations.<sup>1</sup>

Nous récapitulons quelques éléments essentiels servant de base à nos arguments pour définir la similitude des personnages : l'ipséité/identité et l'ipséité/mêmeté. Ces deux notions ricœurriennes se trouvent dans une relation fondamentalement dialectique. Chaque individu est en même temps unique par son identité propre, mais celle-ci est elle-même répétitive d'une autre. La ressemblance n'est jamais un clonage. Elle est une altérité d'un soi qui se multiplie à toute l'humanité : l'altérité est inhérente.

Le roman «OS» le montre très bien. Quand Hajila "assimile" Isma à la fin du récit, elle devient indépendante et différente. Nous avons signalé l'attitude d'Isma qui accède aux pensées de Hajila dans une intimité de la même personne. Plus tard, quand Hajila est autonome, Isma doit se déplacer dans son appartement pour la voir. Puis, le bain maure permet à Isma de deviner les pensées intimes de Hajila par son regard :

*Tu me dévisageais, yeux grands ouverts, les bras ruisselants de vapeur.  
Dans cette pose de baigneuse un peu gauche, ton visage habité d'une  
hésitation enfantine, je perçois enfin ta grâce de femme ; ton secret. p164*

Le regard de la présence physique "perçoit enfin le secret" de Hajila, or qu'Isma entrait dans son intimité la plus secrète. Elle renouvelle cette expérience au moment de l'accident en acceptant cette nouvelle réalité : le visage de Hajila n'est plus le sien (voir la fin du chapitre précédent). Néanmoins, elle sait que Hajila porte sa force libératrice : elle est unique et récurrente.

Puis, Isma ne tarde pas à inclure toutes les femmes dans une universalité assez relative puisque limitée au monde musulman :

*À la démarche de chaque femme dans la rue, je peux dire désormais son  
histoire, sa durée, sa généalogie [...] - du moins, dans nos bourgs, dans  
nos douars, hors des cavernes, des grottes, des geôles -, j'ai l'audace de  
prétendre qu'au premier regard, au tout premier regard justement parce  
que premier, je perçois dans la passagère le passage : de l'ombre au  
soleil, du silence au mot, de la nuit au nu de la vérité. p167*

Ainsi, du personnage double nous allons vers sa multiplicité dans l'unicité et la récurrence. Isma ou Assia Djebar est tellement sûre de cette duplication qu'un regard, le premier seulement, lui suffit largement pour dire n'importe quelle femme. Le "je" est là pour donner toutes les informations, car même "le nu de la vérité" est possible dans le roman «OS».

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit.* (*Soi-même comme un autre*), p. 11.



## 2-1-2 La mise en abyme du récit

Après la duplication des personnages, nous passons à celle des récits. Tout le monde s'accorde à dire qu'André Gide est le premier à donner une définition dans son '*Journal*' en 1893. Les auteurs de l'article « La mise en abyme en narratologie » et J. Ricardou sont du même avis. Nous retrouvons le même passage d'A. Gide dans les deux analyses :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire et n'établit plus sûrement les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Menling ou de Quentin Metsy, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la scène où se joue la scène peinte.<sup>1</sup>

Si les critiques sont d'accord sur la désignation de la mise en abyme par A. Gide, leurs définitions et appellations diffèrent quelque peu : le récit spéculaire pour Lucien Dällenbach ; l'épanalepse pour Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers ; la métalepse pour G. Genette. Pour ce dernier critique, l'exemple type qu'il cite est celui des contes des *Mille et une nuits*<sup>2</sup>. La narratrice première Schéhérazade confirme parfaitement notre démarche pour «OS». Assia Djébar cite ces contes dans l'intention, estimons-nous, de structurer la narration :

[...] 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.  
p. 101

Dans son ouvrage, L. Dällenbach nous donne une première définition de la mise en abyme :

[...] il est possible d'offrir la définition suivante : est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient.<sup>3</sup>

Il finalise par une deuxième :

---

<sup>1</sup> RICARDOU J. : *op. cit.*, p. 60.

<sup>2</sup> Dans *Figures III*, G. Genette donne l'exemple du récit dans le récit des contes d'Orient très connus : « L'exemple le plus illustre s'en trouve à coup sûr dans les *Mille et une nuits*, où Schéhérazade repousse la mort à coup de récits. », p. 243.

<sup>3</sup> DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire* [1977]. Paris : Seuil, 1977. (Coll. Poétique), p. 18.

[...] Nous nous risquons à formuler comme suit : est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spacieuse. <sup>1</sup>

Trois éléments peuvent être dégagés : la relation de similitude ; l'emboîtement de l'enclave narrative et surtout la réduplication. Pour le récit qui contient un autre identique, peut-on dire que cette similitude est une réplique au moindre détail ? Pour nous, la réponse est automatiquement négative, mais Dällenbach parle d'une réduplication de l'ensemble du récit.

K. Meyer-Minnemann et S. Schlickers citent la définition de J. Ricardou. Elle représente à nos yeux l'éclaircissement le plus proche de notre problématique :

C'est ainsi que Ricardou (1973/1990 :69) écrit : « Aussi, tout ce qui se plaît, dans le texte, à établir avec quelque insistance une relation de similitude a-t-il tendance à jouer, fût-il partiel, fût-il fugace, un rôle de mise en abyme. » <sup>2</sup>

Nous retenons les adjectifs "partiel" et "fugace" qui traduisent la relation de similitude. Le récit est donc similaire même s'il est seulement allusif du grand récit.

N'oublions pas la recommandation des deux auteurs de l'article concernant le miroir d'A. Gide :

Attention: un miroir convexe défigure toujours l'objet reflété. Il faut encore une fois souligner que la mise en abyme ne répète pas simplement ce qu'elle renvoie – et c'est de nouveau Gide qui a fait ressortir cet aspect important de la différence entre l'objet et son réfléchi, peut-être sans le reconnaître parce qu'il se lamente: «Aucun de ces exemples n'est absolument juste». <sup>3</sup>

En définitive, un récit *abymé* (le terme est de J. Ricardou) est résolument plus petit que le récit qu'il représente :

De toute façon, même si la réflexion est complète, la mise en abyme doit toujours être quantitativement plus petite que l'objet qu'elle reflète (voir Ricardou 1967:189). <sup>4</sup>

Passons à la répétition du récit dupliqué que L. Dällenbach désigne "réduplication répétée", mais c'est J. Ricardou qui est plus explicite pour nous :

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH L. : *op. cit.*, p. 52.

<sup>2</sup> MEYER-MINNEMANN K., SCHLICKERS S. « La mise en abyme en narratologie ». Dans *Vox Poetica*. [En ligne]. Rubrique "Théorie et critique". URL : <<http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html>>.

<sup>3</sup> MEYER-MINNEMANN K., SCHLICKERS S. : *idem*.

<sup>4</sup> MEYER-MINNEMANN K., SCHLICKERS S. : *idem*.

Dans la mesure où le récit-satellite, pour parler comme Hugo, résume le grand récit qui le contient, il joue le rôle d'un révélateur. D'une part de façon générale (répétition) ; d'autre part selon des traits distincts (condensation, anticipation). Répétition : toute mise en abyme multiplie ce qu'elle imite ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant. Condensation : mais elle le redit autrement ; le plus souvent, elle met en jeu des événements plus simples, plus brefs ; en cette condensation, les dispositifs répercutés ont tendance à prendre une netteté schématique.<sup>1</sup>

Nous ignorons l'anticipation puisqu'elle ne concerne pas notre corpus. Ce qui est intéressant : '*toute mise en abyme multiplie ce qu'elle imite*'. Cette assertion confirme la multiplication. Dans notre corpus, des récits brefs et allusifs reproduisent le principal en y puisant une caractéristique ou un détail.

Nous terminons par un point de vue de K. Meyer-Minnemann et S. Schlickers, et auquel nous souscrivons complètement puisqu'il est à la base même de notre problématique : la fiction à effets d'Histoire :

Contrairement à Gide, Dällenbach (1977:70ss.), Mieke Bal (1978), Ron (1987:427+429+437), Fevry (2000) et d'autres narratologues, nous pensons que, bien que la mise en abyme soit toujours diégétique, elle peut réfléchir aussi le niveau extrafictionnel (le niveau où se situent l'auteur et le lecteur implicites).<sup>2</sup>

Nous résumons ce volet : la répétition s'opère par la récurrence de "je" au niveau des personnages et celle du récit dans lequel ils évoluent. Nous adopterons les termes de réduplication (Dällenbach) et de mise en abyme (Gide et Ricardou) pour la suite de notre étude.

## 2-2 La réduplication : multiple de « je »

Dans le chapitre précédent, la narratrice Isma se dédouble en deux personnages bien distincts : Hajila et Isma qui sont similaires mais non identiques. Présentement, nous nous intéressons à la manière dont la narratrice à la première personne se multiplie dans plusieurs cas de femmes ayant vécu des situations semblables au personnage double et principal d'Isma/Hajila.

Dans un premier temps, nous étudions la réduplication des personnages dans deux situations : celle qui est engendrée par la filiation ; puis celle qui est produite par la

---

<sup>1</sup> RICARDOU J. : *op. cit.*, p. 62.

<sup>2</sup> MEYER-MINNEMANN K., SCHLICKERS S. : *op. cit.*

sororité. Dans un deuxième temps, nous analysons les récits “abyrés” (pour reprendre un terme de J. Ricardou) qui sont des réduplications du grand récit.

### 2-2-1 La réduplication par filiation

*Sous le lit-cage dont le cuivre étincelle dans le clair-obscur de la chambre, sous le matelas double, ou triple, que recouvrent tant de draps, qu'entourent tant de lourdes draperies ou de légers rideaux de soie et de gaze, tous brodés main par les vierges d'autrefois maintenues dans l'attente, tous parfumés à l'eau de rose ou de fleur d'oranger, sous le lit du couple qui s'accouple, chaque nuit qui commence, l'enfant entend la voix. Dans le creux du berceau suspendu sous la couche haute, la fillette entend le chant de la mère et chaque nuit s'allonge. p. 105*

Le lit-cage ne peut être que le lit traditionnel de la nuit de noces d'Isma et l'Aimé. La belle-mère explique à la bru :

— *L'habitude, c'était... (elle s'excuse) les enfants dessous, les parents au-dessus !*

— *On accrochait le berceau sous le haut du sommier, se remémore l'homme. p. 33*

Le lit ancien se transforme en une cage qui traduit une évaluation évidente. La description somptueuse de l'espace parental contraste avec sa composition linguistique : la cage ne peut renvoyer qu'à une prison, dans le cas présent, une prison dorée.

Cependant, nous remarquons l'écoute de la parole parentale qui se fait en deux phrases : “l'enfant entend la voix” ; “la fillette entend le chant de la mère”. La première concerne un enfant de sexe indéfini, mais la seconde est très explicite : la fillette reconnaît la voix maternelle. Ce lit-cage est une prison pour la mère, et la petite fille en “apprentissage” de l'état d'adulte. Le garçonnet n'est pas concerné par cette transmission de la dépendance. D'ailleurs, le mari d'Isma se souvient avec tendresse de l'emplacement du berceau. La belle-mère, quant à elle, est hésitante et un peu embarrassée : “elle s'excuse”, car son souvenir est émotionnel.

*L'enfant sous la couche entend et s'endort peu à peu dans les lames du fleuve qui déferle. Quelquefois la femme hésite, sa voix s'interrompt, reprend un ton plus haut, puis se heurte et s'emmêle, puis s'insère dans une trame de dialogue obscur. De nouveau, dans une vague, la plainte reste en suspens, comme si la voix s'enfonçait dans le noir de l'angoisse ; elle revient, elle amorce un répons, elle s'incurve, se dévide, elle semble faire face, elle hale l'immuable antienne comme par nécessité. p. 105*

Dans cet autre passage, nous notons une transmission plus subtile. Elle s'établit dans la mélodie de la parole : la femme hésite, s'interrompt, bafoue, puis revient plaintive à

la dépendance par nécessité. Il est clair qu'il y a un "rythme de la révolte" : la fillette reconnaît cette "mélodie" non pas dans les mots, mais plutôt dans les intonations qui lèguent le sentiment du refus de la soumission, bien que la résignation y soit aussi inscrite.

Nous remarquons que la narration ne revendique aucun nom. De cette manière, elle instaure déjà un discours qui rend ses assertions générales et applicables à toutes les femmes et fillettes. Si la réduplication par filiation se réalise précocement, le corps à corps y est privilégié. En effet, la communication se fait du corps de la mère à celui de la fillette juste par l'écoute.

*L'enfant entend la voix ; plus tard, tellement plus tard, la fillette deviendra femme. Pas la première nuit, pas les premières nuits, mais après avoir traversé le désert de l'accoutumance, que l'errance protège, que la ferveur allège. D'un coup, sa voix fusera.*

*Sitôt que le corps chante, la mémoire, terrée de longues années, s'aiguise. Elle retourne au-dessous du lit parental. p. 106*

La réduplication pour la fillette est bien assurée parce que la mémoire auditive reste intacte, elle se remet en marche à la génération suivante.

*L'enfant, pour la première fois, entend la voix sous le lit. Dans ce secret du nid, dans cette chaleur de l'ignorance, s'est noué pour nous toutes le harem. p. 106*

Le harem nous dispense de tout commentaire.

*Âgées de dix ans ou de moins, les fillettes ne s'aventurent jamais en ville neuve. Aussi se transforment-elles en guetteuses : elles rêvent installées là, surveillant les allées et venues des ménagères de la maison. Les hante l'évasion possible. « Mes cailles, ô ma couvée, mes futures jeunes mariées ! » chantonne l'une des dames, dans une bouffée de nostalgie. p. 109*

La dame nostalgique prépare ces fillettes insouciantes en futures brus déjà "dressées", car elles ne s'éloignent jamais du harem/quartier. La ville neuve est du domaine des hommes et garçonnetts : elle est un rêve d'évasion seulement.

*Sur le muret de la large terrasse, les fillettes tentent d'apercevoir la mer : là-bas, les garçons peuvent rejoindre pères et oncles, là-bas se dresse un théâtre interdit. [...] Traces d'un paradis proche, qui pourrait nous y introduire ? p. 110*

Les fillettes en "apprentissage de l'âge adulte" savent que la mer leur est interdite, mais leur imagination est très fertile. Ce lieu paradisiaque défendu à la gent féminine devient l'objet du songe de toute petite fille. Le "nous" généralise le rêve de la narratrice inconnue. Si la tradition de la transmission est assurée, néanmoins, la graine de la révolte

de la narratrice sourde dans “ce paradis”. Alors, nous reconnaissons une Isma ou une narratrice qui lui ressemble étrangement :

*Les oursins dont ils ramènent les coquilles vides, pour nous narguer, sont une gourmandise décrétée tabou au peuple des femmes ! p. 110*

La narratrice veut goûter à ces oursins de la liberté : le fruit de mer défendu aux femmes. Une vraie absurdité que notre conteuse moderne refuse, mais la transmission a bien opéré.

La narratrice souffre de cette transmission de la tradition :

*Garçons pendus à la mamelle hier ou avant-hier, et qui se sentent mâles dès qu'ils se sont détachés. [...] Ils attendent que le corps de la mère soit mis à bas pour trouver la paix, mais pourquoi ? Ô Envoyé d'Allah, toi qui justement as si peu connu ta mère, pourrais-tu habiter le cœur de ce secret-là, de ce cactus ? p. 137-138*

Elle se prend à invoquer le Prophète qui a vécu l'absence maternelle dès sa naissance. Ce fait avéré s'incruste dans l'ambiguïté de “l'habitation du secret”. Ce qui laisse planer des sens contradictoires où la seule certitude serait ce cactus/corps qui n'atteint la sérénité qu'à la fin de la vie.

Cependant, l'héritage de la soumission peut produire le sentiment de l'insubordination. Justement, Houria (Libérée ou Liberté en arabe), l'adolescente, s'insurge contre la docilité de sa mère à l'égard de son père. La narratrice se souvient de sa véhémence :

*Comment ferai-je seule, alors que, à peine ai-je sevré le dernier, je me trouve enceinte dans le mois qui suit !*

*[...] Vingt ans après, j'entends la voix de Houria, la jeune fille, qui accuse sa mère soumise.*

*[...] — Non, c'est ta faute, Mma ! De ta seule faute ! Si au moins, chaque nuit, quand l'homme t'appelle en tapant de sa babouche le sol, tu n'accourais pas vers lui, si tu ne te levais pas ! p. 141 -142-143*

À travers ce souvenir d'enfance de la narratrice, notons une évolution dans la transmission de la révolte. Cette adolescente se manifeste clairement par la parole. Ce n'est pas une mélodie, ou plutôt, elle en serait la conséquence. Le flambeau est repris par la jeune narratrice qui serait Isma gardant toujours l'anonymat. Alors, parce que non identifiés, ces souvenirs d'enfance revêtent des effets d'Histoire.

### 2-2-2 La réduplication par sororité

*Prendre à poignées l'une ou l'autre de mes nuits, mille peut-être ;  
recréer ma durée, la nôtre, celle de nos communs sortilèges. p. 20*

Entamant le grand récit par ces mots, Isma, la narratrice, a conscience de cette réduplication qui est le fondement même de son histoire. Par le "nous", elle dépasse la dualité sororale du départ. Les "communs sortilèges" se généralisent à toutes les autres sœurs en indiquant le triste destin qui leur est réservé :

*Tu ouvres la fenêtre pour chasser l'odeur de renfermé. Une pensée se développe en toi, avec la précision du souvenir : les deux enfants auraient pu être conçus là ; des années auparavant, une inconnue qui aurait été ton double avait peut-être accouché dans le désert de ce logis.  
p. 23-24*

D'abord, notons une pensée avec la précision de la mémoire : ce rappel n'existe pas chez Hajila, mais il devient une sorte de souvenir déjà vécu par une autre femme ; une sœur. Puis, son emploi au conditionnel le globalise pour exprimer la façon traditionnelle de la conception des enfants, c'est-à-dire sans amour : une simple relation physique.

*Barrière refermée sur le monde. Derrière elle, tous les couloirs commencent, les êtres se lèvent ou s'agitent. Contre nous, le temps se tresse, l'espace se courbe. p. 31*

La barrière rétrécit et obstrue. L'espace et le temps se font ennemis de toutes les femmes réunies en un "nous" d'une circularité labyrinthique des couloirs n'offrant aucune perspective.

*Je le comprenais mal, mais peu avant ces réunions, et à l'intérieur des chambres, des phrases amères se dévidaient - confiance révoltée d'une mère, monologue d'une épouse rageuse après la sortie du maître, sanglots hululés de telle autre rivée à un matelas de douleur, soupirs d'une épouse stérile dont le mari a pris une seconde femme.*

*[...] Ces femmes essayaient-elles d'adoucir leur destin aride grâce au miel des gâteaux de semoule. p. 87-88*

Les femmes traditionnelles de l'enfance de la narratrice sont malheureuses parce qu'elles subissent toutes les mariages arrangés. Pour alléger leurs souffrances quotidiennes, elles se réunissent pour parler de leur sort commun et se gaver de sucreries.

*Deux décennies plus tard, l'amertume de ces femmes m'atteint enfin.  
p. 88*

La parleuse n'échappe pas au commun sortilège. Deux décennies après avoir entendu ces lamentations de ses aînées, elle se rend compte qu'elle suit le même chemin, elle, la sultane de son destin. "Enfin" indique le temps si long qui sépare le moment du

souvenir de celui de la prise de conscience de la narratrice rejoignant le chemin de la sororité. Enfin serait libérateur et fatal simultanément.

*Conciliabules de deux sœurs courbées, abritées maintenant par le même voile. À ce moment précis, ou plus tard quand la confession fut résumée par bribes aux autres citadines, j'entrevis le pas de mutilation écrasant les pousses du jardin des rêves. p. 135*

Le destin, qui guette ces deux sœurs abritées par le même voile traditionnel, est la mutilation de leurs rêves de jeunes citadines aspirant à un changement de la tradition, car elles espèrent faire un mariage d'amour.

*Comme si, dans notre ville comme partout ailleurs, avec la bénédiction d'un saint d'autrefois ou sous les you-you nasillards des citadines passives, nul espoir ne devait s'ouvrir après la noce. p. 136*

Toujours en généralisant, la narratrice continue : "dans notre ville comme partout ailleurs", cette tradition ôte tout espoir d'amour dans le mariage.

*Chaque matin, rôder dans les ruelles qui nous attendaient depuis ce jour où, fillettes de dix ans, l'on nous séquestra en nous décrétant femmes ! p. 139*

À la pré-puberté, les fillettes sont déjà considérées comme des adultes. Le quartier/harem devient le premier enfermement à l'instar de la maison du père, quelques années plus tard, la demeure du mari suivra.

Quand Isma se trouve en face de Hajila libérée, elle voit en elle toutes les femmes ; ses sœurs :

*Je suis apparue sur le seuil. Devant toi, enfin. Pour la première fois. Toi, ma fille et ma mère, ma consanguine : ma blessure renouvelée (ainsi les mots ne mentent jamais). p. 157*

## **2-3 Autres réduplications de « je » : les histoires des violences commises à l'encontre des femmes**

Ces histoires sont des réduplications du grand récit d'Isma/Hajila. Le viol du premier rapport sexuel et la bastonnade, qui sont subis par Hajila, constituent les violences commises à l'encontre de beaucoup de femmes. Nous sélectionnons trois cas.

### **2-3-1 L'expulsée de la ville pour intention d'amour**

Une femme dont la beauté rappelle celle de Hajila :



*Frémissement à peine perceptible des paupières, pincement des ailes du nez un peu long et fin, ces détails, je les notais avec hâte, j'y voyais apparaître la bonté véritable, la noblesse secrète de l'être. p. 120-121*

Hajila possède ce "secret" :

*Dans cette pose de baigneuse un peu gauche, ton visage habité d'une hésitation enfantine, je perçois enfin ta grâce de femme ; ton secret. (Et je me rappelle que, dans mon dialecte arabe, au-dessus de la beauté qu'on peut célébrer chez une femme, c'est « le secret » qu'on loue, la trace insaisissable qu'il laisse transparaître sur une face.) p. 163-164*

Ce secret qu'Assia Djébar évoque dans *Ces voix qui m'assiègent* :

Le silence, silence qui sous-entend le secret (le s'irr de mon dialecte).<sup>1</sup>

Ce secret ou *s'irr* relie Hajila à l'expulsée de la ville dans le silence de leur intention : une sorte de beauté du cœur qui ne se manifeste qu'à travers le regard ; ce vrai miroir de l'âme. La narratrice procède de la même manière pour les deux femmes. Au-delà du regard, elle voit un cœur pur chez cette inconnue et Hajila, toutes deux en quête d'amour ou de d'indépendance, qu'importe, la narratrice y voit une grandeur d'âme.

Cette femme est bannie de sa propre ville parce qu'elle est accusée d'une simple intention d'amour pour un jeune homme, son ancien compagnon d'enfance. Il est de passage dans sa ville :

*Imaginez Satan. Ève. Une épouse, tournant dans l'obscurité d'une maison de malade. Observant chaque matin le retour de celui dont le corps humide ramène les odeurs, les chaleurs de la liberté. Son pas régulier qui passe fait refluer les jours d'hier, les bourrasques de rires dans les vestibules, ou sur le banc du jardinet d'église. Chaque jour. Un matin, elle s'oublie - dort-elle, rêve-t-elle - ; elle cède, elle hèle tout bas. p. 125*

Un jour, le jeune homme réagit :

*La jeune femme reprend l'appel. Plus bas. Plus angoissé. Plus émouvant qu'un pleur inextinguible. Le lendemain ou le surlendemain, les persiennes, jusque-là fermées, s'entrouvrent sur un filet de jour, sur quel espoir ? L'homme, de retour du bain traînant les sandales, le maillot à la main s'égouttant, les boucles noires sur le front mouillé, la peau noircie, le jeune homme s'arrête une minute. Comme s'il avait heurté une pierre. Il se baisse à demi pour considérer le sol, examiner son pied peut-être blessé. p. 125*

---

<sup>1</sup> DJEBAR A. : *op. cit.* (*Ces voix qui m'assiègent*), p. 65.

Toute l'histoire est là. Lila Hadja voit, comprend et répand ce semblant d'idylle. Le frère informé saisit l'occasion pour chasser sa sœur de la maison familiale :

*D'un coup, le frère et son tribunal. Devant deux témoins, elle, raidie mais point honteuse, silencieuse car elle écoute soudain, elle écoute enfin la houle du désir qui la harponne... À côté, dans la pièce voisine, le mari tousse, l'appelle plusieurs fois pour qu'elle lui présente le crachoir.*  
p. 126

Cette femme, "donnée" en mariage par son frère à un homme pratiquement invalide, ne se sent pas coupable : elle aime. De la bouche de ce frère, le vrai fautif, elle mesure l'intensité de "la houle du désir" qui devient équivalent à la cruauté de la "punition" qu'on lui inflige : quitter la maison familiale.

Au-delà du sentiment, le silence crie le violent désir que cette femme éprouve pour le jeune homme. Cette sensation devient presque palpable dans la colère et le ressentiment du frère et son tribunal par la simple magie des ...mots.

Cette "exclue" choisit de s'installer dans la capitale avec son mari invalide qu'elle continue de servir. Des années plus tard, la narratrice la rencontre : elle visite les prisons :

*Elle se faisait passer, auprès de geôliers complaisants, pour la tante du fils d'une voisine ou d'une amie de rencontre. Elle allait rendre visite aux condamnés, elle le faisait, disait-elle, « pour le réconfort et pour le bien des fidèles. »* p. 127

La situation se renverse : "l'exclue" est libre, mais sent une certaine sororité avec ces prisonniers qu'elle aide comme des sœurs de harem.

### 2-3-2 L'expulsée de "l'amour"

Une jeune fille très raffinée associant cultures orientale et occidentale :

*[...] Surtout de son trousseau !*

*Il cumulait deux traditions : celle de la ville, qui se voulait de culture andalouse, celle du rêve européen que décrivaient les publications françaises.* p. 129

Une jeune fille, aussi talentueuse, pouvait souhaiter :

*[...] grâce à une progressive évolution des mœurs, [...] pour elle-même ce qu'elle appelait « un mariage d'amour ».* p. 128

Finalement, elle se marie avec un professeur formé en Allemagne : un vrai savant. Un si grand lettré ne peut être que l'homme idéal et certainement différent des autres.

- La première déception : point de cérémonie pour montrer son somptueux trousseau :

*Dans le village d'où était originaire le promis, le mariage devait se pratiquer selon un rituel de pauvreté que le saint patron de la région avait codifié des siècles auparavant. p. 130 <sup>1</sup>*

- La deuxième déception : elle ne porte pas sa robe blanche qu'elle a cousue :

*Cette dernière, visage entièrement masqué, le corps vêtu d'une laine ou d'une toile ne portant aucune couture, ne devait ni voir ni être vue de quiconque, jusqu'à ce que son nouveau maître, seul dans la nuit avec elle, dévoilât sa face dans la gravité et la piété. p. 132*

- La troisième déception, de loin la plus significative, est le viol de la première nuit de noces avec un supplément de peine : sur une simple natte. Ce rustre "intellectuel" reproduit le même schéma que les autres hommes. Et la narratrice de conclure :

*Je retins de cette fête ces détails épars - l'accouplement sur une natte, un marié sans tendresse et les pleurs de l'épousée au visage bouffi -, mais aussi l'amertume du préambule, une dévastation que certaines jugèrent puérile. p. 135-136*

### 2-3-3 L'expulsée de l'enfance

*Adolescente, je me disais à tout instant que mon père m'avait libérée du harem. p. 145*

Par cette phrase hautement révélatrice, commence l'histoire de la balançoire. Le père en question est celui de la narratrice elle-même. Nous comprenons donc qu'il est une exception.

Nous avons déjà signalé que les fillettes en apprentissage de l'âge adulte ne quittent pas les limites du quartier qui n'est en fait qu'une extension de la maison familiale. Derrière cette frontière, la ville est l'univers masculin.

La conteuse, encore une enfant, s'aventure un jour avec son cousin au-delà du seuil permis. Une fête foraine attire les deux jeunes. Oubliant les règles imposées aux fillettes, la narratrice et son cousin montent dans une balançoire :

*Pour mieux sentir la rafale du vent sur mes joues et aviver l'excitation qui me rendait légère, comme éparpillée dans le soir commençant, je m'étais dressée. Ma jupe plissée virevoltant, je m'amusais à plier les*

---

<sup>1</sup> « On disait qu'on se mariait « selon le rameau de Sidi Maamar » (p. 130) : la pratique est toujours en vigueur dans certaines régions du centre d'Algérie.

*genoux quand la balançoire commença à ralentir. Le cousin, assis et les yeux rivés sur moi, criait quelque chose, le répétait : je n'entendais rien, je n'en avais cure.*

*Il semblait effrayé ; il l'était encore lorsque, à un premier arrêt de la machine, je perçus enfin l'affolement dans sa voix :*

*— Ton père ! répétait-il. p. 147*

La fillette, grisée par tant de plaisirs de son ascension dans les airs, expose innocemment ses jambes dénudées.

Puis, voyant son père apparemment assez fâché, elle se dit vaguement prise en faute :

*« Il excusera, ou punira mon escapade », ai-je eu le temps de penser.  
p. 147*

La narratrice croit qu'elle est coupable d'avoir désobéi aux règles imposées. Pourquoi pas ? d'être montée en balançoire. La raison de la colère paternelle est inattendue :

*« Mon père me prit le bras ; sa main le serra comme un étau. Énergiquement, sans proférer le moindre mot, il m'éloigna de la foule. »  
p. 147*

Elle découvre la vraie raison du courroux parental : il ne lui reproche pas son escapade avec son compagnon de jeux, mais le fait de montrer ses jambes dans le mouvement de la balançoire :

*C'était, je le devinais lentement, le fait que « sa fille, sa propre fille, habillée d'une jupe courte, puisse, au-dessus des regards des hommes, montrer ses jambes ! » p. 147-148*

La narratrice n'est plus une enfant :

*Ce jour-là, je m'exilai de l'enfance ; les mots paternels m'avaient projetée ailleurs, plus haut que la balançoire des forains, ou au plus profond d'un gouffre étrange. p. 148*

Nous remarquons une ambiguïté de la situation du père :

*Ma singularité de jeune Arabe « émancipée » avait besoin de garder ancrage. J'aimais mon père avec une allégresse reconnaissante. Je me disais à tout instant qu'il m'avait libérée du harem ! p148*

En effet, ce père, qui l'a libérée, ne peut aller au-delà d'une certaine limite du discours social : sa fille ne doit pas montrer ses jambes "nues" malgré son jeune âge. Cela est insupportable pour ce géniteur qui reproduit le même discours que la société.

Nous signalons la réduction de ce chapitre qui vient du corpus : trente cinq pages pour ces petits récits, cent pour le grand.

La logique de ce chapitre, ‘le saccage de l’aube’, est de multiplier le grand récit, d’en créer des situations restreintes pour les mettre en exergue et leurs donner une étendue relative pour le temps d’une petite intrigue. Nous avons déjà indiqué que l’auteur prend une caractéristique de la narration principale et la fait revivre en une histoire qui la justifie. Nous avons retenu l’exclusion des femmes qui nous semble le dénominateur commun le plus suggestif de notre argumentaire. Pourquoi ce choix ? Le rejet de ces femmes vient du fait qu’elles sont différentes dans leur comportement, car elles sont supposées réagir comme le veut la Tradition. Elles sont ‘exilées’, non pas qu’elles revendiquent une quelconque ressemblance aux hommes, mais se conduisent comme des femmes simplement. Elles montrent leur féminité à travers une aspiration à une sensualité que le mariage forcé ne donne pas ; un rêve d’amour que le mariage arrangé n’offre pas. Enfin, une pré-adolescente est écartée prématurément de l’enfance pour avoir envie de jouer et jouir pleinement de son corps à peine pubère, très gourmand en mouvements et sensations fortes qui forgent l’âge adulte. Malheureusement, pour une jeune fille, la puberté signifie le haïk et le harem.

Ces anecdotes renferment toutes un discours référentiel évident, mais la narratrice inconnue ou Isma se place dans un discours opposé. Si elle multiplie la situation de Hajila/Isma, c’est pour exprimer son point de vue contestataire du discours de la société. Sultane, elle ne sélectionne de sa mémoire que les femmes non soumises à l’exemple de Hajila. Si elles appartiennent au harem, elles manifestent à leurs manières leurs refus et indépendance dans une sorte de ‘féministes musulmanes’ malgré elles.

La première de ces révoltées est celle qui décide de s’exiler de sa ville et va travailler dans la capitale La seconde laisse échapper son rêve d’amour. La troisième, la narratrice en l’occurrence, quitte son enfance, mais surtout prend conscience d’une vérité jusque-là insoupçonnée chez son père adoré : il est exactement dans le même discours que celui de la société, de la tradition et de la loi.

Dans le troisième chapitre et à partir de ces éléments, nous allons étudier de façon plus claire ce discours référentiel. En vérité, il est masculin et produit essentiellement par le mari de Hajila dans le grand récit. À chaque fois que la narratrice parle de l’époux, elle le ‘fait parler et agir’ en représentant de la Tradition : il est puissant, dominateur et violent.

Hajila, doublée d’Isma, est présentée en dominée, voire servante, mais la révolte sourde en elle, elle devient alors un exemple à suivre. Le roman est l’histoire de sa libération et de celles qui s’émancipent à partir de leur ‘statut’ d’esclaves ou

d'analphabètes. Même la narratrice, tout à fait instruite, est contrainte de se frayer "son" chemin de liberté par ses propres moyens.

Nous allons donc avoir deux discours qui se font face en se démarquant dans un antagonisme qui structure toute l'intrigue. En effet, l'un se décline dans la multiplicité comme Hajila pour les femmes ; l'autre s'élargit par le suivisme et le conformisme comme les femmes âgées pour les hommes.

## **CHAPITRE 3 – Solidarité féminine devant l’adversité masculine**

Maintenant, nous nous proposons d’extraire les deux discours adverses : l’un féminin et l’autre masculin. Nous avons déjà signalé la semi-autobiographie dans le roman « OS », donc la dualité d’Isma/Djebar. Ainsi, tout énoncé, émis par la narratrice première Isma/Hajila ou les autres femmes, est considéré celui d’Assia Djebar, car elle représente le camp féminin. En face, le discours référentiel est pris en charge par le mari de Hajila parce qu’il illustre le point de vue masculin.

Dans « OS », l’histoire d’Isma et Hajila liées par un même homme est un trio qui s’avère un duo : Isma/Hajila ou un personnage double et l’Homme ; l’ex mari d’Isma ; l’actuel de Hajila. Notons l’aspect syntaxique de la dualité qui est déjà une pluralité, alors Isma/Hajila se présente comme l’exemplarité de toutes les femmes. L’époux est dans le singulier de la force et de l’autorité. Nous remarquons un déséquilibre qui va très vite se résorber dans l’intensité de la parole féminine exprimée par Hajila/Isma contre la faiblesse du discours référentiel et masculin, il est incarné par le personnage dominateur du mari.

Il ne faut pas perdre de vue qu’en sa qualité “d’auteur impliqué”, Assia Djebar compose les caractéristiques de l’époux comme un “parfait” représentant du discours masculin. Il est créé à partir d’une subjectivité de l’auteur parce que sa “construction” est dans le discours féminin : il est grandi pour mieux l’affaiblir.

Nous avons fait état de l’absence du nom du mari. Ce déni d’existence patronymique l’amointrit. Cependant, étant une traduction littérale de l’arabe (“*Rr’ajal*” = mari ⇒ l’Homme), le sens dans cette langue est une certitude de puissance et de virilité, alors que la syntaxe française de la traduction diminue le protagoniste et le dote d’un nom propre “inconnu” avec la majuscule : une manière de l’appeler “monsieur Personne”. Cette onomastique narquoise contribue à l’instauration dépréciée de ce représentant “parfait” de la gent masculine.

Les personnages féminins sont construits dans le même schéma contradictoire : ils sont tous dans la soumission, mais leurs paroles et pensées les élèvent dans l’insubordination et le refus. Ils sont de surcroît solidaires et occupent des places inférieures, sauf la reine Isma : ils vont donc suivre l’exemplum illustré par Hajila/Isma.

Dans ce chapitre, nous allons étudier les deux paroles dans leur antagonisme, et ce, à partir des deux pôles que nous venons de définir, à savoir le côté masculin avec son discours passéiste ; en face, le féminin avec son modernisme et quelque peu féministe.

Chaque partie se décline dans la pluralité, mais de manière différente. Le côté masculin s'agrandit avec les femmes âgées, les soumises et les possessives mères des fils. Cette multitude entre dans le moule du discours référentiel : l'obéissance à l'autorité masculine est un devoir. Ce n'est pas un choix puisqu'il est le chemin que doit emprunter toute musulmane. Le côté féminin s'accroît dans la solidarité et la réduplication par l'exemplarité. Le personnage double Hajila/Isma devient l'exemplum. Isma est un modèle pour Hajila ; l'inverse est valable pour Isma, mais cette dernière reste le modèle à suivre : elle est narratrice et "créatrice" de tout le récit. Alors les petites anecdotes racontées par elle sont "calquées" sur son modèle. N'est-elle pas justement la sultane ?

### **3-1 « Il » est l'adversaire : le mari de Hajila est un représentant de la gent masculine**

À chaque fois que le mari de Hajila parle ou agit, il est dans le comportement de la société et de la tradition : il représente l'autorité, plus exactement, l'adversité masculine. Déjà au temps zéro de l'intrigue, la narratrice se place avec Hajila et les autres femmes dans le camp opposé des hommes :

*Sur la ligne d'horizon noyée, l'œil de l'aurore darde sur nous sa menace.  
Et la darse, tout en bas, se gonfle de la rumeur des hommes. p. 11*

Les mots se bousculent : darde- menace- se gonfle- la rumeur. Tous ces vocables sont chargés de quelque agressivité et se dirigent contre le "nous" de Hajila, Isma et leurs sœurs. Les balises sont posées : les hommes sont bien les adversaires, et la force du dernier mot est incontestable. Les femmes semblent si fragiles dans cette relation si périlleuse.

Le mari de Hajila ou l'Homme représente son groupe dès la première séquence narrative :

*« Seul le bruit de l'homme... »*

*— Qu'as-tu ?*

*Sa voix saccadée a traversé l'espace. « Il » se tient sur le seuil, non loin.*

*— Je pleure !*

*Tu réponds sans te retourner. Tu attends. Nul écho. Plus personne dans la pièce : « il » s'est éloigné. Ses souliers crissent régulièrement sur les dalles. « Il » tousse ; « il » ouvre des portes ; « il » est parti.*



[...] « Il » est vraiment sorti. *Louange à Dieu et à son Prophète ! p. 16*

L'homme et six fois le pronom personnel "il" pour ce petit dialogue : ce n'est pas un cri d'amour, mais le bruit que fait l'homme envahit l'esprit de Hajila. La répétition accompagnée des guillemets renforce la domination de Hajila par son mari. Elle fait un léger bruit de pleurs contre le "tintamarre" de l'homme qui doit sortir incessamment. Il ne s'occupe que de sa personne et n'attend même la réponse à sa propre question. Hajila parle résignée, puis se rend compte qu'il n'est plus dans la même pièce. Les pleurs continuent.

L'Homme crée une distance énorme entre eux deux. Quand il lui pose la question, elle semble venir de loin : "sa voix saccadée a traversé l'espace". En fait, ce n'est que l'étendue de la chambre dans laquelle ils sont tous les deux. Ce grand écart ne vient pas de la surface de la pièce, mais de la situation des deux conjoints sur au moins deux plans :

- l'homme représente le côté fort du couple, alors que Hajila n'est que sa femme, une servante ou un "meuble". D'ailleurs, il lui pose une question sans attendre la réponse comme si elle n'était pas vivante.

- l'homme est déjà dehors en s'appêtant seulement à sortir, quand Hajila est immobile, pleure et reste à la maison.

Nous sommes devant un couple traditionnel où l'époux domine la femme, mais Hajila n'accepte pas cette situation qui est plutôt enviable : elle est mariée. En la rejetant, elle fait déjà chorus avec Isma.

Les deux camps sont connus. La suite du récit ne fait que confirmer ce tiraillement entre le mari qui est "un exemplaire" de la gent masculine contre "l'exemplarité" d'Isma/Hajila. L'autorité du mari fait face à la solidarité du personnage bicéphale. Le jeu social va se poursuivre sur ce schéma défini par l'auteur : l'Homme est bien le maître ; et Hajila, sa servante.

*Les fillettes des voisins, le regard brillant, les cheveux rouges embroussaillés, accouraient pour annoncer :*

— *Dépêche-toi, Hajila ! « Il » t'attend !*

*Malgré le « il » majestueux, tu t'enveloppais lentement. p. 24*

Hajila est consciente de "l'envie" qu'elle suscite auprès de ses voisines parce que son mari vient la prendre avec sa propre voiture. Elle se place dans un jeu très ambigu en faisant attendre le maître reconnu même par les petites filles en sa qualité de seigneur : le majestueux "il" l'atteste. Or Hajila, plutôt insatisfaite de sa vie conjugale, sait que cette promenade en voiture n'est qu'un enfermement pour un autre : leur appartement. Par son geste lent à se voiler, elle fait patienter le maître et en tire une certaine puissance en sa

qualité d'odalisque. En réalité, faire attendre le seigneur et mari entre dans un jeu social très connu du couple traditionnel qui est assez ambivalent. En effet, se voiler lentement pour une femme est le seul moment où son mari reste calme. Soudain, "Il" devient esclave de sa femme/servante. En situation de transformation, Hajila ne se prive pas de ce rituel traditionnel : elle domine son maître à ce moment précis.

— *Lui, ton maître, il pourra... p. 54*

Touma, la mère, est convaincue de la toute puissance de son gendre : il est "quelqu'un" dans l'administration, par conséquent, un maître, il l'est également pour sa fille. La belle-mère espère qu'il intervienne pour lui obtenir un appartement.

[...] *Je l'embrasse avec fougue l'aimé :*

— *Toute seule, je n'aurais pas acheté cette robe !*

*Remercier à la façon des femmes esclaves qu'on entretient ! p. 44*

Ici, Isma confirme cet état de soumission des femmes dites traditionnelles qui sont au service de leur mari.

Puis, le combat se fait plus franc. De sa place d'esclave, Hajila produit un discours "coloré d'une idéologie féministe". Comme nous l'avons démontré, il ne peut provenir que d'Isma.

[...] *tu désirerais ajouter : « Ô Maître, je fais davantage, tu le sauras bien un jour ! » Cette phrase roule en toi. p. 64*

Hajila n'est pas assez libre pour dire franchement ce qu'elle pense, mais son ton est sérieux. Pour l'instant, elle sait qu'elle ne doit pas dépasser un certain seuil, car il lui faut plus de sorties pour terminer son émancipation et prendre en charge ses propres paroles.

*Ainsi j'ai laissé le Seigneur à la porte de sa propre demeure !... p. 92*

Quand Hajila est démasquée par son "maître", son ton moqueur atteste son évolution. Du haut de sa seigneurie, le mari semble ridicule et fragile. Il est surtout incapable de savoir ce qui se passe dans sa propre demeure, alors que tout le voisinage sait que sa femme sort et le laisse attendre sur le palier. Il subit là une grave humiliation qui menace sérieusement Hajila. Consciente du danger qu'elle encoure, elle ironise, car elle est forte maintenant et peut se défendre en conséquence.

*Le maître n'a pas bougé. [...] Le maître a une voix basse. p. 93*

L'inaction du maître est une réelle mise en garde. Hajila s'apprête à l'irréparable sans penser un instant aux coups qu'elle va recevoir. Elle envisage la répudiation comme

une juste punition qu'elle espère : une femme qui sort sans l'autorisation de son mari est répudiée conformément à la Tradition.

Encore une autre ambiguïté : libérée des traditions, Hajila se met dans le discours masculin et essaye de "profiter de l'aubaine" ; cette loi sociale.

*Le père hurle : honteux que les bouteilles de bière soient visibles, que le garçonnet les voie entassées dans l'évier. Tu es oubliée, toi, l'esclave prostrée ; la peau de tes épaules, de tes bras nus tremblote irrésistiblement. p. 96*

Maintenant, Hajila est battue par son maître qui l'a même blessée, car le sang coule de son bras. Nazim, le fils du mari, tente de la secourir, mais l'Homme ne voit qu'une chose : les bouteilles de bière qui représentent son acte illicite. À ce moment précis, battre sa femme devient presque un "droit". Alors, le discours féminin est puissant dans la faiblesse de Hajila en "esclave prostrée", par contre, le mari, qui hurle et brutalise, a une virilité tout à fait inconsistante parce qu'il est lâche vis-à-vis de Hajila et de son fils. Effectivement, Nazim vient de découvrir son péché : la boisson alcoolisée.

Les souvenirs du bidonville défilent :

*(Car il frappera, et le souvenir des misères du bidonville se lève : brutalité à demi acceptée, la houle des images du passé affleure de nouveau, voisines révoltées gémissant dans des cours...) p. 94*

Touma recommande :

*Engloutie dans ton enfance, tu entends ta mère conseiller : « Invoquez le Prophète qui a condamné sans recours la force des mâles ! » p. 96*

Ignorant cette Tradition prophétique qui a une valeur équivalente à celle du Saint Coran, le mari la transgresse sans éprouver le moindre remord à l'instar des autres hommes qu'il représente bien.

Nous constatons cette expansion du discours féminin dans la conduite du mari qui est "fabriqué" par Assia Djebar à l'exemple du comportement des hommes supposé de l'auteur. Il forme donc un "exemplaire" de la gent masculine.

*Un homme ivre a le droit de dériver, mais une femme qui va « nue », sans que son maître le sache, quel châtement les Transmetteurs de la Loi révélée, non écrite, lui réserveront-ils ? p. 97*

Comme pour clore cette adversité entre Hajila et son époux, le discours féminin envahit le langage et règne en maître. Isma se dérobe pour laisser une narratrice inconnue produire une parole de révolte trahissant sa présence. Elle se pose la question : comment un hors-la-loi d'un Décret Divin et écrit peut-il se targuer punir au nom d'une loi non écrite,

inexistante donc ? Alors la tradition sociale est redoutable, car plus puissante que la Sainte Loi.

Encore garçonnets, les hommes sont rois. La narratrice inconnue se souvient des fêtes de son enfance :

*En bas, la fête des hommes se prolongeait. [...] ; je ne pouvais plus envier le cousin qui venait faire admirer son gilet de paillettes - ce dernier détail me confirme qu'il s'agissait d'une circoncision : tout ce tumulte et cet afflux pour un prépuce à couper chez un garçonnet de sept à huit ans !... p. 112-113*

La réalité s'impose à la fiction, mais le discours féminin "enveloppe" le fait réel. Outrée, notre narratrice, qui ne peut être qu'Isma, compare le vacarme de la cérémonie et la foule des invités avec le petit bout de chair d'un garçonnet : un pur scandale. Cette manière de voir la fête de la circoncision confirme le procédé d'Isma/Djebar. Une expression de la subversion là où l'unanimité est requise : la circoncision est bien une festivité pour tous.

À l'image du grand récit, nous retrouvons la domination des hommes dans les petites histoires extraites de la mémoire de la narratrice :

*Le maître, installant dans sa demeure un harem privé, tirait orgueil dès lors de l'invisibilité totale de ses femmes. P. 120*

Pour qualifier le harem, l'adjectif "privé" est en réalité un "pléonasme", car le vocable signifie en arabe ce qui est interdit aux autres, autrement dit privé. Associé à "l'invisibilité totale", nous pouvons en déduire que ces femmes ne sortent jamais, même pas pour le bain maure. Le discours féminin s'instaure dans le ton sarcastique de "tirait orgueil", qui gonfle la parole masculine, mais pour mieux l'affaiblir et la ridiculiser. Le fait est avéré, mais l'ironie, qui l'accompagne, provient de la fiction de l'auteure qui assume les dires de la narratrice.

Quand le mari est défaillant dans son autorité, le père ou le frère le remplace automatiquement : il devient le maître :

*Le frère, à la place de l'époux, se veut déshonoré. Il préside un conseil de famille.*

*[...] — Tu as prêté à médisance, a commencé le frère. Ta place n'est plus ici, sous le toit de ma femme, de mes filles qui, grandies, ne devront pas être salies. Bienheureux l'homme à côté qui, malade, n'en saura rien ! Répudiée, où serais-tu allée ? Ton mari protège ton honneur. Sers-le en servante, là où tu choisiras d'habiter !*

*[...] — Tout sera fait selon l'équité ! décide-t-il, tandis que les témoins approuvent de concert, acquiescent cérémonieusement, assurent le frère leur respect, de leur admiration pour sa justice, pour... p. 125-127*

Le frère, en maître absolu et non sans être ''magnanime'' (la narratrice excelle dans l'ironie), invente une situation ambiguë qui le rend parfaitement odieux. Oubliant le lien de sang, le frère s'empare de l'héritage de sa sœur et l'expulse de la ville sans ressources ni toit. Tout le monde l'approuve parce que la sœur est ''coupable'' d'avoir pensé aimer. Plein de contradictions, il décide qu'elle doit servir son époux grabataire et s'estimer heureuse qu'il ne la renvoie pas puisqu'il n'est pas au courant de ''son aventure''. Alors, le frère est en droit de ''répudier'' sa sœur avec la complicité de tous. Une transgression de la Loi écrite, encore une autre, dans une parfaite impunité. Seul le discours féminin s'intensifie, s'épaissit, se tait par les points de suspension de la clôture. La narratrice est épuisée par tant d'injustice, son sarcasme est si grand qu'elle préfère garder le silence comme la vraie réponse à cette iniquité.

