



Université d'Oran 2

Faculté des Langues Étrangères

Département de Français

THESE POUR L'OBTENTION DU DOCTORAT EN SCIENCES EN LANGUE FRANÇAISE

Spécialité : Sciences des Textes Littéraires

***Les modes d'écriture dans l'œuvre d'Assia
Djebar***

Thèse de Doctorat

Présentée par :

Selka Nadjiba

Sous la direction de :

Pr. Chiali-Lalaoui Fatima Zohra

Membres du Jury

Présidente : Mme Boutaleb Djamila

Pr. Université d'Oran 2

Rapporteur : Mme Chiali-Lalaoui Fatima Zohra

Pr. Université d'Oran 2

Examinatrice : Mme Baghli Farida

MCA. UDL Sidi-Bel-Abbès

Examinatrice : Mme Haouas Lazreg Kheïra Zohra

MCA. ENPO

Année universitaire

2018/2019

REMERCIEMENTS

Je remercie infiniment ma directrice de thèse, Professeur Chiali-Lalaoui Fatima Zohra pour son aide précieuse, ses conseils et son dévouement tout au long de cette recherche.

Je remercie également les très honorables membres du jury qui ont bien voulu évaluer ce travail.

Je remercie tous ceux qui m'ont apporté leur aimable assistance.

DÉDICACE

A mes défunts, oncle, père et frère qui ont assisté au commencement de cette agréable aventure

A mes deux anges Mehdi et Moncef,
Les enfants du nouveau monde.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE.....	7
Abreviations	Erreur ! Signet non défini.
PARTIE PREMIÈRE : L'ÉCRITURE FÉMININE DANS L'OEUVRE : DE L'ÉVOLUTION À LA STÉRÉOTYPIE 19	
Cadre théorique	21
CHAPITRE : DESCRIPTION DE L'ŒUVRE.....	
1 Résumés des œuvres	28
2 Étude du paratexte	32
3 Approche de l'œuvre à partir des incipits et des expits	50
CHAPITRE : CORRESPONDANCE ENTRE ETHOS SOCIAL ET ETHOS DISCURSIF	
4 Image de la femme : Personnage de la transgression entre quête et caractérisation.....	58
5 Image de l'homme	80
6 Onomastique valorisante / dévalorisante	85
CHAPITRE : MATERIAUX DISCURSIFS ET ETUDE LEXICOMETRIQUE : LE MYTHE DE LA FEMME SEQUESTREE	
7 Anachronisme ou l'entretien du mythe de la femme séquestrée.....	103
CHAPITRE : LA DIMENSION SPATIOTEMPORELLE DANS LA DYADE HOMMES-FEMMES.....	
8 L'espace investi par la femme	113
9 Le temps vécu par la femme.....	117
10 La désorganisation spatio-temporelle pour l'homme	120
CHAPITRE : LE PATHOS.....	
11 Lexique et persuasion.....	129

PARTIE SECONDE : L'ETHOS PARADOXAL : PRESENTATION DE SOI ET REECRITURE DE L'HISTOIRE	146
Cadre théorique	148
CHAPITRE : L'UNIVERS D'ASSIA DJEBAR : ETHOS ET AMBIVALENCE	153
Une présentation de soi impersonnelle	156
12 Figure polyvalente du père	161
13 Une image obsédante.....	165
14 L'ethos de la passeuse	168
CHAPITRE : LA SOCIETE DE SOI ET LA SOCIETE DE L'AUTRE : SIGNES PARADOXAUX	170
15 De la société algérienne	173
16 De la société française.	191
17 Assia Djebbar et l'algérianité ou la francité : un éthos ambivalent.....	192
CHAPITRE : LA REECRITURE DE L'HISTOIRE OU L'ETHOS EN MUTATION	236
18 La représentation de la guerre	238
CHAPITRE : POSITIONNEMENT ET POSTURES AMBIGUS.....	269
19 Histoire d'une stéréotypie.....	270
CHAPITRE : L'INTERTEXTUALITE : ANCRAGE ET POSITIONNEMENT	288
20 L'intertextualité.....	290
CONCLUSION GENERALE	316
BIBLIOGRAPHIE	320
Tables des matières.....	331

INTRODUCTION GENERALE

Lorsque nous avons entamé notre travail d'études de l'œuvre d'Assia Djebar en 2013, l'écrivaine était encore de notre monde, pressentie pour le prix Nobel de la littérature mais fut supplantée par la canadienne anglophone Alice Munro¹, pour la énième fois elle et son public furent déçus. Elle décède, quelques mois, plus tard, le 7 février 2015, nous amenant à parler d'elle au passé. Toutefois, en sa mémoire, nous avons préféré l'évoquer au présent intemporel le long de notre analyse.