*Dès l'enfance, ils apprennent à déceler la brèche de nos hésitations, la défaillance qui, en un éclair, nous dresse les unes contre les autres, défiantes, vociférantes.*

*Ils regardent enfants, pour s'en repaître adultes. Pour creuser ensuite la déchirure entre nous. De leurs corps, de leurs sexes, de leur trahison ! Pour élargir en nous la perte de l'espoir. Asphyxie des rires et des larmes, le trop plein de vie nous fait dériver... p. 156*

En retrait par rapport au texte, ce passage est assumé en tant que discours fondamentalement féminin par une narratrice tout à fait inconnue : Djébar est tangible. Le mode impersonnel généralise la réflexion à toute la société, mais l'adversité hommes/femmes est féroce : elle débute dès l'enfance où les hommes minent la solidarité féminine, puis adultes, ils réussissent à disloquer ce corps féminin et le mènent à la dérive. Il n'y a aucune ambiguïté : les mots sont limpides et très durs par leur sens. Le roman va bientôt s'achever. L'auteur a suffisamment démontré ce clivage, alors le discours féminin se positionne définitivement dans l'adversité.

La tante d'Isma se lamente de savoir sa nièce, presque sa fille, d'être toute seule à l'étranger. Isma répond :

*— J'avais besoin de réfléchir, pour cela, d'être ! De marcher, de dévisager des visages inconnus. J'avais besoin d'être dehors, mais qu'on m'oublie ! D'une certaine façon qu'on me tue !*

*J'ajoutai, c'était le soir :*

*— Ici, sur cette terre, on vous tue en vous enfermant derrière des murs et des fenêtres occultées. À peine fais-tu le premier pas au-dehors que tu te*

*sens exposée ! Là-bas, personne ne regarde, personne n'a vraiment d'yeux ! p. 89*

Dans un discours féminin inébranlable, Isma emploie deux fois le verbe tuer dans deux sens complètement différents. “ J’avais besoin d’être dehors, mais qu’on m’oublie ! D’une certaine façon qu’on me tue ! ” : dans cette phrase, tuer est compris positivement, ce n’est qu’un succédané de l’oubli où les gens s’ignorent plutôt les uns les autres. “ Ici, sur cette terre, on vous tue en vous enfermant derrière des murs et des fenêtres occultées ” : ici, tuer serait la prison ou la tombe. Sortir est un danger permanent d’être “ vue ” ou “ dénudée ” d’un simple regard masculin. S’établit alors une autre discordance entre le regard qui “ tue ” à force d’indifférence parce qu’il est inexpressif chez les étrangers, et l’œil qui détonne chez les hommes de son pays, car il est trop présent, trop curieux au point de faire éclater l’intimité du corps.

### **3-2 Les diverses formes d’adversité masculine**

Nous sortons de la bipolarité Hajila/Isma contre l’Homme pour aller vers un élargissement des deux groupes. Mis à part les pères qui sont des hommes, nous ajoutons des femmes : les mères et les sœurs des garçons. Nous avons également les femmes âgées qui récupèrent leur pouvoir masculin en perdant leur attrait physique. Quant aux femmes soumises, elles ne sont des soutiens au camp masculin que dans leur mutisme et leur inaction.

#### **3-2-1 Les pères**

En leur qualité de mâles, les pères des filles se comportent en adversaires (les mêmes pères ont une attitude différente vis-à-vis du garçon).

Dans le roman « OS », la narratrice fait état des deux situations :

- L’histoire de l’adolescente en colère.
- L’histoire de la balançoire.

Ces deux récits proviennent du souvenir de la narratrice inconnue. (Voir chapitre 2)

\* L’adolescente en colère

Nous nous souvenons de l’adolescente en colère contre sa mère soumise. La narratrice insiste sur la véhémence de la voix :

— *Hélas, me voici de nouveau enceinte !*

— *Comment, ton dernier n'a pas terminé un an d'âge !*

— *C'est la faute à la bouteille, intervient une autre. Depuis que vous préférez à l'allaitement que vous assure dieu le lait du biberon et de la bouteille, voila que vous enfantez chaque année ! Vos maisons sont devenues des étables !*

— *Non, c'est toujours la faute de l'homme inassouvi ! rétorqua une autre voix coupante.*

*[...] Soudain, la vierge de quinze ans, l'index pointé sur sa mère, se dressa, en pleine assemblée :*

— *Non, c'est de ta faute, Mma ! De ta faute ta seule faute ! Si au moins, chaque nuit, quand l'homme t'appelle en tapant de sa babouche le sol, tu n'accourais pas vers lui, si tu ne te levais pas ! p. 143*

Notons la première remarque d'une voix qui incrimine l'homme, elle est dans l'adversité normale et acceptée par toutes. Mais "l'homme" de l'adolescente, qui désigne son père, accable sa mère d'avoir répondu aux injonctions de son mari. Par ce vocable, cette adolescente ne reconnaît pas la paternité de son géniteur, elle remet donc en cause le système de la société entière. D'ailleurs, une des femmes en est choquée :

— *Elle a appelé son père « l'homme », ô Dieu nous préserve ! p. 144*

Il est impensable de désigner son père par le terme "l'homme", mais culpabiliser sa mère et la réprimander publiquement est un acte qui est passé inaperçu. Aucune femme ne s'est offusquée de la démesure du ton, pourtant, c'est interdit par la Loi écrite du Saint Coran.

\* La balançoire.

Nous revenons à l'histoire de la balançoire, qui est arrivée à la narratrice inconnue :

*Percevant enfin ses mots débités à voix basse, j'écoutais un inconnu, non, pas mon père ; « pas mon père », me répétais-je. Un homme, à côté de moi, soliloquait. Je comprenais mal : ce n'était ni l'escapade du cousin, ni ma désobéissance qui le révoltait. C'était, je le devinais lentement, le fait que « sa fille, sa propre fille, habillée d'une jupe courte, puisse, au-dessus des regards des hommes, montrer ses jambes ! » p. 147-148*

Notons la distance avec le père qui devient "l'homme" à l'instar de l'adolescente mais ici, le ton est plus sévère, il est un inconnu. Puis, le discours féminin continue avec un durcissement, voire une certaine "grossièreté" :

*Sa fille montrait ses jambes. Pas moi, il ne s'agissait pas de moi, mais d'une ombre quasiment obscène ! Moi, j'écoutais, je ne cherchais même plus à me dégager. « Sa fille... » p. 148*

Maintenant, le discours féminin du présent domine le souvenir de la narratrice adulte. Son appréciation par rapport au regard du père au moment de l'événement ne peut être dicté que par le temps présent d'un souvenir passé : il est impensable que la fillette de la balançoire puisse se représenter en "une ombre quasiment obscène". Cependant, au moment de l'histoire, le père s'est bien comporté en adversaire comme les autres hommes dans leur discours traditionaliste et conservateur.

Heureusement la sagesse émerge, car la narratrice se ravise après cet "égarement" :

*Ma singularité de jeune Arabe « émancipée » avait besoin de garder ancrage. J'aimais mon père avec une allégresse reconnaissante. Je me disais à tout instant qu'il m'avait libérée du harem ! p. 148*

La libération du harem par le père commence l'histoire et l'achève. À l'âge adulte, la narratrice lui reste reconnaissante malgré cette remise à l'ordre qui a construit sa personnalité singulière de jeune Arabe émancipée dans le sillage de son éducation spécifique.

### 3-2-2 Les belles-mères

Nous considérons uniquement les mères du mari. Dans la hiérarchie sociale traditionnelle, elles sont fortes et dominantes dans la mesure où elles sont les mères des fils, elles perdent ce statut pour leurs filles.

*« Mes cailles, ô ma couvée, mes futures jeunes mariées ! » chantonne l'une des dames, dans une bouffée de nostalgie, s'approchant d'elles avant de retourner aux marmites ou la lessive. p. 109*

Ce futur harem, chanté par la dame, est promis à ces petites filles. La nostalgique sait qu'un jour elle aura le pouvoir des femmes âgées et des belles-mères : elle commandera sa ou ses brus.

Les belles-mères sont des adversaires redoutables pour leurs brus en tant que mères d'une descendance masculine :

*[...] — ô orgueil de la mère de mâles multiples, mais quel aride avenir est promis à celle qui n'aura pas élevé de filles ! p. 140*

La progéniture mâle rend les mères puissantes, mais le discours référentiel devient discours féminin. Une singulière imbrication de fiction et de réalité que les mots rééquilibrent : "l'orgueil de la mère de mâles" fait ressortir "l'aride avenir (qui) est promis à celle qui n'aura pas élevé de filles". Il est certain que le temps de gloire n'est pas le même : les mères des mâles sont dans une relative jeunesse, mais la vieillesse des mères



des filles sera plus douce. Ce discours féminin contenu dans le discours référentiel est vrai, mais le paradoxe est révélé par la fiction d'Assia Djebar.

Le meilleur exemple de cette adversité est la mère de l'ex-mari d'Isma. Elle fonctionne dans le camp masculin :

*Plus tard, en une autre ville, en un nouveau pays, nous retrouvons peu à peu le rythme de nos nuits, la respiration de nos jours, quand soudain le fantôme maternel revient, nous rappelle l'exil. Et-ce moi seule qu'il obsède ? [...] Quelles mortifications traîne-t-elle donc ? p. 59*

La belle-mère est présentée comme un fantôme qui vient poursuivre le couple même dans un pays étranger. Il s'immisce, s'impose et obsède les deux époux de façon différente par rapport à l'optique de chacun. Pour Isma, ce souvenir annonce quelques souffrances ; pour le mari, il est une :

*Hantise de l'origine, épée droite fichée en l'homme, qui le blesse et le redresse. Moi, je renie la matrone omniprésente. Je la renie précisément lorsqu'elle nous réunit. p. 59*

Les mots sont dans la verticalité phallique : "épée droite fichée en l'homme" ; "le redresse". La mère est un phallus bien ancré dans l'homme par son souvenir qui s'installe et se fait tangible dans le couple. En refusant ce fantôme, Isma constate qu'elle devient une remplaçante ou une rivale, peut-être une ennemie... :

*La mère de l'homme, ennemie ou rivale, surgit dans les strates de nos caresses. Survient un cauchemar d'avant l'aube : quelle hantise a saisi l'homme, quelle trahison le déchire ? Il se débat, il lutte. Réveillée, je tente (mains sur son front, injonctions patientes de ma voix basse) de calmer le dormeur. p. 61*

En effet, plus qu'un adversaire, la belle-mère se transforme en ennemie. Le terme "rivale" se fait d'abord ambivalent puis rapidement, se durcit et se précise :

*[...] il brame d'une bouche béante, privée de sons. Quel songe le bâillonne ? [...] Opiniâtre, j'encercle le prisonnier qui échappe, qui revient, qui me retrouve dans une vivacité rêche, me caresse avec des soupîrs, va pour transpercer quand... Le galop d'un rêve noir secoue le masque sommeillant, les épaules larges, la poitrine dénudée. Son corps déployé devient fouillis de fibres et de nerfs. Muscles contractés, quêtant la déchirure, exigeant la rumeur des viscères maternels. p. 61*

L'homme est une frontière qui sépare ou réunit les deux femmes. L'image de Hajila et Isma se profile à l'imminence du drame :

*Je mêle nos deux vies : le corps de l'homme devient mur mitoyen de nos antres qu'un même secret habite. p. 91*

Dans ce passage, Hajila n'est pas reniée, c'est un double reconnu, mais la belle-mère est une usurpatrice et quelque peu incestueuse :

*Souvenir-nénuphar : moi, jeune bru, à ma première visite au bain turc de la ville, en compagnie de la mère de l'homme. [...] Près de la mère de l'époux, je m'approchais de cet émoi-là, quand accroupie sur son tabouret, la dame leva les yeux. J'avais dû laisser glisser à demi ma tunique de bain, jusqu'à la taille. Je peignais mes cheveux ruisselants de mousse, un bras levé, les pommettes en feu. Elle me regarda lentement et je reçus ce regard.*

*Dans un éclair, je lus soudain son trouble : elle contemplait certes la jeunesse, encore presque adolescente, de ce corps mien [...] ; mais je compris aussi qu'elle regardait, à travers mon image, le désir de son propre fils, chaque nuit allumé.*

*J'ai relevé ma tunique aux aisselles. Nous avons continué de nous laver sans rien dire, unies autrement que ne l'auraient été une mère et sa fille.*

*Deux femmes, de part et d'autre d'une présence d'homme, frontière ambiguë. p. 159-160*

L'adversité des belles-mères réside dans leur possessivité vis-à-vis de leurs fils. Elles s'arrogent tous les droits jusqu'à choisir leurs épouses au bain maure spécialement, car la nudité des jeunes filles est un atout sans pareil. Pour ces mères en quête de la future belle-fille, la nudité permet de "sélectionner un corps féminin" sans défaut physique.

Dans ce passage, la narratrice "enfle" cette pratique d'un sens qui s'apparente à l'inceste pour l'argument du roman. D'ailleurs, elle insiste sur cette relation ambivalente mère/fils dès l'enfance des garçons :

*Les oursins dont ils ramènent les coquilles vides, pour nous narguer [...] Un enfant en évoque le goût ; longtemps après, la fille que je fus rêva aux mots égrillards qu'utilisa ce gamin complice, comme si, le fruit m'étant interdit, ce n'était pas seulement la mer et ses nourritures dont je me trouvais écartée. Comme si ce garçon se mettait à rêver au sexe de sa mère et que par bravade il en dévoilait, pour moi et pour lui-même, la nostalgie incestueuse. p. 110*

Cette ambiguïté crée une relation future de belle-mère/bru dans une adversité toujours présente et renouvelée, même si le fils se trouve parfois à des milliers de kilomètres de sa mère.

Justement, le mari d'Isma rêve de sa mère qui est loin de lui. Une lutte acharnée s'engage alors entre le souvenir de la "mère phallique" et Isma :

*Face en pleurs, cœur épouvanté, je me soumets. Portée par une hésitation entêtée, je me lie aux membres et au torse de l'époux, les parcours d'une main absente, leur redonne leur longueur fière, berce le dormeur dont le*

*phallus se dresse. Avec des gestes qui gardent une compassion sans âge, je chasse son cauchemar. p. 61-62*

Isma est vaincue dans une sorte de “viol” qui la soumet à sa belle-mère. Elle se substitue à elle ou le mari devient “la mère” juste par la force du rêve ou du cauchemar. Ce qui est certain, la narratrice renie cette ennemie inextirpable en prenant une décision grave :

*Mêler larmes et sourires dans l’embrasement de mille nuits et de leurs couloirs ! Dans l’ancre maternel, nous nous réinstallons, moi l’épouse aux antennes inaltérées, lui, le fils que je tire loin, plus loin... J’ai recréé sa naissance ou je l’ai engloutie, je ne sais. Mais je t’en ai dépouillée, ô mère devant laquelle je m’incline, à laquelle je me lie, mais que j’écarte enfin de mon amour. p. 62*

La belle-mère de Touma est effarante. Dans le dénuement et la misère, la progéniture féminine n’est qu’une bouche à nourrir ; une nouvelle charge :

*L’aïeule abandonnait son travail de potière ; elle maugréait :*

*— Que Dieu la reprenne !... S’il est écrit que son destin se raccourcisse !... Qu’avons-nous à faire de femelles au teint jaune ! p. 69*

Dans la ligne droite de l’adversité des belles-mères, la grand-mère est en colère : son fils (le mari de Touma) est absent ; son mari, trop vieux ; de surcroît, une fille vient agrandir cette famille pauvre. L’aïeule souhaite quasiment la mort du bébé. Pratique avérée dans les campagnes où la surmortalité féminine sévit, et dont la cause est la sous-nutrition des bébés filles. Simple constatation du fait, mais la cruauté de la grand-mère révèle amplement le discours féminin d’Isma.

Les sœurs des maris sont des alliées redoutables de leurs mères :

*Un an plus tard, elle nous écrit pour se déclarer amoureuse (elle ne dit même pas de quel homme) : message bref, ostentatoire, j’en suis confusément gênée. Je relis ses mots avec appréhension : se ment-elle, nous nargue-t-elle et pourquoi ? Or, devant cet aveu sororal, l’homme ne manifeste qu’une confiance paisible.*

*[...] Au matin, l’homme sort. Je prends sa place dans le lit. J’ai beau supprimé les images de ses sœurs, sa famille persiste en moi. Dans la langueur matinale, je tente de me hisser hors du gouffre de cette consanguinité. p.58-59*

L’homme a quatre sœurs, la benjamine semble la plus proche du couple plutôt de son grand frère. Isma s’interroge, car justement cette dernière lui envoie une lettre dans laquelle elle se dit amoureuse d’un inconnu. Un moment d’égarement pour la narratrice parce qu’elle ressent une certaine provocation à la lecture du message. Entre mensonge et

raillerie, Isma est sceptique devant la réaction passive du grand frère, son mari. Sentant un danger qui menace l'intégrité du couple, elle s'extirpe de l'abîme de cette consanguinité.

Ce lien de parenté est si ténu qu'il se manifeste dans le moment de pure discussion entre époux :

*J'avais ricané bien plus tard : « Les hommes sont-ils jamais nus ? Hélas ! peurs de la tribu, angoisses que les mères frustrées vous transmettent, obsessions d'un ailleurs informulé, tout vous est lien, bandelettes et carcan !... » p. 95*

Le verbe ricaner banalise la conversation dans un simple échange d'idées au sein d'un couple, puis le ton monte : Isma se montre sévère à l'encontre des belles-mères qui transmettent et éduquent les fils sur la base de leurs frustrations en les enfermant dans un lien filial qui s'avère un carcan. Elles les dressent également contre un "ailleurs informulé" qui ne peut être que le camp féminin.

Il est inutile de signaler que ce passage est dans l'esprit du discours féminin entièrement revendiqué par Isma.

Songeuse, la narratrice ajoute plus loin :

*Nourrir les fils le jour, nourrir l'époux la nuit, et qu'ils puissent boire la lumière du vaste jour ! Les nourrir inlassablement, les nouer irrémédiablement pour maintenir nos rênes invisibles. Là aboutit notre destin d'enfanter dans le vide de l'enfermement. p. 138*

La forme impersonnelle généralise cette préparation à l'adversité des fils contre les futures belles-filles : "les nouer irrémédiablement pour maintenir nos rênes invisibles". C'est ainsi que les mères donnent le moyen par lequel elles seront les premières victimes. Ici, le ton est différent, la narratrice peut émettre une certaine compréhension à l'égard de ces femmes, car c'est leur destin.

### **3-2-3 Les mères des filles, les femmes soumises et âgées**

Nous rassemblons toutes ces femmes dans une même rubrique. En fait, elles sont souvent contradictoires : tout dépend de la situation dans laquelle elles se trouvent au moment de l'énoncé. En ce sens, nous ne retiendrons que les passages où se produit l'adversité féminine à l'encontre des femmes uniquement.

Nous commençons par Touma, le modèle de la mère des filles, se trouve automatiquement dans le camp masculin. Dès qu'Isma se présente chez sa "derra", elle protège sa fille :

*Assise à mon tour, haut perchée devant Touma. Cela ne me la fait pas paraître plus basse. Au contraire. Elle n'a pas à redresser le torse ni à relever le cou, ni à me narguer du regard. Elle demeure immobile ; imperceptiblement en garde. p. 154*

Le passage "transpire" le combat entre les deux femmes : Touma se sent forte du haut de son... matelas posé à même le sol, elle est raide et se prépare au duel qui s'annonce :

*Touma ordonne sèchement :*

*— Va appeler Hajila pour qu'elle vienne saluer ! Elle peut se lever !*

*Il est sorti. Je me dresse. Vais-je persifler : « tu ordonnes partout et à tous ! Tu as retrouvé ton pouvoir solidifié ! Pas avec moi » Et je me mets à penser, véhémence : aucun tatouage ne me marquera le front ou le menton ! Je n'ai pas connu de mère qui puisse me transmettre sa peur ! p. 157*

S'apercevant de l'hostilité de Touma, Isma se révolte intérieurement dans un discours féminin manifeste et refuse d'être commandée par la mère de Hajila, sa complice d'hier. Actuellement, elle retrouve le pouvoir de surveiller sa fille en se solidarissant avec son gendre. Isma, l'orpheline de mère, est libre de toute entrave maternelle inscrite dans sa mémoire. Sa réponse fuse immédiatement :

*— Je saluerai moi-même ta fille, déclarai-je froidement. D'ailleurs je connais les lieux ! p. 157*

Isma clôt le duel en se montrant ferme à l'égard de Touma : c'était elle la sultane de ces lieux qu'elle a cédé à sa fille et va saluer Hajila.

Puis, dans une réflexion générale, la narratrice inconnue donne son avis :

*Autrefois, chaque maître, avec ses janissaires, était tué par un autre maître qui postait les mêmes eunuques aux portes du harem. Les séquestrées, tels des fruits qui mûrissent, posaient leur regard absent sur l'écoulement des jours cernés...*

*Maintenant, les mères gardiennes n'ont nul besoin d'attributs policiers. Le sérail vidé, ses miasmes ont tout envahi. La peur s'entretient de génération en génération. Les matrones emmaillotent leurs fillettes pas encore pubères de leur angoisse insidieuse. Mère et fille, ô harem renouvelé ! p. 155*

En retrait par rapport au texte, ce passage, dont le discours est encore féminin, sert d'enjeu à l'argument du roman « OS ».

Hajila découvre l'hypocrisie des femmes soumises au moment où elle est violée par son mari :

*Les autres filles parlaient de l'homme, de cette nuit, d'une autre ; elles décrivaient avec minutie l'attouchement, les caresses, les mots doux échangés (« quels mots doux ? » ironises-tu dans ta cuisine). Quelquefois, ajoutaient-elles, c'étaient même des mots français, sans doute ramenés par « eux » du bordel !*

*Oui, elles mentaient, elles mentaient toutes, malgré le parfum des fleurs de jasmin sur leur front, ou l'obscénité de la maquerelle dansant avec la chemise du viol ! Pourquoi ? Le rêve persistait dans les patios. p. 72*

Les dociles épouses mentent sur la réalité des relations sexuelles : Hajila le sait maintenant qu'elle subit l'assaut de l'Homme. Le rêve alimente l'imaginaire des jeunes filles comme elle, puis Isma se manifeste emportée par les mots qui défilent : obscénité ; maquerelle ; viol et point d'exclamation. Alors, le rêve devient mensonge dans les pensées de Hajila.

Les obéissantes femmes ont besoin d'une assise sociale : toute occasion est bienvenue pour exprimer leur soutien aux hommes.

*On la dit garde malade scrupuleuse. Les diseuses, qui savent que le frère a imposé auparavant ce mariage, louent la résignation de cette femme.*

*— Que peut-elle faire d'autre ? concluent-elles. Qui, sinon le frère, est maître du destin d'une femme lorsque son union ne se révèle pas fertile ?*

*Et elles la bénissent, après une pause. p. 123*

Sachant que le grand frère a imposé à sa sœur un mari invalide, ces soumises incombent sournoisement l'absence d'enfant à l'épouse, c'est le frère qui devient le maître à la place du mari infirme. Elles la bénissent du haut de leur place privilégiée dans le camp masculin et son discours conservateur.

Toujours en quête d'une reconnaissance sociale, elles se mettent en phase du point de vue traditionnel :

*— Qu'est-ce que la tendresse chez un homme ? ricana une voix mauvaise. Savent-ils même ce que c'est, eux les maîtres, puisque Dieu nous a faites, nous, jeunes ou vieilles, belles ou laides, comme un troupeau sous leur talon !*

*— Honte sur toi, l'audacieuse à la langue de fiel !*

*— Si le marié est petit et lourdaud quelle importance ? rétorqua une autre, la voix haute et la poitrine opulente. Un homme est un homme ! Qu'il travaille pour sa femme et ses enfants, et qu'il demeure dans la voie de Dieu, cela seul est une chance au mariage ! p. 135*

La tradition sociale est érigée en Loi divine. En solo, la mauvaise voix se rebelle dans un ricanement féministe, puis la réponse fuse dans le duo des femmes bien établies, et dont la voix haute et moralisante lance la sentence : “un homme est homme” ; sa foi est la seule garantie pour un mariage durable. La fiction gagne encore en crédibilité historique dans ce passage.

Les femmes soumises n'épargnent même pas les petites filles :

*Il me scruta longuement [...], il frôla de sa bouche mes mains prisonnières de sa poigne. [...] Peu après, les femmes ébahies racontaient autour de moi l'incident ; l'une, avec véhémence, me reprocha de m'être égarée parmi les hommes « à mon âge ». J'avais six ans, peut-être sept. p. 117*

La narratrice se souvient de cet événement de son enfance où des femmes se sont montrées dures à son égard en lui reprochant, elle, la fillette, d'être avec les hommes. À la campagne, l'isolement des filles se fait tôt. Alors, la narratrice remarque :

*Je découvrais que, dans ce monde rural, tout au moins chez ceux qui croyaient en être l'élite, l'interdit tombe sur toute fillette de cet âge. Dans notre cité, repeuplée autrefois par les réfugiés andalous du XVI<sup>e</sup> siècle, certes on confinait au harem les filles pubères, mais à l'âge de onze, douze ans, quelquefois treize. Incommensurable progrès !... p. 117*

La réalité contamine la fiction par le ton sarcastique qui nous dispense d'insister sur la nature de l'énoncé.

Dans le sillage de l'adversité féminine, nous avons les femmes âgées. En effet, à la vieillesse, les femmes perdent leur séduction physique, mais gagnent le pouvoir masculin et se révèlent des terribles adversaires à la gent féminine :

*La vie, à quarante ans ou à soixante, peut commencer. Nous assoupir, un chapelet entre les doigts ; nous faire servir assise : parler, ordonner, bénir ou maudire mais parler, tel un navire dérivant au large ! Décider sur le royaume des femmes. p. 138*

Au crépuscule de sa vie, la femme commence à vivre. Somnolente, elle commande, sanctionne, parle enfin bien que légèrement délirante. Elle règne sans partage dans le royaume des femmes.

Leur modèle l'incarne Lla Hadja :

*Lla Hadja ne montait pas seulement la garde ; invisible, elle présidait au spectacle du dehors. p. 119*

La présentation du personnage est pompeuse et sans équivoque. Derrière les vitres de sa fenêtre, Lla Hadja domine la rue. Dans ce monde masculin, elle préside :

*Auprès de l'enfant qui s'égarait et pleurait abandonné sur le trottoir, à l'adresse des fillettes ramenant sur leur tête des plateaux de galettes, [...], la voix de la dame résonnait proche, si proche... Comme si le mur n'existait plus, comme si la fenêtre pourtant close était une avancée ou un balcon royal. La dame sermonnait avec vigueur, avec placidité ; on la savait assise là droite, parfumée, idole imposante dont le discours se répandait, dont l'appel se prolongeait. p. 119-120*

La voix féminine n'est que silence en principe, dans le cas de cette femme âgée, elle est vociférante au point "d'arracher les murs" faisant de l'intérieur et l'extérieur un lieu commun : la rue. Justement, avec l'âge, les femmes reviennent dans ce lieu de l'enfance même sans haïk :

*Chaque matin, rôder dans les ruelles qui nous attendaient depuis ce jour où, fillettes de dix ans, l'on nous séquestra en nous décrétant femmes ! Voici que les ruelles reviennent à nous ; elles allument devant nos pas trottinants l'éclaboussure de leur blancheur mauve, le poudroïement de leur horizon. Les ruelles reviennent à nous qui avançons, le voile enfin voilé puisqu'il mue en parure. p. 139*

Âgées et sans attrait physique, les femmes retrouvent la liberté et les attributs du monde masculin :

*Contempler la maison pleine. De brus, d'enfants, de fils qui rentrent le soir, qui le matin repartent après nous avoir baisé la main.*

*Assises et songeuses, sous l'invocation du Prophète et de ses saints, écoutant d'invisibles fontaines qui nous désaltèrent, nous posons un regard rasséréiné sur la demeure. p. 139*

Un autre passage confirme cette position surannée :

*Les aïeules, gardiennes ; statues vigilantes. Plat redoutable du regard de la grand-mère assise. p. 140*

Lla Hadja se trouve exactement dans cet état de pouvoir. De l'intérieur, elle domine même la rue avec son œil uniquement. En réalité, le pouvoir de la vision est essentiellement féminin, mais "l'agir" est du domaine masculin. Alors, l'impotente Lla Hadja récupère son énergie dans la force de son regard qu'elle "braque" contre les jeunes femmes afin de lessurveiller, ou plutôt, de "veiller sur leur moralité". Elle se place définitivement dans le camp des hommes quand elle épie l'expulsée de la ville pour intention d'amour :

*Imaginez Satan. Ève. Une épouse, tournant dans l'obscurité d'une maison de malade. Observant chaque matin le retour de celui dont le corps humide ramène les odeurs, les chaleurs de liberté. Son pas régulier qui passe fait refluer les jours d'hier, les bourrasques de rires dans les*



*vestibules, ou sur le banc du jardinet d'église. Chaque jour. Un matin, elle s'oublie - dort-elle, rêve-t-elle- ; elle cède, elle hèle tout bas.*

*Son nom à lui. Son prénom à lui. Son plaintif, si doux. Il entend. Ne s'arrête pas. Se dit que la vieille, de l'autre côté, entend. L'œil observe.*  
p. 125

Le jeune, sachant qu'il est espionné par Lla Hadja, ne bouge pas. Puis un jour, il fait mine de déplacer une pierre en ramassant ainsi un bout de papier que son amoureuse prisonnière lui a lancé par sa fenêtre à peine ouverte :

*-Depuis qu'elle l'a appelé, moi je veillais, je savais ! Avec ces filles qu'on a envoyées si petites à l'école française, il faut s'attendre à tout ! Le diable sévit, le mal frappe. Je savais, je prévoyais, j'attendais. Je l'affirme : elle a réussi à glisser une lettre à son amoureux ! L'ensorceleuse, la stérile ! Pauvre, pauvre époux que le sort cloue au lit et dont la femme n'a même pas pitié ! p. 125*

Victorieuse, Lla Hadja comprend le manège des deux jeunes gens : c'est l'école française qui est à l'origine de cette "dérive morale" (discours que nous avons déjà entendu chez le père de Rachid Selha pour ne pas inscrire Lila à l'école). Lla Hadja est un adversaire de choix, voire une ennemie pour cette malheureuse, car elle :

*[...] affirme que c'est la femme, la « possédée du démon », « la tentatrice », qui chuchote la première. p. 124*

Impitoyable, Lla Hadja incrimine la jeune femme, quant au jeune homme, il n'est qu'une victime.

En définitive, peut-on dire que ces femmes sont des alliées indéfectibles à la gent masculine ? En réalité, elles adaptent leur énoncé en fonction de la situation sociale. Contrairement aux hommes, elles sont toujours en situation instable. Cependant, à aucun moment de la lecture du roman « OS », nous ne ressentons une franche hostilité vis-à-vis de ces soumises. Le fait historique est consigné, mais le discours, que ces femmes prennent en charge, est une sorte de survie sociale parce qu'elles sont complètement dépendantes et n'ont aucun choix.

Pour l'argument général du roman, ces adversaires, voire ennemies, sont paradoxalement évaluées "positivement" : le discours féminin reste solidaire. Nous citons un exemple qui illustre bien cette situation : il est le moment où Isma achève le duel qui l'oppose à Touma et prend congé d'elle :

*Dans le vestibule, près de la porte d'entrée, la mère, debout, m'attend. Visage impénétrable.*

*— Demeure en paix ! Je ne reviendrai plus ici ! lui dis-je doucement. Que le salut soit sur vous toutes !*

*Je la salue cette fois sans me baisser ; sur l'épaule, puis sur sa tête à la coiffe sophistiquée et aux couleurs bigarrées, je dépose mes baisers.  
p. 157*

Isma se radoucit visiblement au moment de la sortie. La tension entre elles s'affaiblit. Elle salue Touma ainsi que les autres femmes adversaires en déposant des baisers sur la coiffe de la mère(s) de Hajila en signe de respect à son égard. De cette manière, elle la comprend et endosse les règles de la société traditionnelle pour faire la paix avec elle. Au-delà de ce heurt occasionnel, la solidarité féminine subsiste.

### 3-3 La solidarité féminine

Pour le roman « OS », comme nous l'avons déjà signalé, les femmes sont dans la solidarité et ont leur propre discours.

Le mari de Hajila est le représentant "idéal" du camp masculin, il est aussi le seul homme contre lequel tous les autres personnages se liguent, son propre fils Nazim également :

*Dans la cuisine, Nazim te prie :*

*— Maman, je reste avec toi ! Si « lui » m'appelle, dis que j'apprends l'arabe ! p. 36*

Nazim appelle son père « lui » comme Hajila. Le fils est identifié par son nom comme toutes les femmes du roman. Par ailleurs, il est complice de sa marâtre :

*[...] Nazim pouvait se muer en complice, devenir ton fils... p. 92*

En face de l'homme et son camp, Hajila et Isma s'unissent en un personnage double ou deux bien distincts : Hajila/Isma ou Isma/Hajila. Leur lien solide et indéfectible constitue un exemple de la solidarité féminine ou sororité.

Sans entrer dans une théorisation excessive, nous retenons trois définitions de l'exemple ou l'*exemplum* en latin. Nous avons celle du « Petit Robert » : une action, une manière d'être pouvant être imitées. Marie-Pierre Gaviano est plus précise dans son article en distinguant l'exemplum en puissance pour le récit de celui en acte, autrement dit pour le personnage :

Ce trait était constitutif de la définition théorique proposée par Dupleix : sans cette "proposition précédente" que l'on veut prouver, un récit n'est qu'un récit, de chose vraies ou feintes, et non un exemplum (peut-être

vaudrait-il mieux parler d'exemplum en puissance pour un récit et d'exemplum en acte pour le récit dans son cadre).<sup>1</sup>

C'est l'exemplum en acte qui nous intéresse. Nous ajoutons la caractérisation de Muriel Verbeeck qui nous convient :

L'exemplum : littéralement « chose exemplaire ». L'exemplum est d'abord une figure de rhétorique, une anecdote, une historiette exemplative d'un comportement à imiter.<sup>2</sup>

Pour finir, nous retenons deux éléments : acte et imiter. Nous pouvons dire ce qui est reconnu socialement valorisant, mais ce choix est lui-même biaisé :

Le choix d'un exemple est une arme à double tranchant. S'il permet d'illustrer un propos, il est d'un autre côté toujours trop bien choisi, ou du moins il restreint nécessairement la problématique dans le cadre toujours trop particulier qu'il représente.<sup>3</sup>

Michel Vanni abonde dans le même sens que nous. Nous avons déjà signalé que le mari de Hajila est "idéalement" représentatif de la masculinité selon le "choix" de la narratrice/ auteur impliqué. Si le mari est l'adversaire idéal, le lien de Hajila et Isma est l'exemple de sororité. Elles n'entrent jamais en conflit malgré leur situation de rivales. Leur exemplarité dans le camp féminin appartient entièrement à la fiction : c'est encore l'argument essentiel du roman « OS ».

### 3-3-1 Hajila/Isma : l'exemplarité sororale

Nous n'allons pas revenir sur la dualité du personnage, toutefois, nous puiserons dans le même corpus pour démontrer ce nouvel élément :

*C'est toujours moi qui te parle, Hajila. Comme si, en vérité, je te créais. Une ombre que ma voix lève. Une ombre-sœur ? Les sœurs n'existent-elles que dans les prisons - celles que chacune élève autour d'elle, forteresses de l'extase... p. 91*

---

<sup>1</sup> GAVIANO, M-P. « Exemplification et exemplarité dans la Logique de Scipion Duplex ». Dans *Construire l'exemplarité*. [En ligne]. Fabula, 2006. Actes du colloque "Construire l'exemplarité : pratiques littéraires et discours historiens", 3-4 mars 2006, Université de Bourgogne. URL : <<http://www.fabula.org/colloques/document319.php>>.

<sup>2</sup> VERBEECK, Muriel. « De l'Iconographie à l'Iconologie : éléments de lecture et de compréhension de l'image figurée ». Dans VERBEECK, Muriel. Site personnel. [En ligne]. Cours réalisé et présenté par l'auteur. URL : <<http://homepage.mac.com/philosophie/.Public/methodologie.ppt>>.

<sup>3</sup> VANNI, M. « Le récit de fiction et la prospection du champ de l'action chez Paul. Ricœur et Emmanuel. Lévinas ». Dans *Vox Poetica*. [En ligne]. Rubrique "Passion et narration". URL : <<http://www.vox-poetica.com/t/pas/vanni.html>>.

Isma crée Hajila, elles sont par conséquent intimement liées. La voix d'Isma exhale l'ombre-sœur Hajila, car leur sororité vient de leur enfermement (allusion aux prisonnières politiques qui étaient des sœurs). La frontière est mince, mais qui produit une confusion totale. De cette multitude de sœurs, deux émergent : Hajila et Isma en composant l'exemplum.

En pleine rivalité, les co-épouses "sont soudées" :

*Tout corps masculin sert-il à signaler le carrefour vers lequel, aveuglées, nous patinons, bras tendus l'une vers l'autre ? p. 85*

À partir de cette généralité, Isma marque sa relation particulière avec sa Blessure :

*Insomnies de minuit, siestes le jour suivant : ma mémoire retrouve un halètement ancien. C'est là que j'ai fini par dire « tu » à l'étrangère ; toi Hajila, que d'autres imaginent ma rivale. p. 89*

En tant que "derra" ou "blessure," Hajila est à priori une ennemie. En vérité, ce n'est qu'une apparence, car elles ont un lien de fraternité. Ce fait réel (la polygamie) est problématisé dans la fiction en devenant le vecteur de leur relation sororale. Le "tu", décidé par la narratrice qui l'extrait de la profondeur de sa mémoire, s'impose comme une évidence. Hajila n'est finalement qu'une autre Isma/narratrice : un exemple du lien de sororité contre la masculinité :

*Ils te croient gouvernantes de deux enfants isolés, ou compagne d'un homme « lié », tu ne sais. Or tu continues mon trajet de vie, je t'avais déléguée. p. 89*

Encore le jeu du contraste qui se traduit dans l'apparent et le "réel". La manipulatrice Isma délègue Hajila pour continuer sa propre vie avec l'Homme "lié". Une ambiguïté engendrée par l'emploi littéral du dialecte arabe : l'adjectif "lié" signifie impuissant. Cette incapacité mute en force pour les deux sœurs ou "blessures". Le lien des deux femmes est invisible à l'instar de celui de l'Homme, mais avec une grande différence, celui de la sororité est indestructible :

*Je me soucie à présent du drame qui approche. Or je mélange. Je mêle nos deux vies : le corps de l'homme devient mur mitoyen de nos antres qu'un même secret habite. p91*

Le nœud sororal est indissoluble, car un même secret l'habite : l'homme "lié" qui se révélera plus qu'un adversaire ; un ennemi. Isma se préoccupe du drame dont Hajila sera la victime.

Après la bastonnade, Hajila, qui souhaite être répudiée, se retrouve séquestrée dans l'appartement avec Touma comme geôlière, car elle devient l'alliée de son gendre. Isma vient au secours de sa Blessure :

*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.*

*L'enfance, ô Hajila ! L'aube déborde du trop-plein du saccage, 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.*

*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... p. 149*

La page entière est écrite en italique pour introduire le dernier chapitre "la sultane regarde" indiquant de cette manière la reprise du grand récit.

Isma ou la narratrice vient de dupliquer l'intrigue principale en petites histoires. Sa mémoire est pleine de ces drames si nombreux concernant d'autres sœurs dans une confusion essentiellement "féminine". S'extirpant de ces souffrances communes, elle vient libérer Hajila, mais l'incertitude persiste quant à l'identité de chacune. D'autres femmes se glissent aussi muettes de douleurs, tandis qu'Isma se demande si la libération de Hajila est salutaire, car le lendemain s'annonce sans promesses. Le fait historique s'inscrit pour valider la fiction.

Isma ne peut plus "visiter" la mémoire de Hajila puisqu'elle est affranchie maintenant. Elle est obligée d'aller la voir personnellement dans son appartement où elle est "prisonnière". Princièrè, Isma s'avoue, elle l'étrangère, la femme/danger. Dans le discours référentiel, la deuxième femme est dévalorisée, elle n'est que la co-épouse, car la première serait la vraie.

Dans une confusion d'identité entre sœur, ombre, concubine, Isma n'a qu'une certitude : libérer Hajila.

*Et si Schéhérazade était tuée à chaque aurore, avant que sa voix haute de conteuse ne s'élève ?*

*Si sa sœur qu'elle avait installée, par précaution, sous le lit de noces, s'était endormie ? Si elle avait ainsi relâché sa garde et abandonné la sultane d'une nuit à la hache du sacrificateur dressé en plein soleil ?*

*Si à son tour elle prenait la place de Schéhérazade disparue, muette, et si, sous le même lit d'amour et de mort à transformer en trône de diseuse, une autre, une seconde sœur insomniaque, s'oubliait à nouveau ? Si celle-ci négligeait de veiller, en éveilleuse qui préparait la parade, qui assurerait l'unique salut ? p. 153*

Schéhérazade et Dinarzade, les deux sœurs des *Contes des mille et une nuits* sont l'exemple à suivre. Dans une action concertée, Dinarzade, en éveilleuse des aubes, sauve tous les jours Schéhérazade, la diseuse de la nuit. Elle préserve surtout toutes les autres femmes de leur mort programmée par le sultan "sacrificateur". Diseuse et éveilleuse, les sœurs de sang sauvent les sœurs "sociales". Hajila et Isma, "blessures" ou sœurs sociales, tirent leur exemplum des sœurs de la fiction.

Isma assure les deux rôles : elle est diseuse et éveilleuse. Elle se parle et s'adresse à sa "Derra" pour éveiller sa conscience de femme libre. À son tour, Hajila sauve Isma en lui faisant comprendre la réalité de la femme dite traditionnelle : elles sont sœurs :

*— Je te reconnais ! répète Touma. Quand tu es venue, l'année dernière, avec la mariéeuse du quartier, tu avais dit que tu cherchais une épouse à un parent. Il s'agissait de ton propre mari et tu choisissais une coépouse ! (Ce dernier mot signifiant en arabe « blessure », j'ai cru entendre l'écho : « tu choisissais une blessure ! ») p. 155*

Touma est en colère : choisir une co-épouse pour son ex-mari reste une pratique douteuse quoique réelle. Isma n'écoute plus Touma, elle n'entend que la douleur du mot "derra", elle vient au secours de sa douleur ou sa blessure.

Le face à face de Hajila et Isma est lourd de significations :

*Je suis apparue sur le seuil. Devant toi, enfin. Pour la première fois. Toi, ma fille et ma mère, ma consanguine : ma blessure renouvelée (ainsi les mots ne mentent jamais). Te soutenant contre les murs, dans ta robe claire, bleu pâle, tu tentes de te tenir debout. J'aurais pu pleurer à la vue de ta défaillance. p. 157*

Aucune équivoque, Isma voit en Hajila toutes les femmes réunies : "tu" est assurément le lien avec "je" qui se décline dans toutes les relations. L'émotion est tellement forte qu'à la vue de sa "Blessure", Isma réprime ses larmes, car la souffrance se communique entre elles. Ressentant ou se souvenant de la même peine, Isma veut sauver sa sœur de ce terrible enfermement en lui fixant un rendez-vous au hammam : la seule liberté qu'aucun mari ne peut ôter à sa femme.

*En silence, j'ai empli d'eau chaude une tasse de cuivre ; j'en déversai le jet sur tes épaules, puis sur ta chevelure. Tu t'es accroupie à genoux et tu m'as dit :*

*— Continue ! Que tu sois bénie ! Cela me fait tant de bien... p. 161*

Le geste de verser de l'eau sur le corps de Hajila purifie leur relation et la raffermie. Nous nous souvenons de l'eau chaude de la baignoire qui fait apparaître la nouvelle Hajila. Dans le hammam et son eau chaude de la nativité, elles sont bien distinctes, mais elles sont dans une contiguïté utérine, et la contrainte sociale du vêtement supprime la moindre distance entre elles. Hajila bénit Isma pour ce geste fondateur de la sororité. Puis, Isma agit :

*— Voici, prends cette clef que je tiens là ! Prends ! répétais-je.*

*[...] — Touma t'empêche de sortir, sauf pour ce bain hebdomadaire. Que tu gardes cet enfant dans ton ventre ou que tu le rejettes, c'est à toi d'en décider ! Sors, consulte un médecin, une amie, qui tu veux. Sors seulement pour sortir ! p. 163*

Fidèle à son modernisme, son discours est féministe : c'est Hajila qui dispose seule de son propre corps dans le respect de l'autre et de l'altérité. Elle assume complètement son point de vue en lui conseillant de sortir de cet enfermement juste pour le plaisir d'investir la rue : ce lieu privilégié des hommes. Le sacrilège extrême : une femme ne peut sortir sans raison valable ; et surtout pas pour le plaisir d'être dehors. Cet acte est réservé à l'homme uniquement. Isma vient de parfaire l'autonomie de Hajila : leur lien sororal est scellé à jamais.

### **3-4 L'altérité du « je » vers le « nous » de sororité**

Le lien intrinsèque entre les femmes se fait du "je" qui glisse vers le "nous" de la sensibilité commune. Dans « OS », le "je/u" s'instaure dans la multiplicité parce qu'il est extrait dans un rapport d'émotion commune : la mémoire de "je" se transforme en mémoire collective pour les femmes seulement, car les hommes en sont incapables.

*Je m'abrite derrière le mutisme de tant d'anonymes ensevelies. Est-ce pour pallier l'échec de mon ancien défi ? p. 88*

Isma reconnaît la diversité de "je" qui est un argument représentatif de celles qui ne parlent pas puisqu'elles sont obligées d'être "muettes" ou appartiennent au passé sans être entendues. Elle se justifie en admettant son échec, elle, qui se croyait favorisée par rapport aux autres femmes de sa génération, reconnaît que son "je" devient un simple cas parmi tant d'autres.

La narratrice inconnue confirme :

*Je ne sais pourquoi je charrie le flot de peines, je ne sais pourquoi les corps couchés des femmes me devancent, obscurcissant mon chemin, cahotés par les arêtes du quotidien, propulsés par l'espoir des béatitudes.*  
p. 137

Le "je" profond de la narratrice est encombré par tant de douleurs transmises par une "génétique sociale", alors il ne peut évoluer seul puisque dépendant de l'autre.

Dans le hammam, Isma constate très justement :

*Plus le brouhaha s'accroissait, plus je me sentais invisible : pas tout à fait là, ni pourtant ailleurs. J'écoutais les propos épars ; la chaleur des lieux leur conférait poésie et le reste du monde, excepté cette profondeur de caverne, s'évanouissait tout à fait.* p. 162

Plus qu'un rapport d'appartenance, le "je" se dissout dans la douce et chaude humidité du bain maure fondamentalement féminin. Il permet cette confusion du "je/nous" jusqu'à la sensation de l'invisibilité de soi, tandis que l'extérieur masculin s'efface sans animosité.

Dans ce lieu de "régénération", où l'adversité n'existe pas, toutes les femmes se sentent dans l'unité fondatrice. Isma s'efface pour laisser la narratrice inconnue transformer le "je" en un "nous" les incorporant toutes :

*Si notre premier malheur était ancré dans cette première défaillance ?*

*Si, à chaque aube présente ou à venir, une fois ou mille et une fois, tout sultan, tout mendiant, en proie à l'ancestrale peur mutilatrice, assouvit encore son besoin de sang virginal ?* p. 153

Une certitude : le malheur est inscrit dans tous les destins féminins et fonde leur solidarité. Cette fraternité se construit à partir des souffrances commises à leur rencontre par les hommes, qu'ils soient riches ou pauvres. Ils s'opposent aux femmes et "se nourrissent" de leur "sang virginal" pour entretenir leur besoin de pouvoir.

À partir de ce point, plus exactement, de cette altérité du "je" vers nous, le lien se raffermi dans l'épreuve commune. Si le "je" féminin ressent une douleur, il est sûr que ce sentiment existe ou dans un souvenir lointain gravé dans la mémoire du corps, ou est une réplique d'une souffrance contemporaine, ou tout simplement, une future peine qu'endurera une autre femme.

*[...] fallait-il tendre l'oreille pour discerner, comprendre si la peine de l'épousée était durable, si... Conciliabules de deux sœurs courbées, abritées maintenant par la même voile. À ce moment précis, ou plus tard quand la confession fut résumée, par bribes aux autres citadines,*



*j'entrevis le pas de mutilation écrasant les pousses du jardin des rêves.  
p. 134-135*

Le voile du malheur réunit les deux sœurs qui se parlent. La jeune mariée raconte le viol de "sa" première nuit de noces, pendant que l'écouteuse/enfant, la narratrice de ce souvenir, prévoit dans un "je" sensible du lien de sororité la mutilation des rêves.

*Avec rires, avec larmes. Les femmes du sérail, sultanes ou servantes, se dévisagent les unes les autres... Avec rires, avec larmes ! Le soleil traverse le vitrail de la lucarne, tout en haut de la geôle. p. 157*

Dans le harem ou les maisons, les femmes, de haut rang ou simples servantes, sont toutes des odalisques. Depuis le temps reculé jusqu'à nos jours, ces sœurs sociales partagent la même réalité dans le malheur et l'enfermement. Leurs rires ne sont alors que rictus mouillés de larmes.

### **3-5 La sororité féminine s'oppose à la gent masculine**

Dans « OS », nous avons plusieurs états qui expriment le rapport intime de sororité. Comme nous l'avons déjà signalé, la narration prend l'exemple des sœurs Shéhérazade et Dinarzade pour argumenter ce lien qui se réalise dans la consanguinité et bien au-delà. Effectivement, les femmes sont dans l'obligation d'être sœurs :

*Chaque nuit, une femme s'apprête à veiller pour parer au geste sanglant de l'exécuteur. L'écouteuse, cette fois, est la sœur. Son insomnie assure l'entraide sans faille ; elle permet d'entrevoir le salut avant le jour.*

*[...] L'homme écoute, lui qui a droit de vie et de mort. Il écoute et il porte le poids du verdict fatal.*

*[...] Une femme espionne sous le lit ; une femme lance le premier mot qui devance la défaillance. Sa voix est prête à voler pour chaque maille filée du récit, et cette femme est la sœur. p. 107*

Ce texte, qui appartient à l'intrigue d'« OS », est dans une forme générale par "chaque nuit, une femme" exprimant ainsi des déictiques indéfinis, alors que l'homme est bien reconnu par "le" : les termes de l'adversité sont établis clairement. En effet, dans l'anonymat, les femmes sont multiples contre l'Homme seul. L'emploi de l'article défini amenuise le pouvoir masculin, tandis que l'indéfini restaure la force pour les femmes si impuissantes individuellement, mais qui se retrouvent dans leur sororité essentielle.

La mémoire d'Isma fournit un exemple de cette solidarité féminine :

*Je le comprenais mal, mais peu avant ces réunions, et à l'intérieur des chambres, des phrases amères se dévidaient - confiance révoltée d'une mère, monologue d'une épouse rageuse après la sortie du maître,*

*sanglots hululés de telle autre rivée à un matelas de douleur, soupirs d'une épouse stérile dont le mari a pris seconde épouse.*

*Ce chœur de soumissions prêtes à la révolte, ces strophes de mots heurtés, lancés frontalement contre le sort, en somme la parole drapée du malheur restait reléguée, aussi voilée que le corps de chacune au-dehors. C'est pourquoi chaque parente sortant de sa chambre voulait profiter, pendant la rencontre du patio, de la clarté déversée du ciel d'une rémission ultime. p. 87-88*

Sous le même toit, nous retrouvons toutes les situations sociales qui caractérisent cette solidarité. Chaque terme du passage raconte ce lien intime et essentiel. À l'intérieur des maisons, toutes les femmes sont sœurs en dehors de leur consanguinité, car seule la féminité est le fondement de cette relation indéfectible. Dans le harem, elles démontrent leur attachement indestructible :

*Je me souviens du concert de protestations lorsqu'un des nouveaux-oncles, enrichi depuis peu, proposa, par ostentation, de recouvrir le patio d'une verrière. Héritières chacune pour une infime part de la demeure, elles s'y étaient opposées. Les hommes, artisans, pêcheurs, docteurs de la foi, s'étaient immobilisés dans le vestibule. « Pas de verrière, pas de verrière, un coin de ciel seulement ! » entendaient-ils. p. 88*

Elles s'insurgent toutes contre les hommes qui voudraient les priver et les isoler définitivement de ce coin de ciel ; ce bout si minuscule du monde extérieur. Ils reculent devant cette révolte aussi inattendue qu'éphémère néanmoins prometteuse.

Toute femme prisonnière ne peut prétendre qu'à un moment de liberté : le bain hebdomadaire qu'aucun homme ne peut refuser à son odalisque :

*Deux femmes - ou trois, ou quatre - qui ont eu en commun le même homme (durant des mois, des années, ou une vie entière car ce prétendu partage, c'est la durée surtout qui lancine), si elles se rencontrent vraiment, ne le peuvent que dans la nudité. Au moins celle du corps, pour espérer atteindre la vérité de la voix et du cœur. p. 159*

Dans le hammam, même les co-épouses sont sœurs parce que leur nudité se transforme en vérité de cœur, et leur parole est pure.

Justement, le lien des co-épouses peut être le lieu privilégié de leur solidarité :

*Derra : en langue arabe, la nouvelle épousée, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne de ce mot, qui signifie « blessure » : celle qui fait mal, qui ouvre les chairs, ou celle qui a mal, c'est pareil !*

*La seconde épouse qui apparaît de l'autre côté de la couche n'est-elle pas semblable à la première, quasiment une partie d'elle, celle-là même*

*qui n'a pu jouir et vers laquelle l'époux dresse ses bras vengeurs.  
Sur quoi la première femme sourit, sourire ambigu.*

*L'homme se tient debout, nu. La première épouse s'éclipse à l'entrée de la seconde, ou recule au-delà du seuil, pour réapparaître la nuit suivante : dérisoire consolation, le Livre impose au polygame l'observance d'un partage rigoureux du temps d'amour nocturne. Chaque épousée est assurée d'un nombre de nuits conjugales égal à l'autre, aux autres coépouses. Dérisoire consolation !...*

*Et l'homme sans lieu se transporte chaque nuit de couche en couche, ce chassé-croisé rythmant sa vie de mâle, de vingt ans à soixante, ou à soixante-dix. Ainsi la deuxième épouse sourira furtivement à l'apparition de la troisième, à son tour celle-ci esquissera même apparent retrait à l'arrivée de la quatrième. Car, sur nos rivages, l'homme a droit à quatre femmes simultanément, autant dire à quatre... blessures. p. 100*

Ce texte, en italique, n'appartient pas à la diégèse, mais fonctionne comme une transition entre le premier chapitre et le second. Il est entièrement dans le discours féminin et critique à l'égard de la religion.

Aucune narratrice ne revendique l'énoncé. Cette réflexion, qui serait dans la réalité objective, implique fortement l'auteure par ce point de vue dépassant largement la fiction : c'est une vraie position idéologique teintée d'une contestation de la religion de la "Dérisoire consolation !...".

Cependant, si le texte est dans le réel, le contraste de la fiction est sauvegardé par le déséquilibre entre une présence multiple de rivales et sœurs à la fois, en face et dans une adversité, l'homme est seul en une puissance chimérique puisqu'il est nu et sans toit fixe, et sa vie n'est qu'un chassé-croisé sans fin.

La dernière phrase parachève l'extrait par un point de vue féministe, contestataire et, nous pensons, revendiqué par Assia Djebar.

Le roman « OS » fait état d'une autre situation de solidarité féminine : l'enfant du divorce qui devient l'otage du couple et la victime des lois régissant la séparation. Isma se démarque :

*J'étais de retour, par un sursaut de solidarité avec la petite ; je n'avais rien regardé autour de moi. Comme si j'allais traverser cette métropole. Elle ne recèle, de mon passé, que mon ivresse adolescente, que mon amour d'hier, en sa promesse. L'asphyxie des jours anciens n'a laissé en moi aucune ride. p. 165*

Sans équivoque, Isma reprend sa fille par solidarité sororale, car les épreuves du divorce sont complètement oubliées. Isma sauve sa fille de son père pour lui éviter des souffrances inutiles :

*Je suis heureuse de la prémonition qui m'a poussée à éloigner ma fille, à lui épargner le spectacle des cris, des coups, de l'invraisemblable bêtise sexuelle... p. 79*

Nous laissons Isma conclure :

*Tour à tour, sur la scène du monde qui nous est refusée, dans l'espace qui nous est interdit, dans les flots de la lumière qui nous est retirée, tour à tour, toi et moi, fantômes et reflets pour chacune, nous devenons la sultane et sa suivante, la suivante et sa sultane ! Les hommes n'existent plus, ou plutôt si, ils piétinent, ils encombrent. Ils espionnent, les yeux crevés ! p. 168*

Le passage est en retrait par rapport au corpus, ce qui atteste de son extériorité à l'intrigue, mais se situe dans l'argument du récit : l'opposition femmes/hommes. "Toi et moi" dépassent la dualité en un "nous" qui projette dans la multiplicité sororale contre la masculinité, et ce, à la limite de la cruauté. En effet, en réaction aux nombreux interdits dont l'espace extérieur et sa lumière vitale, les hommes sont ignorés et effacés par la solidarité féminine qui immunise contre la souffrance et est capable de nuisance vengeresse : "les yeux définitivement crevés !". C'est la phrase la plus chargée du corpus manifestant non pas une adversité, mais une haine qui déborde largement le cadre du roman.

La phrase sélectionne les yeux pour exprimer une violence, or normalement, ils dégagent par la vue l'émotion, les sentiments, une intériorité fertile en somme. Par ailleurs, nous nous souvenons du regard essentiellement féminin qui reste la seule possibilité d'accès à l'extérieur laissée aux femmes prisonnières des maisons ou du voile. Nous pouvons affirmer que cette énonciation enferme les hommes dans le corps étroit et physique puisqu'ils n'ont que des yeux pour espionner, sans regard profond et émouvant. Leurs yeux peuvent voir, mais "regarder" reste un pouvoir féminin.

Dans ce chapitre, nous avons voulu démontrer qu'Assia Djébar a un argument imparable en dressant la sororité sociale et fondamentale contre l'autorité de la masculinité. Elle est plutôt indulgente à l'égard des femmes qui se retrouvent dans le camp de la masculinité, car elles sont dans l'obligation de le faire, une sorte de survie sociale.

Par l'intermédiaire d'Isma, parfois une narratrice inconnue, Assia Djébar affiche son féminisme convaincu. Elle s'appuie sur les fameux *Contes des mille et une nuits* pour s'inspirer de l'exemplum de solidarité sororale de Shéhérazade et Dinarzade. En se servant de leur histoire avec le sultan "tueur des femmes", elle établit un lien fondamental des femmes contre les hommes individualistes. Son discours casse le pouvoir masculin et le fragilise dans un individualisme annonçant la fin de son règne :

*Au sortir de la longue nuit, l'odalisque est en fuite. p. 169*

Cette dernière phrase de l'intrigue est déjà hors du récit, car elle serait l'expression même de l'enjeu de l'œuvre « OS ». Nous gardons la réserve du conditionnel pour expliciter une suite du texte qui se trouve largement dans la réalité objective.

## Conclusion partielle

*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 ?*

*[...] Toi et moi, nous regardons du premier regard, nous palpitions de la première angoisse. Bruit d'ailes là-haut dans le pigeonnier, la liberté commence ; plus exactement, elle s'apprête à commencer.*

*Sourire fugace du visage dévoilé ; l'enfance disparue, pouvons-nous la ressusciter, nous, les mutilées de l'adolescence, les précipitées hors du corridor d'un bonheur excisé ?*

*[...] O 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. p. 171-172*

Ce texte, qui est écrit entièrement en italique, se trouve à la fin du roman « OS ». Il constitue en lui-même l'argument de tout le récit dont la narration est revendiquée par une voix féminine semblant appartenir à la réalité historique. Pour nous, il fait office de conclusion de cette deuxième partie. Nous y retrouvons tous les éléments de notre argumentaire : la dualité féminine qui s'avère multiple ; sa solidarité qui s'achève dans la liberté, plutôt, la capacité de commencer sa pratique et l'entrave masculine qui fait reculer le présent dans le passé lointain, que l'on croyait révolu. N'oublions pas que le temps d'« ENM » y est inclus également.

Les femmes sortent victorieuses de ce combat séculaire, mais le revirement de situation, qui est produit par "l'apprêt à commencer la liberté", se transforme en crainte ou angoisse d'un avenir sombre annoncé dans la deuxième partie du texte. L'anonyme réveilleuse regrette son geste solidaire, car elle a peur pour toutes ses soeurs, sauf les alliées du camp masculin où s'y ajoutent les accoucheuses qui sont aussi protégées. Elle craint pour celles qui se trouvent dans "cet occident de l'Orient", autrement dit le Maghreb où la liberté a été si chèrement payée (allusion à la guerre de libération nationale décrite dans « ENM »), et où l'obscurantisme refait surface et les menace toutes.

*La première, guetteuse, furtive, attend ; entend. [...] L'attente, ou la sororité, ouvre ses prunelles d'enfance savante, son ouïe aiguisée, sa chaleur. p. 169*

Nous choisissons ces deux phrases du dernier passage du corpus pour leur caractère de transition. En effet, « OS » insiste sur le regard comme une spécificité appartenant au genre féminin uniquement. Ici, l'ouïe s'y ajoute puisque la femme "attend ; entend - l'attente, ou la sororité, ouvre ses prunelles [...], son ouïe aiguisée". Nous remarquons cette nouvelle capacité féminine qui se révèle à la fin du roman. D'ailleurs, les prunelles des yeux stimulent l'ouïe dans le silence de l'attente.

Inclure l'ouïe dans la caractérisation des femmes n'est pas fortuite. Pour nous, Assia Djébar pensait déjà en 1986 au roman *La Femme sans sépulture* (notre troisième corpus) qui se base sur l'ouïe. L'auteur se définit dans ce roman comme étant une écouteuse.

Dans cette troisième partie, nous aborderons les voi/e/x féminines qui "contribuent" à l'écriture de l'Histoire décrétée par les pouvoirs officiels. Assia Djébar "obéit" à cette directive à sa manière. En effet, c'est l'histoire vraie d'une martyre Zoulikha Oudaï racontée par quatre voix de femmes. Le récit est écouté, puis écrit par la voie d'Assia Djébar dans son rôle réel.

Par ailleurs, sans que l'auteur ne le confirme, nous subodorons que ce roman se classe le dernier du quatuor commencé par *L'Amour, la fantasia*. Pour notre démarche, cette place s'harmonise très bien dans notre problématique, car cette oeuvre exprime le mieux la fiction à effets d'Histoire. L'écriture djébarienne suit également cette logique de transformation en allant toujours vers une fiction où l'Histoire se greffe, s'imbrique et se mêle jusqu'à l'incorporation presque complète au point où la fiction et le réel font oeuvre littéraire.

TROISIEME PARTIE  
« JE », TEMOIN SENSIBLE  
(ASSIA DJEBAR, « L'ECOUTEUSE ») :  
LA FEMME SANS SEPULTURE



Écrire pour effacer ce dévoilement absolu  
ce linceul sans rituel  
sans psalmodie

Écrire pour les retrouver eux, les morts, mais avant  
ou maintenant, quand ils nous parlent  
car ils nous parlent

Disparus

émiellés

poussières de cristal, de quartz, de sable

se chevauchant les uns les autres

caravane d'un délire du retour

ils reviennent à nous, ils accourent

pour habiter ce désert de notre histoire

ils ont soudain pitié de nous

Piété manifeste devant nous, les encombrés,

Nous rendre l'air respirable

malgré ce soleil immobile.

Assia Djebar, dans *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, p. 256

## Introduction

Dans cette troisième partie de notre étude, qui concerne le roman *La Femme sans sépulture*, publié en 2002, nous constatons que le texte djebarien opère une nouvelle avancée. En effet, Assia Djebar y assure son propre rôle sans que cette œuvre ne soit une autobiographie : plutôt une biographie, ou une “hagiographie” qui pérennise l’histoire vraie de Zoulikha Oudai, l’héroïne du roman. Cette œuvre inscrit la maquisarde dans l’Histoire, elle dont le corps n’a jamais été retrouvé.

## L’argument

Pour nous, la place du roman « FSS » dans le quatuor serait la quatrième et la dernière de la “série musicale”. Comme à son habitude et à la fin du livre, Assia Djebar mentionne la durée de sa production : deux dates dans un intervalle de vingt ans : juin 1981 et septembre 2001. La deuxième date est tout à fait logique par rapport à la publication en 2002 ; mais la première nous apprend que son projet était déjà formulé en juin 1981, voire en partie réalisé alors que le premier livre du quatuor est publié en 1985 : ce qui nous autorise à dire que « FSS » serait bien le dernier. Les vingt ans expriment ces années noires que l’Algérie a traversées, et où l’attention de notre auteur s’est tournée vers d’autres horizons. D’autres romans ont été écrits durant cette longue et tumultueuse période.

Sortant de la semi-autobiographie d’« OS » et du cadre du discours féministe de la femme musulmane des années quatre-vingt, « FSS » s’ouvre sur l’universalité : Zoulikha Oudai se révèle tout simplement la Femme. Ce corps absent devient le lieu même de son existence, et cette contradiction est la “clé” de l’écriture de cette œuvre : non existence corporelle/existence mythique dans une transcendance à la mesure de la Moudjahida Zoulikha Oudai. À partir de cette contradiction, le seul élément qui peut allier ce corps absent au corps présent est la voix, qui constitue l’argument cardinal de « FSS ». La voix dans ses registres multiples, dans sa réalité aérienne, une vraie présence/absence pour marquer le corps disparu de l’héroïne. Rien de plus naturel, de plus réel, de plus “palpable” que les voix des conteuses de Zoulikha et “sa propre voix” des quatre monologues :

*Ma voix qui m’avait échappé ; qui gémissait, seule, comme sans lien ni racines ; qui hurla une seule fois. [...] Ma voix qui n’émettait aucun mot, ni arabe, ni berbère, ni français. p. 200*

Dans ce quatrième monologue, sa “voix” confirme sa présence éternelle. Si le corps de Zoulikha est “prisonnier” par sa chair et ses os, la voix s’échappe ; elle est libre sans racines ni attaches. Elle est un hurlement, comme dans une sorte de cri premier, puisqu’aucune langue n’y est inscrite : c’est le cri des origines:

L'audition est l'expérience suprême parce qu'elle est aussi *l'expérience première dans laquelle l'individu s'éveille à lui-même.*<sup>1</sup>

Par ses sens, Assia Djébar exerce cette "première voie" instaurée par l'audition afin de s'emparer de la "voix", la "fictionnaliser" et la perpétuer en écriture qui n'est autre que la voie de la voix/écho de l'écouteuse Assia Djébar. En effet, si l'oreille communique un son, l'émotion se transmet dans la modulation : donc la voix est une inflexion qui se produit en paroles, chants, cris, pleurs, rires ou silence aussi bruyant que la vocifération. L'écoute des femmes est un choix délibéré d'Assia Djébar. Ces voix féminines ont pour origine la mémoire "verbale", car elles ne connaissent que l'oralité : elles sont analphabètes puisqu'elles sont toutes âgées et contemporaines de Zoulikha, qui est née en 1916. Hania, l'aînée de l'héroïne, parle la langue française ; seule Mina, sa seconde fille, est universitaire. À l'instar des autres femmes du roman, pour raconter sa mère, Hania revient naturellement à la langue arabe dans cette oralité, cette réalité dans la voix.

Dans « FSS », Assia Djébar effectue une nouvelle mutation, elle passe de la semi-autobiographie à la "biographie". Elle va du statut de la "diseuse" à celui de "l'écouteuse" pour dire encore. Notre écrivaine est toujours dans le dire, même quand elle est dans le silence : le dire reste son "créneau" ou plutôt son credo. L'élément sous-jacent de l'écoute est la manière d'exprimer, d'interpréter, de reconstruire. La réponse d'Assia Djébar se concrétise dans la voie des sens dont l'écriture est l'expression idéale. Elle extirpe de sa mémoire sensible le moment de l'écoute de l'histoire vraie de Zoulikha, pour nous faire "vivre" cette réalité dans sa propre voi/e/x traduite par son écriture.

Mais elle ne "triche" pas la fiction : autre paradoxe qui s'avère fidèle à la réalité. En fait, à partir d'une histoire vraie, elle écrit une fiction assumée par la mention de roman en périphrase, mais elle nous invite en même temps non seulement à connaître une martyre de la révolution jusque-là oubliée, mais à réfléchir à une problématique de l'Histoire contemporaine : la place de la femme dans la société. Car, dans cette "biographie" où la réalité se mêle à la fiction et où le corps absent se fait éternel, Zoulikha, l'ensevelie sans corps, trouve la voi/x/e et le corps d'Assia Djébar pour se métamorphoser en Femme universelle, aussi multiple qu'unique.

---

<sup>1</sup> DURING, Jean. « Audition et entendement dans la gnose musulmane ». Dans *Insistance : art, psychanalyse, politique*. 2005, n° 1, *La pulsion invoquante* [En ligne]. CAIRN / Érès. URL : <<http://www.cairn.info/revue-insistance-2005-1.htm>>. Pages 85-92.

## La voix

[...] Il est hélas impossible de noter dans une transcription ce qui fait le charme d'un discours, et qui est justement ce que l'enregistrement conserve de plus personnel, d'unique : la voix, les subtiles modulations de débit, de timbre, de rythme, d'intensité, les inflexions mélodiques, le passage d'une diction objectivante à une narration presque psalmodiée.<sup>1</sup>

La voix dont parlent ici Ulrich Dausendschön-Gay et Ulrich Krafft, appartient à Thérèse, une dame de soixante-dix ans, témoin et objet d'une étude sur "la théorie de la production discursive". Pour nous, cette dame anonyme ne représente qu'une voix. Sa description nous renseigne sur son rythme subtil et intense, qui passe d'un parler vigoureux à une narration mélodieuse. Nous ne savons rien sur le physique de cette femme ; pourtant, cet accent vient d'un corps bien réel et âgé. La voix est presque "magique" : on dit que le timbre vocal ne prend aucune ride avec l'âge.

C'est à partir de cette conception de la voix que nous voulons conduire notre démonstration. En effet, elle est l'élément le plus représentatif de notre problématique : à la fois réelle et irréelle, sonore mais invisible, elle est mythique.<sup>2</sup> Elle peut traverser l'espace physique en écho, peut également "parcourir" l'espace temporel à l'instar des légendes. La voix est toujours liée à l'autre élément qu'est l'écoute, cette voie de la réception du son. En rattachant les deux éléments voi/x/e ou les cordes vocales et l'oreille, nous détenons l'argument de notre problématique, à savoir l'expression du corps qui est complètement incarnée dans la voix :

Ainsi la voix est-elle le médiateur essentiel entre la configuration et les refigurations de la lecture.<sup>3</sup>

Notre analyse se fera selon trois grands axes. Dans le premier chapitre, nous étudierons les voix narratives et les points de vue ; dans le deuxième, nous nous

---

<sup>1</sup> DAUSENDSCHÖN-GAY Ulrich, KRAFFT Ulrich. « Les voix de Thérèse. Remarques sur l'organisation prosodique d'une interview ». Dans LAFOREST, Marty (dir.). *Autour de la narration*. Québec : Nuit Blanche, 1996. (Coll. Langue et pratiques discursives). Pages 97-133.

<sup>2</sup> Selon J. Dering, la voix est un mythe fondateur : « Ce point essentiel est illustré par deux mythes bien connus. Dans le premier, l'âme d'Adam refuse d'entrer dans le corps de glaise que Dieu a façonné. Alors Dieu dit aux anges de faire un *samâ'* et dans l'extase de cette mystique, l'âme d'Adam est amenée dans la prison de son corps. Dans le second mythe, Adam s'éveille à lui-même en entendant la voix suave de l'Autre divin, disant : « ne suis-je pas ton Seigneur ? » (*alastu bi rabbikum*). À quoi il répond, dans l'extase de cette parole : « oui, je l'atteste », scellant le Covenant éternel (*mithâq*) qui lie toute l'humanité à son créateur. » Notons que le *samâ'* est l'audition.

<sup>3</sup> CAMPION, P. « Paul Ricoeur : temps et récit » [2000]. Dans CAMPION, Pierre. Site personnel. [En ligne]. URL : <<http://pierre.campion2.free.fr/ricoeur.htm>>. Intervention à l'IUFM de Rennes, février-mars 2000.

intéresserons à la structure du roman ; le troisième, au discours.

## CHAPITRE 1 – Le « concert » des voix narratives pour l'expression du corps

Résumé du roman *La Femme sans sépulture*.

Ce roman raconte l'histoire vraie de Zoulikha Oudai, une native de Hadjout (ex Marengo) dans les environs de Blida. Cette grande "moudjahida" de la guerre de libération nationale est une légende à Cherchell, la ville où elle s'est mariée pour la troisième fois, s'est installée définitivement, a vécu ses années de lutte et est morte sans aucune tombe puisque son corps n'a jamais été retrouvé. Quatre femmes très proches de Zoulikha (ses deux filles, sa belle-sœur et son amie intime) racontent le récit à Assia Djébar qui transforme cette absence physique du corps en une présence universelle de Zoulikha. Cette moudjahida devient la Femme de tous les temps et espaces.

« FSS » est le roman qui raconte ou "restitue" le corps absent de Zoulikha Oudai. Les femmes, qui sont interviewées par Assia Djébar, seraient réelles. Nous insistons, ce n'est pas un texte autobiographique ni documentaire mais une fiction (nous évitons pure ou véritable pour leur sens ambigu en fiction). Ces femmes ne sont pas de parfaites inconnues pour la narratrice : Hania et Mina, les deux filles de Zoulikha, sont les voisines d'enfance de notre auteure :

— *Je vous attendais ! Ce mur qui limite notre patio, c'est bien celui de la maison de votre père, n'est-ce pas ?*

*Je fais oui de la tête ; en arrivant ici, une heure auparavant, je m'étais fait silencieusement la remarque : » Tout contre la vieille maison de mon père, vraiment... p. 13*

Tout au début du roman, la place de l'auteur est déjà définie. Ce statut autorise une proximité et une distance. Une voisine d'enfance permet un rapprochement limité par rapport à une vie dans un passé commun ; elle est dans une distance relative puisqu'elle n'est pas un membre de la famille. La relation ainsi établie sauvegarde une "certaine objectivité", que pourrait affaiblir un lien familial très fort. Assia Djébar installe ce système en "historienne", mais c'est un leurre de la fiction. Il ne sera pas le seul.

À partir de cette relation de voisinage avec les deux filles de l'héroïne, une chaîne se constitue : Zohra Oudai est la tante de Mina, Lla Lbia est l'amie intime de Zoulikha et

connaît ainsi très bien ses deux filles, et surtout l’Absente. Notre écrivaine se sent impliquée par un sentiment non pas de devoir envers une voisine de son père, mais de devoir de mémoire, ‘sa’ mémoire. Elle relate le récit de Zoulikha Oudai en hommage aux martyres et moudjahidates, ces oubliées de l’Histoire officielle. Rappelons les mots de Malika El Korso que nous avons cités en deuxième partie : « *Plus rares encore sont « les mémoires des moudjahidates », récits de vie ou autobiographies.* »

Par ce roman, il faut souligner qu’Assia Djébar – qui a toujours été victime d’une incompréhension quant à son engagement politique – ne confine pas Zoulikha dans l’histoire de la guerre de libération nationale de l’Algérie : elle l’inscrit dans l’Histoire universelle où une simple femme se bat pour sa propre liberté. Précisons cependant que l’intérêt idéologique n’est pas notre propos, qui porte sur la construction de la fiction à effets d’Histoire : nous restons dans le domaine de la poétique, non de la politique.

### 1-1 Voix narrative et point de vue

Les deux notions de point de vue et de voix sont tellement solidaires qu’elles en deviennent indiscernables. [...] Il s’agit ici plutôt d’une seule fonction considérée sous l’angle de deux questions différentes. Le point de vue répond à la question : d’où perçoit-on ce qui est montré par le fait d’être raconté ? donc: d’où parle-t-on ? La voix répond à la question : qui parle ici ?<sup>1</sup>

Il est vrai que Paul Ricœur commence son analyse avec deux notions pratiquement identiques ; puis il précise que c’est la même fonction qui se décline en deux questions : d’où parle-t-on ? pour le point de vue – et qui parle ? pour la voix. Ce qui nous convient tout à fait pour « FSS ».

La question : qui parle ? Nous avons deux origines de voix, celle des femmes qui narrent leurs propres souvenirs de Zoulikha et celle des quatre monologues d’Assia Djébar. En ce sens, nous avons deux narrations : la première est celle des femmes qui évoquent des souvenirs ‘réels’ n’appartenant pas à la diégèse parce que l’auteure signale la véracité des personnes et des faits : seul leur exposé est le fait de la fiction ; la deuxième, que l’on peut appeler narration des narrations, constitue la voix de Djébar écrivaine qui nous livre sa compréhension de l’histoire de Zoulikha à travers quatre monologues. Cette seconde narration appartient complètement à la diégèse ; c’est une vraie ‘fabrication’ de la fiction puisque Zoulikha n’existe pas. Sa voix dans les quatre monologues ne peut être que celle de notre romancière.

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit.* (*Temps et récit, tome 2*), p. 187.

N'oublions pas, en outre, la voix narrative qui régent toute l'intrigue. Elle intervient quand Assia Djébar "réelle" entre en fiction et met en "scène" (ou plus exactement place sa voix en résonance avec) celle qu'elle choisit de transmettre dans un angle de l'histoire de Zoulikha : l'unique sujet du roman. Dans un va-et-vient incessant de fiction à la réalité et en assurant son propre rôle, elle nous donne la clé du mystère de la création littéraire et construit à l'intention des lecteurs un espace de croyance comme lors d'un rêve. Chaque fois qu'elle entre dans la fiction, sa voix nous guide pour discerner le côté documentaire du côté romanesque. Elle est celle qui :

[...] relève des problèmes de communication, dans la mesure où elle est adressée à un lecteur ; elle se situe ainsi au point de transition entre configuration et refiguration, dans la mesure où la lecture marque l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur. Tout point de vue est l'invitation adressée à un lecteur à diriger son regard dans le même sens que l'auteur ou le personnage ; en retour, la voix narrative est la parole muette qui présente le monde du texte au lecteur. <sup>1</sup>

Il reste un élément qui appartient uniquement à l'écriture djébarienne : la langue arabe. En effet, mis à part les quatre monologues, « FSS » est écrit quasiment en dialogue (nous y reviendrons au chapitre 2). En intervieweuse, l'auteur fait parler les femmes dans leur langue d'origine qui est l'arabe, car elles sont analphabètes, sauf Mina qui est universitaire, ce qui donne une perspective particulière à son récit. "L'étrangère, pas si étrangère" signale chaque fois le passage à la langue arabe quand la tournure semble quelque peu insolite dans la sémantique, sans pour autant sortir de la syntaxe de la langue française.

Ainsi, la langue arabe est bien la voix médiatrice entre l'écoute et l'écrit : l'arabe pour l'écoute, la langue française pour l'écrit. Assia Djébar revendique toujours cet entre-deux-langues comme une particularité de son écriture :

[...] Ces deux langues (pour moi, l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi sa diglossie, et le français, langue marâtre l'ai-je appelée, ou langue adverse pour dire l'adversité), ces deux langues s'entrelacent ou rivalisent, se font face ou s'accouplent. <sup>2</sup>

Ce qui justifie son écriture :

Ainsi, dans l'entre-deux-langues de mon titre, il y a d'abord « l'entre », le between, mais pour faire un jeu de mots facile en français, si cet « entre-between » devient « antre », un antre - en anglais a cave - c'est-à-dire un

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit. (Temps et récit, tome 2)*, p. 188.

<sup>2</sup> DJEBAR A. : *op. cit. (Ces voix qui m'assiègent)*, p. 34.



ventre noir, une cave obscure, comment s'enfantera peu à peu un écrit pour les créateurs ?

Comment la langue écrite, s'avançant dans le between, mais évitant l'« antre/cave », pourrait-elle se calmer, vivre dans l'aventure des possibles ? <sup>1</sup>

Au-delà de son titre, *Ces voix qui m'assiègent*, que nous venons de citer, est significatif pour la distinction que nous faisons entre points de vue et voix narratives. En arabe, parfois, en tamazigh (berbère), ces voix sont la base du texte djebarien, qui devient le vrai médiateur non seulement entre configuration et refiguration, mais entre les langues d'écoute (arabe et tamazigh) et la langue d'écriture.

Récapitulons pour fixer les éléments narratifs qui organisent la diégèse de « FSS ». La polyphonie narrative en est l'élément fondamental et, sans être dans la pluralité du discours (nous en préciserons les arguments dans le chapitre 3), les points de vue sont aussi nombreux que les voix narratives. Et nous avons deux sources qui instaurent toute la narration du roman : la voix des femmes qui racontent Zoulikha et celle d'Assia Djébar/Zoulikha qui "énonce" Zoulikha à partir des histoires narrées. Les femmes racontent à partir de leurs relations personnelles "réelles" avec l'héroïne. Hania est son aînée ; Mina, sa cadette ; Zohra Oudai, sa belle-sœur ; Lla Bia, son amie intime. Ces quatre points de vue constituent la voix des souvenirs "vrais" qui appartiennent à l'Histoire, même si leur production est fictive. Le cinquième point de vue/voix relève des quatre monologues dont Assia Djébar assure le récit. Elle nous livre sa compréhension de ses souvenirs récents d'écoute et nous "construit sa relation personnelle" avec Zoulikha : l'héroïne, une ancienne voisine de sa famille, de son père notamment, est l'âme de la ville de Césarée (Cherchell). Elle (l'âme) s'incruste et se matérialise dans cette mosaïque des femmes-oiseaux dont l'une d'elles est en état de plein vol – également censée représentée Zoulikha traversant l'espace et le temps puisque la mosaïque date de l'époque romaine. Autre caractéristique de la fresque : les femmes-oiseaux chantent, ce qui pourrait en faire le symbole des voix qui racontent.

Assia Djébar s'accapare l'Histoire (voix des femmes, souvenirs personnels et histoire de la ville) et donne son point de vue dans les quatre monologues qui seraient la voix de Zoulikha, la narratrice à la première personne. Mais son intervention ne se limite pas aux monologues : notre auteur installe une mise en résonance des voix féminines en se positionnant dans une perspective, une sorte de souvenirs récents des voix, et elle relate cette polyphonie dans une narration des personnages. Quand les voix sont dans le dialogue, l'auteur interroge les femmes dans leur oralité arabophone surtout pour Zohra Oudai et Lla

---

<sup>1</sup> DJEBAR A. : *op. cit. (Ces voix qui m'assiègent)*, p. 33.

Lbia. Quant à Hania, elle semble être dans l'oralité francophone. Seule Mina est lettrée : elle est licenciée en langue française.

## 1-2 L'écoute : un outil du passage de la voix à la voie

Ainsi la voix est-elle le médiateur essentiel entre la configuration et les refigurations de la lecture. [...] Elle appartient au monde de l'œuvre, elle projette au dehors ce monde vers l'écoute des lecteurs, elle appelle leurs identifications.<sup>1</sup>

La voix est élément médiateur, notamment parce qu'elle sollicite par l'écoute. Elle permet ainsi l'identification des refigurations, ce qui est capital pour notre corpus « FSS ».

En assumant son propre rôle, et par de moyens multiples, Assia Djébar nous invite, nous lecteurs, à entrer dans son identification de sa réception des histoires narrées. Nous en distinguons deux niveaux : celui de l'écoute des différentes voix et celui de l'écoute de "l'écho" de ses propres souvenirs.

- L'écoute des différentes voix des femmes : notre auteure est attentive d'abord à la voix de la personne parce que l'histoire est véridique ; puis elle crée le personnage. Elle est dans une réception essentiellement auditive. S'imprégnant de ces informations, elle restitue le récit de deux manières : la première façon en instaurant un dialogue direct où les voix entrent dans une sorte de théâtralisation qui sauvegarde "l'aspect référentiel" de l'écoute ; la seconde en s'engageant dans un souvenir presque immédiat :

*J'éteins la lumière dans la chambre ; je veux tenter de dormir. Cette fois, c'est la voix de Dame Lionne. p. 111*

Quand la voix de Dame Lionne se fait entendre dans la narration de l'auteur, nous relevons la formule "cette fois", car les autres fois nous entendons les voix de Zohra, Mina ou Hania.

- Le niveau d'écoute de "l'écho des sens" concerne Assia Djébar seulement en tant qu'"étrangère, pas tellement étrangère" : sa propre mémoire vient se greffer et valide l'écoute récente. Ainsi, des souvenirs se télescopent et se conjuguent dans le terrain fertile des sensations de la remémoration.

---

<sup>1</sup> CAMPION P. : *op. cit.*.

L'écoute se fait alors elle-même double, voire multiple. En effet, entre la voix d'écoute de Djébar vers l'écriture, puis de l'écriture vers le lecteur, l'intervalle est occupé par une autre écoute que nous appelons la voie. Ce chemin est complètement djebarien. C'est à travers les sens du corps que l'auteur écrit. L'ouïe, cette fonction corporelle qui est aussi mystérieuse que la voix, s'établit en une immatérialité/matérialité qui transforme les modulations et peut renvoyer à d'autres temps et espaces. Elle est un outil de création aussi nécessaire que la vision, que nous avons déjà étudiée dans notre deuxième corpus « OS ». Nous pouvons dire que l'audition est une voie dans la mesure où cette fonction traverse le corps en le sollicitant dans sa totalité comme une vibration qui secoue doucement et tardivement non sans être déformée/reformée. Pour la loi de la physique, la vibration s'atténue dans la longueur. L'adverbe "doucement" est choisi pour exprimer ce souvenir du corps qui se fait texte et, à son tour, devient voix, puis voie pour le lecteur. Car il n'y pas de voix sans voie : l'identification du lecteur (voir Champion) ne peut se faire que par la voie qui lui permet de "former ou créer" son histoire.

Pour revenir au texte djebarien, notre auteur investit l'écoute comme l'outil privilégié de « FSS » : elle insiste presque lourdement sur cette dimension de l'audition, qui conjugue l'écoute et les voix dans un va et vient constant entre Histoire et histoire, entre sa propre voix/voie et les voix.

Le texte devient lui-même producteur de voix/e :

Tel est le statut vertigineux du narrataire proustien : invité, non comme Nathanaël à « jeter ce livre », mais à le réécrire, totalement infidèle et miraculeusement exact, comme Pierre Ménéard inventant mot pour mot le Quichotte. Chacun comprend ce que dit cette fable, passée de Proust à Borges à Proust et qui s'illustre parfaitement dans les petits salons contigus de la Maison Nucigen : le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute.<sup>1</sup>

Cette citation de Genette nous dispense presque de tout autre commentaire. Cependant, Djébar n'est pas un narrataire quelconque : elle matérialise son écoute en roman, ce qui constitue une autre invitation venant d'elle pour d'autres "auteurs" de récits.

Par ailleurs, l'écoute confirme une certaine "semi-autobiographie". Nous prenons beaucoup de précaution à utiliser franchement le terme parce que la romancière n'est pas dans cette situation testimoniale : sa relation avec l'héroïne se limite à un muret qui sépare la maison de son père de celle de sa voisine Zoulikha. À cette époque, notre auteure était

---

<sup>1</sup> GENETTE G. : *op. cit. (Figures III)*, p. 267.

une enfant un peu plus âgée que Mina, la deuxième fille de l'héroïne. Parler de "semi-autobiographie" ne se justifie donc qu'en relation avec cette origine qu'est la "sensation constitutive" du vécu d'une autre femme. L'écoute est la voie qui permet au corps (de l'auteure) de se mettre en résonance ou en harmonie pour s'imprégner de l'histoire racontée, pouvoir la reconstruire, puis transmettre la voix narrative par l'intermédiaire de l'écriture romanesque.

Ce qui nous amène à un autre aspect de notre corpus : la place du narrataire, qui normalement appartient à la fiction au même titre que le narrateur.

Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus *a priori* avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur.<sup>1</sup>

Assia Djébar subvertit le rôle du narrataire en le rendant réel : en l'occurrence, c'est elle-même dans le roman. Ce qui constitue le point nodal de notre problématique est cette situation d'écoute qui fait jonction entre la réalité et la fiction. Ce sont les sensations du corps qui "produisent" la fiction de l'Histoire. Non pas un "j'ai déjà vécu ceci", mais plutôt un "comment « je » ressent ce qui l'entoure en étranger, pas si étranger". En fait, nous sommes au cœur de la problématique de la création littéraire. Tout écrivain est en situation d'écoute permanente, un étranger aux histoires des autres, mais pas si étranger puisque il est un Autre que les "je/s" de ces histoires. L'écrivain est un "narrataire permanent" et réel qui invente des fictions.

La construction de la narration à partir d'une écoute a fait l'objet d'une étude linguistique de la réception narrative par Marty Laforest. Elle corrobore notre position :

William Labov (1982) évoque cette question lorsqu'il traite de la racontabilité. Pour lui, l'événement « racontable » est celui dont la relation arrache une exclamation à son auditeur. Il fait même de cette exclamation le critère d'identification du point culminant de la narration.<sup>2</sup>

Éminemment linguistique, cette étude s'attache à la relation de la réception qui intervient dans le déroulement de la narration au moment de l'écoute. Sans en reprendre le détail, nous pouvons en déduire que le point d'exclamation d'Assia Djébar serait la production du roman « FSS ». Si, en effet, notre romancière n'influence pas le récit sur place (rien ne prouve qu'elle ne l'a pas fait au moment de l'écoute), ce qui reste palpable est le texte de « FSS », où elle assume complètement sa création. Elle reconnaît sa

---

<sup>1</sup> GENETTE G. : *op. cit.* (Figures III), p. 265.

<sup>2</sup> LAFOREST M. « De la manière d'écouter les histoires : la part du narrataire ». Dans LAFOREST, Marty (dir.). *Autour de la narration*. Québec : Nuit Blanche, 1996. (Coll. Langue et pratiques discursives), p. 73

transformation romanesque même dans la formulation de la fiction. En se proclamant Assia Djébar/écoutée, ce qui est tout à fait référentiel, elle nous "fait basculer" dans l'imaginaire par des mises en scène ou mieux des mises en voix qui nous font sortir du réel et nous installent dans le fictionnel, voire le mythe.

Quant aux quatre monologues, la mise en voix est détectable dès le titre, car la voix de Zoulikha se fait entendre, alors qu'elle est l'éminente Absente : notre auteur n'hésite donc pas à se substituer à la véritable héroïne et se sent en mesure d'être Zoulikha, puisqu'elle a déjà prouvé sa capacité d'être "les autres femmes ensevelies" – « OS » en est la preuve.

Nous pouvons conclure en disant que nous distinguons la voix narrative par rapport au point de vue, respectivement, qui parle ? et d'où parle-t-on ? Nous constatons aussi que l'écoute est au centre de la construction du roman « FSS » : par conséquent, nous en faisons notre point d'appui majeur.

### **1-3 Les points de vue multiples pour présenter le corps absent**

Les voix féminines sont dominantes bien que les hommes ne soient pas inexistantes. Leur voix est amplement minorisée : ils interviennent une ou deux fois dans le roman juste pour parler des femmes ou s'adresser à elles. Quand ils sont héroïques, ils sont muets, car ils sont des martyrs : les frères Saadoun et El Hadj Oudai (mari de Zoulikha). Sinon, les autres, comme le benjamin de Zoulikha et un jeune berger, sont complètement soumis aux femmes. Même le commissaire Costa, le représentant de l'autorité coloniale, n'arrive pas à avoir une consistance et reste dominé par Zoulikha, sa "prisonnière". Les femmes sont si puissantes qu'une main féminine seulement a plus de présence qu'un commissaire de police :

*Un bras, un bras nu, noueux, avec deux ou trois bracelets en étain, ou en argent terni qui accrochent les rayons du matin... Ce point rougi au henné, dressé en menace vers les sous-officiers français ! p. 66*

Nous sommes loin du texte « OS » : les hommes traversent le roman « FSS » sans aucune opposition, ils sont pratiquement effacés. Ils jouent en figurants, simplement nécessaires à la logique de l'intrigue.

Commençons par la présentation de Zoulikha Oudai dans les quatre voix et points de vue des femmes. Pour ce faire, nous allons suivre la hiérarchie des relations avec l'héroïne : Hania la fille aînée, Mina sa cadette (demi-sœur de Hania), Zohra Oudai sa

belle-sœur et Lla Lbia ou Dame Lionne son amie intime. Chacune éclaire un aspect, peut en effacer un autre qui réapparaîtra avec une autre voix, etc. :

La régulation de l'information narrative qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran.<sup>1</sup>

Nous allons constituer deux points de vue pour la présentation de l'Absente : une sphère de la vie privée, une autre qui concerne sa vie publique. Chaque zone se subdivise en deux voix narratives, à savoir Hania l'aînée et Mina la cadette pour la vie privée ; Zohra Oudai et Lla Lbia pour la vie publique. Ajoutons que les voix narratives de chaque sphère fonctionnent dans une sorte de "recoupement", selon la procédure d'utilisation du témoignage en science historique. Cet "habillage" historique de la fiction sert d'ailleurs comme un argument de l'effet d'Histoire.

\* Voix de Hania

*Zoulikha est née à Marengo (Hadjout, aujourd'hui), dans le Sahel d'Alger. p. 17*

Cette phrase semble venir d'une voix narrative tout à fait inconnue : nous hésitons entre Assia Djébar "réelle"<sup>2</sup> ou la voix narrative classique.<sup>3</sup> L'assertion, qui provient de l'incipit titré par l'auteur « prélude », marque en fait le récit de Hania :

*C'est la fille aînée de l'héroïne (Hania, c'est-à-dire, en arabe, « l'apaisée ») qui signale ce fait. p. 18*

*Zoulikha, à la naissance de sa première fille, quelques mois plus tard, a refusé de s'expatrier pour rejoindre son mari. Hania ne sait même pas, à vrai dire, si celui-ci a donné signe de vie. p. 18-19*

Nous comprenons par ces mots que Hania est la fille de ce mari expatrié.

*Hania poursuit l'évocation de la jeunesse de sa mère : faisant exception parmi les femmes de sa société, Zoulikha circulait alors au village comme une Européenne : sans voile ni le moindre fichu. p. 19*

Quelquefois, la narration de Hania se fait par des prises de paroles sous forme de dialogue avec "l'intervieweuse" ; d'autres fois, dans la voix classique du roman qui nous

<sup>1</sup> GENETTE G. : *op. cit. (Figures III)*, p. 184.

<sup>2</sup> L'auteur peut prendre la parole dans « FSS » en sa qualité d'écouteuse.

<sup>3</sup> Nous employons l'adjectif classique pour la voix narrative afin de la distinguer des différentes voix féminines.

rappelle la place qu'occupe notre auteure dans le récit : elle nous raconte ce qu'elle a entendu.

Hania se met à parler de Zoulikha : une anecdote qui circule parmi les femmes, et qui montre l'indépendance de l'héroïne vis-à-vis de l'autorité coloniale avant la guerre de 1954 :

— *Zoulikha, voilée et allant à une fête, a heurté dans la rue, derrière l'église, une dame européenne, et celle-ci a crié : « Eh bien, Fatma ! » et Zoulikha, découvrant sa voilette, lui a répliqué : « Eh bien, Marie ? » [...] Elle s'est presque étouffée d'indignation : « Tu m'appelles Marie ? Quel toupet ! » Alors Zoulikha, très doucement, comme à l'école l'institutrice (et son voile découvrant tout son visage), de lui faire la leçon : « Vous ne me connaissez pas ! Vous me tutoyez... et, en outre, je ne m'appelle pas Fatma !... Vous auriez pu me dire "Madame", non ? ».*  
p. 22-23

Cette histoire achève l'incipit. La voix narrative classique ne donne aucune précision sur l'origine exacte de ce récit, sinon qu'il est transmis par la rumeur. Nous devinons que c'est Hania qui parle de la personnalité de sa mère. Par ailleurs, elle s'avère être plus que sa fille :

— *Tout le monde, ô Hania, tout le monde dit que tu ressembles à Zoulikha, comme une sœur jumelle !*

*La fille aînée, malgré les larmes que ses mains chargées de bagues se sont mises à sécher, sourit, fière soudain.*

— *Maintenant surtout, depuis que je viens de dépasser quarante ans, que j'approche de l'âge où elle a disparu.* p. 50

C'est l'écouteuse qui remarque la ressemblance avec l'héroïne. Notre auteure décide de représenter le corps absent de Zoulikha par le corps présent de Hania. D'ailleurs, elle pousse la similitude pour l'intérêt de la narration jusqu'à lui donner le même âge que celui de Zoulikha au moment de sa disparition : une fiction qui a un effet d'Histoire. Ainsi, toute description de Hania est celle de Zoulikha. Elle se révèle identique, même intérieurement :

— *Il y a des fois où Zoulikha me manque plus vivacement : j'aimerais comprendre pourquoi, si souvent, je suis dans cet état, près de quinze ans plus tard ! (Elle baisse la voix, ajoute :) J'en suis habitée !* p. 85

Plus qu'une âme, Zoulikha "occupe" le corps physique de sa fille aînée. Cette présence est si "réelle" que Hania ne peut avoir d'enfant ; Zoulikha seule "habite" son corps vivant et qui semble stérile :

*Mais non ! La guerre finie, rien, de cette issue qu'elle a attendue, n'arrive : où trouver le corps de Zoulikha ?*

*Après cette déception, une sorte d'hémorragie sonore persiste. Elle n'eut plus jamais de menstrues, précisément depuis ce jour de sa recherche en forêt. Elle n'y prend garde. Les voisines, les parentes par alliance, quand elle s'alite dans le silence, interrogent : » Quand nous annonceras-tu une grossesse ? Une naissance ? » Hania ne répond pas. Elle sait. Être habitée : d'autres femmes, autrefois, disait-on, étaient « peuplées », « habitées » – en arabe, on les surnommait les meskounettes - » p. 61-62*

De son point de vue, Hania, qui a la garde de sa sœur et son jeune frère, ne peut raconter que la vie personnelle de Zoulikha. Elle ne sait rien de sa vie militante, d'autres voix s'en chargeront.

Hania peut conter les trois mariages d'amour de Zoulikha :

*Zoulikha a été, dans sa manière de conduire sa vie, vraiment plutôt de notre génération d'aujourd'hui. La preuve ? Je t'assure que je ne l'idéalise pas... La preuve c'est que chacun de ses trois maris, elle l'a choisi, elle (Hania soudain rit, presque légère), et elle les a aimés, chacun, différemment ! p. 138*

Le premier mariage :

*[...] — C'est ainsi qu'elle [Hania] m'apprit que son premier mari, c'était elle qui avait tenu à l'épouser, et cela, malgré les conseils défavorable de son père. Leur mariage, hélas, ne dura que peu de temps, moins d'une année, je crois. Mon père avait eu une rixe avec le fils d'un colon voisin, très puissant ; celui-ci, paraît-il, l'avait traité d'agitateur... p. 139*

Il est clair que Zoulikha ne fait pas un mariage traditionnel. Et Hania continue :

*Zoulikha accoucha de moi. Elle me dit qu'elle avait attendu, plus d'une année encore, des nouvelles de l'époux émigré. Qu'ensuite elle fit le nécessaire auprès du cadî-juge pour recouvrer sa liberté. « Cela me coûta, m'avoua-t-elle. En tout cas, jamais on ne me vit pleurer ! » p. 140*

De façon unilatérale, notre héroïne décide de se séparer de ce premier mari émigré en France, et de prendre sa vie en main. Une ambiguïté persiste : 'cela me coûta'. Nous ignorons si c'est un prix 'social' ou un prix en terme financier. Nous pensons les deux à la fois, car une femme ne peut pas divorcer de son mari si elle ne verse pas une somme colossale pour obtenir sa liberté ; mais reste aussi l'opprobre qui est jeté sur une femme divorcée, surtout de cette manière. La suspicion accompagne l'accusation pour retrouver ainsi la liberté sans aucune tutelle masculine.

Zoulikha confie sa fille Hania à sa grand-mère, puis va à Blida travailler à la poste.

Le deuxième mariage :



*Hania continue sur un ton presque enjoué :*

— *Son second mari était, paraît-il, un bel homme ; il était, par ailleurs, sous-officier dans l'armée française.*

*[...] Zoulikha l'épousait-elle parce qu'elle l'aimait ? Peut-être encore plus que mon père, même si, dans son récit pour moi, plus tard, elle ne le dit pas. p. 141*

Zoulikha aime ce second mari plus que le premier, alors pourquoi divorcer encore ?

*Je me souviens bien de ses mots, car ce fut elle, cette fois, qui quitta ce mari. Lui dont elle eut un fils, mon demi-frère El Habib qui, hélas, disparut par la suite, avant elle. Elle me dit alors : « Le père d'El Habib, je l'ai quitté parce que, après cinq ou six ans de vie conjugale, je n'étais pas d'accord. Et tu vas peut-être rire, c'est pourtant la vérité : je n'étais pas d'accord « politiquement »... ». Elle a répété ce mot deux fois, et en français : « politiquement ». [...] Et je l'entends encore, ma Zoulikha, dans son ultime récit pour moi : « On a beau faire, avait-elle ajouté, dans ce pays, il y a deux camps, et lui, ce mari qui comptait tant pour moi, s'imaginait qu'on pouvait rester au milieu... Après le 8 mai 45 ! s'exclama-t-elle, amère. Moi, je ne peux pas ! avait-elle insisté. Ou je suis ici, ou je suis là ! » p. 142-143*

La politique est à l'origine du deuxième divorce. Son fils, El Habib, reste avec son père, mais il sera plus tard un martyr de la cause nationale.

Relevons cette remarque : ‘tu vas peut-être rire, c'est pourtant la vérité’. L'incongruité du verbe rire à un moment aussi dramatique du récit pose une question au niveau du point de vue. En principe, il émane de Hania, mais celle-ci l'attribue à sa mère : ne s'agit-il pas plus précisément de Zoulikha/Assia Djebar ?

Le troisième mariage :

Cette fois-ci, la politique va rassembler El Hadj Oudai et Zoulikha :

*Quand elle rencontra El Hadj, si différent de ses deux précédents maris et un peu plus jeune qu'elle, lui qui parlait arabe et berbère et seulement quelques mots de français, elle se maria. Je la suivis dans cette maison où nous nous trouvons. Je me souviens surtout de certaines soirées familiales : El Hadj lui apportait les journaux français et elle lui faisait la lecture. Ils commentaient ensemble ce qui avait trait naturellement à l'état du pays. p. 143-144*

El Hadj Oudai, qui est un notable de Césarée, forme avec Zoulikha un couple complémentaire et harmonieux. À eux deux, ils maîtrisent toutes les langues du pays : l'arabe, le tamazigh et le français. Sans le dire, Hania montre que leur union est la plus réussie ; même pour elle, la belle-fille d'El Hadj, son intégration semble évidente puisqu'elle habite encore la maison de son beau-père.

En réponse à sa sœur Hania, Mina se charge de nous évoquer la fin de ce mariage heureux :

*— Je me souviens, moi aussi, de quelques-unes de ces soirées, intervient Mina, d'une voix apaisée. Puis elle ajoute : Tu as raison, Habiba, ma mère a aimé chacun de ses trois maris, et chacun, sans doute, différemment.*

*Elle se lève et, de la porte, conclut d'une voix vibrante :*

*— Sauf que mon père ne l'aurait pas quittée, elle ! C'est la mort qui l'a pris en premier ! p. 144*

Cette présentation de Hania se politise donc peu à peu tout en restant dans la sphère de la vie privée de l'héroïne. En effet, si la politique sépare les deux premières unions, elle devient la base même de la troisième, jusqu'au décès d'El Hadj en martyr. Mais Hania garde toujours son statut de femme d'intérieur : son point de vue ne lui permet pas de voir sa mère investir l'espace extérieur, masculin par excellence. Après sa participation à l'action militante, sa mère est recherchée. Hania relate les péripéties qu'elle a vécues en essayant de la rejoindre, car elle savait qu'elle était en danger suite à la réception d'un télégramme codé :

*Cet homme, par amitié pour mon mari, accepta que je monte à ses côtés.*

*— Je descendrai, lui ai-je dit, à mi-chemin, à El Affroun, dans la Mitidja ! De là, ensuite je me débrouillerai.*

*[...] J'arrêtai un autre camion qui se rendait à la commune de Zurich (Sidi Amar). Je descendis là, puis je décidai d'aller à pied (deux ou trois kilomètres) jusqu'à la cave viticole de ce village : cela me rapprochait de mon but. Passe en effet par là la route nationale qui vient directement d'Alger et arrive à ma ville. J'eus de la chance encore : je fis à nouveau du stop et c'est ainsi que j'entrai dans Césarée.*

*Naturellement, depuis mon départ de Burdeau où je laissai mon mari, j'avais plié mon voile, je l'avais dissimulé dans mon sac. Ainsi, habillée comme une Européenne, on pouvait me prendre pour une Corse, une juive, bref une de chez eux. Mon voile caché, mon accent français impeccable, j'ai pu aisément circuler.*

*Dans ma ville, je remis lentement, dans le vestibule d'une maison, mon voile de citadine sur ma tête et, redevenue moi-même, je me suis hâtée jusqu'à la demeure de ma mère où les enfants furent si contents de me voir. p. 55-56*

À la lecture d'un tel épisode, nous nous demandons qui est l'héroïne, Zoulikha ou Hania ? En effet, Hania, la femme au foyer, a un comportement qui ressemble étrangement à celui de Zoulikha. Elle fait preuve d'un grand esprit d'initiative, à l'image de sa mère,

sortant sans ou avec son voile de citadine et maîtrisant la langue française. La voix de l'écouteuse se fait entendre : Assia Djébar n'arrive pas à avoir des renseignements fiables sur l'Absente, mais Hania est son substitut vivant. En établissant dès le départ le postulat de la gémellité (procédé déjà utilisé dans « OS »), le double de Zoulikha confirme largement le comportement de l'héroïne.

Par la voix de Hania, nous en entendons en fait plusieurs : Hania, Zoulikha qui raconte à son aînée, la voix de la rumeur, sans oublier celle de l'intervieweuse qui oriente le récit dans la voix narrative classique. On retiendra que toutes ces voix vont dans le même sens : présenter la vie privée de Zoulikha, et surtout marquer déjà sa prédisposition à la liberté, à la bravoure et au martyre.

\* Voix de Mina

*Ô Mina, ou plutôt mon Amina – car ta mère t'a prénommée pour les jours à venir. [...] Ta présence m'apporte l'aman, pardon ou réconciliation, comme on veut, Mina ou Amina, ma toute petite... p. 26*

Cette précision à propos du prénom nous éclaire amplement sur Mina : elle est l'avenir de Zoulikha qui, d'ailleurs, s'adresse à sa fille dans ses monologues. Dans la logique du roman, elle n'intervient qu'à la fin, juste avant le dernier monologue qui nous livre l'enjeu de toute la diégèse. C'est que Mina en détient le secret inconsciemment : il "se produit" au moment où elle rend visite à sa mère au maquis.

Mina et Assia Djébar (avec Mina, l'auteur assume son propre rôle) sont très proches, elles sont presque de la même génération. Elles développent des affinités qui les mènent aux confidences. Ainsi, Mina raconte son histoire personnelle assez récente à sa nouvelle amie :

*Ce sera mieux si je conduis : le chemin devant moi, et moi ouvrant la route, je pourrai décrire cette histoire... d'amour. Non, de régression !  
p. 94*

Avant d'entamer son récit, elle fait une remarque qui semble insolite, et évoque sa tante Zohra Oudai :

*Je pense à tante Zohra. Elle, elle a perdu son mari et trois de ses fils, et son frère. Elle dit qu'elle n'a plus de larmes, mais je l'ai vue si souvent rire, d'un rire, il est vrai, sans pitié !... Sais-tu, elle ne veut plus jamais redescendre dans la ville. Elle dit parfois, avec son grand rire :  
« Qu'irais-je faire en ville parmi les chacals ? ». p. 96*

Notons la dimension politique de la dernière phrase, dont on comprend le rapprochement avec l'histoire de Mina introductive dans la conclusion :

*Il le savait bien : s'il acceptait d'épouser une « femme à séquestrer », c'est ainsi qu'il s'exprima, son homosexualité serait tolérée socialement, ici et jusque dans son village. Garde-chiourme comme les autres, certes, on fermerait les yeux sur ses penchants.*

*[...] Je ne me souviens d'aucune de mes paroles. Peut-être n'ai-je rien répondu. Je me souviens que je pleurais, que je n'arrêtais pas de pleurer, cette dernière nuit, à l'hôtel ainsi que le lendemain dans le même car poussiéreux. Depuis, rien ; je n'ai parlé de cette histoire à personne. Quelques mois après, Rachid m'écrivit deux fois et, à chaque fois, en quémandant une réponse, ainsi que ma compréhension, disait-il. J'ai déchiré ces lettres et, cette fois, je n'ai pas pleuré ! p. 100*

Tout s'éclaire, Rachid, le faux amoureux transi, n'est qu'un chacal parmi les chacals. Mina commence par verser des larmes pour elle-même, puis... plus rien, comme sa tante Zohra : il ne lui reste que le rire sarcastique destiné aux chacals, car les larmes sont réservées aux êtres chers. Par cette narration digressive, Mina cherche à montrer la bravoure qu'elle a héritée de sa mère – “le chemin devant moi, et moi ouvrant la route, je pourrai décrire cette histoire... d'amour. Non, de régression !”. Elle suit le parcours que sa mère lui a tracé, et le dit à l'écouteuse :

*Était-ce ma façon à moi de continuer l'héroïsme de ma mère ? Elle était si brave ; si fière ; moi, tout en orgueil et en refus, je cherche à être pareille, mais pour de petits, de tout petits problèmes... p. 98*

Pour Mina, se raconter est une autre manière de présenter Zoulikha. Elle relate sa vie privée à l'âge adulte : elle est comme sa mère héroïque et entière, et Rachid est écarté définitivement de sa vie.

La deuxième fille de Zoulikha ne peut décrire sa mère que du même point de vue que celui de Hania, mais avec une grande différence d'âge (Hania avait la garde de Mina et son jeune frère). Son récit est donc à l'image de celui de sa sœur :

*Enfin, elle commence [...] En un chapelet, les mots de celle qui se prépare – à prier, à maudire, à exorciser ou à espérer dans l'avancée irréversible, dans le déroulé des jours qui ne reviendront plus. [...] Et sa voix, ainsi soutenue, ne va pas s'arrêter désormais. p. 185*

“Enfin” est une délivrance pour l'écouteuse qui attend patiemment que sa compagne parle de l'héroïne. Entre point de vue de préadolescente et témoignage, elle livre sa narration naïvement selon sa position d'alors, et sa voix est finalement entendue :

*Je me souviens de ce jour où je rencontrai une mendicante que je n'avais jamais vue. En l'approchant, je m'aperçus qu'elle n'était pas vieille, avec certes un accent de la montagne, et beaucoup de tatouages au menton, au front, en haut des pommettes, comme les femmes nomades. Sans frapper*

*à la porte, elle était entrée avec bruit et s'était installée d'autorité dans le vestibule si frais que je venais de lessiver. p. 186*

Mina est la digne fille de Zoulikha :

*— Que veux-tu donc ? lui rétorquai-je, moi, une gamine de douze ans, redressant toute ma taille pour, m'imaginai-je, en imposer comme maîtresse de maison... Et j'ajoutai : Mon frère plus jeune joue dehors, mais à la maison, c'est moi... (J'allais dire : qui commande, mais je m'arrêtai.) p. 186*

Sur quoi la prétendue mendicante reconnaît le courage de l'Absente :

*— Tu es bien la fille de ta mère, la moudjahidda.*

*[...] Ta mère, que Dieu l'aide dans son combat, voudrait que toi et ton frère, on vienne vous chercher et vous emmener, pour quelques jours, jusqu'à elle... ! p. 187*

Mais Mina, la petite fille est prudente :

*Pour moi, c'était facile d'aller, quelques jours, la retrouver. D'autant plus qu'il fut décidé – étant donné ma haute taille – que je me voilerais pour prendre le car, en suivant le guide qui se présenterait. Mais, pour mon frère, non ! Il y avait trop de risques. Les voisins se poseraient des questions et il aurait été aisé, si quelque espion de la police était mis en éveil, de vérifier que nous n'étions pas chez ma sœur, à Burdeau.*

*Finalement, il fut décidé que moi seule tenterais l'aventure, la parente qui venait chaque soir s'installerait à demeure, le temps de mon absence. p. 189*

La petite fille de douze ans entreprend alors une longue péripétie qui nous rappelle singulièrement celle de Hania. Mina n'est pas en reste : elle se déplace en car et en camion toute seule, elle se trompe en cours de route, ratant ainsi son guide, mais elle est déterminée, et rejoint finalement sa tante Zohra Oudai (une militante aussi) par ses propres moyens :

*Le lendemain, très tôt, un autre guide vint me conduire jusqu'à l'abri où vivait ma mère : une casemate en pleine forêt et à haute altitude. p. 192*

Ce récit est narré pour permettre le "recoupement" avec celui de Hania. Cette technique historique, qui sert à crédibiliser un fait, doit se baser sur au moins deux témoignages ou points de vue. Dans le roman, cette technique littéraire nous permet de reconnaître Hania, l'autre fille et "jumelle" de l'héroïne. En effet, si Hania est le double de Zoulikha, Mina l'est aussi. En racontant sa propre aventure comme Hania, mais en tant que petite fille, elle ne fait que confirmer le comportement de sa mère à son jeune âge.

À nous de conclure que les faits de Mina sont “vrais” dans la fiction, mais aussi “possibles” en terme historique puisque les deux voix sont différentes par l’âge même si elles proviennent d’un même point de vue : les filles de Zoulikha. La fiction et la réalité s’entremêlent pour nous donner une “certitude” : est-elle littéraire ou historique ? La réponse s’impose d’elle-même, Zoulikha est reconnue en ses deux filles.

Et Mina de continuer son récit :

*Ma mère était la seule femme parmi ces moudjahiddin. Je restai avec eux tous quatre jours. p192*

Sa mère la charge d’une mission pour Dame Lionne :

*Quand tu descendras, me dit-elle le troisième jour, je te chargerai d’une commission pour Lla Lbia. p. 193*

Aucune précision sur la date du retour : “quand tu descendras”. Mina semble un peu surprise le quatrième jour au matin :

*Le lendemain matin, un mercredi, elle se réveilla plus tôt et, quand je me levai à mon tour, je l’entendis me dire :*

*— Le guide est prêt pour te faire redescendre. C’est le quatrième jour, as-tu oublié ? p. 194*

“As-tu oublié ?”, ce rappel est indéfini. À aucun moment, il était question d’une période bien déterminée à l’avance, le rappel serait-il lié à la mission dont Mina est chargée ?

C’est avec beaucoup de difficultés que Mina accepte de quitter sa mère, mais Zoulikha, qui semblait si désireuse de voir ses enfants, est ferme pour que sa fille retourne à la maison :

*Je peux ainsi rêver de vous, chaque nuit. Imaginer mes deux petits, couchés dans les pièces que je n’oublie pas. » p. 194*

*« Enfin elle me prit, me berça, me consola, redit avec fermeté :*

*— Tu es ma grande ! N’oublie pas le message à Lla Lbia ! Et je te verrai samedi. p. 195*

Zoulikha insiste sur la commission pour Lla Lbia afin de donner une justification à sa décision : Mina doit quitter le maquis. En fait, ce sera la dernière fois que Mina verra sa mère, car notre héroïne est arrêtée juste après la réunion chez Lla Lbia.

Mina, enfant ou adulte, raconte ce qu’elle a vécu. Elle ignore les faits d’armes de sa mère, mais rend compte de ses propres actes qui se révèlent des exploits en qualité de

petite fille. Même adulte, elle agit exactement comme sa mère. Pour son amour, elle se déplace jusqu'au Sud en femme moderne :

*Je l'y trouvai, occupant un vaste appartement presque sans meubles, en compagnie d'un coopérant français du même âge que lui. Il me sembla si heureux de me voir. Il m'accompagna dans un hôtel un peu minable, alors que j'avais espéré loger avec lui, la demeure était grande, les convenances m'importaient peu... p. 99*

Comme sa mère, elle est très moderne. Comme sa mère encore, un Français lui prend son amour. En effet, les trois maris de l'héroïne "sont pris par la France" : le premier émigre en France ; le second reste dans les rangs de l'armée française ; le troisième est tué par les soldats français. Finalement, Mina est une autre jumelle de Zoulikha, et c'est encore la sphère privée qui est mise en évidence dans le récit de son histoire d'amour déçu – variante des amours de Zoulikha. À l'instar de Hania, elle raconte sa propre aventure pour parler de sa mère et agit comme sa sœur, courageusement et malgré son jeune âge.

Par les voix des deux filles de Zoulikha, Assia Djébar nous maintient entre deux mondes, celui de la fiction et de réalité. Les sœurs racontent presque le même récit sous deux voix différentes et des points de vue légèrement distincts, mais le but est unique : présenter Zoulikha. L'absence de l'héroïne n'est donc nullement un handicap puisque ses deux filles la représentent parfaitement et dignement. Quarante ans après, Mina se comporte à l'exemple de sa mère. Zoulikha habite en chacune d'elles : Hania ou Mina, elles sont Zoulikha dans la vie privée en enfant et en adulte.

\* Voix de Zohra Oudai

Avec la voix de Zohra Oudai, la belle-sœur de Zoulikha, nous allons vers la sphère de la vie publique, puisque les deux femmes sont presque du même âge et militent pour la cause nationale. Nous retrouvons la même technique historique que précédemment : deux voix vont "se recouper" pour narrer presque un même point de vue : mais, cette fois-ci, il s'agit des faits d'armes de Zoulikha. La deuxième voix est celle de Dame Lionne, ou Lla Lbia, que nous présenterons après la belle-sœur. Car nous sommes au deuxième palier de la hiérarchie familiale : la voix de Zohra Oudai, la campagnarde, se situe par rapport à celle de Lla Lbia, la citadine. Zohra raconte le déplacement, ou plutôt la fuite de Zoulikha qui essaye de trouver refuge chez sa belle-sœur, la sachant déjà ralliée à la cause :

*Autour de la table basse de bois peint, l'hôtesse verse le thé fumant sur des grains de pignons, dans de hauts verres colorés ; après un long regard sur la visiteuse, elle l'apostrophe d'une voix rêche :*

*— C'est toi, nous a-t-on dit, qui interrogés sur Zoulikha Oudai. — Elle se reprend, et avec plus de douceur : Sur « notre » Zoulikha ? p. 73*

Zohra Oudai s'adresse à la "visiteuse", Assia Djebar, sur un ton sec et soupçonneux. Apparemment, cette dernière n'est pas la première à "l'interroger" sur Zoulikha ; puis la voix s'adoucit à l'évocation du nom de l'héroïne. Le possessif qui précède, marque la relation très proche de Zohra avec la défunte : non seulement elle, mais la communauté tout entière est comprise dans ce "notre" qui se confirme presque immédiatement :

*Même si tu nous viens quelques années plus tard, nous, conclut-elle, nos paroles restent les mêmes. Nos souvenirs, comme cette pierre (et sa main frappe, à ses côtés, sur le dallage fruste), sont ineffaçables ! p. 73*

Pour l'instant, nous ne ciblons que la mémoire intacte de Zohra pour présenter l'héroïne : l'aspect discursif sera étudié au troisième chapitre. Les propos de Zohra sont réels : aussi sûrs que la pierre qui devient le témoin fidèle, et la table prend le même caractère de certitude :

*Si cette table basse pouvait parler... Elle est le seul souvenir qu'il me reste de ma demeure incendiée. (Après un silence :) Quand Zoulikha venait au douar, elle apportait les médicaments, elle apportait la poudre, elle apportait l'argent !...Déguisée en vieille – elle, alors encore si belle –, elle enlevait son dentier, elle tirait ses cheveux et les dissimulait sous une coiffe de paysanne, comme on les aime ici, d'une serge d'un noir luisant et orange ; elle ajoutait un vieux pan de drap usé sur sa tête et ses épaules, comme si elle était pauvre. (Elle qui aurait pu vivre dans la ville richement, mais tout leur argent, à elle et à El Hadj, était versé, en grande partie, d'abord à la medersa, puis à « l'organisation », puisque le temps de la lutte ouverte avait sonné !) p. 74*

À travers cette description de Zoulikha, nous savons maintenant comment la belle combattante a le sens du sacrifice. Toute sa vie est consacrée à la cause ; même sa beauté naturelle est "supprimée" sous le déguisement d'une vieille paysanne pour transporter les médicaments, la poudre et l'argent, ces moyens essentiels en temps de guerre. Elle ne rechigne pas à cette tâche si compromettante, elle qui aurait pu, en femme traditionnelle, rester à la maison jouir tranquillement de sa vie de riche citadine. Alors, la belle-soeur ajoute fièrement :

*Ainsi, « notre » Zoulikha, si elle était née homme, aurait été général chez nous, comme chez bien d'autres peuples, car elle n'a jamais craint quiconque et elle aimait l'action, plus encore que mon frère, El Hadj – que Dieu l'assiste au Paradis des héros ! – lui qui était si doux, brave mais trop doux ! p. 75*

Zohra Oudai est complètement dans le discours masculin : n'oublions pas qu'elle est illettrée, et que les hommes seuls peuvent avoir ce genre de comportement. C'est El



Hadj qui semble quelque peu efféminé par son caractère doux, trop doux pour un homme. Zohra continue son exposé :

*Elle allait et venait, notre dame, des mois durant, presque une mendiante, comme tu les vois au marché, ces vendeuses d'œufs et de poules, et d'herbes médicinales ! Zoulikha portait son couffin comme ses anonymes de notre pauvre peuple : sans foyer ni protection, telles celles qui vont sur les routes, intrépidement !... [...] Zoulikha descendait et remontait, de votre ville à nos collines, et jusqu'à la montagne, car elle savait où s'orienter pour chaque refuge... Surtout pour la poudre qu'elle a transportée, ainsi, couffin après couffin, comme une bête de somme ! p. 75*

Ce passage nous renseigne sur l'activité militante de l'héroïne, agent de liaison entre la ville et la campagne. Zoulikha sillonne la région pour la cause jusqu'à l'épuisement extrême.

Puis, Zohra Oudai illustre cette présentation par un événement précis :

*Une fois, alors que Zoulikha avait trouvé abri chez moi, voici qu'enfla inopinément le danger. Nos demeures se remplissent en un éclair des fils de la France... Aucune possibilité d'échapper ; je dis en hâte à Zoulikha :*

*— Reste là, ne bouge pas de la petite table ! Occupe-toi, tête baissée, à trier l'orge.*

*[...] Moi, j'avais mon chapelet dans la main et je me postai debout, près de l'entrée, aux aguets. Les frères, eux, enfin les moudjahidin s'étaient sauvés de justesse, peu auparavant. Dressée à la porte, et surveillant au-dehors, je vis que les soldats français faisaient sortir toutes femmes de leurs cabanes : quasiment toutes, et ils les dirigeaient loin du douar, du côté de la forêt ! Je reconnus même une de mes cousines parmi elles.*

*[...] Je revins dans ma cour, je soufflai à Zoulikha :*

*— Va avec ma petite-fille ! – elle avait cinq ans ; la fillette, de fait, était la fille de mon fils. Allez toutes deux jusqu'au verger derrière. Occupez-vous à surveiller l'eau des ruisseaux et des séguias, pour faire boire la terre des jardins ! C'est exactement l'heure, maintenant. Restez absorbées dans cette tâche, ne regardez rien d'autre ! Ils ne vous feront pas sortir, je l'espère.*

*[...] Tandis que j'étais préoccupée par le sort de Zoulikha – la pauvre, seule avec la fillette, leurs pieds barbotant dans l'eau ruisselante du verger –, voici qu'entre dans ma cour un officier français. [...] Cet officier m'apostropha (et elle mima son français comme sur une scène de théâtre) :*

*— Allez, viens, viens, la femme !*

*Comme ça, il a dit ; et moi je lui réponds :*

*— Non !... Non ! c'est défendo !... Oui (elle rit), défendo !*

*Je sais tout cela, eh oui !... C'est la peur, mes petites, vous fait tout apprendre, le français, et même la langue du démon, si besoin est.*

[...] — *Les femmes... sauvages !*

*Oui, il a dit ça... « sauvages ». Pauvres de nous, nous étions ce mot pour tous ces hommes du camion : pauvres de nous et des saintes veuves du Prophète !*

[...] *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.*  
p. 77-80

Finalement, Zohra Oudai raconte ce qu'elle a vécu, la conclusion est significative : c'est la belle-sœur qui sauve Zoulikha ; le passage est à la première personne, donc Zohra Oudai en est l'héroïne. Pour nous, c'est la technique historique qui nous maintient dans la frontière si mince entre la fiction et la réalité. L'aventure de Zohra Oudai est "véridique" par sa présence physique au moment des événements et celui de l'interview, mais le caractère fictionnel est le cadre général de ce "témoignage" ; alors nous sommes dans le "très possible réel" ou l'effet d'Histoire.

Et Zohra Oudai de faire une digression au sujet de sa cousine Djamila :

*Djamila, que je portais donc, tout en dormant à moitié, Djamila justement me « porte » aujourd'hui, quarante ans après... La miséricorde de Dieu, vous dis-je ! J'ai eu quatre garçons et une seule fille. C'était écrit que ma cousine germaine serait tout comme ma fille !... p. 126*

L'écouteuse du récit de Zohra réalise en son for intérieur :

*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 ? p. 129*

Ce passage est assumé par l'auteur, qui nous fait croire à une narration de Zohra dans une sorte de caprice de la mémoire. En fait, c'est une stratégie bien consciente de l'écouteuse/auteure :

*Cette fois-là, en effet, ils crurent que Djamila était Zoulikha déguisée... Pourquoi ? D'abord, elle avait l'âge, à peu près, de Zoulikha. Mais surtout, elle avait protesté lorsque les soldats, à leur habitude, faisaient sortir toutes les femmes, regroupées en une seule file. Djamila, c'est en français, figurez-vous, qu'elle leur a dit, sur un ton de colère et en français, ô doux Prophète : « Pourquoi, pourquoi vous nous sortez ? »  
*Oui, mes chéries, en français ! p. 130**

Encore une jumelle bien vivante de Zoulikha. Elle vient tous les jours chez sa vieille cousine qu'elle considère comme sa mère. Zohra continue de conter l'aventure de Djamila :

- [...] Les soldats, de l'entendre parler comme eux, se dirent aussitôt :

« C'est elle, la fameuse Zoulikha ! » Ils l'emmènent, elle et sa dernière petite fille qu'elle portait sur son dos, dans une large ceinture nouée sur ses hanches. Ils l'ont fait marcher longtemps, longtemps, la malheureuse, à travers la forêt et sa petite de deux ans se balançant sur ses reins !...

Ainsi, Djamila arriva à Césarée ! Des gens de là-bas racontèrent qu'à force de marcher dans les sentiers de la forêt, la pauvre, elle avait les pieds tout en sang ! p. 130

Nous reconnaissons le courage de l'héroïne en Djamila, surtout à la fin du texte où la rumeur se propage. Étant une proche de Djamila, Zohra est en mesure d'être crédible, car la narration ne concerne plus sa cousine : il s'agit de Zoulikha et de ses exploits qui sont répandus par le public.

À l'image de Mina pour son histoire "d'amour" avec Rachid, ce récit et ses digressions ne font que confirmer la duplication de Zoulikha. L'absence de l'héroïne n'est pas une entrave pour rendre l'authenticité du récit : la technique historique du témoignage est idéale, puisque Zohra et Djamila, présentes lors des événements, sont toujours vivantes au moment de l'interview.

Zohra Oudai, contemporaine de Zoulikha, intervient donc de façon assez brève pour raconter son illustre belle-sœur : un récit seulement avec un dialogue très court. C'est logique, car si les deux femmes sont proches par la relation familiale et la génération, elles ne le sont pas par le lieu de résidence : Zohra habite la campagne ; Zoulikha, la ville. Mais le témoignage de la belle-soeur n'est pas pour autant dénué d'intérêt, car il est le support essentiel de celui de Lla Lbia. Il fonctionne dans le même point de vue, mais Dame Lionne connaît mieux Zoulikha, car elles sont amies intimes et comme des sœurs. Elles sont également toutes les deux militantes et habitent la ville, ce qui les rend très proches.

\* Voix de Dame Lionne

C'est le témoignage le plus intéressant. Il se déploie sous plusieurs formes : une digression avec les frères Saadoun, un récit "scénarisé" qui se déroule entre la visiteuse et sa nouvelle amie Mina, et une narration classique qui nous prépare à la voix de l'Absente des quatre monologues.

Dame Lionne est l'amie intime de Zoulikha :

*Chaque après-midi [...] Mina rend visite à Dame Lionne, enfin Lla Lbia, c'est son nom arabe. L'ancienne cartomancienne prédit les destins et les sorts, elle que parfois agitent, en pleine nuit, des visions de cauchemars et de tempêtes. p. 25*

Le personnage de Dame Lionne est primordial. Explicite dans les langues arabe et française, son nom est le seul à être employé dans sa traduction littérale. Lla Lbia se

présente comme un peu plus qu'une jumelle de Zoulikha qui, d'ailleurs, lui est identique physiquement :

*Moi, je vis bien que ses habits étaient tristes à voir. Je lui en donnai à moi : nous sommes presque de la même taille. p. 147*

Mais, Dame Lionne décide de "voir" le passé uniquement, elle, la voyante de l'avenir :

*— Oh, reprend avec tristesse la dame qui se recroqueville, il n'y a que le passé qui reste cabré en moi. Même si je le voulais, et peut-être même sans pèlerinage à la Mecque, j'aurais arrêté mon métier. p. 28*

*— Le passé, les jours partagés entre ta mère et moi dans leur poids et leur lumière, ce passé, ô doux Envoyé de Dieu, me suffit désormais ! p. 26*

*Dame Lionne, elle, ne reproche rien à personne : elle enjambe les temps, elle est mémoire pure. p. 152*

Cet ancrage dans le passé n'est pas fortuit, puisqu'il instaure le temps présent, le moment de l'interview. Dame Lionne est non seulement une jumelle de Zoulikha, elle "est" Zoulikha "vivante". "Pure mémoire", elle devient la plus représentative de l'héroïne, donc son témoignage est le plus "vrai". Cependant, il recoupe celui de Zohra Oudai puisque les deux récits relatent la vie militante de l'Absente. En fait, leurs narrations diffèrent légèrement au sens où chacune d'elles, dans la sphère de la vie publique, habite un endroit distinct. Lla Lbia habite en ville comme Zoulikha qui, d'ailleurs, a son point d'attache chez elle :

*— Cette maison que tu cherches, il est bien clair que c'est la mienne. Et pour vous assurer toutes deux de ma foi, allons ensemble chez le notaire : je l'écrirai en donation pour toi, Zoulikha. Elle est tienne !*

*[...] J'avais l'habitude de recevoir tant de clientes pour leur lire l'avenir ! p. 146-147*

La maison de Lla Lbia devient le quartier général de Zoulikha, et le va-et-vient des femmes est une parfaite couverture pour les militantes qui sont toutes voilées comme les clientes de la Voyante.

Dame Lionne, sollicitée par Mina et sa nouvelle amie, donne son témoignage. Pour ce premier contact, la fille de l'héroïne, qui accompagne l'étrangère pas si étrangère, refuse d'entendre parler de sa mère, car sa douleur est toujours vivace. Dans une narration classique, nous entendons les pensées de Mina :

*Mina sourit, ne dit mot. [...]. Qu'elle ne me parle pas aujourd'hui... de ma mère ! se dit-elle, puis un refus intérieur l'emplit. Je ne veux plus trembler, ni souffrir ! p. 27*

Comme par intuition magique, Dame Lionne commence alors à parler des frères Saadoun :

*Cette nuit, murmure Lla Lbia, cette nuit où l'on a fusillé les frères Saadoun... je m'en souviens comme d'hier, cela fait maintenant vingt ans ! p. 30*

Et elle en raconte l'histoire, comme une parenthèse pour ne pas faire souffrir Mina :

*J'étais autrefois laveuse des morts, commence Lla Lbia. La nuit de la mort des frères Saadoun, ce fut pour moi, dans cette époque de tourmente, la nuit la plus longue !*

*[...] -Deux jeunes poulains, deux princes, gémit-elle, l'un de moins de vingt ans, et le troisième, leur cousin germain qui était leur beau-frère... On le leur avait répété : Surtout, ce soir, ne pas sortir !*

*[...] Comme Dieu a voulu que leur vie soit courte, ils sont sortis hélas !*

*[...] Donc, mon fils Ali, que ma protection soit sur lui, sort. Moi, j'attends debout, dans la première cour, près de l'entrée, et mon cœur me mordait là, sous le sein, je le sentais... Ali revint, bouleversé, en s'exclamant : « On a tué les fils Saadoun, à ce qu'il paraît. Fusillés, ils les ont plaqués contre le mur et ils les ont exécutés. » p. 31-35*

Alors, Lla Lbia engage vraiment le récit : en plein couvre-feu, elle décide cette nuit-là d'assister la mère des deux martyrs, et d'accompagner leur sœur Mouina :

*-Quand Mouina se releva, elle voulut aussitôt aller chez ses parents. [...] Elle prit un long voile blanc qu'elle commença à déployer sur sa tête, sur ses cheveux. Sur quoi, son mari sortit d'une pièce, un tricot seulement couvrant ses épaules nues. Il lui dit, j'en suis témoin : « Je ne te conduirai pas ! p. 37-38*

Sur ce, la courageuse Dame Lionne déclare à Mouina :

*Moi, gardant mon calme, je pris Mouina dans mes bras et je lui déclarai, sans plus faire attention aux autres : « Viens, Mouina, ma fille, je vais te conduire, moi ! »*

*[...] Deux vieilles de la famille et moi, nous fîmes entrer les corps portés, chacun par deux hommes du quartier.*

*[...] Il fallait chercher où acheter des linceuls. Quelques voisins entouraient le malheureux père. Mais personne ne songeait, sauf moi, à la nécessité de l'ensevelissement.*

*[...] Je repartis, accompagnée de ce garçon, chez Othman, un allié des Saadoun. Sa femme, mise au courant de ma demande, s'apprêta à sortir avec nous ; mais son mari (il a toujours travaillé comme greffier au tribunal) la retint, lui, le lâche. « Où vas-tu ? protesta-t-il. N'est-ce pas*

*de leur faute ? Ce sont des bandits, ils sont à l'origine de tout ce mal ! »  
Car il avait peur, Othman.*

*[...] -Malgré les menaces de son mari, reprend Lla Lbia, la femme d'Othman se voila à la porte et sortit avec nous. Se joignirent aussi à notre petit groupe deux jeunes filles, deux voisines issues d'une famille très pauvre. Elles avaient tout entendu du drame.*

*Les autres, tous les autres, jette-t-elle sur un ton de mépris vibrant, je l'atteste, ils eurent tous peur de sortir alors, du moins les hommes dits « de bien et de fortune », ainsi que leurs femmes, épouses soumises et mères hargneuses ! p. 38-42*

Nous relevons l'évaluation de Dame Lionne de ses propres paroles : "j'en suis témoin" et "je l'atteste". Sa présence aux moments des faits l'autorise à juger les hommes, surtout ceux qui ont une bonne réputation. Dame Lionne semble révéler son opposition à ces hommes comme Isma dans « OS » : elle le confirme avec ses derniers mots "ainsi que leurs femmes, épouses soumises et mères hargneuses". Cette phrase semble sortir directement du corpus d'« OS », un intertexte qui permet à la courageuse narratrice de juger les hommes, leurs alliées et soumises. Puis Dame Lionne finit l'histoire des frères Saadoun :

*— Cette même nuit, continue la conteuse dont l'ombre soudain gigantesque se profile sur le mur d'en face, j'allai chez Fatima... Je précise que Fatima était alors mon assistante pour laver les morts. [...]*

*« Viens avec moi ! lui dis-je. Nous avons à coudre les linceuls... [...]  
« Non, non ! s'écria la pauvrete derrière sa porte entrouverte, il y a danger ce soir, je n'irai pas. » [...]* « Écoute-moi, ma fille au teint jauni par la lâcheté, si tu refuses de me suivre, je te le promets, je te le jure : "ils" descendront un jour des montagnes et tu verras ce qui se passera ! »

*[...] Ma colère de toute la nuit, je crois, est tombée sur cette enfant, la pauvre Fatima qui, depuis six ans au moins, me suivait partout sans souffler mot. Elle prit son voile et, toute honteuse, sortit avec moi.*

*[...]Vers la fin, nous nous assîmes ; nous venions à peine de terminer notre triste tâche, lorsque Mustapha arriva avec les moudjahidin [...] (qui) étaient entrés pour simplement contempler les victimes, s'incliner puis repartir.*

*Dame Lionne s'arrête, épuisée. Elle conclut sèchement :*

*— Ce fut ainsi, cette nuit-là, ô ma Mina ! p. 42-44*

Encore une fois, de Zoulikha, aucun mot ; mais Dame Lionne est une héroïne, et même Fatima en est une autre à sa manière. Sa peur est présentée comme une expression de l'instinct de survie, mais elle fait preuve de sa bravoure en taisant cette réaction naturelle pour un moment. En fait, à elles toutes deux, présentent-elles ou représentent-elles Zoulikha ? Qu'importe : l'illustre Absente survole le récit des frères Saadoun, qui est l'histoire du courage des femmes, des humbles et "faibles" femmes.

Vient ensuite une histoire en abyme : un récit du récit est “créé” sous nos yeux par Assia Djébar et Mina. En effet, ce récit “scénarisé” par les deux voix reprend le témoignage de Dame Lionne. Est-il un exploit de Zoulikha ou de Lla Lbia ? En fait, chacune d’elles, dans son rôle particulier, est une vraie héroïne.

Cette deuxième narration est “orchestrée” par la visiteuse avec l’aide de Mina, qui intervient dans le “fil conducteur” décidé par l’auteur. Mais la fille de l’Absente entre dans le jeu en intégrant une autre version du récit, celle de sa sœur, si bien que nous entendons Hania dans la voix de Mina. Cette “intrusion” est à signaler, car il nous était impossible de l’inclure dans le volet consacré à Hania qui relatait la vie privée de l’héroïne ; or il s’agit ici de sa vie publique ou militante.

*Le lendemain matin, Mina paraît heureuse d’accompagner en voiture la visiteuse jusqu’à Alger ; elles gardent silence, au début du voyage. Laquelle des deux réécoute pourtant en elle-même, les péripéties que Dame Lionne a, la veille évoquées ? p. 145*

L’ambiguïté établie ainsi, relève-t-elle de la fiction ou de l’Histoire ? Comment la visiteuse peut-elle deviner que Mina est en train de réécouter la voix de Dame Lionne ? Assia Djébar décide de raconter l’évocation sous cette forme :

*— Mina, toi qui sais tout sur l’odyssée de ta mère, j’ai besoin, à partir du dernier récit de Dame Lionne, de faire défiler les péripéties, au moins dans la manière si précise, et parfois si détaillée, de Lla Lbia ! Peux-tu m’aider ? p. 151*

Assia Djébar confirme la véracité des propos de Dame Lionne, précis et détaillés, – évaluation qui nous fait plutôt basculer dans l’Histoire. Cependant, au même moment, le souvenir devient fiction : la dernière question à l’adresse de Mina en signale le déclenchement, et la fille de l’héroïne répond :

*Bien sûr, je peux essayer, répond doucement Mina, se demandant à son tour, puisque cette femme reste habitée par l’histoire de Zoulikha. [...] En fait, cette nuit-là – Mina hésite –, je remarque maintenant que ce fut la dernière que ma mère passa dans la ville ! p. 151*

L’écouteuse, l’étrangère pas tellement étrangère, engage le récit :

*Ainsi, reprend son amie à côté d’elle, nouvelle narratrice dans l’ombre de la voix de Lla Lbia, cette dernière nuit de Zoulikha à Césarée, comme elle a été mouvementée ! [...], pourrais-je, répète-t-elle, revenir à ce dernier récit de Lla Lbia et le faire défiler comme un scénario court, rapide, intense ? Tu le permets ?  
-Certainement, répond Mina avec calme. p. 153*

Un dialogue s'instaure entre les deux écouteuses de Dame Lionne, mais notre auteure prend la direction de l'opération, et décide de la durée du scénario, de sa rapidité et surtout de son intensité. Assia Djébar assure complètement son rôle d'écrivain.

— *Donc, je commence : une fin d'après-midi, la scène démarre chez Dame Lionne qui a cousu six drapeaux. [...] Zoulikha, semble-t-il, s'amusa de ce détail et s'exclama, je pense, avec tendresse : « Comme Lla Lbia sait cacher tant de trésors ! Là-dessus, les médicaments sont tassés, puis, par-dessus, les légumes sont disposés en gros tas divers. Ceux que la paysanne n'a pas réussi à vendre au marché ! p. 153-154*

Ces dernières paroles nous plongent dans une narration classique : le "je pense" confirme le rôle d'Assia Djébar qui "invente des paroles" attribuées à Zoulikha, et la mention de la tendresse est une simple déduction de notre écouteuse du récit de Lla Lbia. Est-ce un moyen d'exprimer cette intensité si recherchée ? d'insister sur la force de la relation entre Lla Lbia et Zoulikha ?

La visiteuse reprend le récit en le rythmant d'actions, le rendant ainsi plus dense :

— *Ensuite, poursuit la narratrice, je vois un film se dérouler presque en muet [...]. Dans un tournant cependant, près d'un fossé, la paysanne s'arrête, comme épuisée : le couffin est trop lourd. Le jeune paysan, son guide, la suit de près ; à son niveau, il fléchit le genou, juste le temps de contrôler que le sentier est libre de passants et de s'emparer, lui, du couffin. [...] Les risques, à l'instant du contrôle au passage de la porte, sont pour lui ; ses papiers sont en règle. p. 154-155*

Mina remarque :

— *Mais cette porte où est passée si souvent ma mère, transformée en paysanne au cœur palpitant, est encore là dressée. Moi, je l'appelle toujours : ma porte Zoulikha. p. 155*

Assia Djébar continue :

— *Ce soir-là, poursuit la narratrice, ce sont les soldats sénégalais qui sont chargés du contrôle. Zoulikha, en arrière voit la scène : son guide, sans ménagements, son couffin enlevé mais pas fouillé, est poussé vers un groupe d'une dizaine d'autres jeunes – campagnards et citadins. Tous sont entraînés vers une baraque non loin, et enfermés ! p. 155*

Le récit de Dame Lionne est "réellement" racontée par la visiteuse qui n'hésite pas à se donner cette qualification par les termes de narratrice et de conteuse.



Pour l'instant, Mina n'ajoute que des petits détails ou remarques qui n'ont aucune incidence sur le récit. Quant à la visiteuse, en "réalisatrice" d'un film muet, elle se fait aussi la voix *off* du film :

*Or, ce jour-là, c'est malheureusement la paysanne, sans son couffin, qui revient. Zoulikha raconte ce qu'elle a vu de loin : elle se fait du souci pour le couffin ; et pour une fois, hélas, les drapeaux nationalistes pliés au fond ne permettent nul mensonge. Le jeune homme va être torturé. Les fouilles, cette nuit, vont augmenter. « Il me faut trouver une maison pour la nuit ! p. 156.*

Puis, Mina s'empare de la narration :

*Mina interrompt le récit avec vivacité :*  
— *Laisse-moi continuer : j'ai entendu raconter cette scène tant et tant de fois, dans la version de ma sœur, bien avant la version de Lla Lbia. Je l'imagine moi et j'aime cet instant – peut-être parce que, ordinairement, Hania, ma sœur, me paraît souvent presque aussi forte que ma mère.*  
p. 157

La voix de Hania/Dame Lionne se fait alors entendre dans le récit de Mina :

— *Hania, donc, pleure en se tordant les mains : que va-t-il arriver, cette nuit, à sa mère ? C'est l'époque où un recensement, pour chaque nuit, des maisons des quartiers arabes se faisait strictement. [...] Mais Dame Lionne prend dans ses bras Hania et la calme, la console, presque en riant, dit-on. « Zoulikha dormira ici, ma maison est sa maison, quoi qu'il arrive ! Si nous vivons, nous vivrons tous ! Si nous devons mourir, nous mourrons tous ! » Mais ma mère a refusé en expliquant : « Ta maison n'a pas été contrôlée : je ne peux pas accepter ; toi et ton fils, il faut que vous continuiez à travailler si bien pour la cause ! ». p. 157-158*

La visiteuse reprend alors la narration en organisatrice :

— *Voici Dame Lionne qui se transforme en messagère. Elle dit à Zoulikha, à sa fille Hania, de ne pas bouger de chez elle. Elle connaît, parmi les familles de la ville, celles qui sont vraiment nationalistes. [...] Lla Lbia va d'abord chez l'une des plus actives ; sa maison a dû déjà être contrôlée : Aouicha. [...] Mais, dès qu'elle apprend la situation où se trouve Zoulikha, bien que, dans cette rue, toutes les belles maisons des bourgeois aient déjà leur marque rouge, elle prend peur. [...] La dame fait non, très vite non et seulement de la tête ; puis ferme la porte aussitôt. p. 158-159*

Mina revient pour Hania/Dame Lionne :

— *J'en viens, reprend à son tour Mina, au volant, si tu permets, à la seconde dame sollicitée ! Là, ma sœur me racontait l'incident presque théâtralement.*

[...] *Donc, Dame Lbia, une fois dans la rue, redoutant le moment où approche la nuit dangereuse, va précipitamment frapper à une seconde porte.*

[...] *La dame ne laissa même pas l'arrivante continuer. Elle fit non, en silence, distinctement et vigoureusement, de la tête. Puis elle eut besoin de justifier sa si prompte décision 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.*

[...] *Ce moment inouï, vois-tu, comment ne puis-je pas être fière de cette femme ? Tous, en cet instant, ont peur et voilà qu'elle, elle s'applique à apprendre un proverbe en arabe qu'elle ne connaissait pas ! p. 159-160*

Au tour de la narratrice/Djebar de continuer l'histoire :

*Alors, reprend sa compagne, sans doute grâce à cet entracte, Dame Lionne (toujours elle, avec son sang-froid) se rappelle, mais vraiment à bon escient, qu'il y a un jeune homme qui pourrait sauver la situation.*

[...] *Gravement, Dame Lionne lui annonça : « Omar, j'ai besoin de toi aujourd'hui pour te confier un dépôt plus précieux pour moi que moi-même ! » [...] Il s'agit d'une femme à abriter pour une nuit. [...] Zoulikha est recherchée : est-ce que tu peux l'abriter cette nuit, chez vous ?*

— *Avec joie, répondit-il, encore ému. Nous serons honorés de sa présence ! Attends seulement que j'aie prévenu ma mère. »*

[...] *Omar revint plus tôt que prévu. Zoulikha mit son voile de paysanne pour sortir. p. 161-164*

Et Mina termine enfin le récit "scénarisé" :

— *La conclusion de cette journée si mouvementée, bien sûr, intervient allègrement Mina, je la connais. Si seulement l'histoire de ma mère avait pu s'arrêter là !... (Elle rêve, refuse de s'attrister.) Ma mère, cette nuit, la passa en toute sécurité dans cette famille. p. 165*

À travers ce récit à deux, nous entendons en fait Lla Lbia. Même vivante, elle ne raconte pas ses propres exploits : ce sont les deux conteuses qui se chargent de nous faire connaître son courage et sa ténacité à protéger Zoulikha au prix de sa vie. Les deux femmes sont pratiquement similaires, ce récit "scénarisé" confirme cette identité.

Mais Assia Djebar, en quêteuse de renseignements précis, revient une autre fois chez Dame Lionne :

*J'ai besoin de me retrouver, dans cette période où Zoulikha, harcelée, semblait-il, durant les mois qui suivirent la mort de son mari, par le commissaire Costa qui la faisait appeler à tout moment. p. 112*

Lla Lbia l'informe qu'à la suite du décès de son mari, le fils du second époux, El Habib, aurait été arrêté à Blida. Elle va s'enquérir de ses nouvelles mais en vain ; son fils a disparu :

*C'est alors que le commissaire Costa, de Césarée, se mit à la convoquer pour d'incessants interrogatoires. Il prit le prétexte de ses enfants petits, pour lui dire qu'il ne l'arrêtait pas, du moins, d'emblée... En réalité, sa maison devait être surveillée jour et nuit : ils espéraient, à partir d'elle, trouver quelques liaisons. p. 114*

Puis, Dame Lionne évoque Hania :

*Un jour que sa fille aînée avait réussi à venir la voir jusqu'à Césarée, Zoulikha lui parla ainsi – ce fut Hania qui me rapporta, plus tard, les propos de sa mère : « Costa, je le sens à sa vivacité, à son excitation, je le sens comme une bête vorace posée sur ma nuque ! Il est à l'affût : c'est lui qui cherche à m'avoir !... p. 114*

Pour l'instant, nous restons dans la présentation de Zoulikha par Lla Lbia, mais ce commissaire reviendra dans un monologue de l'héroïne.

*[...] Quand je sus ces arrestations, aussitôt, je mis mon voile et montai jusque chez elle. « [...] Ils vont avouer, c'est sûr, un ou deux d'entre eux, en tout cas. Et la France va arriver à toi ; ils vont dire de toi : voilà le fil qui va de la ville à la montagne ! » Elle ne montra pas son désarroi, à son habitude. Nous restions toutes deux dans le vestibule. Elle raisonna ainsi : « [...] Ils (l'autorité française) auront ainsi la preuve et c'est terrible. Ils vont monter au douar des Oudai, et tout le douar va payer !... Je dois fuir maintenant ; je ne veux pas que des dizaines et des dizaines de paysans soient frappés à ma place ! » p. 115-116*

Enfin, nous entendons Zoulikha dans la voix de Dame Lionne qui nous en donne un portrait complet. L'héroïne a toutes les qualités, et Dame Lionne le confirme dans le point de vue qui s'exprime par l'intermédiaire de deux voix : celle de Hania dans celle de Lla Lbia :

*Puis elle (Zoulikha) avait ironisé, selon son habitude : « En vérité, ce qu'ils désirent tous, ces Européens de la ville, c'est me faire comme Jeanne d'Arc (elle rit amèrement). Oui, vraiment, ils veulent me griller sur leur place publique, pour que les Arabes descendent des montagnes et viennent me voir mourir ! p. 115*

La comparaison avec Jeanne d'Arc parachève le portrait de la célèbre héroïne. Avec cette assertion, nous avons un télescopage de points de vue linguistique et historique.

Un autre témoignage de Lla Lbia est déclenché délibérément par Assia Djébar :

*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 : d'abord, la silhouette de Zoulikha soudain envahit la chambre.*

*[...] Zoulikha s'isole dans ce vestibule devant le cadavre étendu, yeux fermés : elle s'incline, elle palpe de sa main les blessures à la poitrine, à la tempe et aux bras. Elle trempe ses deux mains dans le sang pas encore séché d'El Hadj. Elle ne pleure pas ; ses lèvres murmurent, quoi, une prière islamique, un serment, « que dorénavant c'est à elle... », peut-être lui dit-elle des mots d'amour, la promesse qu'elle continuera son action... p. 109-110*

Assia Djébar assume complètement cette narration de Lla Lbia, et ajoute son point de vue par rapport au récit qu'elle vient d'entendre : le "peut-être des mots d'amour" est un fait de la fiction. La romancière "se fabrique" un point de vue dans l'exercice de son métier d'écrivain. Dans ce récit où l'auteure joue son propre rôle, la narration présente Zoulikha sur un plan personnel avec ses émotions et ses pensées comme dans une narration classique. Par la phrase : "la silhouette de Zoulikha soudain envahit la chambre", l'Absente submerge en fait la mémoire d'Assia Djébar avant de l'investir complètement dans les quatre monologues. Ici, nous avons seulement un flash ou une préparation à "être Zoulikha" puisque les monologues sont pris en charge par l'héroïne elle-même.

Présentement, et en sa qualité d'écrivain, Assia Djébar se contente de raconter le récit de Dame Lionne, qui est inexistante à ce moment précis, elle le rappelle :

*La voix de Dame Lionne semble s'éloigner, dans l'obscurité de ma chambre. J'entends encore :*

Et, pour clore cette narration classique :

*Est-ce la voix qui s'en va, est-ce le sommeil qui m'envahit ? p. 112*

Les quatre voix, que nous venons d'entendre, sont toutes dans le "temps réel" de l'interview. Toutes ces femmes sont vivantes au moment où Assia Djébar fait son "enquête". L'aspect documentaire domine donc, à travers les éléments suivants :

- Assia Djébar se définit en écouteuse ou en "étrangère, pas tellement étrangère".
- Les personnes interrogées ne parlent que de leurs actes ; seule Lla Lbia peut restituer les propos et actes de l'héroïne.
- Zoulikha reste la grande Absente malgré l'évocation du dernier récit, qui est une construction fictive du récit de Dame Lionne par l'auteur.

Avec les quatre monologues, en revanche, Zoulikha Oudai prend la parole à la première personne : Assia Djébar sépare la voix de l'héroïne de celles des autres femmes.

Dans la mesure où elle n'est pas présente dans l'interview, les monologues entrent dans le domaine de la fiction "pure".

Dans une narration classique, l'héroïne donne son point de vue sur son histoire. Bien sûr, ici la "fabrication" de la fiction reprend son cours normal, ce n'est pas Assia Djebar qui parle, mais plutôt l'auteur Assia Djebar. Elle nous livre sa compréhension, son interprétation et le résultat de son écoute. Nous ne sommes plus dans la partie "documentaire" du roman (n'oublions pas que cette partie dite documentaire est une fiction aussi), validée par le témoignage des personnes interrogées. Les monologues, eux, construisent la fiction de notre auteure.

Déjà enfant, Zoulikha Oudai a un caractère bien trempé :

*Il murmura entre ses dents :*

*— La fille Chaieb déguisée en Roumia<sup>1</sup> !*

*En s'éloignant, il cracha de nouveau. [...] Car moi, devant l'insulte si brusque, je m'étais arrêtée net. Figée, je crois, étais-je, mais aussi, par esprit de contradiction, je me sentis presque heureuse : je me dis, une seconde, que c'était vrai, j'étais « déguisée », mais à force de narguer les colons et leurs femmes, à force de faire la fière avec leurs filles, à force d'insulter leurs garçons quand ils tâchaient d'approcher de moi. [...] Face aux miens, aux paysans dits « indigènes », à leurs femmes terrées dans leurs cabanes, à leurs filles qu'ils n'envoyaient pas à l'école, moi, par chance, je paraissais « déguisée » ! p. 166-167*

Puis, elle ajoute à l'adresse de sa fille Mina :

*Tu vois, ma fille, ma toute petite, ce fut ma première joie : non 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. p. 167*

À l'âge adulte, Zoulikha montre son indépendance et particulièrement quand elle se déplace seule vers la ville pour y travailler :

*Je voudrais pareillement te dire combien, dans la première ville un peu lointaine où je décidai d'aller travailler [...], mon corps me paraissait léger tandis que je me hasardais dans ses ruelles, et jusqu'à la poste. p. 168-169*

Par cette brève présentation, nous constatons le tempérament exceptionnel de Zoulikha :

---

<sup>1</sup> Roumia = Française en arabe

- Enfant, elle ressent et exprime un défi qui l'oriente vers un destin unique, à l'instar de Lila face à son mari et surtout à Martinez. Il consiste pour Zoulikha à s'affirmer en enfant remarquable. N'oublions pas qu'elle est la seule fillette à fréquenter l'école.

- Adulte, elle décide d'aller travailler à la poste dans une autre ville. À cette époque, une femme adulte n'a pas le droit de sortir de chez elle : il est impensable de se déplacer sans voile, et travailler dans une autre ville est pratiquement impossible.

Égale à elle-même, Zoulikha est héroïque au moment où les soldats français la traînent vers la forêt :

*Comme si, par mes cheveux dressés un à un en l'air, par les bords effilochés de ma toge paysanne poussiéreuse, l'ange Gabriel allait me soulever, me faire planer au-dessus de la foule et des soldats agglutinés, m'incliner ensuite progressivement, scintillante sous les rayons solaires, au-dessus de la ville là-bas. p. 63*

Zoulikha est finalement une sainte, car l'ange Gabriel la soulève. Cette figure emblématique pour les deux religions monothéistes, l'islam et la chrétienté, harmonise les deux symboles. Le paradis est promis aux martyrs pour l'islam ; la lumière, dans laquelle baigne Zoulikha, est l'aura des saints de la religion chrétienne. Par cet extrait, la présentation de Zoulikha s'achève en apothéose.

Nous connaissons ainsi tous les points de vue, tels qu'ils s'expriment à la fois dans un témoignage qui serait réel et une fiction construite par Assia Djebar. Nous avons différencié les voix narratives et leurs perspectives, et constaté qu'un même point de vue pouvait s'appuyer sur plusieurs voix narratives – lesquelles étaient susceptibles de se charger à leur tour de nouvelles visions.

Dans le chapitre suivant, nous allons étudier la structure du roman qui se divise clairement en deux grandes parties : la partie de l'interview de l'écouteuse et celle des quatre monologues de Zoulikha. Il est bien entendu que la partie de l'interview est une fiction qui prend l'allure d'un documentaire : c'est un choix de l'auteur. Ce procédé littéraire, qui fait osciller constamment entre le fictionnel et le factuel, illustre par excellence notre hypothèse d'une fiction à effets d'Histoire. La deuxième partie, en revanche, semble n'être que fiction puisque Zoulikha, absente, ne peut prendre la parole en son propre nom. Ses monologues ne sont cependant pas dénués d'une réalité bien entretenue. En effet, produisant un discours politique plein d'amertume à l'encontre des pouvoirs politiques tous confondus, ces monologues rejoignent la réalité et le mythe. En fait, l'aspect mythique caractérise complètement cette narration à la première personne. L'héroïne absente prend la parole et s'adresse à sa fille Mina dans un présent atemporel : elle se transforme en mythe et, de cette manière, se place hors du temps.

## CHAPITRE 2 – La double instance spatio-temporelle fictive et mythique

La structure générale du roman s'organise en deux parties : la partie dite "documentaire", qui concerne l'interview d'Assia Djébar interrogeant les proches de Zoulikha, et la partie fictionnelle des quatre monologues, réservée à l'illustre Absente se racontant à la première personne. Cette construction, qui semble dichotomique, est en réalité homogène. Les deux parties fonctionnent en harmonie dans le genre dramatique, car les caractéristiques du dialogue et du monologue sont détournées au profit de la fiction et rehaussent ainsi "l'effet de réalité"

La partie dite "documentaire", agencée en dialogue principalement, se présente comme une traduction presque littérale de la langue arabe, ce qui renforce l'illusion "documentaire" de la fiction : l'auteur semble se soucier de la "véracité" des paroles de ces femmes qui utilisent plus facilement et parfois uniquement la langue arabe, comme Lila ou Zohra Oudai.

Mais on soulignera aussi et surtout que le dialogue est une forme privilégiée du théâtre. Dans un article consacré à l'étude du dialogue chez Marguerite Duras, Madeleine Borgomano cite Jean-Louis Barrault qui le caractérise comme étant une "présence" :

C'est que, selon, Jean-Louis Barrault « le passage d'un écrit à ce même texte parlé est une transformation fondamentale. » Le texte écrit est « une chose qui est à plat ». Le texte parlé « prend ses trois dimensions, son volume, sa respiration, son magnétisme respiratoire, ses contractions musculaires » et alors « vous quittez le pays de la littérature pour entrer dans le pays du théâtre. C'est-à-dire de la présence. <sup>1</sup>

Pour nous, cette présence exprime l'effet d'Histoire. Notre auteure sait que la forme du dialogue donne "de la voix" aux personnages de sa fiction : elle théâtralise pour rendre de l'émotion au texte. Ce sentiment s'entend par un volume, une respiration ou une contraction musculaire. En privilégiant le dialogue, Assia Djébar donne du corps à son

---

<sup>1</sup> BORGOMANO, Madeleine. « Le dialogue dans l'œuvre de Marguerite Duras : une zone de turbulences ». Dans *Loxias*. 15 mars 2004, n° 4, *Identités génériques* : le dialogue [En ligne]. Sous la direction d'Odile Gannier. Nice : Revel-Nice / CTEL. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=29>>.

texte pour le rendre plus tangible, plus vrai. Les exemples sont nombreux, et nous en sélectionnons quelques-uns :

Mina :

*Elle répéta mon prénom, elle a sursauté. Elle m'interpelle, et sa voix lente soudain s'emporte :*

*— Je vous attendais ! Ce mur qui limite notre patio, c'est bien celui de votre père, n'est-ce pas ? p. 13*

Nous "entendons" presque la voix qui réprimande, car elle sursaute, puis interpelle d'une manière haute et emportée. Les mots de reproche résident dans l'imparfait de "je vous attendais". Même le mur se transforme en une sorte de remontrance, il signifierait : "quand tu venais voir ton père, tu aurais pu te décider plus tôt".

Assia Djebar :

*Je souris, un peu lasse.*

*— Je suis là ; en retard peut-être, mais là ! Travaillons !... p. 14*

L'auteure se sent accablée par tant de critiques, oui, elle est en retard, mais elle est présente, ce qui est essentiel. L'impératif, qui suit, n'accepte aucune tergiversation pour les deux femmes.

Hania :

*— Face aux journalistes, déclare enfin Hania, quand ils viennent m'interroger sur Zoulikha, j'ai l'impression, en déroulant des mots... (elle passe soudain à la langue arabe, qu'elle a plus raffinée), en parlant de Zoulikha, il me semble que, à mon tour, je la tue ! p. 48*

Le passage de la langue française à l'arabe plus raffinée n'est autre qu'une meilleure expression. Hania évoque Zoulikha dans la langue qu'elle maîtrise (raffinement = maîtrise), et son langage en sera plus suggestif.

Zohra Oudai, elle, n'a que l'arabe pour s'exprimer :

*— Chaque délai, chaque retard, affirme Zohra Oudai en s'appuyant sur un proverbe arabe courant, recèle en lui, sois-en certaine, un bien caché... p. 73*

La référence au proverbe en arabe témoigne de la véracité de ce dialogue.

La partie de fiction, elle, concerne uniquement les quatre monologues. Là encore, cette forme n'est pas fortuite : elle est choisie par l'auteur pour continuer la



‘‘théâtralisation’’ du roman, car, nous dit H. Baby dans son étude du monologue dans le théâtre sérieux de Rotrou :

De la célèbre distinction de l'épique et du dramatique se déduit naturellement la définition du monologue, forme singulière de l'écriture théâtrale et convention qui se substitue, dans le drame, à l'instance narrative absente. Traduction scénique d'une pensée en mouvement, il est généralement exploité dans la fiction dramatique pour ses fonctions narratives ou lyriques, car il délivre des informations sur les événements de la fiction ou sur les sentiments des personnages. Il est donc à la fois éloigné de la mimésis par la convention de représentation qu'il exhibe, mais il contribue en même temps à renforcer l'illusion par l'intériorité de la personne qu'il est censé conforter. C'est d'ailleurs cette dernière fonction qui lui a fait trouver une place privilégiée dans le théâtre. <sup>1</sup>

Associé au théâtre, où il est un moyen privilégié d'expression des pensées du personnage, le monologue fonctionne comme un argument fort de fiction. Il correspond, sous la forme du monologue intérieur, à ce que Dorrit Cohn qualifie d'acte de fiction. Pour elle, il y a monologue intérieur

quand un texte à la première personne ne manifeste aucune trace d'activité scripturale, ou de la présence en scène d'auditeurs fictifs, sans pour autant renoncer à la forme caractéristique de l'adresse orale. <sup>2</sup>

Cette formulation permet de confirmer la fictivité de ce type de monologue, que Dorrit Cohn caractérise comme autobiographique sans qu'il perde pour autant son aspect d'exhortation à l'adresse de l'auditoire. Les monologues de « FSS » ont justement un public : Mina est le destinataire apparent, mais ils incluent tout le lectorat et bien plus encore.

## 2-1 L'instance spatio-temporelle de la fiction

Nous allons maintenant nous intéresser à l'aspect fondateur de « FSS », à savoir la mémoire. Dans ce roman, l'aspect mnémonique se décline sous plusieurs formes : les souvenirs immédiats, ceux qui sont moyens par leur distance temporelle, et ceux qui sont antiques. À quoi il faut ajouter des souvenirs médians, qui se révèlent à partir d'éléments disparates tels que le muret ou les mosaïques. Nous avons également des évocations

---

<sup>1</sup> BABY, Hélène. « Le monologue dans le théâtre sérieux de Rotrou. L'exemple d'*Antigone*, *Le Véritable Saint Genest* et *Venceslas* ». Dans *Loxias*. 15 décembre 2007, n° 19, *Autour du programme d'agrégation 2007-2008* [en ligne]. Sous la direction d'Odile Gannier. Nice : Revel-Nice / CTEL. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1964>>.

<sup>2</sup> COHN D. : *op. cit.*, p. 203.

quelque peu "objectives" (date par exemple), d'autres plus personnelles pour chacune des femmes, Assia Djebar comprise.

Ces mémoires se mêlent et s'entremêlent pour former une écriture qui montre deux caractéristiques fondatrices de la mémoire : la référence et la fiction. Ainsi, Ricœur écrit à propos de la mémoire :

C'est en deçà de ce déplacement d'accent que prend sens la remarquable distinction entre souvenir immédiat ou rétention et souvenir secondaire (ressouvenir) ou reproduction.<sup>1</sup>

Or, ce qu'il appelle reproduction nous fait basculer directement dans la fiction. Autrement dit, le souvenir de la réalité ne peut s'opérer que dans le plus ou moins fictionnel, c'est inévitable.

Par ailleurs, la mémoire nous renvoie à l'instance temporelle, mais au moment de la souvenance, la mémoire devient un lieu "d'habitation", où se logent plusieurs niveaux de souvenirs récents et lointains, personnels et collectifs. D'autres suscitent des émotions du corps, comme la sensation de la peau, de l'odorat ou de la vision. Pour le roman « FSS », ces derniers (souvenirs d'émotions) deviennent moteur et argument.

Dans ce roman, Assia Djebar semble répondre entièrement à une importante remarque de Paul Ricœur :

Je parlerai de la polarité entre réflexivité et mondanité. On ne se souvient pas seulement de soi, voyant, éprouvant, apprenant, mais des situations mondaines dans lesquelles on a vu, éprouvé, appris. Ces situations impliquent le corps propre et le corps des autres, l'espace vécu, enfin l'horizon du monde et des mondes, sous lequel quelque chose est arrivé. Entre réflexivité et mondanité, il s'agit bien d'une polarité, dans la mesure où la réflexivité est un trait irrécusable de la mémoire dans sa phase déclarative : quelqu'un dit « en son cœur » qu'il a vu, éprouvé, appris auparavant ; à cet égard, rien ne doit être dénié de l'appartenance de la mémoire à la sphère d'intériorité.<sup>2</sup>

Il est, en effet, nécessaire de tenir compte de cette polarité entre le personnel et le collectif : rien n'est vraiment à soi, toute mémoire renvoie à cette altérité inhérente à l'humain.

Enfin, il reste un autre aspect de la mémoire : la pérennité. Elle est une résistance à l'oubli, même si ce dernier lui est intrinsèque (d'où l'inévitable fictionnel). Commentant l'œuvre de P. Ricœur, L. Vigier écrit à ce sujet :

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit.* (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*), p. 39.

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *idem.*, p. 44.

Pas de représentation du passé en effet sans aveu de sa disparition ; d'affirmation de la trace sans certification de l'effacement de ce dont elle témoigne ; pas de réflexion sur la mémoire sans découverte de « l'aporie de la présence de l'absence » (11) ; nulle affirmation de mémoire sans l'apparition du doute radical sur la manière dont on « sait » le passé : ce qui est en jeu, c'est le statut du moment de la remémoration d'empreinte. (souligné par L. Vigier) <sup>1</sup>

### 2-1-1 Jeux de mémoires féminines : entre autobiographies et fiction

« FSS » est un roman, bien que l'écrivaine y assume son propre rôle. Des souvenirs personnels y figurent, mais la dimension proprement autobiographique n'y est pas prégnante puisqu'il s'agit d'une construction fictionnelle à partir d'un fait avéré : l'histoire de Zoulikha Oudai. Nous confirmons ainsi notre problématique de la fiction à effets d'Histoire avec l'argument de cette notion de mémoire. Le fait qu'Assia Djébar y joue son propre rôle nous campe en effet dans la réalité objective, mais la construction nous installe complètement dans le romanesque.

En outre, la mémoire n'est jamais unique mais multiple, et « FSS » n'échappe pas à cette règle. On sait que, de manière générale, on peut distinguer deux catégories de mémoire : une verticale ou télescope, une autre horizontale ou patchwork. Par le terme verticale, nous entendons toute mémoire qui remonte dans le temps par un souvenir récent, lointain ou ancestral ; par horizontale, nous visons tout élément qui se présente dans la discussion et qui est déclencheur d'une souvenance, tel le muret qui sépare la maison du père de notre auteure et celle de Zoulikha Oudai. Toutefois, il est difficile de dissocier ces deux mémoires. Elles sont en effet intimement liées puisque chacune peut faire démarrer l'autre, et, surtout, elles ouvrent à la fois au réel et au fictionnel. Ainsi, le muret qui sépare les maisons de Zoulikha et du père de l'auteure, renvoie à des évocations distinctes : l'enfance pour l'auteure, tandis que pour Hania, il est le lien qu'elle établit avec la romancière, une preuve de confiance.

\* Le muret du lien

Dès la première page du roman, Mina interpelle la romancière :

— *Je vous attendais ! Ce mur qui limite notre patio, c'est celui de la maison de votre père, n'est-ce pas ?*

---

<sup>1</sup> VIGIER L. : *op. cit.*, p. 2 (« Une refondation de la mémoire »).

*Je fais oui de la tête ; en arrivant ici, une heure auparavant, je m'étais fait silencieusement la remarque : « Tout contre la vieille maison de mon père, vraiment ! ... » p. 13*

L'adverbe "vraiment" semble appartenir à la référence, mais la fiction permet au muret d'illustrer l'effet d'Histoire de notre problématique. Il instaure la relation de confiance nécessaire à l'intervieweuse pour mener à bien son enquête, car elle n'est pas étrangère à ces femmes.

Nous retrouvons la même réaction chez Hania, qui a besoin de se connecter à cette étrangère pas si étrangère pour parler de sa mère :

*Hania n'écoute plus. Interloquée, elle s'accroche à un détail : cette femme, plus jeune qu'elle, cette voyageuse mais d'ici, a été enfant, tout près, « de l'autre côté du muret ». En ce temps-là, trente ans en arrière, Zoulikha vivait en simple mère de famille. Zoulikha était vivante ! p. 47*

Le muret continue à jouer son rôle : le lien entre les deux femmes. Ce qui autorise Hania à se fier à cette femme pas si inconnue.

Assia Djebar a besoin également du muret pour évoquer Zoulikha :

*— Parlons ! Commençons ! ai-je répondu d'un ton ferme.  
Je fixe le mur qui nous sépare de la maison de mon père – le lieu de ma première enfance... p. 15*

Il est évident que le muret devient un objet de remémoration : il est à l'origine de toute l'histoire qui va suivre. Il rassemble l'auteur et la fille de l'héroïne dans leurs mémoires personnelle et collective.

Un autre muret déclenche le souvenir :

*Une voix un peu aiguë s'envole par-dessus le muret de l'autre côté du patio, venant des plus vieilles maisons avec terrasse, les douirates, les surnomme-t-on. Les volutes du chant pur déroulent le premier vers de la complainte. Quelques secondes de suspens. Une corde de luth égrène un son grave. La voix de l'inconnue, telle une lame d'acier dans l'espace, se déchire pour le vers suivant. p. 29*

Ce muret sépare la maison de Lla Lbia et de la chanteuse anonyme à la voix bouleversante et triste. Fendant l'espace temporel, la voix meurtrie rappelle la nuit terrible de l'assassinat des frères Saadoun. Mina interroge Dame Lionne :

*— Qu'a-t-elle donc ta voisine, gémit-elle, à nous tourmenter ? p. 30*

Et Lla Lbia de répondre :

*L'orpheline qui clame, poursuit Lla Lbia, ce soir, à la pleine lune, ou d'autres fois, quand les orangers fleurissent et embaument, c'était la promesse du deuxième assassiné... p. 30-31*

La voix par-dessus le muret rétablit la liaison. Dame Lionne raconte la fameuse nuit des frères martyrs Saadoun.

\* Les lieux de la mémoire

Mina provoque le souvenir chez notre auteure :

— *Tu arrives chez toi, c'est ici aussi ! dit doucement Mina à sa compagne, montrant d'un geste la maison voisine et son portail au vieux bois usé, une main de Fatma en cuivre comme heurtoir. [...]* « Nulle part dans la maison de mon père<sup>1</sup> ! » p. 80

La maison de l'enfance de la romancière revient à son père, non pas à elle : il y a une sorte de reconnaissance/non reconnaissance des lieux, un héritage collectif :

— *Ici, dans cette ville, a-t-elle commencé (elle a une façon – question à peine amorcée, le ton pas vraiment interrogatif, suspendu – de lancer un deux mots brefs, puis de s'arrêter), ici... a-t-elle repris, avouant que la ville de son père, que la ville de sa mère, elle l'a longtemps désertée. Ici, les mosaïques de ce patio, aux couleurs passées si anciennes – comme dans la maison de mon père, reprend encore l'invitée plus doucement. p. 46-47*

Les mosaïques anciennes des deux maisons constituent un autre détail qui rassemble notre écouteuse et les proches de Zoulikha. D'abord, notre auteure est interrogative, puis elle se ravise : elle sait qu'elle appartient à cette antique cité, et qu'elle y revient pour célébrer l'héroïne ou sa ville :

*La « passion » de Zoulikha : son apostrophe ultime résonne pour moi, ici, chaque matin ensoleillé ; sur l'écran, des voix anonymes l'égrènent sur fond d'une musique de flûte d'Edgar Varèse... Images du présent de la capitale antique [...] Comme si Zoulikha restée sans sépulture flottait, invisible, perceptible au-dessus de la cité rousse. p. 16-17*

La voix de Zoulikha se confond avec celles des anonymes de la ville natale de notre intervieweuse, images du présent tirées des abysses historiques de Césarée. L'illustre Absente est tout simplement l'âme de la cité antique, à la fois, absente et perceptible. Songeuse, Assia Djebar constate encore :

---

<sup>1</sup> Novembre 2007, cette réponse de l'auteure devient le titre de son dernier roman franchement autobiographique.

*Ainsi... – rêve l'étrangère – Zoulikha l'héroïne flotte inexorablement, comme un oiseau aux larges ailes transparentes et diaprées, dans la mémoire de chaque femme d'ici... p. 128*

Étrange fusion, la transparence avec le foisonnement des couleurs chatoyantes composent le souvenir des femmes de Césarée. Zoulikha de l'Histoire se transforme en rêve de la fiction.

L'auteure parle alors de la mosaïque des femmes-oiseaux :

*— Des femmes de Césarée dans la pierre.  
[...] — Je la connais, cette mosaïque, s'exclame Mina qui enfin s'assoit : Tu as raison, peut-être n'est-ce pas la plus belle, mais, en tout cas, c'est la plus étrange ! Elle fut découverte dans les années trente, je crois, dans la ferme d'un petit colon ! Son titre est révélateur : Ulysse et les sirènes. Mina se met à rire devant la scène qu'elle revoit et, tournée vers moi :  
— En tout cas, comme Ulysse, nous sommes, nous aussi, bien loin de la Grèce. Je suis sortie du musée mais ces femmes-oiseaux de Césarée ne m'ont pas quittée. [...]  
Non... La scène semble entièrement baignée par la magie de la musique : chacune des femmes, en effet, tient dans les mains, l'une, une flûte double, l'autre, une lyre. Des musiciennes prêtes à ... s'envoler, je crois ! Quant au héros, Ulysse, il les écoute, il souffre puisqu'il s'est fait enchaîner... p. 106-108*

Cette mosaïque antique traverse l'espace temporel et livre son secret à Dame Lionne, la voyante du passé, mais ancrée dans le présent :

*— Ce sont nos femmes d'aujourd'hui, ces oiseaux de la mosaïque ? demande Dame Lionne encore pensive. p. 108*

L'interrogation de la grande dame prend plutôt la valeur d'affirmation : elle cherche seulement un acquiescement ou un encouragement de ses jeunes écouteuses.

C'est Assia Djebar qui décide de faire découvrir à Mina l'autre visage de Cherchell :

*Le lendemain, les deux visiteuses – car c'est soudain l'étrangère (ou du moins surnommée telle) qui a entraîné, dans sa mobilité, Mina qu'elle oblige à regarder Césarée dans les arrières de son histoire ! p. 124-125*

Cette ville dont les pierres sont le "sceau" historique :

*Cité antique, ô ma Césarée ! Qui penserait que ces pierres rousses [...], ces pierres seules gardent mémoire ! p. 214*

C'est l'épilogue. Assia Djebar revient y assurer son propre rôle, et pour clore l'histoire de Zoulikha non sans y ajouter des détails historiques, car l'antique Cherchell est la seule véritable mémoire :

*En fait, Césarée – deux mille ans d’histoire, elle qui pourrait presque rivaliser avec Cirta la haute et Carthage la reconstruite –, la ville où j’ai été bébé rampant, fillette ânonnante, titubante, puis heureuse de sauter à la corde, dans un humble patio tout proche de celui de Zoulikha, Césarée de Maurétanie – [...] –, je la vois désormais, elle, ma « capitale des douleurs », dans un espace totalement inversé... Les pierres seules sont sa mémoire à vif, tandis que des ruines s’effondrent sans fin dans la tête de ses habitants. P. 215*

Césarée, avec ses pierres ‘non oubliées’, est immortelle, et Zoulikha y réside toujours :

*Femme-oiseau de la mosaïque, elle paraît aujourd’hui, pour ses concitoyens, à demi effacée ! Or son chant demeure. p. 214*

\* Le 8 mai 1945 : commémoration nationale

La mémoire d’Assia Djébar revient sur un passé de la ville et du pays tout entier : le 8 mai 1945. Cette date intègre ses souvenirs d’enfance :

*La passagère, aux côtés de Mina, se rappelle :  
— Je sais que le 8 mai 1945, quand tout l’est du pays s’embrasait puis était livré à la terrible répression, ici, à Césarée, un complot avait été démantelé : des explosifs étaient prêts pour faire sauter les portes d’un arsenal. [...] 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... p. 69-70*

Ce rappel est rigoureusement authentique. Cependant s’y mêle la fiction avec la description de la cérémonie du deuil, valable aussi bien en 1945 que dans la période de 1954 à 1962.

Mina réagit assez vite :

*— 1945, dis-tu ? À la fin de cette année-là, je crois, Zoulikha rencontra mon père : ils se marièrent l’année suivante. Elle qui, venant de Hadjout, s’installait à Césarée, à cause des mœurs plus conservatrices d’ici, elle accepta de vivre comme les autres citadines : voilées et confinée à la vie domestique. p. 70*

La date historique du 8 mai 1945 est perçue différemment par les deux nouvelles amies. Son caractère douloureux et militant persiste. Mais tandis, que pour l’auteur, c’est un souvenir pénible, pour Mina, il est heureux. Zoulikha connaît son mari lors de ces événements : le militantisme et les épreuves de cette journée les rassemblent.

Nous voyons ainsi, à travers ces quelques exemples de mémoires télescope et patchwork, comment la fiction se construit en imbrication étroite avec des situations ou des

éléments réels. Ce qui nous permet d'affirmer que c'est une fiction à effets d'Histoire, et que la mémoire y joue un rôle moteur.

## 2-2 L'instance spatio-temporelle du mythe

Restant dans le domaine fictionnel, notre auteure exemplifie l'histoire vraie de Zoulikha Oudai et la hisse aux hauteurs d'un mythe, dont l'aspect mensonger est complètement gommé par la "fictivité" assumée de l'écrivaine. Ainsi, légitimant l'histoire et l'inscrivant comme un exemple, elle procède, selon le mot que nous empruntons à Thomas Pavel, à une "mythification" :

Appelons mythification le transfert d'un événement à l'intérieur des frontières de la légende. La parenté lointaine entre mythification et ce que les formalistes russes appelaient défamiliarisation est digne d'attention : car qu'est-ce que projeter un événement dans un territoire mythique, sinon le situer dans une certaine perspective, le placer à une distance confortable, l'élever sur un plan supérieur, afin qu'il soit plus aisé à contempler et à comprendre ? <sup>1</sup>

Plus loin, le critique ajoute :

La transformation d'un événement quotidien en légende donne signification et vivacité. [...] Pris en charge par la mythification, les êtres et les événements s'éloignent du spectateur en gagnant le territoire distant (mais non fictionnel) des mythes. Inaccessibles, ils deviennent en même temps étrangement familiers et éminemment visibles. <sup>2</sup>

Ce qui confirme la place de Zoulikha aussi bien dans le réel que dans le mythique.

Cependant, nous ne pouvons ignorer le côté mensonger dans l'acception du terme mythe (d'ailleurs, la mythomanie n'est-elle pas une maladie psychique du mensonge ?). En fait, le mythe fonctionne sur les deux facettes contradictoires du vrai/faux : vrai, car il comporte toujours des aspects purement référentiels ; faux, car sa construction fictive lui confère continuité et vie. N'oublions pas que le philosophe Socrate chasse les "faiseurs de mythes" que sont les poètes de la cité :

L'association entre le nom « muthos » et le verbe « poïen » (faire) remonte à Platon, dans un très célèbre passage de La République où Socrate utilise le participe composé muthopoïpos, « faiseur de mythes » pour désigner les poètes. Ce passage a été souvent cité et commenté, car c'est là que le philosophe chasse de sa cité les poètes menteurs (Hésiode,

---

<sup>1</sup> PAVEL T. : *op. cit.*, p.100.

<sup>2</sup> PAVEL T. : *idem.*, p. 102.



Homère). Mais on oublie souvent aussi de rappeler que, s'il les chasse, ce n'est par mépris pour leurs inventions, les « mythes », mais au contraire parce qu'il attribue à ces inventions un énorme pouvoir, celui de modeler les âmes, de construire les enfants à qui ils sont racontés.<sup>1</sup>

Assia Djébar écrit une fiction qui tire son essence de la réalité.

Comment opère-t-elle ? Et par quels procédés fictionnels ? Nous allons interroger pour cela les analyses de deux théoriciens très connus, Thomas Pavel et Jean-Marie Schaeffer.

Le premier s'attache à "cerner" les frontières de la fiction (nous employons le verbe avec beaucoup de précaution tant il est mouvant en ce qui concerne les frontières de la fiction), et il écrit à ce sujet :

La plupart du temps, la fictionalité est une propriété historiquement variable. [...] Lorsque nous lisons des textes comme *La Chanson de Roland* ou *La Chanson d'Igor*, nous souvenons-nous que ces héros ont véritablement existé ? Dans un mouvement semblable à la mythification, nous acceptons que de tels textes, sans entièrement effacer leurs liens référentiels avec les personnages et les événements qui ont jadis habité notre monde, traitent ceux-ci d'une manière pour ainsi dire non référentielle.

[...] C'est ainsi que les frontières de la fiction la séparent d'un côté du mythe, de l'autre de la réalité.<sup>2</sup>

Il est évident qu'il est difficile de circonscrire ce qui est fictionnel de ce qui est factuel. Une certitude cependant : les héros ont vraiment existé. Leurs paroles et comportements peuvent varier d'une période à une autre ou d'un milieu social à un autre, mais l'origine de la fiction/mythe est seule prise en considération.

J.M. Schaeffer n'est pas très loin de la position de T. Pavel. Pour lui, la fiction est un acte inhérent à l'être humain tout simplement. Comme V. Gély, le théoricien met en garde contre le "danger" de la contamination :

La contamination [...] n'est donc pas le passage à l'acte immédiat mais le risque que ces représentations fictionnelles se transforment en des

---

<sup>1</sup> GÉLY, Véronique. « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction ». Dans *Vox Poetica*. [En ligne]. Rubrique "Bibliothèque comparatiste". URL : <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>>.

<sup>2</sup> PAVEL T. : *op. cit.*, p. 104.

modélisations prescriptives et induisent plus tard des comportements en rapport avec ces modélisations.<sup>1</sup>

Dans quelle mesure Assia Djébar est-elle originale ? À l'instar de Prométhée, elle "désobéit" aux philosophes grecs et produit un mythe Zoulikha Oudai. Consciente de l'impact ou la contamination de la mythification, elle emprunte le chemin de ces poètes, ces redoutables "faiseurs de mythes". Elle s'insurge en modélisant Zoulikha Oudai. Bien qu'absente, elle la rend capable de produire d'autres Zoulikha, non pas algériennes mais "internationales" et dépassant ainsi largement les limites des frontières de son propre pays.

### Les quatre monologues

Avant de voir la syntaxe des verbes de ces quatre monologues, il faut définir leur locuteur, ou plus exactement leur locutrice. C'est Zoulikha qui prend à son tour la parole à la première personne : or, elle est absente. Le "je" n'est pourtant pas non plus celui d'Assia Djébar, qui s'efface en sa qualité d'écouteuse pour devenir la voix des voix féminines. Les monologues sont le résultat de sa récente écoute, à laquelle elle ajoute quelques impressions personnelles : la ville de Cherchell, qui appartient à la mémoire collective, garde pour elle le nom romain de Césarée. Dès les premières lignes du roman, et dans la partie qui semble la plus autobiographique, Assia Djébar décide :

*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... p. 13*

Normalement, les monologues extériorisent des pensées intérieures. Dans le roman, ils émanent de la voix de Zoulikha absente. Toute la stratégie du texte djébarien réside dans cette absence/présence de la locutrice Zoulikha fictive/Djébar auteure. D'origine apparemment indéterminée, ces monologues tirent toute leur force dans le "Je-origine"<sup>2</sup> des voix féminines, dont celle de l'écrivaine, aussi anonyme que les autres puisqu'elle devient tout simplement l'auteure et que les monologues sont sa création littéraire. Elle se proclamait écouteuse et enquêteuse dans la partie dite documentaire. Mais, en gommant cette qualité dans les monologues, elle entre dans l'instance de la fiction. Dans la mesure où elle a déjà entendu l'histoire de Zoulikha, elle peut l'écrire maintenant en tant

---

<sup>1</sup> PRSTOJEVIC, Alexandre. Entretien avec Jean-Marie Schaeffer, directeur de recherches au CNRS, auteur de *Pourquoi la fiction ?* (Seuil, 1999). Dans *Vox Poetica*. [En ligne]. Rubrique "Entretiens". URL : <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.htm>>.

<sup>2</sup> Le terme est de Käte Hamburger, nous l'interversons intentionnellement.

qu'auteur, et peut même s'investir dans la voix de l'Absente, avec sa propre version de l'histoire et son propre point de vue.

Nous avons employé le terme de Kate Hamburger 'Je-origine', tout en sachant que la théoricienne est très explicite dans sa définition, que Paul Ricœur rappelle dans le tome 2 de *Temps et récit* :

On doit à Käte Hamburger d'avoir clairement distingué la forme grammaticale du temps du verbe, en particulier les temps passés, de leur signification temporelle sous le régime de la fiction. [...] Une infranchissable barrière sépare le discours assertif (Aussage), portant sur la réalité, du récit de fiction. [...] Il faut saisir la raison de cette différence ; elle résulte tout entière de ce que la fiction remplace l'origine-je du discours assertif, qui est elle-même réelle, par l'origine-je des personnages de la fiction. Tout le poids de la fiction repose sur l'invention de personnages, de personnages qui pensent, sentent, agissent et qui sont l'origine-je fictive des pensées, des sentiments et actions de l'histoire racontée.<sup>1</sup>

Si les monologues de notre corpus obéissent entièrement à leur origine-je bien fictive, ils sont cependant dans un discours politique bien réel. Il n'y a pas une 'barrière infranchissable' entre le discours et la fiction. Mieux encore, c'est le sceau de la fiction qui rend le discours plus significatif et plus véridique. L'unique personnage de Zoulikha est rigoureusement fictif, mais son discours, qui franchit le temps, s'adresse à sa fille Mina. Ainsi, l'héroïne se place dans une communication avec un protagoniste appartenant à la partie dite documentaire du temps présent de l'intrigue. De cette façon, les monologues gardent, par leur aspect discursif, un caractère référentiel.

Nous allons nous intéresser à leur aspect fictionnel et à la façon dont ils instituent le mythe. Ils prennent l'allure d'une exhortation à l'adresse de 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.*  
 [...] *Reconnais laquelle des femmes a levé ainsi le poing, oui, cherche-la sous n'importe quel voile de laine usée, blanche ou salie, et même avec des yeux noircis baissés.* p. 67-68

Toute exhortation impose un vis-à-vis ou un auditoire visible pour le locuteur. Le monologue, lui, fonctionne en voix intérieure qui se parle, comme nous l'avons vu dans « OS ». Dans « FSS », nous ignorons qui est vraiment le locuteur, ou plutôt nous savons uniquement que c'est une femme. Les monologues viennent dans la structure générale du

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit.* (*Temps et récit*, tome 2), p. 122-123.

roman comme une distribution de la parole : les femmes donnent leur point de vue dans la partie documentaire ; Zoulikha, étant absente, émet des monologues qui sont plus appropriés à sa situation. Ils sont une sorte “d’interrogation” de Zoulikha ou de cette voix qui “un jour atteindra” Mina/les femmes/Assia Djébar. Même si, en sa qualité d’auteure, Assia Djébar ne s’efface pas complètement, seule la mémoire collective semble se manifester dans la voix : vient-elle de l’intérieur ou de l’extérieur ? Toute la tactique du texte djébarien réside dans cette formulation, qui tient à la fois de l’intérieur et de l’extérieur du corps, de sa présence/absence, de sa locutrice Zoulikha/auteure, de la fiction/réalité/mythe.

Pour mieux illustrer les deux statuts d’intervieweuse et de voix narrative classique, remarquons la fascination de notre auteure pour les doigts de Mina :

*Enfin, elle commence, tandis que celle qui l’écoute fixe les longs doigts, un peu frêles (ceux de la main droite, comme si Mina désirait plutôt écrire que parler). [...] Oui les longs doigts bruns de Mina frappent par petits coups le rebord de la table fruste et sa voix, ainsi soutenue, ne va pas s’arrêter désormais. p. 185*

Ce passage appartient à la partie “documentaire”. Cependant, nous constatons qu’il se formule dans une réflexion intérieure. Le comme si est une entrée en fiction, car nous ne connaissons pas les pensées de Mina : seule l’écouteuse *croit* que cette dernière préfère écrire plutôt que parler.

Dorrit Cohn, qui s’est particulièrement intéressée au monologue intérieur, nous donne une précision concernant la chronologie de la souvenance :

Mais dans les vrais monologues intérieurs la suite temporelle des événements passés fait place à la succession temporelle des instants du souvenir présent, et le passé se trouve ainsi radicalement dissocié de toute chronologie. »<sup>1</sup>

Sans doute est-ce pour garder cet aspect véridique du souvenir que l’auteur organise les quatre monologues dans un “désordre temporel”. L’ordre chronologique reconstitué des périodes de la vie de Zoulikha qu’il évoque, est le suivant (c’est nous qui leur donnons un titre) :

1. Un destin exceptionnel. (3<sup>e</sup> monologue), pages 166-180.
2. Zoulikha entre désir et répulsion. (2<sup>e</sup> monologue), pages 117-123.
3. L’héroïque Zoulikha, féconde d’héroïnes. (1<sup>er</sup> monologue), pages 63-68.

---

<sup>1</sup> COHN D. : *op. cit.*, p. 208.

#### 4. La mythification de Zoulikha. (4<sup>e</sup> monologue), pages 197-212.

Avant d'aborder les monologues séparément, signalons leur structure similaire. Ils se déploient tous en deux séquences narratives : l'une en narration classique à la première personne, l'autre dans une situation de communication à sens unique dans la mesure où le "je" de Zoulikha s'adresse à sa fille Mina, bien ancrée dans le présent, et se place ainsi dans une situation privilégiée de communication entre "je" et "tu", qu'elle sait commutables. Or, ce "tu", que l'héroïne utilise pour désigner sa fille, n'est pas un double de Zoulikha à la manière d'Isma vis-à-vis de Hajila. Il dit un rapport de filiation : l'Absente ne parle pas à ses contemporaines comme Zohra Oudai, Lla Lbia et, dans une certaine mesure, Hania, pour lesquelles le pronom de la deuxième personne est une expression du temps. Zoulikha parle à travers le temps, sa parole est destinée à Mina et ses contemporaines. C'est pourquoi le temps, dans les monologues, est déterminant :

*[...] Toi, ma fillette, à cause de mon angoisse à pressentir ta prochaine adolescence dépouillée de ma présence, je n'ai pas songé à rétablir la chaîne des ivresses qui successivement, tous les cinq ou dix ans, avaient transporté mon corps et mon âme, d'expérience en expérience, de station de joie à station d'émerveillement. p. 170*

Justement, ces monologues comblent le temps de la présence maternelle dont Mina a été privée et leur "tu" rétablit la chaîne des ivresses.

Pour étudier le temps, nous retrouvons l'analyse de Harald Weinrich, pour qui le temps du monde commenté, qui relève du dialogue dramatique ou du mémorandum politique entre autres, se distingue par la tension et l'engagement, alors que celui du monde raconté, qui appartient au roman ou au récit historique entre autres, est caractérisé par la détente. Paul Ricœur en fait une critique et le rappelle en ces termes :

La répartition des temps verbaux en deux groupes correspondant à l'une ou l'autre attitude est le signal qui oriente la situation de communication vers la tension ou la détente. [...] Si la typologie des situations de communication en fonction de la tension ou de la détente est accessible en principe à l'expérience comme elle est marquée au plan linguistique par la distribution des signaux syntaxiques que sont les temps. Aux deux situations de locution correspondent deux groupes distincts de temps verbaux ; à savoir, en français, pour le monde commenté, le présent, le passé composé et le futur ; pour le monde raconté, le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait, le conditionnel.<sup>1</sup>

Quand Zoulikha déroule son récit de vie en employant l'imparfait, le passé simple et le plus-que-parfait, elle est presque sereine. Mais dès qu'elle s'adresse à sa fille au

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit.* (*Temps et récit*, tome 2), p. 128.

présent, enjambant ainsi le temps, son émotion et sa colère grandissent dans un discours politique très dense : en tutoyant sa fille, elle actualise la parole, sa parole, et pour l'éternité. C'est pourquoi, quand il s'agira d'étudier le récit de vie, nous choisirons naturellement les moments forts ; mais quand il s'agit de l'exhortation à sa fille, nous sélectionnerons les moments où la teneur en paroles est significative d'un aspect mythique.

Et puisque le temps va être notre propos, précisons d'emblée le temps zéro, que nous extrayons des monologues :

*C'est à partir de cette aube que dorénavant, je te parle, ô Mina, ma petite. Toi que je cherche dehors, dont je tente de deviner la voix là-bas, la présence, les mouvements, le travail et jusqu'à tes nuits de halte...*  
p. 201

Par ces mots, Zoulikha se place hors du temps et de l'espace : tout le ciel "temporel" de l'aube est sa demeure éternelle ; mais elle peut deviner la voix de sa fille Mina, elle sent sa présence toute féminine, elle veille sur elle constamment et où qu'elle soit.

\* Un destin exceptionnel

Ce premier monologue, qui est en fait le récit de vie de Zoulikha, se déroule avec un fil conducteur : le voile qui lui sert à se "regarder" en rétrospective, à partir de ce vêtement. Ce symbole de l'identité de la femme traditionnelle joue en effet un rôle fondamental dans un dévoilement/voilement à chaque moment fort de la vie de l'héroïne.

Zoulikha raconte d'abord à sa fille une anecdote de son enfance qui se rapporte à son dévoilement :

*Soudain, un paysan, la bêche sur l'épaule et un large chapeau de paille sur sa coiffe blanche, passa en sens inverse, et presque me frôla. Ses yeux insolents posés sur moi, il me fixa nettement, sans s'arrêter, peut-être en ralentissant, puis, crachant ostensiblement sur le côté de la route, il murmura entre les dents :*

*-La fille Chaieb déguisée en Roumia !*

*[...] Face aux miens, aux paysans dits « indigènes », à leurs femmes terrées dans leurs cabanes, à leurs filles qu'ils n'envoyaient pas à l'école, moi, par chance, je paraissais « déguisée » !*

*Je repris, seule, ma route, et sautillant dans mes souliers neufs :*

*« Déguisée !... Déguisée !... » p. 166-167*

Le récit obéit aux règles de narration classique. Les paroles du paysan restent dans le dialogue d'origine, et l'héroïne ne semble garder aucune animosité à l'égard de cet homme indélicat. En revanche, dès qu'elle s'adresse à sa fille, l'émotion gagne les mots :

*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 » !) p. 167*

Le présent s'impose alors : Mina, la fille de l'actualité, ne peut qu'être interpellée par un "tu vois", et le commentaire qui concerne la jupe semble sortir d'« OS ». En passant au temps présent sans transition, Zoulikha se met dans la situation de communication du "je" à "tu". À qui parle-t-elle effectivement ? Est-elle dans le présent de fiction ou de référence ? La réponse est superflue : seule la parole de Zoulikha est importante. Étant une femme du passé, elle connaît le plaisir de sortir dévoilée dans un monde où le *haïk* est la règle.

L'héroïne semble encore préoccupée par le voile :

*[...] dans la première ville un peu lointaine où je décidai d'aller travailler – « la ville des roses », la surnommait-on – [...] j'avais laissé mon premier bébé parmi les femmes de ma famille paternelle ; même divorcée, ma décision ainsi prise de m'aventurer, libre, dans l'espace des maîtres d'alors, je me suis sentie, à un peu plus de vingt ans, à la fois neuve et, tout de même, déjà endurcie par cet orgueil qui m'enveloppait, me rendait, en fait, invisible, plus invisible que le voile traditionnel. p. 168-169*

Elle se rend sans voile à Blida (la ville des roses), mais elle est aussi invisible, voire plus invisible qu'avec le *haïk* traditionnel. Qui snoberait cette femme dévoilée et pleine d'orgueil ? :

*Au centre du village, le samedi matin, il y avait foule au café des Européens. [...] Encore une fois, sous leurs regards, je paraissais « déguisée » : en postière pseudo-européenne, malgré mes cheveux roux que je m'étais mise à teindre dans l'écarlate du henné, une manière de faire savoir, dans ce bourg de colons justement, que je tenais à paraître, sans équivoque possible, la Mauresque qui travaillait dehors et qui sortait sans voile ! ... p. 169-170*

Ce sont les Européens qui ignorent cette Mauresque déguisée, car Zoulikha tient à son identité, et "sans équivoque possible". Elle traverse alors en conquérante indifférente l'espace "européen" qu'elle s'approprie. Mais son dévoilement suscite l'animosité des femmes voilées et silencieuses :

*[...] Cet œil de femme voilée, anonyme – pointé presque sous mon visage, œil unique et vorace [...]  
— N'as-tu pas honte d'Allah ! gronda la fanatique.*

*[...] Comme si toutes les invisibles semblaient me dire, même derrière leurs persiennes fermées, elles qui ne se hasardaient pas comme celle-ci, une servante probablement, dont elles faisaient leur porte-parole auprès de ma jeunesse audacieuse : « Pourquoi, mais pourquoi toi, toi seule, au soleil exposée, déshabillée, livrée ? » p. 171*

Ces femmes ne l'ignorent pas, et leur jalousie s'exprime en hostilité. Zoulikha imagine leur interrogation : elle est la seule à s'exposer au soleil, "nue" à l'image de Hajila dans « OS ».

Puis – retour du commentaire au présent – ce corps, altier et défiant toute malveillance, entre dans un présent douloureux :

*Mon soliloque à présent, au-dessus de la ville, moi qui te cherche, qui tâtonne en bouffées de poussée insidieuse vers toi et ton sommeil, mon soliloque tant d'années après – cadavre effiloché dans l'espace au-dessus des flots, sans avoir jamais pué – devient un chant presque glorieux, à cause de ce soudain souvenir de préadolescence. À l'âge que tu as presque, au moment de la stupéfaction silencieuse qui te saisit, à la nouvelle de ma disparition... p. 168*

Présent là encore sans aucune référence : nul repère sinon la parole de l'Absente. Le soliloque "s'adresse" à sa fille Mina qui clairement devient toutes les femmes. Ce cadavre/corps en "décomposition", qui rejoint l'air de l'espace sans avoir jamais pué, fait "corps avec l'air". Reste alors le chant/voix de l'Absente qui continue à imaginer, dans un présent sans amarre : sa fille Mina de la préadolescence au "présent" du temps de la disparition de Zoulikha.

L'héroïne se souvient ensuite des jours heureux passés avec son troisième mari, El Hadj, le père de Mina :

*Que dire, que te dire, que revivre pour toi d'El Hadj, je l'ai appelé ainsi : dans ses yeux, grâce à son amour, à sa bonté si profonde, dans sa noblesse si pudique, je ne lui paraissais ni déguisée, ni enfermée, ni maquillée... Moi, je me sentais fertile, et bizarrement muette soudain ! Ne recherchant plus la rue ni toujours le soleil. [...] Mariée à El Hadj, je reprenais moi-même et tout naturellement le voile ancestral, sans même dire une fois, une seule, qu'il était linceul. Non. p. 173*

Zoulikha n'éprouve plus le besoin de s'exposer au soleil, El Hadj est source de bonté et chaleur :

*De connaître quelqu'un qui se mit à m'admirer, à m'appeler « Lalla », cela, ma fille, après tant de douleurs et de combats, ce fut comme une couverture de chaleur dont il m'enveloppa à tout jamais. p. 172*



Repris de son plein gré, le voile devient symbole identitaire. L'héroïne le remet naturellement comme un cheminement pour se reconnaître : il n'est pas un linceul, mais plutôt voile ancestral, originel et mythique.

Mais cette valeur retrouvée s'inverse à nouveau quand El Hadj décède en martyr, et prive ainsi l'héroïne de sa chaleur protectrice :

*Quand, beaucoup plus tard, à l'instant fatal, El Hadj mort.  
[...] Ce même jour, remettant le pan de voile sur ma tête pour me dissimuler dans les vieilles rues jusqu'à la maison, oui, ce jour-là, je sentis que tout allait recommencer : j'allais de nouveau me déguiser, sinon ce voile accepté jusque-là deviendrait linceul, ou prison, il me fallait l'arracher, ou alors le mettre comme costume pour quel théâtre, pour quel jeu immense, quel affrontement nouveau ? p. 174*

Le voile a perdu tout d'un coup sa valeur mythique, redevenant linceul ou prison. Si Zoulikha le reprend, c'est comme un déguisement pour une femme dévoilée ou, bientôt, pour jouer un jeu immense dans l'affrontement qui a pour théâtre le maquis :

*Me rappellerai-je mon « temps du maquis » comme une ivresse ? Cette échappée finale fut presque, pour moi, de longues vacances. Commença la perpétuelle exposition de mon corps, la dépense sans compter de mes forces physiques. [...] J'ai eu l'impression de reprendre une marche : vers où, vers quel but, je me disais seulement : jusqu'au bout. p. 175*

Le futur se joint au passé du récit : à partir de quel présent l'héroïne se place-t-elle pour se rappeler du temps du maquis ? Car c'est par cette phrase que commence le mythe de Zoulikha. Il débute sur un présent incertain, qui s'instaure comme relais direct entre un futur à venir et un passé révolu : le temps n'est plus repérable, et Zoulikha, dont le corps commence sa "perpétuelle exposition", entame une marche vers un but qu'elle ne connaît pas : Le bout ne peut être que le :

*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..., quelquefois soudain débarrasser ce même refuge pour des abris en forêt – cette vacance à l'air libre constamment, je la ressentis comme renaissance, mais vers quoi ? p. 176*

Vers quoi ? Vers le mythe que, encore vivante, elle commence à être déjà, car l'ascension de l'Absente s'opère de son vivant. Maintenant qu'elle est entièrement au service de la cause, Zoulikha doit s'occuper des autres femmes, et inventer des stratagèmes pour les réunir :

*« Officiellement, je crois, on s'était dit que l'on fêtait avec elle son septième jour de bonheur. Toutes les invitées pourtant, jeunes comprises, se comportaient comme si la reine de la fête, c'était moi. Moi, la veuve et*

*l'épousée désormais d'aucun homme, mais chacune, sans doute, de m'envier, comme si je devenais l'épouse platonique de la quarantaine de maquisards avec lesquels il me faudrait rester, et m'éloigner de nos montagnes... p. 177*

Toutes les femmes la voient déjà comme une reine : elle est célébrée et honorée à la place de la jeune mariée de sept jours. Zoulikha, la déguisée et dévoilée, est perçue comme une épouse virtuelle de quarante maquisards – épouse et non pas mère, ce qui rappelle la jeunesse et une certaine sensualité de son corps, et contredit et dépasse la représentation idéale de la femme musulmane qui est la mère. Elle devient le guide :

*— Laisse-moi, ô toi qui nous guides, te rougir tes paumes de la pâte du Paradis ! Si tu nous quittes demain, notre protection et notre amour, à nous les femmes d'ici, ainsi te suivront ! p. 178*

Le moment de la disparition de Zoulikha peut approcher : elle n'empêchera pas que sa voix soit déjà dans celles des femmes qui l'écoutent :

*Et celle qui chantait, coiffée d'un foulard de couleur or et safran, de me dire :  
— Ce soir, ce sont tes noces avec le Paradis, ô notre reine ! p. 179*

Puis, Zoulikha s'adresse à sa fille :

*À l'aube, je rejoignis les hommes d'armes. Dans la forêt, je ne pourrais que rester avec « mes guerriers », ai-je songé. J'ai lavé mes doigts, puis, au soleil levant, j'ai contemplé mes paumes écarlates... Je te raconte cette nuit des femmes, cette harmonie qui nous a liées, toutes ! p. 180*

L'héroïne rejoint "ses hommes" à la montagne en confirmant le côté universel de son mythe avec l'harmonie de cette nuit-là, qu'elle actualise pour sa fille par un "toutes" qui englobe toutes les femmes en tout lieu et tout temps : l'universalité de Zoulikha est déjà un fait de son vivant.

\* Zoulikha entre désir et répulsion

Ce deuxième monologue est un récit clos, l'histoire du commissaire Costa : « *Tout a commencé, tout a fini avec un défi.* » p. 117

Si sa structure est fermée, ce monologue reste ouvert à toutes les interprétations, tant l'ambiguïté rend le texte mouvant et ambivalent. Ce qui est certain, c'est que ce monologue veut contredire le symbole de Zoulikha : elle n'est pas un mythe, elle est réelle, tout simplement une femme de chair et de sang, désirable et qui peut aussi désirer ; et, surtout, elle a des moments d'égarements comme tout être humain. Seul son courage l'élève au rang de mythe. Ce monologue s'inscrit donc pleinement dans un aspect de notre problématique : celui de l'effet du réel, car notre auteure n'oublie pas que Zoulikha a bien

vécu. C'était une femme exceptionnelle : elle l'imagine ainsi, et justement parce qu'elle était une femme à part entière, elle est devenue un mythe

Le récit est l'histoire d'un désir charnel à demi assumé par Zoulikha. Le monologue est très équivoque. Renvoie-t-il à une réalité ? Lila Lbia, contemporaine de l'héroïne, semble le confirmer, dans la partie documentaire du monologue, à l'écouteuse, avide de connaître les intimes pensées de son héroïne :

*J'ai besoin de me retrouver, dans cette période où Zoulikha, harcelée, semblait-il, durant les mois qui suivirent la mort de son mari, par le commissaire Costa qui la faisait appeler à tout moment. p. 112*

Zoulikha raconte l'histoire du commissaire à sa fille, qu'elle interpelle une seule fois à la fin, ce qui lui permet de rééquilibrer ce singulier récit.

*Le commissaire de police Costa, le seul homme qui ne quittait pas mes pensées, les dernières semaines où, dans notre maison, je préparais les repas, je rangeais, dans la grande armoire à glace, les draps aux bords ajourés, je lessivais chaque matin, avant midi, le carrelage vert pâle autour du bassin, sous la treille. p. 117*

Même si l'idée du commissaire Costa est noyée dans toutes les tâches ménagères quotidiennes, elle occupe tous les instants de l'Absente. Le mari étant décédé, Costa est le seul homme qui obsède Zoulikha. La phrase est lourde de sens :

*Toi, ma Mina, je ne disais pas que je me rendais aux convocations du commissaire Costa. Mais tu savais qu'il y avait un secret, tu sentais que le danger approchait, de plus en plus près ; tu levais les yeux vers moi, les prunelles aiguës, à l'affût, tu te forçais bravement à me sourire. p. 119*

Le tutoiement intègre le récit complètement, il renseigne sur les convocations du commissaire et sur le secret qu'ils partagent tous les deux. Car il y a un secret :

*Non, ce serait trop dur : gagner du temps... comment ? chercher... Le commissaire Costa ! murmurais-je pour moi seule, le cœur étroit. p. 119*

Les silences sont significatifs du désarroi, mais celui qui scande la phrase "chercher... Le commissaire Costa ! murmurais-je pour moi seule, le cœur étroit" ressemble fort à un sentiment amoureux. L'héroïne semble être sérieusement attirée par cet homme, un ennemi, et elle le confirme un peu plus loin :

*Le défi : J'ai plongé, les deux mois suivants, dans tous ces interrogatoires où il me faisait appeler, au dernier moment. [...] J'aurais dû me dire : Quelle femme, un jour, dans cette ville, a dû se rendre « d'urgence » vers un amant, dont elle saurait qu'il lui apporterait presque sûrement la mort, ou l'oubli, ou, pire, la condamnation de tous à sa suite ? Je me rendais, durcie, peu à peu*

*m'habituant à cette excitation lente aux yeux de lynx, ivre surtout et me nourrissant insensiblement, tous ces jours, de cette inquiétude intense.*  
p. 119-120

Le défi, dans lequel plonge Zoulikha, semble supportable, mais le conditionnel du verbe devoir crée l'incertitude. Elle analyse la situation : en se rendant régulièrement chez le commissaire Costa, amant attirant et dangereux, elle se met dans un danger plus effroyable que la mort, à savoir la condamnation de tous. Ici, elle est consciente d'être sous l'emprise de ce genre de désir dévastateur du mari de Chérifa dans « ENM » et de l'Homme de Hajila dans « OS » – sauf qu'il s'agit maintenant d'une héroïne, d'un mythe.

La Dame du monologue continue sa terrible confession :

*Une fois, je me dis que, si quelqu'un, à cet instant, s'était introduit – maquisard ou policier -, il aurait imaginé aisément, entre nous deux, comme une approche du moment amoureux, moi debout sans avancer d'un pas, et Costa, pas seulement de la voix, mais du corps, prêt, cette fois, à m'enlacer, me violenter, m'étreindre en croyant ainsi me briser... Oui, la seconde du viol craint, désiré, renié, s'esquivant chaque fois, nous y pensions confusément, lui et moi. Mais lui ignorait jusqu'où ma haine, ma défense habile, sourcilleuse, pouvait s'exercer, et moi ne sachant plus si le défier me plaisait davantage parce que cela pouvait tanguer, verser d'un coup dans le viol. Un viol sans complicité, mais peut-être sans haine. p. 121*

La description de cette scène est claire : elle souligne l'égalité du regard entre le maquisard et le policier. Ce qui se passe entre eux est de l'ordre de l'humain. Plus inattendue, en revanche, est l'affirmation d'un viol désiré, puis renié, pour devenir enfin l'idée d'un viol sans haine : un viol n'est jamais désiré – Chérifa et Hajila le savent bien – et il s'opère toujours dans une relation de pouvoir. Or, Zoulikha et Costa sont à égalité :

*J'analysais cela, tandis que je revenais dans mon quartier assoupi : je ne haïssais plus cet homme, la rivalité ainsi affrontée, pour mon corps aux aguets, seconde après seconde, aboutissait à un instant plat, à un entre-deux neutre, béant. p. 121-122*

Il est vrai que le viol ne se produit pas, mais dire qu'un viol peut être désiré, voilà qui est stupéfiant de la part de l'auteure d'« OS ». Zoulikha ne s'arrête pas à ce niveau, elle a une réflexion qui la remonte sur son piédestal immédiatement et pour y rester définitivement :

*Il faudrait se dire : sur cette terre, la condamnation vient-elle du fait que nous nous trompons parfois d'ennemi ? [...] Nous cherchons la scène, nous nous avançons irrésistiblement comme des acteurs ; or, devant le vide des spectateurs, nous nous construisons au hasard un cadre, un trait de craie esquissé à la va-vite... Vite un ennemi, vite, une voix à défier : et*

*nous cherchons hors de notre sang alors que, la premières des énigmes, nous la portons en nous, non... p. 122-123*

La forme indéfinie et le temps présent confirment le discours, Zoulikha ne s'adresse pas seulement à sa fille : le monde entier est concerné par ce message de tolérance. L'ennemi n'est pas toujours hors de son propre sang, il est en nous tous. Dans la fin du deuxième monologue, Costa n'est plus un ennemi :

*Je te parle, ô ma petite, du commissaire Costa (même si, deux ans après mon « envol » – ou, si tu veux, ma disparition –, d'autres maquisards, des « fils » à moi [...], ont réussi à le surprendre, à le tuer. p. 122.*

Zoulikha reste un mythe, le commissaire est tué non pas par ses hommes, mais par "ses fils" : l'héroïne redevient une mère à l'image d'une sainte qu'elle n'est pourtant pas, car elle ajoute :

*Dirais-je que ce long défi envers cet homme fut ma chance ? Dirais-je que, malgré mes trois maris, moi, ombre surplombant toutes les ruelles d'aujourd'hui, cherchant ma voix à t'envelopper, c'est le fantôme d'un homme égorgé par-derrière qui me hante ? p. 122*

Oui, l'héroïne de Césarée dit à sa fille que Costa continue à occuper ses pensées, car :

*Le commissaire Costa, je te le dis, ma chérie, ma toute petite, m'a délivrée car il m'a poussée à décider, à partir en avant, à couper les entraves : est-ce donc, dans ce cas, vraiment lui, l'ennemi ? p. 123*

La dernière interrogation est terrible, Zoulikha sait maintenant que Costa l'a libérée, a fait ressortir toute son énergie et lui a donné le courage de se regarder comme une femme : non pas comme une mère seulement, mais une femme complètement.

\* L'héroïque Zoulikha, féconde d'héroïnes

Dans ce monologue, Zoulikha raconte sa capture par les soldats. Elle sait qu'elle va disparaître à jamais, et cherche alors à établir un contact avec sa fille, ses filles, toutes les femmes.

*Quand ils m'ont sortie de la forêt et que j'ai franchi la ligne d'ombre, ce n'est pas le rassemblement des paysans, en large demi-cercle, tout au fond, qui me frappa, [...] ce fut la lumière ! p. 63*

Dès qu'elle apparaît en public, elle baigne dans la lumière. Les paysans, éblouis par cette jeune promise du Paradis, la regardent résignés :

*Parmi les spectateurs, un vieillard bouscula la haie des soldats, réussit à s'approcher de moi et me tirant par le côté, par le pan de laine de ma robe brune, m'appela presque en sanglotant :*

— Zoulikha ! Ô ma Hadja !

*Il m'ennoblissait. On le repoussa brutalement.*

— Patiente, ô mon fils, répondis-je.

*Je le rajeunissais, en retour. Il ne m'entendit pas. Je ne l'aperçus plus. De fait, la lumière blanche, irrédelle, nous inondait, nous aveuglait tous ; je m'acharnais à penser, en avançant jusqu'au premier camion militaire, qu'eux, les bourreaux, les chasseurs silencieux, les hommes gris portant casques et grenades, allaient me disperser aussitôt dans l'air purificateur. p. 63-64*

Puis, le monologue alterne avec le discours, et elle confie à sa fille :

*Je t'ai imaginée ce matin-là : dix heures, dans la courette, près du géranium rouge, face au jasmin maintenant à demi brûlé, toi, ménagère de douze ans, l'air sérieux, lavant sans doute, à grandes eaux, les fesses nues et les jambes du petit. De mon petit dernier. Six ans ; et ce strabisme qui nous inquiète. p. 64*

“Ce matin-là” permet à l’Absente de traverser le temps en entrant dans le présent du passé qu’elle raconte à sa fille. La liaison est établie en imagination. Or sa description rejoint celle de Mina qui parlait d’elle-même (voir chapitre 1) dans la partie dite documentaire. Zoulikha sait tout. Elle se connecte directement : “et ce strabisme qui nous inquiète”, le nous instaure un présent de la communication qui signifierait : “nous nous inquiétons, toutes les deux pour le strabisme, ensemble et à l’instant”, tel un échange d’impressions dans une intimité filiale.

*Le camion est bâché. Dans l'hélicoptère où ils vont me hisser, peut-être, oh oui, peut-être qu'ils me laisseront enfin regarder. p. 64*

Le présent renforce le lien entre mère et fille. La mère est heureuse d’être dans l’hélicoptère fatal, elle verra peut-être... sa fille :

*Te regarder, mon foie, mon petit corps fuselé ! Ton visage tendu par l'attente sous tes boucles rougies, tes coudes croisés sur ta poitrine plate, ton grain de beauté sur la tempe... [...] Me laisseront-ils te guetter d'en haut dans l'hélicoptère qu'ils me préparent, d'où ils menacent de me précipiter juste au-delà du vieux port, telle une figue trop mûre, abandonnée sur le versant de notre montagne ? p. 64-65*

Zoulikha “regarde” – ce qui est plus profond que “voir” – et accède donc à l’intimité de sa fille. Le présent de narration remplace le passé, la scène paraît vivante, Zoulikha sera “jetée” (pratique connue pendant la guerre de libération), mais son corps se dissoudra dans l’espace lumineux.

*Le camion bâché gronde. Trois ou quatre sous-officiers me font la haie tandis que je vais bientôt grimper, trop lourde pour eux, trop fière, trop...p. 65*

Zoulikha grimpe, nous ne savons pas quand elle descend de l'hélicoptère pour monter. Elle se hisse fière et majestueuse au milieu de la haie "d'honneur" que lui forment les sous-officiers.

Puis, une "ombre" reconnaît l'Illustre Femme, elle s'avance menaçante à l'encontre de ses bourreaux :

*À côté, des grappes d'enfants aux cheveux blonds et sales, pas de fillettes, pas de femmes ; une ombre seule entièrement emmitouflée, et qui soudain, dans un élan, lève le poing de colère. Un bras, un bras nu, noueux, avec deux ou trois bracelets en étain, ou en argent terni qui accrochent les rayons du matin... Ce poing rougi au henné, dressé en menace vers les sous-officiers français ! p. 66*

L'ombre silencieuse au bras bien féminin et humble défie les sous-officiers français, et Zoulikha lui répond en prenant à témoin toute l'assistance :

*Je m'adresse au poing encore levé de l'inconnue, de toutes les inconnues, je scrute les visages des vieux figés, tous, je les découvre, baignés de larmes muettes.*

*[...]— Pourquoi pleurez-vous, scandé-je – mon corps soudain léger se retourne, fait face à la garde, aux camions, à la soldatesque au fond, aux hélicoptères qui se posent.*

*— Regardez tout ceci (mon geste est à nouveau pour toi, spectatrice de cette scène immobilisée, pour dans vingt jours, ou dans vingt ans, quelle importance, mon geste dénonce ce harnachement de leur armée), regardez, ô mes frères, tout ceci, seulement pour une femme ! p. 66-67*

"Encore" éternise la révolte de cette courageuse ombre, "toutes" globalise la gent féminine, et le combat d'Isma se profile en filigrane. Zoulikha refuse les pleurs des hommes résignés et affronte ses ennemis. Puis, à l'adresse de ses frères, sa parole est double : l'ennemi mobilise tout ce harnachement seulement pour une femme – ce qui sous-entend, que cet ennemi, lui, connaît sa valeur réelle, que méconnaissent au contraire ses frères de sang. Mais elle ne s'arrête pas à cette terrible constatation, et laisse un testament sous forme d'action à sa fille(s) :

*Ne retiens, ma chérie, ne garde que cette voix – ma voix du matin, hors de la forêt, qui, un jour, t'atteindra –*

*[...] Reconnais laquelle des femmes a ainsi levé le poing, oui, cherche-là sous n'importe quel voile de laine usée, blanche ou salie, et même avec des yeux noircis baissés. L'autre aussi, celle qui masquait le nez et la bouche impétueuse, l'autre main avec les mêmes bracelets d'étain ou d'argent terni, palpe-la, caresse-la, même vingt ans après ! p. 67-68*

Mais, sa véhémence reste intacte, et Mina et ses contemporaines en seront les dignes héritières :

*Ma harangue, mon ivresse de défi ressusciteront dans notre lumière inépuisable, juste avant midi, celle-ci étincelle et semble ensuite se dissoudre au-dessus de Césarée. p. 68*

\* La mythification de Zoulikha

Ce monologue est particulièrement dense. Pour en faciliter l'analyse, nous avons retenu le thème de la mythification. Zoulikha se "dissout" lentement dans deux éléments clés de « FSS » : la mosaïque des femmes-oiseaux et la voix féminine.

La mosaïque antique est le premier lieu de transformation de l'héroïne :

*[...] 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 », pensé-je confusément, avec des senteurs mêlées, écoeurantes ; 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... p. 197-198*

C'est la douleur qui déchire et, curieusement, fait ressentir "la terre entière". Elle prépare le corps à rejoindre le cosmos en l'effilochant dans une multitude enchevêtrée d'air, d'eau et de terre qui se mettent à se fondre dans une unité astrale. L'héroïne se transforme :

*[...] Peut-être parce que corps de femme et ayant enfanté tant de fois se met à ouvrir ses plaies, ses issues, à déverser son flux, en somme il s'exhale, s'émiette, se vide sans pour autant s'épuiser ! Du moins pas encore... Peut-être qu'il cherche dans le noir, et hors du temps quelque métamorphose ? p. 198*

Explicitement, Zoulikha est en train de s'élever, se hisser dans la souffrance, son corps "s'effrite" pour s'installer dans la mosaïque de sa métamorphose.

*Ton père est mort, la poitrine mitraillée et le sourire aux lèvres : il était pur, le feu l'a préservé au dernier éclair. Moi, si je n'ai pas eu cette chance de mourir en combattant, c'est sans doute parce que mon corps leur faisait peur. Normal qu'ils s'y acharnent, qu'ils tentent de le morceler ! ... p. 199*

Ce corps de femme, qui fait peur, ne tombera pas entier, afin qu'il ne ressuscite pas. Il faut le disloquer, l'éclater en mille morceaux et le faire disparaître sans aucune trace matérielle. Mais, le mythe est déjà inscrit dans la mémoire vive des femmes. Par l'action de la désagrégation/disparition, Zoulikha fusionne avec la terre, la mer et l'air qui l'accueille en femme-oiseau de la mosaïque.



*Cette masse lourde, aux muscles vigoureux, à la peau maintenant brûlée par le soleil, ce sexe qui avait accouché quatre fois. [...], ma chevelure dénouée sur laquelle ils crachaient et qu'ils appelaient par dérision « la crinière de la lionne », sur chacun des morceaux de cette chair, ils s'acharnaient à deux, à trois, avec fureur et froide détermination. p. 200*

Le corps est déjà multiple par les quatre enfants. Sous la torture, l'opération de l'éclatement continue avec résolution. La surprise vient de l'insulte qui trahit l'admiration des tortionnaires. La "lionne", en langue française ou arabe, est une métaphore quasiment identique : Zoulikha est un symbole de courage, et même ses ennemis le reconnaissent.

*[...] Car ma crinière de lionne rousse, exprès, ils l'ont traînée dans la poussière, le foulard multicolore, ils ne l'ont pas remis sur mon front, sur mes oreilles [...], et nue la tête aux cheveux emmêlés, formant une auréole autour, devenant centre d'embrasement pour les premiers rayons. p. 202*

Au pire moment, cette crinière lui sert d'auréole dont le centre est la tête. Zoulikha sait qu'elle "est" la mosaïque de la douleur, car elle est torturée, écartelée et morcelée :

*Cet écartèlement, ce tableau de peinture à vif caricaturé – je m'adresse à toi en une bouffée d'angoisse –, liait bizarrement bourreaux et hommes victimes ou même témoins... p. 202*

Zoulikha elle-même "se voit" la réplique vivante de l'antique tableau.

*Ô toi, Mina, devenue femme entre-temps, c'est comme si, de cette ultime exposition devant tous (j'allais dire, cette crucifixion sans croix !), je n'avais pas bougé du cœur du douar, des décennies : une nuit entière, toutes les nuits. C'est comme si j'avais pourri au même endroit (celui que ta sœur Hania a cherché en vain, cette journée qui a suivi le cessez-le-feu). p. 203*

Puis son corps "s'envole" par tant d'exposition, à l'image de l'ascension de Jésus Christ, lui-même exposé, mais son âme demeure :

*J'ai pris racine là, à l'endroit, disent-ils, de ma mort exposée, pour commencer à te parler ou pour t'attendre, vingt ans après, pour t'interroger sur moi, mais oui : est-ce que la peur me tenaille encore, me mord, m'affaiblit au point de l'user, cette dépouille, la diluer, la réduire en myriade de poussières au vent du sud ? p. 203*

Le corps est pulvérisé en étoiles qui se dispersent dans le ciel.

*[...] Deux jours, chacun de mes pores face au ciel à contempler la lumière déversée, emplissant l'immense coupe céleste... p. 204*

À chaque étape, le corps de l'héroïne se transforme en poussières d'étoiles, elle devient la "terre intégrale" :

*J'ai entendu la petite fille parler doucement, sans peur, dans une innocence fraîche qui m'a donné faim, comme envie végétale (de figue à ouvrir, de petit-lait à boire, de pulpe de raisin blanc à écraser entre tes dents à toi.) p ?205*

La mosaïque "se matérialise" dans les mots de la phrase " raisin blanc à écraser entre tes dents à toi" : ainsi, la mythification est réalisée.

Pour ce qui est de la voix, comme nous l'avons signalé, elle tient du réel par sa sonorité et de l'irréel par son intangibilité. La voix sort du corps encore vivant :

*Ma voix qui m'avait échappé ; qui gémissait, seule, comme sans lien ni racines ; qui hurla une seule fois [...] Ma voix que j'entendais en vibration indistincte, mais si forte en même temps, comme si l'écho me renvoyait, contre les tempes et sous mes paupières baissées, son cinglement... Ma voix qui n'émettait aucun mot, ni arabe, ni berbère, ni français. Peut-être, il me semble, « ô Dieu, ô Prophète chéri » [...] tandis que mon vagin électrifié vrillait entièrement comme un puits sans fond... Dans cet antre autrefois de jouissance, ton prénom, tel un fil de soie pour s'enrouler infiniment jusqu'au fond de moi, pour m'assourdir et m'adoucir... « Ô Dieu, ô doux Prophète ! » et l'arabe ancestral me revenait, eau de tendresse dans cette traversée. p. 200-201*

La torture arrache un hurlement, une sorte de cri premier fuyant le corps qui se fige. Aucune langue ne s'inscrit dans cette vocifération de douleur des profondeurs, puis, une sorte d'apaisement intervient au prénom arabe de Mina :

*Ta présence m'apporte l'aman, pardon ou réconciliation, comme on veut, Mina ou Amina, ma toute petite... p. 26*

C'est par cette explication que Lla Lbia accueille Mina, accompagnée de la visiteuse. La voix de Zoulikha s'adoucit, car elle se souvient de sa langue originelle dans cette traversée de la mutation.

Une autre voix lui fait écho comme pour s'emparer déjà de l'héritage précieux :

*À l'instant du second crépuscule, une voix d'inconnue, venant de la ferme voisine – celle-ci, en monticule, derrière une haie de roseaux –, pousse sa plainte. Qui ne s'arrête pas, me semble-t-il, toute la nuit suivante : berceuse me devenant phare, elle doit savoir, cette voix, que je ne suis plus atteinte par la pénombre, que mon corps reste dans sa lumière à lui, et ma voix, suspendue en attente de toi, ô Mina ! p. 205-206*

Cette voix inconnue, serait-elle celle de la fiancée de l'un des frères Saadoun ? Cette voix qui ne chante que le soir, depuis la nuit où les frères ont été fusillés. Zoulikha le nie pour écarter toute idée morbide liée à sa mythification :

*La plainte scandée de l'inconnue ne semble pas, oh non, un chant des morts : légère, tressautante, presque aiguë parfois, de celles qui annoncent*

*la bienvenue : aux nourrissons, aux garçonnets aux prépuces sur le point d'être coupés, ou à la nuit première pour les vierges craintives, les nouvelles mariées. p. 206*

C'est un chant qui célèbre la vie, qui se transmet de génération en génération comme un flambeau qui brûle et ne s'éteint jamais :

*Comme si l'inconnue qui ne sait plus si, dans sa cabane cernée, elle doit me fêter ou me pleurer, [...] oh oui, cette anonyme, ma sœur, se décidait peut-être, par le jaillissement de sa voix si pure, à me remplacer dorénavant chez les vivants : accompagnatrice, à ma place, de tes sortilèges à venir, de ton prochain ensorcellement, des nuages qui t'attendent, et moi qui ne serai pas là, qui ne pourrai te parler. p. 206*

L'anonyme s'empare désormais de la voix : pleurer ou chanter sont des actes de vie, et la voix prolonge Zoulikha en la remplaçant pour assister Mina dans les sortilèges de l'avenir incertain :

*Elle chante donc pour moi la paysanne inconnue. Elle te chante. Elle t'annonce. Elle te tisse à moi dans l'azur. p. 206*

Cette voix est un maillon d'une chaîne qui vient et se perd dans l'espace intemporel, car elle se multiplie et se perpétue :

*Une clairière, ma chérie, où tu ne viendras jamais. N'importe, c'est sur la place du douar, la voix de l'inconnue chantant inlassablement, c'est là, yeux ouverts, dans tout mon corps pourrissant, que je t'attends. p. 212*

Par ces mots, Zoulikha clôt son quatrième monologue (dans le corpus, il a la même place) sans que le roman ne se termine. Cependant, une sorte d'achèvement s'entend dans cet extrait : la voix de l'inconnue, cette remplaçante de Zoulikha avec son corps en décomposition, fonde un ensemble féminin qui établit le mythe définitivement.

Ces quatre monologues forment la partie fictive, par opposition à la partie documentaire du roman. À l'instar des femmes interrogées qui ne parlent que de leurs vécus, l'auteure ne "raconte" que son expérience : elle s'approprie les voix et construit "la" vie de Zoulikha en lui donnant la sienne (sa voix) pour produire ainsi les monologues qui sont le fruit de son écoute récente et de son enquête.

On notera, pour finir, qu'Assia Djebar nous fait vivre dans ce roman tout le parcours de la création littéraire. Nous suivons les différentes étapes de son "enquête", telle sa remémoration nocturne de la voix de la femme qu'elle a interrogée le jour même. Et nous entrons en fiction quand elle joue le rôle de réalisatrice avec Mina pour raconter la nuit où Zoulikha est contrainte de rester à Césarée, parce qu'elle est recherchée par la police.

La structure générale se compose comme une partition de musique andalouse : les voix de la chorale, qui est représentée par les femmes interrogées, dialoguent en parfaite harmonie avec celle de l'interprète soliste qui est la Dame des monologues.

Cette Andalousie perdue, néanmoins mythique, survit par la présence de ses noubas. Dans son prélude 'musical', justement, la romancière rappelle :

*La « passion » de Zoulikha : son apostrophe ultime résonne pour moi, ici, chaque matin ensoleillé ; sur l'écran, des voix anonymes l'égrènent sur fond d'une musique de flûte d'Edgar Varèse... p. 16*

Et quand l'auteure parle de son film *Nouba pour les femmes du mont Chenoua*, elle est encore plus explicite :

*Deux ans plus tard. Je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, l'héroïne. Dédié aussi à Bela 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. p. 15-16*

Avec « FSS », Assia Djébar essaye de restituer cette nouba des origines.

Dans le chapitre suivant, nous allons voir ce que disent les voix, c'est-à-dire étudier le plan de l'énoncé. Car Zoulikha n'est pas une femme quelconque : elle est une martyre de la révolution, une figure emblématique de la ville de Cherchell. Cependant, si elle n'est pas oubliée par les Cherchellois, elle est une parfaite inconnue sur le plan national à l'image de bien des martyres ou d'anciennes *moudjahidates*. Dire Zoulikha est donc déjà un acte subversif en lui-même, puisque les femmes qui la narrent, dont Assia Djébar, contestent cette opération d'effacement. Car le Nouveau Monde, pour lequel Zoulikha et les autres ont donné leur vie, est déjà vieux par ses pratiques et ses ruses pour 'ensevelir' la mémoire des martyrs – surtout celle des femmes.

## **CHAPITRE 3 – Les voix plurielles pour un discours subversif unique**

Dans ce dernier chapitre, nous poursuivons la démarche adoptée jusqu'à maintenant, et allons nous intéresser à l'aspect discursif du roman – dernière dimension après la présentation des personnages et l'étude de l'instance spatio-temporelle. « FSS » se caractérise, en effet, par une polyphonie narrative féminine, incluant la voix d'Assia Djebar en qualité d'écouteuse. Or, la polyphonie consiste selon M. Bakhtine en l'expression d'une pluralité de discours. Paul Ricœur en rend compte en ces termes :

Le rapport dialogal entre les personnages est en effet développé au point d'inclure le rapport entre le narrateur et ses personnages. Disparaît la conscience auctoriale unique. À sa place survient un narrateur qui converse avec ses personnages et devient lui-même une pluralité de centres de conscience irréductibles à un commun dénominateur.<sup>1</sup>

Dans ce chapitre, notre hypothèse est de démontrer que la polyphonie dans « FSS » n'est pas dans le dialogisme, mais plutôt dans le discours monologique : le roman polyphonique « FSS » ne produit en effet qu'un seul discours : celui de la narratrice à la première personne, car toutes les autres voix féminines restent, discursivement parlant, dans les mêmes orientations et évaluations.

Reprenons une autre remarque de Paul Ricœur :

Le même roman peut être riche non seulement en monologues de tous genres, mais en dialogues par lesquels le roman se hausserait au rang du drame.<sup>2</sup>

Or, bien que le roman « FSS » se présente comme une pièce dramatique, son discours est commun à toutes les voix narratives. Pour prouver la nature monologique de son discours au sein de la polyphonie narrative, nous devons revenir sur les notions de point de vue, de discours, puis de leur prise en charge, pour aboutir enfin à l'énoncé caractérisé ainsi.

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit.* (*Temps et récit*, tome 2), p. 183.

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *idem.*

### 3-1 La distinction entre le point de vue et le discours

Rappelons le point de départ de notre problématique, basée sur la définition du point de vue chez G. Genette :

[...] On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du mode narratif. [...] Le récit [...] peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnages ou groupe de personnages) [...] Cette régulation de l'information narrative qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran. <sup>1</sup>

Cette définition sert notre argumentaire dans la mesure où chaque femme se situe dans sa perspective et se souvient de sa propre expérience avec Zoulikha. Chaque femme ne voit que son angle pour dire l'Absente. Même Lla Lbia, qui semble la plus proche de l'héroïne, raconte son vécu et redit ce qu'elle a entendu de Zoulikha, ce qui revient à son écoute personnelle.

Boris Ouspenski, que P. Ricœur commente dans le tome 2 de *Temps et récit*, reste aussi dans cette optique personnelle, qu'il explique sur le plan psychologique. :

Ouspenski ne veut pas mêler aux plans antérieurement parcourus le plan psychologique, auquel il réserve l'opposition entre points de vue objectif et subjectif, selon que les états de choses décrits sont traités comme des faits supposés s'imposer à tout regard ou comme des impressions éprouvées par un individu particulier. <sup>2</sup>

Les personnages de « FSS » fonctionnent tous sur ce plan psychologique des "impressions éprouvées par un individu particulier". Leurs distance et perspective sont en même temps leurs forces et aussi leurs faiblesses : ils se situent entre le souvenir et la lutte constante contre l'oubli.

Pour ce qui est du discours, l'opération est plus délicate. Les points de vue des femmes semblent devoir diverger du fait de leur approche personnelle (ce que Genette appelle un écran, et Ouspenski un point de vue subjectif). Cette diversité se conjugue dans

---

<sup>1</sup> GENETTE G. : *op. cit.* (*Figure III*), p. 183-184.

<sup>2</sup> RICŒUR P. : *op. cit.* (*Temps et récit*, tome 2), p. 180.

la construction de l'histoire de Zoulikha qui détient la voix prépondérante, et tire sa force de la première personne.

Mais, Zoulikha est absente : elle est la "fabrication fictive" d'Assia Djébar, qui conduit le récit en auteur implicite :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène. [...] Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » – quoi que l'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même.<sup>1</sup>

La narratrice des monologues est bien cette "version supérieure" que nous avons identifiée dans le mythe. Dans la mesure où elle transcende tous les autres personnages, la voix de Zoulikha/Djébar est déterminante, et elle produit un discours qui est repris par toutes les autres femmes. Rien d'étonnant à cela, puisque, selon Benveniste cité par Dorrit Cohn, tout discours lie un locuteur à un interlocuteur, avec l'intention chez le premier de convaincre le second :

Benveniste définit le « discours » comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière.<sup>2</sup>

Dorrit Cohn ajoute :

Le temps fondamental du « discours » est le présent, mais il peut aisément se transporter dans le passé ou dans l'avenir, par le moyen du parfait ou du futur ; son pronom personnel fondamental est la première personne, tout en impliquant normalement le tu du destinataire et la référence à la troisième personne.<sup>3</sup>

Nous retrouvons donc bien dans notre texte tous les éléments de la production du discours : la narratrice à la première personne s'adresse à sa fille en la tutoyant, et elle se situe dans le présent du "dialogue", conformément à la structure générale qui se rapproche énormément du drame. Et manifestement, comme le dit D. Cohn, la narratrice transporte sa fille dans le passé de "son" récit quand elle produit le discours en employant le présent atemporel.

Ainsi, dans « FSS », l'origine du discours est unique, et il y a, de ce point de vue, convergence des voix et non divergence comme dans « OS ». La polyphonie entièrement

---

<sup>1</sup> BOOTH W. : *op. cit.*, p. 92-93.

<sup>2</sup> COHN. D. : *op. cit.*, p. 215.

<sup>3</sup> COHN D. : *idem.*, p. 215.

déterminée par la Voix de l’Absente, cette voix soliste de la nouba andalouse, qui commence lentement en dialoguant avec la chorale, puis monte crescendo pour enfin éclater en *khllass* endiablé dans le quatrième monologue, très dense en discours.

### 3-2 Le discours idéologique des voix féminines

C’est donc l’héroïne qui prononce le discours fondateur : elle en détermine la valeur et la portée. Mais cela ne va pas sans surprise. On attend *a priori* de l’Absente, martyre de la révolution, qu’elle suive la même orientation que ses contemporains maquisards. Or, il n’en est rien : elle produit un discours que nous pouvons qualifier de dialogique, et qui, n’hésitant pas à dénoncer certaines pratiques dans ce maquis tant glorifié, la rend “subversive dans la subversion”. Cette parole discordante, exclusivement émise par Zoulikha, est à la base de toute la polyphonie du roman.

Le discours/réplique cible, en effet, particulièrement les pouvoirs officiels de l’après Indépendance, et est pris en charge par tous les personnages féminins. Dans la mesure où chaque femme a son propre point de vue, cet énoncé s’organise autour des préoccupations de chacune d’elles.

#### 3-2-1 Le discours fondateur de Zoulikha

La production de ce discours n’est pas immédiatement repérable dans le roman, car il est annoncé dans le troisième monologue, mais ne s’accomplit véritablement que dans le quatrième pour devenir l’enjeu de toute la polyphonie féminine de « FSS ».

Rappelons que, dans « ENM », tous les personnages aspirent à un jour *certainement* meilleur : aucune interrogation, aucun doute ne viennent troubler l’assurance que ce jour tant désiré adviendra. Quarante ans après, le discours n’offre plus la même certitude. C’est que Zoulikha, la plus “renseignée” des personnages, peut remonter le temps et “voir” l’avenir puisqu’elle le connaît.

Dès son jeune âge, elle sait qu’elle est différente des autres petites filles :

*Car moi, devant l’insulte si brusque, je m’étais arrêtée net. Figée, je crois, étais-je, mais aussi, par esprit de contradiction, je me sentis presque heureuse : je me dis, une seconde, que c’était vrai, j’étais « déguisée » [...] Croyant peut-être me faire honneur, j’avais oublié l’essentiel. Face aux miens, aux paysans dits « indigènes », à leurs femmes terrées dans leurs cabanes, à leurs filles qu’ils n’envoyaient pas à l’école, moi, par chance, je paraissais « déguisée » p. 167*



Ce paysan est le représentant de la société à laquelle Zoulikha appartient. Encore enfant, elle ne porte pas le voile, mais l'interrogation vient de "j'avais oublié l'essentiel". Qui, parmi les Zoulikha successives, évalue cet "essentiel" ? Celle qui est enfant et heureuse de porter une jupe écossaise découvrant ses mollets ? Celle qui combat au maquis pour des jours meilleurs ? Ou tout simplement, celle de la voix du monologue, quarante ans après l'Indépendance ? Le simple fait de poser la question montre que le déguisement de la petite héroïne annonce un jour nouveau semé d'embûches, réfractaire à tout changement, mais bien réel pourtant.

L'héroïne revient sur ce déguisement un peu plus loin :

*« Déguisée en chrétienne », ainsi, le paysan – avec son allure fière mais peut-être, après tout, était-il simple vagabond des routes – avait cru m'insulter, lui qui devait connaître sans doute mon père et que je ne revis plus jamais. Moi, ce jour-là, je me sentis comme couronnée ! Ai-je d'emblée vraiment compris pourquoi ? p. 168*

La Femme du monologue révèle son bonheur sous ce déguisement. Ce costume de chrétienne signifie que cette petite "indigène" fréquente l'école quand toutes les autres fillettes sont cloîtrées pour les tâches domestiques. Elle est unique, car « elle lit »<sup>1</sup>. Mais ce n'est pas seulement le savoir qui fait sa joie. Transformer l'insulte en couronnement semble à la fois démesuré et invraisemblable pour une petite fille, mais justement c'est une prédiction du mythe : cette enfant "sait" que le dévoilement/voilement "sera" un lieu de luttes prochaines.

La petite fille devient ainsi une femme qui aspire au changement :

*« Notre » ville, allais-je dire, ma chérie ! Car ce fut quand je rencontrai ton père que je me crus, peu à peu, femme de Césarée. Pour la première fois, dans cette cité si ancienne, je m'installai en croyant ardemment à l'avenir. p. 172*

Curieusement, "croyant ardemment" introduit un doute. Par l'excès de conviction qu'il traduit, cet adverbe sous-entend la trahison. Une voix du refus s'immisce lentement, doucement, dangereusement :

*[...] J'allais de nouveau me déguiser, sinon ce voile accepté jusque-là deviendrait linceul, ou prison, il me fallait l'arracher, ou alors le mettre comme costume pour quel théâtre, pour quel jeu immense, quel affrontement nouveau ? p. 174*

---

<sup>1</sup> CLERC J.M. : *op. cit.* « "Elle lit". C'est-à-dire, en langue arabe, précise l'auteur, "elle étudie." » p. 47.

L'interrogation annonce une ère incertaine encore lointaine, là où la lutte seule n'est pas un doute :

*Arrivant à la montagne chez les partisans, j'ai eu l'impression de reprendre une marche : vers où, vers quel but, je me disais seulement : jusqu'au bout ! p. 175*

L'héroïne est déterminée : elle va jusqu'au "bout". Nous ignorons quel est ce bout, celui de la fin du maquis – c'est-à-dire à la proclamation de l'Indépendance – ou le bout de la vie, c'est-à-dire la destinée de tout être humain ? Nous penchons pour la deuxième éventualité, car Zoulikha dit plus loin dans ce troisième monologue :

*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..., quelquefois soudain débarrasser ce même refuge pour des abris en forêt – cette vacance à l'air libre constamment, je la ressentis comme une renaissance, mais vers quoi ? p. 176*

Cette fébrilité est l'expression de la vie très active menée par une femme quelconque qui travaille en dehors de sa maison. La locutrice sent une vraie liberté, non pas seulement en maquisarde, mais comme une femme active et non cloîtrée. Elle renaît alors dans un autre temps, et revit dans une femme telle Mina, sa fille l'enseignante, ou ses filles, ou dans l'écriture d'Assia Djebar. Car sa renaissance va dans le sens de la hauteur, vers une élévation : le métier d'écriture de l'auteure serait une réponse au "quoi ?".

Mais pourquoi Zoulikha semble-t-elle si déçue, et pourquoi insiste-elle pour que sa fille, son interlocutrice, continue la lutte ? L'héroïne nous livre son lourd secret dans le quatrième monologue – ce secret qui est à l'origine de la voix dialogique :

*Je le reconnus à la paume de ses mains, quand il me tâta de partout. Tu le connais... Je dois parler maintenant ; je dois « te » parler. p. 207*

Zoulikha reconnaît cet anonyme par un souvenir corporel, tactile. Elle fait le lien avec sa fille qui le connaît aussi, puis elle DOIT parler, elle a un secret :

*Il s'imaginait guéri quand chaque nuit, à demi somnambule ou faisant semblant, il se levait dans la grotte, s'approchait de moi à tâtons, avançait, dans le vide, ses mains d'aveugle et quand il rencontrait les miennes, ou cherchait, sinon, mes pieds nus : il les embrassait en silence, les mouillant parfois de larmes. Je me figeais ; je me durcissais : j'attendais que l'acte d'adoration se déroulât ; il allait reprendre sa place, calme, épuisé. Le lendemain matin, seules ses prunelles étincelaient, plus que chez les autres ; seul, il évitait mon regard. p. 211*

Cet inconnu/reconnu par ses mains coupables est un violeur potentiel. Justement, quand sa fille lui rend visite au maquis, le jeune maquisard récidive :

*Une nuit, j’entendis le garçon se lever, tâtonner. J’allumai d’un coup. Au fond, les garçons s’éveillèrent en sursaut, l’un brandit son arme.  
[...] –Rien, dis-je. Il a une crise de somnambulisme !  
Je me souviens du garde qui approchait, méfiant, qui regarda en direction de toi, ma fille, réveillée mais souriante. Il allait parler, préoccupé, soupçonneux. Je tranchai :  
-Allez tous dormir ! Je vous dis que ce n’est rien.  
Je soufflai la bougie. p. 212*

La certitude de la menace du viol, qui est une conséquence de la promiscuité au maquis, fait partie de la réalité que les pouvoirs ont toujours cachée. Zoulikha exprime ici la voix discordante : elle ne veut plus se taire, et sa fille(s) doit savoir toute la vérité du maquis si chanté et magnifié. Assia Djébar témoigne :

Le vrai problème, qu’on a toujours occulté, c’est que les maquisards ne savaient pas maîtriser leur sexualité [...]. Il y a eu des viols qui n’étaient pas des viols des soldats français.  
[...] Ainsi, dans *La Femme sans sépulture*, je raconte comment Zoulikha ne peut pas dormir car elle doit surveiller sa fille qui est venue la voir au maquis ; car elle a peur qu’un jeune homme ne la rejoigne la nuit.<sup>1</sup>

La voix divergente est née dans le maquis avec son propre discours – parole de subversion qui s’élève dans les rangs de la révolte anti-coloniale. Nous sommes très loin de la voix monologique du premier corpus « ENM ». Certes, les maquisards ne sont que des hommes, mais le problème soulevé réside dans la censure. Taire la vérité est un acte contre lequel Zoulikha/Assia Djébar lutte. Elle “doit” dire la vérité à “sa” fille(s) : c’est un devoir de mémoire pour la gent féminine. Le discours dissonant de l’Absente est fondateur de toutes les autres voix féminines, dont celle de l’écrivaine.

Le mythe/Zoulikha instaure la voix dialogique à la fin de « FSS » dans le quatrième monologue ; mais elle est capable d’occuper toute l’instance spatio-temporelle du récit : sa voix s’entend, monologique et subversive, dans celles des autres personnages féminins. Toutes ces femmes savent déjà ce que Zoulikha a vécu, et elles parlent avec “sa voi/e/x.

### **3-2-2 Le discours réplique**

Ce discours est très critique à l’encontre des pouvoirs officiels du Nouveau Monde, et chaque voix féminine se fait écho de la position de l’Absente.

- Dame Lionne.

---

<sup>1</sup> M. CALLE-GRUBER cite le témoignage effectif d’Assia Djébar dans CALLE-GRUBER, Mireille (dir.). *Assia Djébar, nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2005. (Coll. Critique), p. 44.

*[...] l'autre je crois, la mère d'un commandant, paraît-il ; enfin – sa voix ironise à peine – d'un commandant d'aujourd'hui ! p. 27*

Avant de parler de sa défunte Amie, Dame Lionne fait cette remarque qui concerne des visiteuses. Nous connaissons déjà sa position politique : elle n'accorde aucun crédit au grade de commandant d'aujourd'hui, car il est le représentant des pouvoirs actuels.

*« Même si je le voulais, et peut-être sans pèlerinage à la Mecque, j'aurais arrêté mon métier car les jours à venir, tout barbouillés de suie, s'étaient ainsi devant moi. » p. 28*

Et elle ne manque aucune occasion pour manifester sa colère contre le pouvoir :

*Car, hélas, maugrée l'hôtesse, même dans notre ville, si célèbre autrefois pour l'abondance de ses sources, nos gouvernants nous laissent parfois un jour avec eau, un jour sans !... Hélas ! p. 113*

Dame Lionne refuse de voir l'avenir, ou plutôt, avec ses yeux d'extralucide, elle voit des jours sombres qui viennent obscurcir l'horizon. Elle n'a rien perdu de sa capacité de voyance : comme si elle lisait une donne de cartes, elle réagit à la description que fait l'écouteuse de la mosaïque des femmes-oiseaux :

*Je suis sortie du musée mais ces femmes-oiseaux de Césarée ne m'ont pas quittée [...] La scène semble entièrement baignée dans la magie de la musique : chacune des femmes, en effet, tient dans les mains, l'une une flûte double, l'autre une lyre. Des musiciennes prêtes à ... s'envoler, je crois. p. 107-108*

Dame Lionne voit et lit :

*- Ce sont nos femmes d'aujourd'hui, ces oiseaux de la mosaïque ? demande Dame Lionne, encore pensive. p. 108*

La voyante prédit encore l'avenir, ces femmes-oiseaux d'aujourd'hui sont prêtes à s'envoler et se libérer.

• Zohra Oudai

Cette femme de la campagne est véhémence. Elle a donné son mari et ses fils pour un Nouveau Monde qui l'abandonne dans sa montagne :

*Même si tu nous viens quelques années plus tard, nous, conclut-elle, nos paroles restent les mêmes. Nos souvenirs, comme cette pierre (et sa main frappe, à ses côtés, sur le dallage fruste), sont ineffaçables ! [...] Seule l'amertume dans nos coeurs... qui demeure ! p. 73-74*

Cette ancienne maquisarde n'oublie rien et déplore amèrement le revirement de ses anciens compagnons de lutte. Elle raconte ainsi son histoire avec Allal, représentant du pouvoir actuel :

*Avec Allal, me dis-je, qu'ai-je besoin de lui rappeler mon mari tué et mes fils morts en héros ? J'aurais pu au moins lui déclarer : Le plus jeune d'entre eux a participé à presque tous les combats, depuis nos montagnes jusqu'aux frontières de Tunisie, alors que toi, tu es resté dans les grottes et les trous ! ...*

*[...] Il me répondit en arabe, et plutôt froidement : « Oui, ma mère, je monterai te voir chez toi dans les prochains jours ! »*

*[...] J'ai répondu à ses reproches ainsi : « J'ai claqué la porte de tes nouveaux amis, en effet ! Et je suis remontée dans cette cabane. Celle-là, elle est de l'armée française ! L'ennemi avait jugé que cela suffisait à moi et aux trois orphelins. Eh bien, moi, je te dis aujourd'hui, ô Allal : L'ennemi a raison ! » p. 135-136*

Zohra Oudai est une femme de parole : elle reste dignement dans sa cabane que l'ennemi lui a attribuée. Femme vivante du Nouveau Monde, elle est blessée dans sa chair par l'intermédiaire de sa fille :

*Puis elle (sa fille) elle a été divorcée : elle est revenue chez moi avec ses trois petits. Je l'ai redonnée en mariage, mais j'ai gardé avec moi ses enfants : le père de ceux-ci ne leur envoie rien et il n'y a plus d'hommes pour l'obliger à se conduire en homme ! ... Qu'ils mangent ou qu'ils restent nus, cela lui importe peu. p. 134*

- Hania

L'aînée de l'héroïne ne veut pas parler de sa chère mère aux journalistes de la télévision nationale :

*Hania, durcie, prend à témoin l'invitée : Croit-ils qu'ils vont se débarrasser ainsi de son souvenir ?*

*[...] Le respect, répète Hania. Je pense, moi, que ma mère, pas seulement comme héroïne, comme simple femme, on la tue une seconde fois, si c'est pour l'exposer ainsi en images de télévision... (elle réfléchit), une image projetée n'importe comment, au moment où les familles entament leur dîner de ramadhan... p. 51*

Hania refuse que la mémoire de sa mère soit utilisée de la sorte : une simple programmation pour une circonstance qui banalise ou efface plutôt le souvenir de l'héroïne. Car Zoulikha vivante serait un fardeau :

*— Je croyais, avoue-t-elle, que la télévision avait besoin d'un documentaire, comme il y en avait tant sur les héros morts ! ... Zoulikha, vivante aujourd'hui, elle les aurait dérangés tous ! ... Ils me paraissent*

*parfois – chacun pour des raisons diverses – comme soulagés, c’est le mot, oui, soulagés qu’elle, ma Zoulikha, ait disparu ! p. 84*

Zoulikha aurait dévoilé toute la vérité, lourde de secrets... Mais sa voix est éternelle, et elle parlera dans le quatrième monologue.

- Mina

La deuxième fille de l’Absente raconte son histoire avec Rachid, l’Enfant du Nouveau Monde :

*Il le savait bien : s’il acceptait d’épouser une « femme à séquestrer », c’est ainsi qu’il s’exprima, son homosexualité serait tolérée socialement, ici et jusque dans son village. Garde-chiourme comme les autres, certes, on fermerait les yeux sur ses penchants. p. 100*

Rachid est à l’image des pouvoirs officiels, il cache sa vérité : tante Zohra l’aurait traité de ‘‘chacal’’ comme les autres.

- Zoulikha

Dès la fin du maquis, l’héroïne/mythe connaît l’avenir des maquisardes :

*Car, les armes une fois tombées des mains, les rets allant immobiliser la prisonnière, l’affrontement premier ne peut se transformer qu’en enchevêtrements... Non, pas ce scénario pour moi, non ! p. 199*

Elle sait qu’elle aurait été piégée comme les autres anciennes maquisardes qui sont retournées silencieusement à la maison. Cette ‘‘programmation’’ ne la concerne pas. Elle disparaît et se libère.

*Nous vous désignons le mal ! Nous vous demandons d’écarquiller les yeux, de vous en repaître, pour vous, pour votre tranquillité future, pour le sommeil des générations suivantes ! ...*

*Je l’imagine aisément, cette adresse masculine, au nom de la bienséance ou de la tradition islamiques, maraboutiques, Dieu sait quoi d’autre, mais tradition certes avec son plomb – une mise en garde entres complices, d’un air de dire, comme au Café du Commerce des colons du village, ou des fidèles de la mosquée, les fidèles aux parties de dominos des cafés maures : « Où allons-nous si vos femmes, si vos filles se trompent de rôle ! », ou quelque phrase conventionnelle à souhait, pour, sur mon corps mis à bas, jeter l’opprobre ! p. 202-203*

L’adversité masculine se fait ainsi entendre. Les femmes ne leur ont été utiles que pour le maquis, et elles symbolisent désormais le mal. Il faut qu’elles retournent aux tâches ménagères, puisque ce rôle seul leur est dévolu. Elle continue véhémement :

*Ils disent mon « cadavre » ; l’indépendance venue, peut-être diront-ils, ma « statue », comme si on statufiait un corps de femme, n’importe lequel,*

*comme si, simplement, pour le dresser dehors, contre un horizon plat, il ne pas des siècles de silence bâillonné pour nous, les femmes ! En tout cas, chez nous. p. 207*

L'héroïne est explicite, "l'indépendance venue", si les pouvoirs décident d'ériger une statue à la mémoire d'une femme, ce sera juste pour maintenir le silence séculaire qu'ils leur imposent. Toutefois, Zoulikha a de l'espoir :

*La troisième nuit, c'est ce qu'on a prétendu, mon corps a disparu. Fut-ce la paix qui se refusa, fut-ce le combat qui, à cet instant, commença ? Pour toi, ou pour toi et moi et l'inconnue qui une nuit entière, chanta, puis qui, le front douloureux bourdonnant de migraine, dormit toute la journée suivante, négligeant sa couvée d'enfants, son époux et sa vieille belle-mère retombée en enfance. p. 207*

À l'instant où le corps disparaît, c'est-à-dire pendant le temps du maquis, le combat recommence pour les femmes : mais il est différent, car il s'agit maintenant d'une lutte pour la vérité et la liberté. Ce nouveau combat, né au maquis, les réunit toutes – c'est une certitude. L'inconnue qui chante ou parle toute la journée, néglige les tâches qui lui sont assignées : elle dort comme pour marquer son refus. Et l'espoir devient une réalité qu'Elle "voit" avec ses yeux mythiques :

*Pour toi aujourd'hui, ma toute petite, toi que l'on va hélas bientôt appeler l'orpheline, toi que, accompagnée de ta nouvelle amie, je vois circuler partout dans Césarée et jusqu'au sanctuaire du saint, à l'entrée est. Vous marchez enfin, comme tant d'autres, soudain nombreuses au soleil, et n'en déplaît à celle qui me défia, dents serrées sous le voile de blanc sali, œil unique accusateur, vous, à votre tour, et ensemble, vous marchez enfin « nues » (il faut toujours dire ce dernier mot au féminin, en arabe, pour atténuer l'indécence et l'hyperbole). p. 171*

Cet "aujourd'hui" est le temps de l'interview. L'amie de sa fille est l'écouteuse, que l'Absente voit se promener, nue au soleil comme sa fille et d'autres plus nombreuses. Hajila doit être du nombre, même si Lla Hadja et la femme à l'œil accusateur se liguent encore contre elles dans le camp de la masculinité. L'héroïne continue joyeusement :

*Je crois même qu'une adolescente, il y a peu, s'est mise à aller au lycée à vélo et, à nouveau, pour ce détail, explose, semble-t-il, le scandale dans la ville ! p. 171-172*

Le ton n'est pas triste. Le scandale, provoqué par l'adolescente, est une sorte de défi que la jeune fille "a hérité" de la Voix.

L'héroïne n'oublie pas le jeune homme aux mains "impures" :

*Ce fut un des garçons de la grotte qui vint, en voleur héroïque, me chercher. Il me porta sur ses épaules. Lourde je suis, et je l'étais davantage, non à cause de la douleur des sévices sous la tente, plutôt à la*

*suite des heures ensoleillées qui m'avaient rendues bourdonnante et fertile, une plante grasse. p. 207*

Ce "violeur héroïque" – car le tréma de la lettre "I" se glisse aisément dans le mot voleur et le "violeur" s'entend presque naturellement dans cette paronymie –, « *lui, (ce) porteur de cadavre, (cet) ensevelisseur des mères,* » p. 211 sait que Zoulikha a son secret, et c'est pourquoi il faut que son corps sonore soit enterré, et muet définitivement. Et lui, bien sûr, sera gratifié par les pouvoirs :

*L'hagiographie qu'ils me destineront un jour pourra chercher ce jeune homme, lui tresser, au nom de tous, lauriers de reconnaissance ; pas encore, tous comptes faits ! Car s'il y a bien un homme qui un jour me limita, qui m'étouffa, qui me trahit, certes malgré lui, ce fut plutôt ce garçon ! Tu le connais, te dis-je. p. 210*

Le discours est à son point d'orgue : même la trahison est annoncée. Mais Zoulikha est libre, elle va jusqu'au *bout*... de sa pensée de maquisarde. Elle continue sur le même ton accusateur :

*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 les youyous de femmes me transperçant. Non, il m'enterra ! Selon la tradition... Il m'honora, selon l'islam ! p. 210*

Très dure avec le pouvoir officiel, l'héroïne prend en même temps une distance quant à sa position avec son ancien ennemi : le pouvoir colonial. Lui, comprend ce qu'elle veut réellement au maquis : profiter de l'air et s'activer au dehors. Rester "pourrir en plein air" est conforme à ce qu'elle aspire : la liberté d'être femme, tout simplement.

- L'écouteuse Assia Djebar

Dans l'épilogue, la romancière, fille du XXI<sup>e</sup> siècle, prononce à son tour un discours aussi dur. Elle revient visiter sa chère ville Césarée.

*Puisque j'ai désiré revenir, vingt ans plus tard, vingt ans trop tard, pour faire revivre le récit d'hier scandé les mots, la voix, la présence dans l'air de Zoulikha, que représentent-ils, ces violents qui surgissent, menaçants ? Eux qui tuent, qui violent et détruisent, nouveaux Firmin ou Vandales furieux, ressuscités du plus lointain passé ! p. 218*

Il est évident que notre écrivaine revient sur la décennie noire que nous avons délibérément éludée pour des raisons personnelles. Aucun mot ne peut dire notre douleur, nous laissons Assia Djebar l'exprimer sans autre commentaire.



### 3-2-3 Le discours transcendant vers l'universalité

Un des enjeux du roman est de donner aux personnages femmes une dimension d'universalité. Cela apparaît d'abord dans les propos de Hania. En comparant Zoulikha à Fatima, la fille bien aimée du Prophète (n'oublions pas qu'Isma et Lila étaient les filles de leur père), Hania donne à sa mère une dimension et stature internationales, au moins dans le monde musulman. :

— *Heureuses, intervient avec mélancolie Hania, heureuses celles que, sur notre terre, nous pouvons appeler « les filles de leur père » ! Elle se tait, puis se force à dire : Vous d'abord, je le constate aujourd'hui, mais Zoulikha, ma mère aussi, doit sa première force dans sa jeunesse, à son père ! Après tout, c'est la tradition de l'islam : avec Lalla Fatima et son père, notre Prophète qui a eu beaucoup de filles, ce sont les fils de Fatima qui furent suppliciés et les filles de Fatima qui déroulèrent une parole de reproche et de révolte, devant tous ! p. 137*

Zoulikha, elle, effectue une autre ascension en s'adressant aux femmes du monde entier à travers l'image de celle, anonyme, qui a levé le poing, et à laquelle Mina est invitée à rendre éternellement hommage :

*Reconnais laquelle des femmes a levé le poing, oui cherche-la sous n'importe quel voile de laine usée, blanche ou salie, et même avec des yeux noircis baissés. L'autre main aussi, celle qui masquait le nez et la bouche impétueuse, l'autre main avec les mêmes bracelets d'étain ou d'argent terni, palpe-la, caresse-la, même vingt ans après ! p. 68*

*Ma harangue, mon ivresse de défi ressusciteront dans notre lumière inépuisable lorsque, juste avant midi, celle-ci étincelle et semble ensuite dissoudre au-dessus de Césarée.*

*Je le sais, tu seras à jamais spectatrice. Je le sais, tu te précipiteras un jour, tu t'écourcheras peut-être les genoux, mais tu t'approcheras, et de si près – aujourd'hui, ô Mina, ma princesse ! p. 68*

Mina et l'écouteuse peuvent alors se rappeler la sacro-sainte chanson de l'unicité de l'après Indépendance :

*« Nous avons une seule langue, l'arabe  
Nous avons une seule foi, l'islam  
Nous avons une seule terre, l'Algérie ! » p. 71*

Mais, sur le rythme de cette ritournelle enfantine, les deux nouvelles amies improvisent un refrain bien plus universaliste :

*Chantons à notre tour, propose sa compagne :  
Nous avons trois langues, et le berbère d'abord !  
et, puisque religion il y a :  
Nous avons trois amours :*

*Abraham, Jésus... et Mohammed ! p. 71-72*

Il en va de même pour les héros algériens :

*Nous pourrions aussi évoquer nos ancêtres illustres :  
Jugurtha, trahi, est mort à Rome, loin de sa terre ;  
La Kahina, notre reine des Aurès, vaincue, s'est tuée auprès d'un puits ;  
Abdelkader, expatrié, s'est éteint à Damas, auprès d'Ibn 'Arabi ! p. 72*

Même s'ils sont algériens par leur naissance, ils appartiennent à l'universalité par leurs actes et leur courage – comme notre Absente. Alors, l'écouteuse de monologuer :

*« Le jeu des trois, sur une même terre : trois langues, trois religions, trois héros de résistance, n'est-ce pas mieux ? » Toutefois, cette conclusion, la visiteuse ne l'a pas formulée à voix haute, mais pour elle seule. p. 72*

L'écouteuse garde son point de vue pour elle seule : elle accompagne Mina, mais ne lui impose pas son opinion. Le mythe, lui, peut le dire à voix haute :

*Il faudrait se dire : sur cette terre, la condamnation vient-elle du fait que nous nous trompons parfois d'ennemi ? Que notre défi nous est nécessaire pour sortir du sommeil et que peu importent le visage et le corps adverses qui nous servent de butoir. [...] Nous nous construisons au hasard un cadre, un trait de craie esquissé à la va-vite... Vite, un ennemi, vite, une voix à défier : et nous hors de notre sang alors que, la première des énigmes, nous la portons en nous, non... p. 122-123*

Contre la tolérance, tous les hommes pèchent un jour, car ils ne sont que des hommes. Condamner l'autre parce qu'il est étranger et le décréter ennemi est un risque qui guette tout être humain. Mais pas au point d'effacer le souvenir du commissaire Costa :

*Le commissaire Costa, je te le dis, ma chérie, ma toute petite, m'a délivrée car il m'a poussée à décider, à partir en avant, à couper les entraves : était-ce donc, dans ce cas, vraiment lui, l'ennemi ? p. 123*

Assia Djebar produit également son discours, car elle est la sultane du temps (fictif) : elle sait ce qui s'est passé après Zoulikha ; et surtout elle a le pouvoir des étrangers spectateurs qui écrivent : elle laisse son témoignage :

*Je suis revenue seulement pour le dire. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes ! p. 214*

Amère, elle ajoute :

*Les pierres seules sont sa mémoire à vif, tandis que des ruines s'effondrent sans fin dans la tête de ses habitants. p. 215*

Sans nommer personne, Assia Djebar accuse ceux qui ont oublié leur serment et leur devoir. Puis elle explose :

*Puisque j'ai désiré revenir, vingt ans plus tard, vingt ans trop tard, pour faire revivre le récit d'hier scandé par les mots, la voix, la présence dans l'air de Zoulikha, que représentent-ils, ces violents qui surgissent, menaçants ? Eux qui tuent, qui violent et détruisent, nouveaux Firmin ou Vandales furieux, ressuscités du plus lointain passé ! p. 218*

La voix de Zoulikha retentit dans celle de l'auteure : pourquoi revenir en arrière ? pourquoi la violence ? – Le dernier passage est plein de "dur" espoir :

*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. [...] 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. p. 219-220*

Pour clore ce volet, nous constatons donc que le discours subversif vient principalement de Zoulikha Oudai, qui le prononce en tant que mythe : elle franchit toutes les étapes, et ose même remercier l'ennemi en lui trouvant quelque aspect positif. Quand elle évoque les pouvoirs, qu'elle désigne toujours par "ils", elle utilise le terme "chacals", à l'instar de sa belle-sœur Zohra Oudai (pages 201 et 212 dans le quatrième monologue). Normalement, c'est Zohra la paysanne qui emploie ce vocable, très proche de la terre, mais l'Absente se nourrit de la parole des vivants.

Les autres personnages font de même, ne définissant jamais explicitement ces pouvoirs constamment désignés par "ils" – ce pronom que Benveniste qualifie de "non-personne" : il désigne tout pouvoir, où qu'il soit, et l'accompagne d'une dépréciation certaine :

On a à l'esprit l'anathème de Benveniste contre la troisième personne. Selon lui, seules la première personne et la deuxième personne grammaticales méritent ce nom. [...] Il suffit du « je » et du « tu » pour déterminer une situation d'interlocution. La troisième personne peut être n'importe quoi dont on parle, chose, animal ou être humain. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> RICŒUR P. : *op. cit. (Soi-même comme un autre)*, p. 62.

### 3-3 Le discours politique est l'enjeu du roman : du féminisme à la subversion radicale

« FSS » apparaît comme l'aboutissement d'un long cheminement littéraire qui débute au premier titre de notre corpus, « ENM ». C'est d'ailleurs l'enjeu que s'est fixé notre écrivaine :

*Sur ce, son amie a cette pensée brusque, qu'elle gardera pour elle seule :  
« L'histoire, contée la première fois, c'est pour la curiosité, les autres  
fois, c'est pour... pour la délivrance ! » p. 156*

Cette réflexion de l'écouteuse, sous forme de monologue dans la partie dite documentaire, marque bien une progression dans l'énonciation. Les mots ne fuient pas, et cette "délivrance" réfère à la résolution de l'écrivaine : près quarante ans de maturité littéraire, « FSS » est vraiment dans le "dire" djebarien.

Chaque fois que la romancière écrit, c'est une délivrance. C'est le cas dès « ENM » :

*Dans mon premier roman, *La Soif*, je m'étais masquée. Dans mon second roman, *Les Impatients*, je me suis rappelée. Dans mon troisième roman *Les Enfants du nouveau monde*, j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila, à côté et en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi...<sup>1</sup>*

Cette délivrance se fait sur deux plans : dire les siens qu'elle ignore jusqu'alors, et se dire un peu dans Lila. À ce stade, cependant, le discours idéologique reste identique pour tous les personnages, féminins et masculins. Puisqu'il s'agit d'un regard porté sur les siens, l'auteure se limite à la fonction de la vision comme une caméra qui balaie un champ. Or, un même objectif peut cibler un angle au détriment d'un autre, ce qui rend la visée subjective. Dans « ENM », Assia Djébar est dans cette position subjective de la caméra : sa description s'effectue dans une "configuration idéologique" de la cause nationale – nous évitons le terme structurant de pouvoir qui n'est pas encore déterminé – à l'occasion de la journée du 19 mai 1956. Assia Djébar, la jeune romancière laisse son oeil décrire les siens. Nous avons analysé précédemment la façon dont s'introduisait alors l'Histoire dans son écriture que nous avons déjà démontrée, mais voudrions revenir, dans la perspective idéologique qui nous retient actuellement, sur la singularité du récit assez fugace, il est vrai, de la tentative de viol de Chérifa par son premier mari. Pour nous, c'est le sceau du texte djebarien : faire état d'un éventuel viol dans un couple légitime est plutôt un acte de

---

<sup>1</sup> CHIKHI B. : *op. cit.* L'auteur cite Assia Djébar qui accorde une interview au périodique *Jeune Afrique* n° 1225.

transgression. Mais le personnage qui le commet est un traître à la cause nationale, et la transgression se transforme donc en dénonciation, conformément au discours monologique du roman. Beïda Chikhi remarque à ce propos :

Simultanément source et appel de sens, l'art des nuances instaure, dans les productions suivantes, une complexité qui sauve complètement un roman comme *Les Enfants du nouveau monde* d'un didactisme pesant, car trop conforme au modèle dicté par l'engagement. <sup>1</sup>

Relevons ces mentions de l'art des nuances, de la complexité narrative et de l'engagement que l'auteur semble s'imposer. À notre sens, Assia Djébar n'est alors pas dans l'engagement politique et ne le cache pas ; elle l'exprime clairement quand elle parle de Kateb Yacine :

[...] Se dresse la figure tutélaire de Kateb Yacine contre laquelle, pourtant, elle s'inscrit en faux de façon explicite : Certains ont voulu peut-être devenir les enfants de Kateb. Mais pas moi, je suis une femme dont la filiation est autre. » <sup>2</sup>

Cette autre filiation est cette mémoire des femmes silencieuses, et la transgression à laquelle se livre l'écrivaine consiste tout simplement faire "parler" ces ensevelies et ces silencieuses de la contrainte sociale, à s'en faire la voix.

Dans « ENM », Chérifa est l'exemple type de la femme traditionnelle. Quand elle propose de monter au maquis avec son deuxième mari, celui-ci s'y oppose : elle se soumet et l'attend à la maison. C'est pourtant cette même Chérifa, si obéissante aux règles sociales, qui se refuse à son premier époux – tabou qu'Assia Djébar lève doucement et imperceptiblement. Parce qu'il est présenté comme traître à la cause nationale, le premier mari est "noyé" au point de faire oublier la levée du pan de voile sur une réalité qui peut être encore actuelle dans les années deux mille. Car, si le viol est honni par tous, on considère que, dans un couple légitime, il n'existe pas : une femme mariée doit répondre à toute demande de son époux. Assia Djébar ose en parler en mille-neuf-cent-soixante-deux (1962) – en quoi elle poursuit la délivrance qui anime toute son œuvre.

Autre fait passé souvent passé inaperçu, et qui explique la "juste" colère de Hakim : Amna est battue par son mari. Là encore, l'aspect idéologique et monologique efface le fait de battre sa femme pour trouver un exutoire à sa propre culpabilité. Hakim, l'écorché vif, torture à mort son compatriote Saidi. Amna n'est pas associée à cet acte, mais elle est battue. Elle est fautive par le seul fait qu'elle est la partie morte de Hakim :

---

<sup>1</sup> CHIKHI B. : *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> CLERC J.M. : *op. cit.*, p. 5.

*Parce que cette femme, à force de passivité, est devenue une partie de lui, une partie morte. p. 86*

Du point de vue idéologique, battre sa femme devient accessoire : la mort de Saidi est autrement plus grave. Mais Assia Djébar est dans la délivrance, elle se contente de “dire” doucement, subtilement, presque “inconsciemment”. Cela va changer après l’euphorie du succès du roman suivant, *Les Alouettes naïves*, et le silence de dix ans.

Avec « OS », en effet, elle hausse le ton et, cette fois-ci, “se livre en semi-autobiographie”. Le viol en couple légitime devient un fait qu’elle dénonce. Hajila subit le viol de son mari comme le tribut à payer pour sa désobéissance : elle sort “nue” et ose se promener sans voile dans la rue. Comme Chérifa, elle est, telle une esclave, dans un rapport de soumission à son mari, et ce dernier ne fait finalement qu’user – et abuser – de son droit de maître. Comme Amna aussi, elle est battue par son époux. Mais, cette fois-ci, aucune cause nationale ne vient cacher le fait, qui est ouvertement dénoncé. Assia Djébar crée ainsi un lieu de lutte, illustré par un extérieur essentiellement masculin. Hajila s’accapare cet espace de liberté sans l’autorisation de son mari, s’arme des idées d’Isma, et devient à son tour la reine du monde extérieur pour profiter pleinement du soleil et la lumière : elle sort “nue”, dévoilée, comme Isma, la musulmane occidentalisée.

Le discours féministe est patent dans « OS », où deux parties s’affrontent : l’une, masculine, dont le leader est le mari de Hajila ; l’autre, menée par un personnage bicéphale Isma/Hajila, un exemple de sororité. Le camp masculin est individualiste ; en face, le camp féminin est solidarité agissante. Tout le roman s’articule autour de cette opposition entre femmes et hommes, dont les premières sortent largement victorieuses. Le discours féministe est produit par Isma qui ne peut être que l’auteure, elle qui reconnaît toute femme sous son *haïk* et devine sa région d’origine. Elle peut savoir aussi ses peines et ses espoirs. Il est évident que notre romancière se “dévoile” pour dire que son expérience autobiographique a servi de base à l’écriture du roman « OS ».

Dans « FSS », le discours semble ouvertement politique, puisque Zoulikha Oudai est une vraie martyre. Cependant, “l’art des nuances” de l’écrivaine lui permet de produire un discours politique... selon sa perspective spécifique, c’est-à-dire en restant dans sa ligne directrice : se faire le chantre des femmes oubliées et contraintes au silence, se fait l’écho des voix des femmes ensevelies – et, parmi elles, de Zoulikha. D’ailleurs, cette héroïne ressemble singulièrement à notre romancière : elle est dévoilée et parle la langue française comme un moyen de libération. Le roman devient alors délivrance de la parole de toutes les femmes – algériennes, musulmanes et universelles. « FSS » déroule un discours universaliste qui dépasse largement le féminisme, au clivage femmes/hommes un peu restreint, qui prévalait dans « OS » au cours des années quatre-vingt.

Car l'histoire de Zoulikha pose un problème existentiel : comment une femme active peut-elle exercer sereinement un métier sans qu'on oublie qu'elle est une femme ? Souvent, son corps devient un lieu d'affrontement. Pour s'imposer, elle doit effacer sa féminité, sans quoi, quelle que soit son ascension professionnelle, on soupçonnera qu'elle est liée non à ses compétences mais à d'autres considérations. Lorsqu'elle montre ses capacités au commandement, elle fait peur, car elle se trompe de rôle, et cesse de faire de la cuisine sa profession de "foi", comme l'exige la société. Dès que Zoulikha monte au maquis, elle se montre très active et devient le "chef" du groupe – mais aussi la cible "sexuelle" de plusieurs maquisards. Intelligente, elle endosse son meilleur costume : être une "mère" pour tous ces maquisards jeunes ou plus âgés qu'elle :

*Un de nos cadres, en inspection, un homme de la cinquantaine, avait, devant moi et eux, ironisé :*  
 — En somme, ils sont tous tes fils, dans ce refuge ! Même moi, si je venais...  
 — Ils m'appellent tous « ma mère », ce n'est pas moi qui le leur ai demandé. p. 209

Encore un statut imposé. Pour être respectée en tant que femme, la société musulmane reconnaît seulement le statut de la mère. Elle se plie donc à ce rôle, même auprès de ce maquisard quinquagénaire. Mais elle est heureuse de disparaître, car elle sait trop que, dès la fin du maquis, seule la maison l'attend. Son courage et ses compétences font peur, et elle est une sérieuse concurrente pour l'accès aux postes de décision

*Ainsi, « notre Zoulikha », si elle était née homme, aurait été général chez nous, comme chez bien d'autres peuples, car elle n'a jamais craint quiconque et elle aimait l'action, plus encore que mon frère, El Hadj. p. 75*

Le discours énoncé ne consiste plus dans la confrontation entre femme(s) et homme(s), mais plutôt dans la revendication d'un "droit à la féminité" : le droit d'être une femme s'activant là où elle s'épanouit, même dans le commandement.

Ce troisième roman opère donc une mutation considérable par rapport à l'affrontement sur lequel se fondait « OS », où Isma et Hajila campent la féminité contre la masculinité. « FSS » s'approprie un discours universaliste pour la cause humaine. Si l'héroïne vise d'abord la libération de la musulmane, elle instaure tout aussi bien une ouverture sur les autres sociétés pour installer cette émancipation de la femme dans un contexte mondial et universel.

D'ailleurs, Assia Djebar modifie sensiblement son regard sur ses héroïnes, par rapport à « OS ». Hajila, la femme traditionnelle, était obnubilée par "la femme nue et pas française", autrement dit par la figure de la musulmane occidentalisée dont elle s'efforçait

d'imiter la "nudité". En ce sens, elle était un regard, plutôt qu'une parole. Rien de tel, dans « FSS », avec Lla Lbia et Zohra Oudai, toutes deux voilées du traditionnel *haïk*. La première, cette voyante qui possède le pouvoir du regard extralucide, est dans le dire : elle n'a pas besoin de se dévoiler pour mener sa diatribe contre le pouvoir officiel. Sa liberté de pensée et de parole n'est pas dans le voile, qu'elle garde même à la maison sous forme de fichu traditionnel, mais dans sa parole acerbe et dénuée de fioritures. La seconde, Zohra Oudai, du fond de sa campagne et de sa langue arabe est une vraie femme libre. Elle n'hésite pas à nommer "chacals" ces messieurs du pouvoir : le terme sera repris par la moderne Mina en parlant de Rachid, et bien sûr par Zoulikha pour marquer son accord discursif. Mais, là encore, le voile n'est pas une entrave à la liberté de dire.

### 3-4 Le corps absent/voix/e, serait-il l'écriture subversive djebarienne ?

Avec sa polyphonie narrative, « FSS » est une manifestation de la subversion dans l'écriture du corps absent. Au faite de sa carrière littéraire, Assia Djébar manie les mots à sa guise, et produit une transgression sans pour autant prendre part directement à une bataille politique qui pourrait nuire à sa littérature. Seule "sa" résistance retient son attention d'artiste.

Néanmoins, nous allons voir qu'intuitivement, ce corps absent à l'expression transgressive existe déjà dans « ENM », prend plus de place encore dans « OS », et devient finalement l'objet même de « FSS ».

Dans « ENM », Chérifa va nous servir encore une fois d'exemple, au moment où elle doit sortir pour avertir son mari Youssef qu'il va probablement être arrêté :

*Elle s'assoit, tend sa volonté pour installer en elle un vide ; pour surprendre la décision : elle veut agir. S'empare d'elle un désir étrange et qui l'inquiète, de faire quelque chose d'audacieux dont l'éclat étonnerait Youssef. Ce qu'elle cherche, elle n'ose encore le comprendre elle-même, ce n'est pas tant de sauver Youssef (il lui semble que Youssef n'aura besoin de personne, qu'il saura parer seul à tout danger)...*  
p. 136-137

Décider est lié à un désir étrange, mais Chérifa, femme traditionnelle, ne peut penser sortir seule de chez elle :

*Pour une épouse heureuse vivant au cœur d'une maison d'où elle ne sort pas, selon les traditions, comment prendre, pour la première fois, la décision d'agir ? Comment « agir » ? Mot étrange pour celle qu'emprisonne l'habitude (et cette habitude, la ressentir tel un instinct, comme si toutes les femmes de sa famille, des maisons voisines, des*



*générations précédentes la lui avait léguée en héritage, sous forme de sagesse impérative.) p. 137*

Cette réflexion est déjà par elle-même subtilement transgressive, mais l'héroïne s'accroche à la seule idée neuve : agir. Une force insoupçonnée vient de cette nouveauté :

*Mot nouveau auquel le sort (« Le sort, vraiment ?... ») l'accule et qu'elle voit soudain surgir, riche de promesses et de fruits : « Agir ! Moi ? Moi ?... » [...] mais il lui faudra aussi inventer un autre pas, une autre démarche – une autre façon de voir, d'être vue ; d'exister. p. 137-138*

Complètement absorbée par ses pensées, Chérifa s'achemine ainsi lentement et sûrement vers "une autre façon de voir, d'être vue ; d'exister". Cette femme traditionnelle se transforme : elle acquiert une nouvelle façon de voir et surtout d'être vue – car elle découvre qu'être vue et exister sont inséparables. Nous sommes encore dans les années soixante, quand sortir seule est, pour une femme traditionnelle, une véritable transgression des règles sociales. Le port du voile est inévitable :

*Chérifa dont la démarche lente, légèrement balancée, va attirer les regards des hommes qui jouent sur les terrasses, bavardent ou boivent thé et café, Chérifa dont le cœur bat de hâte, de honte, s'avance, pour la première fois, dans cette rue longue dont elle fixe le bout comme s'il était celui de sa délivrance. [...] Elle marche droit, d'un pas régulier ; déjà des yeux se lèvent sur ce qu'ils imaginent être une silhouette alanguie rôdant au soleil. Ils ont noté aussitôt la finesse de la cheville, les souliers non éculés – ce ne sont pas des babouches de vieille –, le voile de soie différent de celui des filles du fleuve. La raideur enfin, les yeux fixes qu'on n'accroche pas, chacun des spectateurs les remarque aussi. p. 140*

Cette description de Chérifa sous son *haïk* révèle le corps extérieurement et intérieurement : la finesse des chevilles et les souliers non éculés nous renseignent sur la beauté et le raffinement du corps, tandis que la raideur de la démarche (paradoxalement, la raideur du corps voilé est une preuve de sa souplesse) et les yeux qui n'accrochent pas nous révèlent la grâce intérieure qui est la vertu. Ces mots nous dévoilent ainsi la beauté qui affleure à la surface du voile, et qui ne peut dissimuler ce qui est vu.

Chérifa traverse la ville et retrouve son mari. Un fol espoir naît après l'exaltation que lui a procurée cette sortie :

— Une fille, dis-tu ? une fille de la ville, et qui monte au maquis ?  
 — Oui, une jeune fille ; ce n'est pas la première ! répond-il, surpris de cette question dont il cherche le sens. Chérifa est de nouveau dans ses bras ; un espoir allume ses yeux :  
 — Youssef ! oh, Youssef ! Je voudrais...  
 [...] — Non, rien, murmure-t-elle, le temps passe, il faut que tu partes !  
 p. 230

Non, Youssef ne comprend pas le souhait de sa femme, qui se tait et retourne l'attendre à la maison où elle trouve Lila, ce personnage qui ressemble à Assia Djebar :

— *Moi, fait soudain Lila, après un silence, lui aussi, m'aurait emmenée, j'en suis sûre... Seulement, ce n'était pas, pour moi non plus, le moment. J'étais (elle hésite) ... j'étais en retard. p. 232*

Lila est seulement en retard par rapport à sa prise de conscience ; elle ira au maquis même sans l'aide de Youssef ni de quiconque, car elle possède un pouvoir qui lui donne un corps libre et sans entrave : le défi. Alors, Lila va exaucer le vœu de Chérifa. Le défi exprime le mieux le corps absent, cette volonté inébranlable qui permet de passer outre les obstacles d'effacement et de faire exister le corps, même voilé ou disparu :

*Il arrive ainsi qu'un pas esquissé hors de l'ombre fasse entrevoir la route et son tracé jusqu'au but dessiné sur la pierre ; mais la lumière n'a pas jailli dans le même éclair pour l'autre. p. 230-231*

Cette phrase au discours dissonant, qui la prend en charge ? Chérifa ou la voix narrative ? La forme impersonnelle installe un narrateur classique, mais les déceptions de Chérifa se lisent en filigrane. L'auteure est impliquée, sûrement, car la route tracée, dont le but s'inscrit sur la pierre, instaure une durabilité de roc : par cette assertion discursive, Assia Djebar se fraye le chemin qu'elle choisit pour dire, et d'abord pour se dire.

Notre deuxième roman, « OS », semi-autobiographique, est l'expression du corps absent au sens djebarien. Dans un jeu de dé/voilement, le corps se déclare par tous ses sens, et même les ébats amoureux explosent dans l'intimité de la chambre fermée :

*Torse nu, cheveux décoiffés, l'homme est sorti d'un pas traînant que j'entends, vulnérable encore. [...] J'allonge les jambes ; volupté d'attendre le plaisir après le plaisir, de continuer d'en avoir les membres rompus, les articulations assouplies. Mes yeux s'accrochent à l'embrasure de la porte bleu vif, en suivent le contour quadrangulaire, tandis que mes reins, que mes seins s'étalent. Mes coudes posés à plat découvrent leur saignée. La porte se rabat de nouveau : la distance entre mon corps couché et l'homme debout se dissout. Éclair avant la pétrification de l'attente. p. 30-31*

Le corps s'expose dans l'obscurité d'une chambre, absent aux yeux de tous, mais présent par les sens, le désir et le plaisir dans l'attente d'être renouvelés. Isma, la sultane, ne cache pas la jouissance qu'elle éprouve : elle est amoureuse, et pour elle, femme moderne, rien n'est tabou.

Pour Hajila, le plaisir réside déjà dans le fait de voir avec les deux yeux (le voile ne laisse qu'un œil, l'autre est dissimulé par le tissu), et d'être vue, d'être "nue" en langue arabe. Elle ôte le voile pour profiter de la lumière et sentir le soleil caresser sa peau nue :

*Ta main droite tire alors l'étoffe, en fait un tas qui traîne jusqu'au sol. Tu avances de nouveau, seulement d'un pas : tu t'arrêtes sous un arbre. L'exubérance des parfums t'agresse : l'aubépine de la haie, puis une herbe sauvage que tu ne reconnais pas. Une profusion de senteurs, douces ou acides, t'enveloppe, te retient... p. 40*

Tous les sens sont exacerbés, notamment l'odorat qui est assailli par tant de senteurs nouvelles (avec le voile, ce sens est diminué). Le corps devient une multitude de sensations, dont chacune apporte une information sur le monde : tout est joie immense procurée par la "nudité" du corps. Le tandem Isma/Hajila joue donc comme un corps unique qui extériorise toutes ses sensations dans des situations multiples : être voilée/dévoilée ; désirer par tous les sens ; ressentir la douleur du viol que le personnage bicéphale partage aussi. Avec, de surcroît, un élément déterminant pour ce personnage double : le défi – ce cadeau inestimable qu'Isma transmet à Hajila, et qui permet à cette dernière d'imposer son corps sans *haïk* et d'affronter tous les hommes.

Dans notre troisième roman, « FSS », le corps est complètement absent de l'intrigue. Dans la partie dite documentaire, où l'écouteuse joue son "propre" rôle, nous retrouvons des personnages qui sont presque de véritables personnes. En effet, Zoulikha étant un simple souvenir, tous les protagonistes ne témoignent que de leurs propres actes, de ce qu'ils ont vécu avec l'héroïne. De ce fait, le souvenir devient le corps "vivant" qui se raconte à travers ses sensations mémorielles : chaque parcelle corporelle, aussi minime soit-elle, possède une mémoire particulière. Zoulikha devient les "corps féminins vivants" de l'interview. Sa réalité est celle des mots qui proviennent de ces voix : mots qui dévoilent le corps, et parfois l'exhibent pour le transcender :

*Comme si me traîner et m'exposer ainsi aux chacals errants, et auparavant aux yeux effrayés des paysans immobiles dans un cercle voyeur et impuissant, comme si ironiser sur ce corps femelle abattu, un des genoux plié sur le côté si bien que le mouvement à demi ouvert de la jambe, du mollet ne pouvait qu'évoquer une posture indécente – cet écartèlement, ce tableau de peinture à vif caricaturé –, liait bizarrement bourreaux et hommes victimes ou même témoins...p. 202*

C'est le moment ultime de la mythification de Zoulikha, celui où elle incorpore la mosaïque, ce tableau éternel que tous les yeux peuvent voir. En fait, les mots "sont" le corps absent, dont la meilleure expression se concrétise dans les quatre monologues. Ces derniers sont une "pure matérialisation" scripturale du corps absent puisque Zoulikha s'y exprime à la première personne. De surcroît, elle détient le secret de toute l'intrigue du roman, qu'elle livre seulement au quatrième monologue, en clôture, dans une sorte d'accomplissement du récit d'une héroïne que l'Histoire a oubliée. Car la Femme aux monologues partage avec Lila et Isma l'arme et la volonté du défi. C'est lui qui a permis à Lila de se libérer de la douce protection masculine de son père et mari, et de s'imposer à un

Martinez soupçonneux à l'égard de cette militante arabe qui ressemble à une française. C'est le défi aussi auquel a recours Isma pour crier à travers la douce Hajila qui sort "nue", sans l'autorisation de son mari, non pas pour le tromper avec un homme, mais avec tout le monde sans distinction : hommes, femmes, enfants et vieillards. C'est le défi, enfin, que Zoulikha oppose au vieux paysan, au commissaire Costa et au pouvoir officiel en révélant son secret longtemps gardé.

En fait, le défi, qui est une manifestation de la volonté, se traduit à travers les actes du corps. Il naît dans le mental, mais c'est le corps qui l'exécute. Autrement dit, il fonde le corps absent/présent. Il est irréel en terme de volonté, et ô combien réel en action – et l'écriture en est une.

Or, précisément, l'écriture djebarienne est un défi que notre romancière se forge toute seule, car elle est boudée par ses pairs, parfois Français, surtout Algériens. Elle s'arme de défi et décide de se dire. La première expérience autobiographique des *Alouettes naïves* se solde par une absence de dix ans. Le retour s'opère sous le signe d'un autre défi : dire la voix des femmes silencieuses, absentes de la scène sociale ou soustraites délibérément par les pouvoirs politiques, quand il s'agit des anciennes moudjahidates ou des martyres. Cette écriture du défi sera consacrée "immortelle" en l'an deux-mille-six (2006).

Dans ce dernier chapitre de notre thèse, nous constatons finalement que le discours redevient monologique, mais avec la particularité fondamentale qu'il émane maintenant de femmes jusqu'ici silencieuses ou obligées de l'être. Elles ont un autre regard, même si toutes se rangent solidairement dans le point de vue de la Disparue. Son absence est une autre preuve de la justesse de ses paroles. La voix, qui est reprise par la voie des mots, s'entend dans le texte djebarien et lui confère un impact qui survit au-delà du corps physique.

Le discours que s'approprie Zoulikha, la martyre de la révolution, ne se situe donc pas, à proprement parler, dans la bataille politique. Assia Djebar/Zoulikha ne veut pas rétablir des faits "réputés historiques" : elle témoigne d'un événement marginal ou plus exactement marginalisé, car tout ce qui touche à la femme devient tabou, et il faut le taire pour la tranquillité de tous. Sans avoir de visées politiques, le discours monologique ainsi produit ne révèle qu'une parole minorisée, non seulement dans son pays mais ailleurs également. Paradoxalement, c'est le lieu même de la subversion de Djebar. Et, surtout, cette parole féminine est éminemment transgressive dans la mesure où elle s'élève au-dessus de toutes les voix pour s'accomplir dans la Voix universelle qui cible tout pouvoir, Alain Donadey affirme :

La transgression effectuée par Assia Djébar est double. Elle place les femmes algériennes (y compris elle-même) non seulement à l'intérieur mais aussi au centre de l'histoire. Or, les femmes ont traditionnellement été marginalisées dans l'historiographie, qu'elles soient algériennes ou françaises, si ce n'est qu'en tant que métaphore de la Nation. Cette nouvelle conception de l'histoire est écrite du point de vue du réprimé et basée sur les traces de la mémoire féminine algérienne.<sup>1</sup>

Zoulikha Oudai déroule une parole féminine qui livre un message de tolérance au monde entier ; et Assia Djébar s'empare de la Voix, la diffuse en un texte dont l'arme redoutable est... la plume ou le "calame".

---

<sup>1</sup> DONADEY, A. « D'Ibn Khaldoun à Assia Djébar : une tradition littéraire ». Dans GAFĀĪTI Hafid, CROUZIERES-INGENTHRON Armelle (dir.). *Femmes et écriture de la transgression*. Paris : L'Harmattan, 2005. (Coll. Études transnationales, francophones et comparées), p. 56.

## Conclusion partielle

Le roman « FSS » est celui de notre corpus qui répond le mieux à notre problématique : les dispositifs de fiction exprimant le corps chez Assia Djébar. Cette oeuvre est publiée en l'an deux-mille-deux (2002), à la veille de la consécration de notre auteure par son entrée en juin deux-mille-six (2006) à l'Académie française.

Avec quarante ans de maturité littéraire, son écriture est reconnue et identifiable par sa particularité : dire la Femme. En ce sens, Zoulikha Oudai, martyre de la révolution algérienne, n'est pas confinée dans son pays uniquement : le texte djébarien la dote de l'universalité. Son identité, qui est étroitement liée à son pays, éclate en mille femmes/étoiles qui deviennent à leur tour des Zoulikha pour suivre sa voix/e.

Pour Assia Djébar, « FSS » est l'aboutissement très provisoire<sup>1</sup> d'une entreprise littéraire qui débute en mille-neuf-cent-cinquante-sept (1957) avec *La Soif*. Nous postulons que le roman « ENM » est le premier des romans où l'aspect historique est pris en considération comme un élément majeur par la jeune romancière d'alors. L'« air de flûte » de *La Soif* est en effet le premier roman où « *la découverte du corps est aussi une révolution importante.* »<sup>2</sup>

Histoire et corps sont les éléments fondateurs de l'écriture djébarienne. Le premier tient assurément à sa formation académique ; le second manifeste sa facture littéraire. Le corps y est visible non par son aspect physique, mais par sa sensibilité. Parfois, son absence le dote d'une présence émotionnelle, d'une réalité que sa matérialité organique ne parviendrait pas à traduire. L'exemple du regard et de la vision est révélateur de ce paradoxe djébarien. Le regard dévoile les profondeurs de l'intériorité, et Assia Djébar le qualifie de féminin – tandis qu'elle attribue aux hommes la vision qui sollicite l'œil dans sa fonction physiologique. Le corps absent convoque le souvenir par tous ses pores, et l'altération intervient à travers l'amplification ou l'atténuation : deux situations qui attestent d'un corps sensible et interprétant. Il y a là une nécessité qu'Assia Djébar transforme en écriture poétique et l'inscrit dans la continuité, l'éternité.

---

<sup>1</sup> Deux romans sont publiés après « FSS » : *La Disparition de la langue française* en 2003 chez Albin Michel, *Nulle part dans la maison de mon père* en 2007 chez Fayard.

<sup>2</sup> CHIKHI B. : *op. cit.* p. 13, B. l'auteur cite A. Khatibi: *Le Roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, p. 62.

## CONCLUSION GENERALE

Avec l'analyse des trois romans de notre corpus, avons-nous démontré notre problématique de départ ? Comment la construction fictionnelle djebarienne s'orne-t-elle d'un possible réel dans l'expression du corps mnémonique ?

Nous pensons que, mis à part le premier, « ENM », les deux autres y répondent amplement : avec « OS », nous disposons d'une semi-autobiographie assumée par l'auteur du quatuor ; et, avec « FSS », par l'intermédiaire du rôle de l'écrivaine comme écoutante, nous découvrons une sorte de demi- "écriture de soi", où l'intervieweuse se transforme en corps sensible aux émotions.

Dans la mesure où nous postulons une fiction à effets d'Histoire, il était plus pertinent de suivre la chronologie des publications des trois romans ; chacune d'elles marque en effet une période saillante de l'histoire de l'Algérie. Sans chercher à établir des faits historiques avérés, notre intention était alors d'analyser le texte djebarien comme une manière de problématiser l'Histoire dans la poésie pure. Et nous avons vu que la romancière historienne n'était ni dans la démonstration de la science historique ni dans le politique. Elle écrit des romans où l'historique se transforme en "parure" poétique pour hisser la fiction en un "possible réel". Le fait historique s'impose à la lecture comme une lumière qui éclaire et met en valeur la construction fictionnelle.

Conformément à ce que nous avons avancé dans l'introduction de notre travail, nous avons choisi de suivre la chronologie de publication des romans :

- *Les Enfants du nouveau monde* est publié en mille-neuf-cent-soixante-deux (1962), pendant la guerre d'Algérie,

- *Ombre sultane* est publié en mille-neuf-quatre-vingt-sept (1987) pour les années quatre-vingts.

- *La Femme sans sépulture* est publié en deux-mille-deux (2002) pour les années deux-mille.

Dans « ENM », Assia Djébar introduit l'Histoire pour la première fois de sa carrière, puisqu'elle y relate une journée de la guerre d'Algérie se situant en mai mille-neuf-cent-cinquante-six (1956). Ses deux premiers romans, *La Soif* et *Les Impatients*, ne faisaient aucune mention des événements tragiques de cette période historique. Quant au corps, il est la trame de ces deux œuvres, surtout *La Soif* dont B. Chikhi dit :

[...] Mais, durement malmenée par les intellectuels algériens engagés dans la lutte nationale, *La Soif*, son auteur l'a quelque peu désavouée, affirmant qu'il ne s'agissait que d'un « exercice de style ». Sensible au tribunal de l'opinion, Assia Djébar a dû, pendant de longues années, dissimuler sa grande tendresse pour son premier roman, attendant de nouvelles générations de lecteurs capables de comprendre que « pour le



personnage de *La Soif*, la découverte du corps est aussi une révolution importante. »<sup>1</sup>

Cette révolution reste cependant au second plan dans « ENM ». En ‘jetant un regard sur les siens’, la jeune romancière garde certes un regard attentif, mais qui est pour ainsi dire ‘voilé’ idéologiquement : ‘engagée politiquement’, son écriture romanesque se détourne quelque peu du corps en sa qualité de thème premier de sa littérature. De là vient que, lorsqu'elle représente le viol présumé ‘légal’ puisqu'effectué dans le couple légitime, elle le fait à travers le prisme de l'idéologie de la cause nationale : il n'est qu'un signe dévalorisant, parmi d'autres, d'un personnage négatif. La figure de la femme battue est un exemple plus surprenant encore : une vague ‘justification idéologique’ efface le fait lui-même. L'écrivaine ‘cautionnerait’ le point de vue de la Résistance : elle ne contredit pas, mais observe finement.

Les années quatre-vingts marquent le retour de la romancière à l'écriture après dix ans d'absence. Le regard, jusque-là voilé par l'aspect idéologique, se dénude et expose au grand jour sa vérité. Le corps mnémonique se révèle et s'exprime dans des effets d'Histoire qui lui servent de justification et de fiabilité. En ce sens, « OS » s'inscrit bien dans la logique de notre problématique, au moins pour l'histoire de l'auteure :

C'est alors, dans ce milieu des années soixante-dix [...] C'est pourtant dans ces circonstances qu'il y a eu pour moi une volonté de reprendre, comme matière d'écriture, l'Histoire. Et tout d'abord, « mon » histoire.<sup>2</sup>

Assia Djébar décide de se dire à travers un choix : faire parler les femmes, ses sœurs, ces muettes, ces ensevelies ou oubliées de l'Histoire. Femme silencieuse, elle intègre l'Histoire comme un ‘humus’, et commence par écrire la sienne : la semi-autobiographie valide la fiction. Nous entendons la voix de la romancière par le biais du personnage double Isma/Hajila apostrophant l'Homme, Lui, le mari. Se dessine alors le combat entre deux camps qui se font face, l'un, masculin, représenté par l'Homme ou le mari de Hajila ; l'autre, féminin, symbolisé conjointement par Isma et Hajila, solidaires dans leur sororité. Ces deux personnages féminins partagent entre elles les peines et les joies, et la durée des vingt-quatre heures est fractionnée selon cette solidarité : le jour pour faire vivre Hajila ; la nuit pour faire revivre Isma.

Ce personnage double est exemplaire, il transforme la rivalité sociale (les co-épouses) en solidarité sororale, mais l'amplifie aussi en intégrant toutes les autres femmes comme des sœurs de douleurs, puisque ces potentielles co-épouses sont ses ‘blessures’.

---

<sup>1</sup> CHIKHI B. : *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> DJEBAR A. : *op. cit. (Ces voix qui m'assiègent)*, p. 103.

Dans « OS », le caractère semi-autobiographique sert à appuyer la véracité de faits que nous appellerons non pas historiques, mais socialement crédibles. Le discours sonne vrai par ses effets émotionnels. Quand l'auteur décide que "toute femme est une blessure", elle se situe sans doute prioritairement au sein de la société musulmane. Mais nous n'ignorons pas que le vocable *blessure* est usité en littérature pour signifier la femme au sens physique du terme. Dans « OS », sa sémantique renvoie plutôt à une souffrance sociale : être ou subir une co-épouse légitime reste une humiliation pour les deux femmes/blessures, et cela dépasse largement la douleur physique. Avec la semi-autobiographie assumée par l'écrivaine, l'effet d'Histoire mue en effet de "son" histoire.

C'est avec « FSS » que nous retrouvons pleinement l'effet d'Histoire tel que l'entend notre problématique : un enjeu ultime de l'écriture du quatuor inauguré avec *L'Amour, la fantasia*. L'effet d'Histoire n'est pas produit par le récit authentique de Zoulikha Oudai, qui n'est qu'un "prétexte" romanesque pour construire et développer le modèle idéal du corps absent au sens djebarien. En revanche, dans le prélude et l'épilogue du roman, Assia Djébar joue son rôle réel en qualité de journaliste qui réaliserait un reportage concernant Zoulikha. Elle interroge les femmes les plus proches de l'Absente : ses deux filles, sa belle-sœur et son amie intime, selon une méthode empruntée à la science historique, mais qui est destinée à produire de la fiction. Adoptée par l'écouteuse, l'interview fonctionne dans cet "habillage" de la connaissance historique. Et, de fait, les voix des femmes narrent Zoulikha, chacune de son point de vue par rapport à sa relation avec l'héroïne.

Mais dès qu'il s'agit de discours politique, le monologisme se réinstalle, et cette fois-ci, contrairement à « ENM », il est dans la subversion. Toutes les voix féminines (la parole masculine est défaillante) se rallient à celle du mythe Zoulikha qui est la productrice unique des deux discours majeurs du roman : politique et universel – le second permettant d'atténuer le premier, toujours décrié par notre romancière. C'est donc dans la voix de l'Absente/mythe/Assia Djébar que se révèle l'effet d'Histoire. Elle dénonce une dérive incontrôlable au maquis : le viol – fait qui devient historique, à l'instar de la torture.

Alors que, dans le récit de sa relation avec le commissaire Costa par exemple – construction fictionnelle pour la communication du message de tolérance universelle – aucune dénonciation ne s'inscrit, le viol au maquis est prononcé, lui, dans une juste colère de l'héroïne avec un discours subversif par rapport à la *doxa* de la révolte anti-coloniale. Et ajoutons que, en dévoilant ce fait historique, l'écrivaine n'est pas dans le politique : elle appelle seulement à ne plus "se regarder en ennemi" – « OS » était plus critique, voire virulent, à l'égard de la gent masculine- et dénonce la pratique d'une censure qui cachait cette pratique du viol pour faire croire à une "parfaite révolution". Dans « FSS », Assia Djébar rappelle tout simplement que la faiblesse est inhérente à l'être humain. C'est en

quoi il est un roman de l'universalité : les voix féminines opposent la tolérance, seule arme dont la harangue s'entend dans l'espace sidéral...

Au fil de ces trois romans, nous constatons donc une mutation de l'écriture djebarienne : à chaque période correspond une sensibilité poétique qui se révèle favorable aux fictions des sens et aux émotions correspondantes. De la semi-autobiographie d'« OS » à l'écoute sensible du corps dans « FSS », Assia Djébar explore son "intérieurité", où l'altérité est gravée fondamentalement, et construit à partir de là des fictions à effets d'Histoire.

Avant d'achever notre propos, revoyons succinctement la place du corps masculin dans nos trois romans. Mis à part « ENM », où les personnages sont presque à égalité, même si Lila est le personnage le plus positif, « OS » exclut les hommes par l'absence de leur onomastique. Le garçonnet porte le nom de Nazim mais, en tant que tel, il n'est pas encore dans l'adversité, et fait partie de la gent féminine. Même quand Isma parle de son grand amour, l'Aimé est son nom. Aimé, l'Homme ou Lui : nom masculin de l'impersonnel, fort par la majuscule, faible par le statut de la non-personne... autrement dit : une absence du corps masculin. Dans ce second roman, sa présence n'est que domination, indifférence, cris, viol et coups : aucune émotion ne provient de ce corps physique. Même dans les ébats amoureux, il se contente d'être désigné comme muscle, bras, tronc nu : une représentation radicalement non djebarienne du corps puisqu'aucune émotion ne s'y manifeste.

Dans « FSS », ce corps est déprécié, à défaut d'être effacé. Quand il est évalué positivement, il est cadavre : les frères Saadoun assassinés sont "des jeunes poulains" ou "des lions" promis au paradis, tandis qu'un simple bras féminin devient un symbole de courage et de vie. Oui, le vrai grand absent du texte djebarien est le corps masculin. Absent ou, plus exactement, soigneusement "biffé". Comme en réaction à des années d'ensevelissement des femmes, l'écriture djebarienne sort de la neutralité prônée par la romancière, et répond par un "gommage" des hommes du texte romanesque.

Notre analyse s'achève ainsi, consciente cependant que le texte djebarien ne peut être enfermé dans la petite hypothèse que nous venons de démontrer : sa diversité et sa richesse sont telles, qu'elles laissent la porte largement ouverte à de futures hypothèses.

## BIBLIOGRAPHIE

## L'ŒUVRE D'ASSIA DJEBAR

## Romans

*La Soif*, Julliard, 1957.

*Les Impatients*, Julliard, 1958.

*Les Enfants du nouveau monde*, Julliard, 1962.

*Les Alouettes naïves*, Julliard, 1967.

*Femmes d'Alger dans leur appartement*, nouvelles, Éditions des Femmes, 1980 ; Albin Michel, 2002.

*L'Amour, la fantasia*, Lattès, 1985, Albin Michel, 1995.

*Ombre sultane*, Lattès, 1987.

*Loin de Médine*, Albin Michel, 1991.

*Vaste est la prison*, Albin Michel, 1995.

*Oran, langue morte*, nouvelles, Actes Sud, 1997.

*Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, 1997.

*La Femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002.

*La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003.

*Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007.

## Essais

*Chronique d'un été algérien*, Paris, Plume, 1993.

*Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995.

*La beauté de Joseph*, Actes Sud, Paris, 1998.

*Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999.

## Films

*La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978.

*La Zerda ou les chants de l'oubli*, 1982.

## Théâtre

*Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, drame musical en cinq actes créé à Rome, 2000.

*Aïcha et les femmes de Médine*, drame musical en trois actes, 2001.

*Distinctions*

Docteur Honoris Causa de l'université de Vienne, Autriche.

Prix de la culture française pour *Les Enfants du nouveau monde*, 1962.

Prix de la critique internationale pour *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, Biennale de Venise, 1979.

Prix spécial pour le meilleur film historique, pour *La Zerda ou les chants de l'oubli*, Berlin, 1982.

Prix de l'amitié franco-arabe pour *L'Amour, la fantasia*, 1985.

Prix « Literatur » pour *Ombre sultane*, meilleur roman écrit par une femme, Francfort, 1989.

Prix international Maurice Maeterlinck, Société des gens de Lettres, Bruxelles 1995.

International Literary Neustadt Prize, World Literature Today, Oklahoma, USA, 1996.

Prix Marguerite Yourcenar pour *Oran, Langue morte*, Boston, 1997.

Prix international de Palmi, Italie, 1998.

Prix de la revue, « Études françaises », pour *Ces Voix qui m'assiègent*, Montréal, 1999.

Élue membre de l'Académie Royale de Belgique pour la langue et la littérature françaises, 1999.

Prix de la Paix des éditeurs allemands, Francfort, 2000.

Élue à l'Académie française en 2006.

**Corpus étudié**

DJEBAR, Assia. *Les enfants du Nouveau Monde* [1962]. Paris : U.G.E., 1983. (Coll. 10-18). 313 pages.

DJEBAR, Assia. *Ombre sultane*. Paris : J.C. Lattes, 1987. 173 pages.

DJEBAR, Assia. *La Femme sans sépulture*. Albin Michel. Paris : Albin Michel, 2002. 221 pages.

**Œuvres d'Assia Djebar**

DJEBAR, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement* [1980]. 3e édition. Paris : Des femmes - Antoinette Fouque, 1983. 168 pages.

DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel, 1999. 267 pages.



## Études sur Assia DJEBAR

- ANNANI, Stella. Raconter son histoire. Positions et créations dans deux romans algériens des années 1980 : L'Amour, la fantasia d'Assia Djébar et L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Mémoire de maîtrise : Stockholms universitet Institutionen för franska och italienska, 2001. 108 pages.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.). *Assia Djébar, nomade entre les murs... Pour une poésie transfrontalière*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2005. (Coll. Critique). 267 pages.
- CHIKHI, Beïda. *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne (PUPS), 2007. (Coll. Lettres Francophones). 196 pages.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Djébar. Ecrire, Transgresser, Résister*. Paris : L'Harmattan, 1997. (Coll. Classiques pour demain). 174 pages.
- REGAIEG, Najiba. De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar. [En ligne]. Thèse de doctorat : littérature française : Université Paris Nord, 1995. 347 pages. Thèse dirigée par M. Charles BONN. Document pdf, URL : <<http://www.limag.refer.org/Theses/Regaieg.PDF>>.
- WALKER, Muriel. Amours palimpsestueuses : voyage au bout de l'écriture djébarienne. PHD : Université de Toronto, 2002.
- CHIKHI, Beïda. « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar ». Dans *Itinéraires et Contacts de cultures*. 1er semestre 1991, n° 13, *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins et migrants*. Paris : L'Harmattan. Pages 103-108. Version consultée : publication du site LiMag, <<http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Beida%20%20Chikhi.htm>>. (Consulté le 07/05/2006).
- CHIKHI, Beïda. « Assia Djébar ». Dans BONN Charles, KHADDA Naget, MDARHI-ALAOUI Abdallah (dir.). *Littérature maghrébine d'expression française*. Paris : EDICEF-AUPELF, 1996. (Coll. Universités francophones). Pages 83-90. Version consultée : publication du site LiMag, <<http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/Djébar.htm>>. (Consulté le 11/01/07).
- DJEBAR, Assia. Interview de Monique Hennebelle. Dans *L'Afrique littéraire et artistique*. Février 1969, n° 3.
- DONADEY, Anne. « D'Ibn Khaldoun à Assia Djébar : une tradition littéraire ». Dans GAFAITI Hafid, CROUZIERES-INGENTHRON Armelle (dir.). *Femmes et écriture de la transgression*. Paris : L'Harmattan, 2005. (Coll. Études transnationales, francophones et comparées). Pages 41-61.
- GAFAITI, Hafid. « Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle ». Dans *Itinéraires et Contacts de cultures*. 1er semestre 1999, n° 27, *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins et migrants*. Paris : L'Harmattan. Pages 119-128. Version consultée : publication du site LiMag, <<http://www.limag.com/Textes/Iti27/Gafaiti.htm>>. (Consulté le 29/12/04).

- KAVWAHIREHI, Kesereka. « Ombre sultane d'Assia Djébar et les "Forces de la littérature" » [2001]. Dans *Études littéraires*. Automne 2001, vol 33, n° 3, *Algérie à plus d'une langue* [En ligne]. Sous la direction de M. Calle-Gruber. Pages 51-64. Document pdf, URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/501306ar>>.
- SMATI, Thoria. « Assia Djébar. Contre la mort, contre l'oubli : création, liberté. ». Dans *Algérie actualités*. 29-4 avril 1990, n° 1276. Pages 37-38.

### Études théoriques : littérature, narratologie, linguistique, histoire

- ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone (dir.). *Convergences critiques. Introduction à la critique littéraire* [1985]. 2e édition. Alger : OPU, 1995. 326 pages.
- BARTHES Roland et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.
- BARTHES Roland et al. *Littérature et réalité* [1982]. Paris : Editions du Seuil, 2004. (Coll. Points, Essais).
- BONN Charles, KHADDA Naget, MDARHI-ALAOUI Abdallah (dir.). *Littérature maghrébine d'expression française*. Paris : EDICEF-AUPELF, 1996. (Coll. Universités francophones). Également disponible sur le site LiMag : <<http://www.limag.com/Textes/Manuref/Table.htm>>.
- CERTEAU (DE), Michel. *L'écriture de l'histoire* [1975]. Paris : Gallimard, 2002. (Coll. Folio histoire). 527 pages.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure* [1978]. Trad. Alain Bony. Paris : Seuil, 1981. (Coll. Poétique). 310 pages. (1e parution aux Princeton University Press sous le titre "Transparent Minds").
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris : Seuil, 1977. (Coll. Poétique). 247 pages.
- DANON-BOILEAU, Laurent. *Du texte littéraire à l'acte de fiction : lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*. Paris : Ophrys, 1995. (Coll. L'homme dans la langue). 106 pages.
- DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique* [1972]. Deuxième édition corrigée et augmentée. Paris : Hermann, 1980. 311 pages.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula* [1979]. Trad. Myriam Bouzaher. Paris : LGF / Le Livre de Poche, 2004. (Coll. Biblio essais). 315 pages. (1e parution chez Grasset, 1979, pour la traduction française).
- ECO, Umberto. *De la littérature* [2003]. Paris : LGF / Le livre de poche, 2005. (Coll. Biblio essais). 439 pages. (1e parution aux éditions Grasset et Fasquelle, 2003, pour la traduction française).
- FRAGONARD, Marie-Madeleine. *Précis d'histoire de la littérature française* [1981]. 16e édition revue. Paris : Didier, 2004. (Coll. Faire/Lire). 112 pages.
- GEFEN, Alexandre. *La mimésis*. Textes choisis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Flammarion, 2002. (Coll. Corpus GF). 246 pages.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. (Coll. Poétique). 274 pages.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983. (Coll. Poétique). 118 pages.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte* [1991 ; 1979]. Paris : Seuil, 2004. (Coll. Points, essais). 237 p.
- HAMBURGER, Kate. *Logique des genres littéraires*. Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette. Seuil : Paris, 1986. (Coll. Poétique).
- JOUBE, Vincent. *Poétique des valeurs*. Paris : PUF, 2001. (Coll. Ecriture). 172 pages.
- KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* [1980]. Paris : Armand Colin, 1993. 290 pages.

- KOHLER, Héliane (dir.). *Figures du récit fictionnel et du récit factuel / 1*. Presses universitaires de Franche-Comté, 2003. 160 pages.
- LAFORÉST, Marty (dir.). *Autour de la narration*. Québec : Nuit Blanche, 1996. (Coll. Langue et pratiques discursives).
- LAPLANTINE François et al. *Récit et connaissance*. Lyon : PUL, 1998.
- LEJEUNE, Phillipe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980. (Coll. Poétique). 333 pages.
- MONTALBETTI, Christine. *Gérard Genette : une poétique ouverte*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1998. (Coll. Référence). 124 pages.
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction* [1986]. Traduit par l'auteur. Paris : Seuil, 1988. (Coll. Poétique). 211 pages. Édition originale : *Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986.
- PEYARD, Jean. *Mikhaïl BAKHTINE. Dialogisme et analyse du discours*. Paris : Bernard-Lacoste, 1995. (Coll. Référence). 128 pages.
- RICARDOU, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris : Seuil, 1978. (Coll. Poétique). 354 pages.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Tome 1, *L'intrigue et le récit historique* [1983]. Paris : Seuil, 2001. (Coll. Points, Essais). 407 pages.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Tome 2, *La configuration dans le récit de fiction* [1984]. Paris : Seuil, 1991. (Coll. Points, Essais). 300 pages.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Tome 3, *Le temps raconté* [1985]. Paris : Seuil, 1991. (Coll. Points, Essais). 489 pages.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre* [1990]. Paris : Seuil, 1996. (Coll. Points, Essais). 424 pages.
- RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000]. Paris : Seuil, 2003. (Coll. Points, Essais). 689 pages.
- ARNT, Hérés. « Espaces littéraires, espaces vécus ». Dans *Sociétés : revue des sciences humaines et sociales*. 2001/4, n° 74, *Démarches herméneutiques* [En ligne]. CAIRN / De Boeck Université. Pages 53-60. URL : <<http://www.cairn.info/revue-societes-2001-4-page-53.htm>>, consulté le 02/01/2008.
- ATLANI-VOISIN, Françoise. « Énonciation fictionnelle et constructions référentielles ». Dans *Langue française*. 2000, vol. 128, n° 1, *L'ancrage énonciatif des récits de fiction* [En ligne]. Pages 113-125. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_2000\\_num\\_128\\_1\\_1011](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2000_num_128_1_1011)>, consulté le 02/01/2008.
- BABY, Hélène. « Le monologue dans le théâtre sérieux de Rotrou. L'exemple d'Antigone, Le Véritable Saint Genest et Venceslas ». Dans *Loxias*. 15 décembre 2007, n° 19, *Autour du programme d'agrégation 2007-2008* [En ligne]. Sous la direction d'Odile Gannier. Nice : Revel-Nice / CTEL. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1964>>, mis en ligne le 29 novembre 2007 (consulté le 08/01/2008).

- BALDWIN, John W. « Jean Renart et le tournoi de Saint-Trond : une conjonction de l'histoire et de la littérature ». Dans *Annales*. 1990, vol. 45, n° 3 [En ligne]. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Pages 565-588. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess\\_0395-2649\\_1990\\_num\\_45\\_3\\_278858](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1990_num_45_3_278858)>, consulté le 14/12/2007.
- BERTHONNEAU, Anne-Marie. « Prochain/dernier et compagnie. Les adjectifs "déictiques" à l'épreuve de l'espace ou comment circuler dans le temps, l'espace, le texte ». Dans *Langue française*. 2002, vol. 136, n° 1, *L'adjectif sans qualité(s)* [En ligne]. Armand Colin. Pages 104-125. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_2002\\_num\\_136\\_1\\_6475](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2002_num_136_1_6475)>, consulté le 02/01/2008.
- BIAGGINI, Olivier. « Quelques enjeux de l'exemplarité dans le Calila e Dimna et le Sendebâr ». Dans *Cahiers de narratologie*. Avril 2005, n° 12, *Récit et éthique* [En ligne]. Sous la direction de Jean-Paul Aubert et Marc Marti. Nice : Revel-Nice / CIRCPLES. Séminaire du CNA, 2002-2004. URL : <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=28>>, consulté le 18 01 07.
- BLOCH, Béatrice. « Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de La Bataille de Pharsale de Claude Simon ». Dans *Cahiers de Narratologie*. Janvier 2004, n° 11, *Figures de la lecture et du lecteur* [En ligne]. Sous la direction de Béatrice Bloch et Marc Marti. Nice : Revel-Nice / CIRCPLES. URL : <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=7>>, consulté le 18/12/2007.
- BOOTH, Wayne C. « Distance et point de vue ». Dans BARTHES Roland et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977. Pages 85-113.
- BORGOMANO, Madeleine. « Le dialogue dans l'œuvre de Marguerite Duras : une zone de turbulences ». Dans *Loxias*. 15 mars 2004, n° 4, *Identités génériques : le dialogue* [En ligne]. Sous la direction d'Odile Gannier. Nice : Revel-Nice / CTEL. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=29>>, mis en ligne le 15 mars 2004 (consulté le 08/01/2008).
- COLONNA, Vincent. « Défense et illustration du roman autobiographique ». Dans *Acta fabula*. Printemps 2004, vol. 5, n° 1 [En ligne]. Fabula. (Notes de lecture sur Philippe Gasparini, Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction, Paris, Le Seuil, 2004). URL : <<http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>>, consulté le 25/07/2005.
- DAUSENDSCHÖN-GAY Ulrich, KRAFFT Ulrich. « Les voix de Thérèse. Remarques sur l'organisation prosodique d'une interview ». Dans *Loxias*. 15 mars 2004, n° 4, *Identités génériques : le dialogue* [En ligne]. Sous la direction d'Odile Gannier. Nice : Revel-Nice / CTEL. Pages 97-133.
- DULGUEROVA, Elitza. « SCHAEFFER, Jean-Marie, Pourquoi la fiction? ». Dans *Cinéma : revue d'études cinématographiques*. Automne 2001, vol. 12, n° 1, *Le paysage au cinéma* [En ligne]. Université de Montréal : Cinéma. Pages 169-178. (Compte-rendu de lecture). Document pdf, URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/024873ar>>, consulté le 12/06/07.
- ESCOLA, Marc. « La littérature moins les œuvres ». Dans *Acta fabula*. Printemps 2003, vol. 4, n° 1 [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/revue/cr/404.php>>, consulté le 25/07/2005.
- FRANK, Robert. « La mémoire et l'histoire ». Dans *Les Cahiers de l'IHTP*. Novembre 1992, n° 21, *La bouche de la Vérité ? La recherche historique et les sources orales* [En ligne]. Sous la direction de Danièle Voldman. Institut d'Histoire du Temps

- Présent (CNRS). URL : <<http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php?article233>>, consulté le 25/07/2005.
- GARRIC, Henri. « Commencements du roman : le paradigme de la modernité en questions ». Dans *Acta fabula*. Automne 2002, vol. 3, n° 2 [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/revue/cr/321.php>>, consulté le 29/08/2005.
- GEFEN, Alexandre. « Le partage des eaux ». Dans *Acta fabula*. Automne 2001, vol. 2, n° 2 [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/revue/cr/6.php>>, consulté le 25/07/2005.
- GELAS, Bruno. « La fiction altérée : lecture narrative et lecture poétique ». Dans LAPLANTINE François et al. *Récit et connaissance*. Lyon : PUL, 1998. Pages 191-198.
- HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage ». Dans BARTHES Roland et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977. Pages 115-180.
- HORTONÉDA, Patrice. « Temporalité et construction de soi ». Dans *Empan*. 2005/2, n° 58, *La Psychiatrie : qu'en pense le social ?* [En ligne]. CAIRN / Érès. URL : <<http://www.cairn.info/revue-empan-2005-2.htm>>. Pages 120-128. (Consulté le 18/12/2007).
- JEANNELLE, Jean-Louis. « Histoire littéraire et genres factuels ». Dans *LHT (Littérature Histoire Théorie)*. 16 juin 2005, n° 0, *Théorie et histoire littéraire* [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/lht/0/Jeannelle.html>>, consulté le 23/08/05.
- KILANI, Mondher. « L'art de l'oubli : mémoire et narration historique ». Dans HEIDMANN, Ute (dir.). *Poétiques comparées des mythes : de l'Antiquité à la modernité*. Lausanne : Payot, 2003. (Coll. Sciences humaines). Pages 213-242.
- LAFOREST, Marty. « De la manière d'écouter les histoires : la part du narrataire ». Dans LAFOREST, Marty (dir.). *Autour de la narration*. Québec : Nuit Blanche, 1996. (Coll. Langue et pratiques discursives). Pages 73-96.
- LAURICHESSE, Jean-Yves. « "Quelque chose à dire" : éthique et poétique chez Claude Simon ». Dans *Cahiers de narratologie*. Avril 2005, n° 12, *Récit et éthique* [En ligne]. Sous la direction de Jean-Paul Aubert et Marc Marti. Nice : Revel-Nice / CIRCPLES. Séminaire du CNA, 2002-2004. URL : <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=25>>, consulté le 20/01/07.
- MATHIEU, Jean-Baptiste. « À quoi sert la littérature ? ». Dans *Acta fabula*. Automne 2002, vol. 3, n° 2 [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/revue/cr/284.php>>, consulté le 25/07/2005.
- MATHIEU, Jean-Baptiste. « Le roman, l'idéal, l'individu ». Dans *Acta fabula*. Automne 2003, vol. 4, n° 2 [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/revue/cr/414.php>>, consulté le 25/07/05.
- MENGUE, Philippe. « Deleuze et la question de la vérité en littérature ». Dans *E-rea : revue électronique d'études sur le monde anglophone*. 2003, n° 1. 2, *La République et l'idée républicaine en Grande Bretagne* [En ligne]. URL : <<http://erea.revues.org/index371.html>>. Mis en ligne le 15 octobre 2003, consulté le 04/08/05.
- MONTALBETTI, Christine. « Les indices de fictionalité : une enquête ». Dans *Acta fabula*. Automne 2001, vol. 2, n° 2 [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/revue/cr/150.php>>, consulté le 25/07/2005.

- MONTALBETTI, Christine. « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes ». Dans *Cahiers de Narratologie*. Janvier 2004, n° 11, *Figures de la lecture et du lecteur* [En ligne]. Sous la direction de Béatrice Bloch et Marc Marti. Nice : Revel-Nice / CIRCPLES. URL : <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=13>>, consulté le 18/12/2007.
- NDIAYE, Christiane. « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain ». Dans *Études françaises*. 2001, vol. 37, n° 2, *La littérature africaine et ses discours critiques* [En ligne]. Sous la direction de Josias Semujanga. Erudit / Les Presses de l'Université de Montréal. Pages 45–61. Document pdf, URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/009007ar>>, consulté le 25/07/2005.
- PAILLER, Jean-Marie. « La spirale de l'interprétation : les Bacchanales ». Dans *Annales*. 1982, vol 37, n° 5 [En ligne]. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Pages 929-952. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess\\_0395-2649\\_1982\\_num\\_37\\_5\\_282912](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1982_num_37_5_282912)>, consulté le 14/12/2007.
- PÉRIGOT. « Le dialogue théorisé au XVIe siècle : émergence d'un genre entre dialectique et littérature ». Dans *Loxias*. 15 mars 2004, n° 4, *Identités génériques : le dialogue* [En ligne]. Sous la direction d'Odile Gannier. Nice : Revel-Nice / CTEL. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=37>>, mis en ligne le 15 mars 2004 (consulté le 08/01/2008).
- RABATEL, Alain. « La construction inférentielle des valeurs : Propositions pour une pragmatique énonciative des textes littéraires ». Dans *Cahiers de narratologie*. Avril 2005, n° 12, *Récit et éthique* [En ligne]. Sous la direction de Jean-Paul Aubert et Marc Marti. Nice : Revel-Nice / CIRCPLES. Séminaire du CNA, 2002-2004. URL : <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=29>>, consulté le 18/12/07.
- ROMAN, Myriam. « Le romanesque en question(s) ». Dans *Acta fabula*. Été 2005, vol. 6, n° 2 [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/revue/document923.php> >, consulté le 25/07/2005.
- SIMONIN, Anne. « La littérature saisie par l'histoire ». Dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. 1996, vol. 111, n° 1, *Littérature et politique* [En ligne]. Pages 59-75. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1996\\_num\\_111\\_1\\_3168](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1996_num_111_1_3168)>, consulté le 14/12/2007.
- THÉLOT, Jérôme. « La littérature comme légende du politique ». Dans *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2005/2, vol. 105, *Littérature et démocratie* [En ligne]. CAIRN / PUF. URL : <<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2005-2.htm>>. Pages 313-327. (Consulté le 18/12/2007).
- VIGIER, Luc. « Une refondation de la mémoire ». Dans *Acta fabula*. Printemps 2001, vol. 2, n° 1 [En ligne]. Fabula. URL : <<http://www.fabula.org/revue/cr/76.php>>, consulté le 23/08/05.
- WATT, Ian. « Réalisme et forme romanesque ». Dans BARTHES Roland et al. *Littérature et réalité* [1982]. Paris : Editions du Seuil, 2004. (Coll. Points, Essais).

### Études thématiques : femme, corps, mythe

- BENGHABRIT-BOUALLALAH, Rachida. Analyse de la représentation du corps féminin dans "Journal d'une insomniaque" de Rachid Boudjedra. Mémoire de magister : Université d'Oran Es-Sénia, 2004. Mémoire dirigé par Mme le Professeur Fewzia SARI.
- BERTHELOT, Francis. *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 1997. (Coll. Le texte à l'oeuvre). 192 pages.
- BOUSQUIÉ, Paul. *Le corps, cet inconnu*. Paris, Montréal : L'Harmattan, 1997. 156 pages.
- CAMET, Sylvie. *L'un/l'autre ou le double en question : Dostoïevski, Chamisso, Maupassant, Nabokov*. Mont-de-Marsan : Editions universitaires - SPEC, 1995. 185 pages.
- CHAUVIN D., SIGANOS A., WALTER P. *Questions de mythocritique : dictionnaire*. Sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter. Paris : Imago, 2005. 372 pages.
- CHEBEL, Malek. *Le corps en Islam* [1984]. Paris : PUF, 2004. (Coll. Quadrige Essais Débats). 234 pages.
- DE GREVE, Claude. *Thèmes et mythes*. Paris : HACHETTE Supérieur, 1995. 162 pages.
- DENEYS-TUNNEY, Anne. *Ecritures du corps. De Descartes à Laclos*. Paris : PUF, 1992. (Coll. Ecriture). 328 pages.
- FAVRE, Yves-Alain (dir.). *Yves Bonnefoy : poésie, art et pensée*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1986. (Coll. Cahiers de l'Université, n° 7). Actes du colloque international, 9-11 mai 1983, Pau.
- GAFÄITI Hafid, CROUZIERES-INGENTHRON Armelle (dir.). *Femmes et écriture de la transgression*. Paris : L'Harmattan, 2005. (Coll. Études transnationales, francophones et comparées).
- HEIDMANN, Ute (dir.). *Poétiques comparées des mythes : de l'Antiquité à la modernité*. Lausanne : Payot, 2003. (Coll. Sciences humaines).
- KHADDA, Naget. *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*. Alger : OPU, 1991. 174 pages.
- MICHAUX, Henri. *Corps et savoir*. Textes réunis par Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix. Paris : ENS Edition, 1998. 381 pages.
- MORSLY, Dalila (dir.). *D'Algérie et de femmes*. Alger : Groupe Aïcha et Fondation F. Ebert, 1994. 182 pages.
- PERROT, Jean. *Mythe et littérature : sous le signe des jumeaux*. Paris : PUF, 1976. (Coll. Littératures modernes). 223 pages.
- RAMZI-ABADIR, Sonia. *La femme au Maghreb et au Machrek. Fiction et réalités*. Alger : ENAL, 1986. 239 pages.
- SALADO Régis et al. *La fiction de l'intime*. Paris : Atlande, 2001. (Coll. Clefs concours, Littérature comparée). 252 pages.
- SIBONY, Daniel. *Le nom et le corps*. Paris : Seuil, 1974. 279 pages.
- SMADJA, Robert. *Corps et roman : Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*. Paris : Honoré Champion, 1998. 301 pages.



- WAGNER, Jacques (dir.). *"La voix" dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*. Clermont-Ferrant : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001. (Coll. Révolutions et romantismes). Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise-Pascal, 10-12 septembre 1997.
- AURAIX-JONCHIERE, Pascale. « Voix de femmes, voies du mythe chez Barbey d'Aurevilly ». Dans WAGNER, Jacques (dir.). *"La voix" dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*. Clermont-Ferrant : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001. (Coll. Révolutions et romantismes). Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise-Pascal, 10-12 septembre 1997. Pages 327-338.
- BIDOU, Patrice. « Le Mythe : une machine à traiter l'histoire. Un exemple amazonien ». Dans *L'Homme*. 1986, vol. 26, n° 100 [En ligne]. Éditions EHESS. Pages 65-89. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom\\_0439-4216\\_1986\\_num\\_26\\_100\\_368659](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1986_num_26_100_368659)>, consulté le 14/12/2007.
- CHELHOD, Joseph. « Le mythe chez les Arabes ». Dans *L'Homme*. 1962, vVol 2, n° 1 [En ligne]. Éditions EHESS. Pages 66-90. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom\\_0439-4216\\_1962\\_num\\_2\\_1\\_366450](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1962_num_2_1_366450)>, consulté le 13/12/2007.
- DABEZIES, André. « Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires ». Dans *Revue de littérature comparée*. 2004/1, n° 309 [En ligne]. CAIRN / Klincksieck. URL : <<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-1.htm>>. Pages 3-22. (Consulté le 18/12/2007).
- DASPET, Françoise. « De l'espace du mythe au temps de l'histoire : les chants de la Neuvième Bucolique de Virgile ». Dans *L'information Littéraire*. 2006, volume 58, n° 1 [En ligne]. CAIRN / Les Belles Lettres. Pages 8-21. URL : <[http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=INLI&ID\\_NUMPUBLIE=INLI\\_581&ID\\_ARTICLE=INLI\\_581\\_0008](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=INLI&ID_NUMPUBLIE=INLI_581&ID_ARTICLE=INLI_581_0008)>, consulté le 14/12/2007.
- DE HEUSCH, Luc. « Mythologie et littérature ». Dans *L'Homme*. 1977, vol. 17, n° 2-3 [En ligne]. Éditions EHESS. Pages 101-109. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom\\_0439-4216\\_1977\\_num\\_17\\_2\\_367752](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1977_num_17_2_367752)>, consulté le 14/12/2007.
- DENIOT, Joëlle. « L'intime dans la voix ». Dans *Ethnologie française*. 2002/4, n° 92 [En ligne]. CAIRN / PUF. URL : <<http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2002-4.htm>>. Pages 709-718. (Consulté le 18/12/2007).
- DURING, Jean. « Audition et entendement dans la gnose musulmane ». Dans *Insistance : art, psychanalyse, politique*. 2005, n° 1, *La pulsion invoquante* [En ligne]. CAIRN / Érès. URL : <<http://www.cairn.info/revue-insistance-2005-1.htm>>. Pages 85-92. (Consulté le 18/12/07).
- EL KORSO, Malika. « La mémoire des militantes de la Guerre de libération nationale ». Dans *Insaniyat*. Septembre-décembre 1997, n° 3 (vol. I, 3), *Mémoire et histoire*. Oran : CRASC.
- FONTANILLE Jacques et FISETTE Jean. « Le sensible et les modalités de la sémiotique : pour un métissage théorique ». Dans *Tangence*. Automne 2000, n° 64, *Esthétiques du*

- métissage* [En ligne]. Sous la direction de Louis Hébert. Erudit. Pages 78–139. Document pdf, URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/008192ar>>, consulté le 25/07/2005.
- FORTIER Frances et MERCIER Andrée. « La voix du chef-d'oeuvre. Figurations et enjeux de la voix dans le récit contemporain ». Dans *Études françaises*. 2003, vol. 39, n° 1, *Les imaginaires de la voix* [En ligne]. Sous la direction de Marie-Pascale Huglo. Erudit / Les Presses de l'Université de Montréal. Pages 67–80. Document pdf, URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/006742ar>>, consulté le 26 05 07.
- GELAS, Bruno. « Figures et fonction de la voix ». Dans FAVRE, Yves-Alain (dir.). *Yves Bonnefoy : poésie, art et pensée*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1986. (Coll. Cahiers de l'Université, n° 7). Actes du colloque international, 9-11 mai 1983, Pau. Pages 383-403.
- GÉLY, Véronique. « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction ». Dans *Vox Poetica*. [En ligne]. Rubrique "Bibliothèque comparatiste". URL : <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html> >, consulté le 26 05 07.
- GUILLOT, Matthieu. « La voix, comble de la Présence ». Dans *Études*. 2001/3, tome 394 [En ligne]. CAIRN / S.E.R. Pages 383-394. URL : <[http://www.cairn.info/article\\_p.php?ID\\_ARTICLE=ETU\\_943\\_0383](http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=ETU_943_0383)>, consulté le 18/12/2007.
- JOLLIN, Sophie. « Voix et style dans le discours critique (1850-1875) ». Dans WAGNER, Jacques (dir.). *"La voix" dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*. Clermont-Ferrant : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001. (Coll. Révolutions et romantismes). Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise-Pascal, 10-12 septembre 1997.
- LEMOINE, Jacques. « Mythes d'origine, mythes d'identification ». Dans *L'Homme*. 1987, vol. 27, n° 101, *Du bon usage des dieux en Chine* [En ligne]. Éditions EHESS. Pages 58-85. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom\\_0439-4216\\_1987\\_num\\_27\\_101\\_368766](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1987_num_27_101_368766)>, consulté le 14/12/2007.
- MARTIN-GRANEL, Nicolas. « Corps, pouvoir, écriture dans deux romans africains ». Dans *Cahiers d'études africaines*. 1992, vol. 32, N° 126 [En ligne]. Pages 311-340. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea\\_0008-0055\\_1992\\_num\\_32\\_126\\_1558](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1992_num_32_126_1558)>, consulté le 14/12/07.
- NDIAYE, Christiane. « Récits des origines chez quelques écrivaines de la francophonie ». Dans *Études françaises*. 2004, vol. 40, n° 1, *Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux* [En ligne]. Numéro sous la direction de : Lise Gauvin et Andrea Oberhuber. Directrice : Lucie Bourassa. Erudit / Les Presses de l'Université de Montréal. Pages 43–62. URL : <<http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008475ar.html>>, consulté le 30/12/07
- PIERRA, Gisèle. « Le poème entre les langues : le corps, la voix, le texte ». Dans *ELA : revue de didactologie des langues-cultures*. 2003/3, n° 131, *Inconscient et langues étrangères* [En ligne]. CAIRN / Klincksieck. Pages 357-367. URL : <[http://www.cairn.info/resume.php?ID\\_ARTICLE=ELA\\_131\\_0357](http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ELA_131_0357)>, consulté le 18/12/2007.

- SURUN, Isabelle. « La découverte de Tombouctou : déconstruction et reconstruction d'un mythe géographique ». Dans *Espace géographique*. 2002/2, tome 31 [En ligne]. CAIRN / Belin. Pages 131-144. URL : <<http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2002-2-page-131.htm>>, consulté le 18/12/2007.
- TOFFIN, Gérard. « Écriture romanesque et écriture de l'ethnologie ». Dans *L'Homme*. 1989, vol. 29, n° 111-112, *Littérature et anthropologie* [En ligne]. Éditions EHESS. Pages 34-49. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom\\_0439-4216\\_1989\\_num\\_29\\_111\\_369148](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1989_num_29_111_369148)>, consulté le 14/12/2007.
- VALABREGA, Jean-Paul. « Nouvelles perspectives l'analyse des mythes ». Dans *Topique. Revue freudienne*. 2003/3, n° 84, *Mythes et anthropologie* [En ligne]. CAIRN / Éditions L'Esprit du Temps. URL : <<http://www.cairn.info/revue-topique-2003-3.htm>>. Pages 7-16. (Consulté le 18/12/2007).
- VIVES, Jean-Michel. « La place de la voix dans la filiation ». Dans *Cliniques méditerranéennes*. 2001/1, n° 63, *Filiations 1* [En ligne]. CAIRN / Erès. Pages 157-166. URL : <<http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2001-1-page-157.htm>>, consulté le 18/12/2007.

## INDEX DES AUTEURS CITES

- Achard-Bayle Guy, 17
- Baby Hélène, 269
- Barthes Roland, 25, 45, 122
- Berthelot Francis, 45, 46
- Booth Wayne C, 122, 124, 125, 299
- Borgomano Madeleine, 267
- Calle-Gruber Mireille, 123, 303
- Camet Sylvie, 139, 140, 170, 171
- Campion Pierre, 232, 238
- Chikhi Beida, 110, 111, 312, 313, 322, 324, 325
- Clerc Jeanne Marie, 118, 119, 120, 121, 122, 301, 313
- Cohn Dorrit, 25, 26, 44, 71, 72, 269, 280, 299
- Dällenbach Lucien, 181, 182, 183
- Dausendsch  n-Gay Ulrich, 232
- De Certeau Michel, 28, 30, 36
- Djebar Assia, 6, 8, 9, 13, 47, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 160, 189, 229, 236, 237, 271, 303, 312, 321, 325
- Donadey Anne, 320, 321
- During Jean, 231, 232
- Eco Umberto, 19, 20
- El Korso Malika, 118, 235
- Gafaiti Hafid, 118, 126
- Gaviano Marie-Pierre, 214, 215
- Gefen Alexandre, 15, 16, 18, 20, 26, 27, 28, 39, 120
- Gelas Bruno, 133, 134
- G  ly Véronique, 277
- Genette Gérard, 16, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 30, 31, 32, 41, 181, 239, 240, 242, 298
- Hamon Philippe, 45, 104
- Jeannelle Jean-Louis, 35
- Jenny Laurent, 16
- Kavwahirehi Kasereka, 123, 127, 129
- Khadda Najet, 111
- Krafft Ulrich, 232
- Laforest Marty, 232, 240
- Lejeune Philippe, 138, 140

Mathieu Jean Baptiste, 26  
Meyer-Minnemann Klaus, 181, 182, 183  
Murzilli Nancy, 39  
Pavel Thomas, 19, 20, 22, 26, 40, 41, 276, 277  
Peytard Jean, 96, 97  
Prstojevic Alexandre, 278  
Regaieg Najiba, 125, 126, 129  
Ricardou Jean, 140, 181, 182, 183, 184  
Ricœur Paul, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 121, 138, 139, 140, 178, 179, 180, 235,  
236, 270, 279, 281, 297, 298, 311  
Salado Régis, 72  
Schaeffer Jean-Marie, 17, 277, 278  
Schlickers Sabine, 181, 182, 183  
Vanni Michel, 215  
Verbeeck Muriel, 215  
Vigier Luc, 29, 30, 34, 36, 120, 270, 271

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE .....	1
INTRODUCTION GENERALE .....	4
Première partie une page d’histoire (Assia Djébar, l’écrivaine) : Les Enfants du nouveau monde .....	
	12
INTRODUCTION .....	14
CHAPITRE 1 – Fiction et Histoire.....	15
1-1 Définition des concepts.....	15
1-1-1 De la fiction .....	15
1-1-2 De la littérature .....	22
1-1-3 Du roman .....	25
1-1-4 De l’histoire .....	28
1-1-5 Du récit .....	31
1-2 Relation croisée entre la fiction et l’histoire.....	34
1-2-1 La fictionalité de l’histoire.....	34
1-2-2 L’historicité de la fiction.....	38
1-2-3 Fiction et Histoire : une relation dialectique.....	41
CHAPITRE 2 – Une fiction de l’Histoire : les « artisans » du Nouveau Monde .....	44
2-1 Le corps : aspect théorique .....	44
2-2 Situation générale : entrave de chaque personnage en quête d’une libération .....	46
2-3 L’instance spatio-temporelle .....	63
2-3-1 Le temps de la guerre : une journée de mai 1956 .....	63
2-3-2 La montagne et la ville forment un espace unique de guerre .....	66
CHAPITRE 3 – Le discours monologique de la fiction de l’Histoire .....	70
3-1 Les langages des corps : expressions multiples de l’intériorité qui aspire à son extériorisation.....	70
3-1-1 L’intériorité corporelle en narration .....	70

3-1-2 L'intériorité.....	72
3-1-3 L'extériorité .....	90
3-2 Le cercle de la vie : un corps meurt pour qu'un autre vive .....	96
3-3 Nouvel ancrage des situations des personnages qui arrivent au bout de leur quête.....	106
CONCLUSION PARTIELLE .....	109

Deuxième partie l'histoire d'Assia Djébar (Assia Djébar, « la diseuse ») : ombre sultane .....	112
--	-----

INTRODUCTION .....	114
1 - L'écriture : la parole silencieuse.....	115
2 - L'écriture de soi : le témoignage du vécu.....	119
CHAPITRE 1 – « Je » et « Tu » : l'image du miroir.....	125
1-1 « Je » est témoin de son propre vécu .....	125
1-2 Djébar / Isma / narratrice / manipulatrice / personnage / sultane .....	126
1-3 La dualité de l'espace et du temps .....	134
1-4 Le sujet parlant ou personnage double .....	138
1-4-1 Hajila/Isma.....	140
1-4-2 Isma/Hajila.....	163
1-4-3 « Je » et « Tu » : apparente dualité, réelle unicité du moi .....	170
CHAPITRE 2 – « Elles » font partie de « je » : les histoires des autres femmes .....	177
2-1 L'altérité/identité : une similitude de « je ».....	178
2-1-1 La similitude des personnages .....	178
2-1-2 La mise en abyme du récit .....	181
2-2 La réduplication : multiple de « je ».....	183
2-2-1 La réduplication par filiation .....	184
2-2-2 La réduplication par sororité.....	187
2-3 Autres réductions de « je » : les histoires des violences commises à l'encontre des femmes .....	188
2-3-1 L'expulsée de la ville pour intention d'amour.....	188
2-3-2 L'expulsée de « l'amour » .....	190
2-3-3 L'expulsée de l'enfance .....	191

CHAPITRE 3 – Solidarité féminine devant l’adversité masculine .....	195
3-1 « Il » est l’adversaire : le mari de Hajila est un représentant de la gent masculine .....	196
3-2 Les diverses formes d’adversité masculine .....	202
3-2-1 Les pères .....	202
3-2-2 Les belles-mères .....	204
3-2-3 Les mères des filles, les femmes soumises et âgées .....	208
3-3 La solidarité féminine .....	214
3-3-1 Hajila/Isma : l’exemplarité sororale .....	215
3-4 L’altérité du « je » vers le « nous » de sororité .....	219
3-5 La sororité féminine s’oppose à la gent masculine.....	221
CONCLUSION PARTIELLE .....	226
Troisième partie « Je », témoin sensible (Assia Djebar, « l’écouteuse ») :	
La Femme sans sépulture .....	228
INTRODUCTION .....	230
L’argument .....	230
La voix.....	232
CHAPITRE 1 – Le « concert » des voix narratives pour l’expression du corps .....	234
1-1 Voix narrative et point de vue .....	235
1-2 L’écoute : un outil du passage de la voix à la voie .....	238
1-3 Les points de vue multiples pour présenter le corps absent.....	241
CHAPITRE 2 – La double instance spatio-temporelle fictive et mythique .....	267
2-1 L’instance spatio-temporelle de la fiction .....	269
2-1-1 Jeux de mémoires féminines : entre autobiographies et fiction.....	271
2-2 L’instance spatio-temporelle du mythe .....	276
Les quatre monologues.....	278
CHAPITRE 3 – Les voix plurielles pour un discours subversif unique.....	297
3-1 La distinction entre le point de vue et le discours .....	298
3-2 Le discours idéologique des voix féminines.....	300
3-2-1 Le discours fondateur de Zoulikha .....	300
3-2-2 Le discours réplique.....	303



3-2-3 Le discours transcendant vers l'universalité.....	309
3-3 Le discours politique est l'enjeu du roman : du féminisme à la subversion radicale.....	312
3-4 Le corps absent/voix/e, serait-il l'écriture subversive djebarienne ?.....	316
CONCLUSION PARTIELLE .....	322
CONCLUSION GENERALE.....	323
BIBLIOGRAPHIE.....	328
CORPUS ETUDIE .....	331
ŒUVRES D'ASSIA DJEBAR .....	332
ÉTUDES SUR ASSIA DJEBAR.....	333
ÉTUDES THEORIQUES : LITTÉRATURE, NARRATOLOGIE, LINGUISTIQUE, HISTOIRE .....	335
ÉTUDES THEMATIQUES : FEMME, CORPS, MYTHE .....	340
INDEX DES AUTEURS CITES .....	344