C'est à la suite de cette disqualification répétée de la romancière à la candidature pour l'obtention du prix Nobel de la littérature, très médiatisée à chaque fois, que nous a effleurées l'idée de nous pencher sur son œuvre pour un travail de recherche. En effet les différents prix dont a été honorée l'écrivaine n'ont pas suffi à la coter suffisamment pour l'honorer de ce prix universel et la porter aussi haut sur le plan international comme le fut son élection à l'académie française le 16 juin 2005². C'est donc pour connaître son œuvre de très près que nous avons décidé de travailler sur ses textes.

Assia Djebar est l'une des plus prolifiques écrivaines algériennes et maghrébines de langue française. Son œuvre qui s'étend sur plus d'une cinquantaine d'années se propose comme un éventail en genres et en formes et se compose de romans, d'essais, de nouvelles, de poésies, de textes théâtraux et de réalisations cinématographiques évoquant son pays l'Algérie, colonisée, indépendante puis profondément secouée par le terrorisme.

Son écriture est spécifiquement féminine, elle se veut une force novatrice en abordant vers la fin des années cinquante des thèmes jusque là tabous, comme celui du couple ou de la femme, de l'existence de l'être-femme et de la découverte par la femme de son corps et de l'existence de ce corps pour et par la femme, indépendamment de l'homme. Des thèmes jamais abordés par le quatuor formé par ses aînés et contemporains Mohamed Dib, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri et Kateb Yacine.

Assia Djebar a donc fait de la femme un thème, son thème, réitéré tout au long de sa carrière par l'intérêt qu'elle a accordé à l'exploration de l'être femme de ses personnages féminins et par le biais desquelles, elle a dénoncé la souffrance séculaire qui leur a été imposées par l'enfermement et l'effacement, mais aussi, ce besoin intense qu'elles ont de vouloir se libérer et s'exprimer. Qui donc mieux qu'une femme pour servir la cause féminine ? Même si quelques écrivaines l'ont précédée dans la scène littéraire telles que Taos Amrouche ou Djamila Dèbèche en abordant timidement la thématique de la

¹ <http://blog.lefigaro.fr/algerie/2013/10/pourquoi-assia-djebar-na-pas-eu-le-nobel-de-litterature.html>, consulté le 09/11/2014

² <http://africultures.com/assia-djebar-a-lacademie-francaise-comment-taire-4531/>, consulté le 09/11/2014

séquestration et de l'effacement de la femme, notre écrivaine poursuit le chemin qu'ont tracé ces prédécesseurs mais se distingue par son acharnement à représenter ses compatriotes dans des situations difficiles souffrant toujours de l'hégémonie des hommes et des dogmes sociaux. Béatrice Slama l'a clairement expliqué en analysant l'écriture féminine. « *Les femmes écrivains ont le sentiment profond qu'elles ont quelques choses de différent à écrire : seules, elles peuvent dire les femmes.* ».³

C'est ainsi que le thème de l'enfermement et de l'effacement de la femme a été de tous les récits de l'écrivaine n'épargnant ni les récits historiques, ni autobiographiques ni ceux de la fiction. La femme séquestrée et assignée au mutisme est une image qui a traversé ses textes d'un bout à l'autre, à chaque fois reconduite, des femmes en action et en évolution mais toujours sur fond de séquestration et d'effacement, d'où notre questionnement, quelle est cette posture ambiguë à vouloir représenter simultanément la femme sous ces deux aspects ? Quels sont les moyens discursifs dont s'est servie l'auteure pour rendre compte de ses deux représentations ? L'image de la femme qui se libère et qui évolue, a-t-elle réussi à prendre forme, malgré cette représentation ?

Quelle posture l'écrivaine a-t-elle adoptée vis-à-vis des autres thématiques qu'elle a abordées tout au long de sa carrière. À savoir, son rapport à la colonisation, à l'identité, aux langues, à l'exil et au terrorisme entre autres et à certains schèmes culturels propres à sa communauté. Comment se positionne-t-elle ou comment se définit-elle par rapport à ces sujets ? Nous ont interpellées ces thèmes dont il a été question dans ses récits et la représentation qu'elle en a faite ou la manière dont elle en a parlé. L'a-t-elle fait en adoptant une posture clairement définie ou ambiguë comme celle précédemment citée ?

Il nous faut rappeler dans ce sillage qu'un écrivain est sensé se positionner sur l'échiquier des valeurs humanistes, il est obligé pour cela de se prononcer devant les cas d'atteintes aux droits humains, car comme le note Roland Barthes, « *L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire.* »⁴

Analyser la posture d'un écrivain nous amène inévitablement à discuter de son éthos et de l'image qu'il déploie de sa personne à travers son écrit. C'est ce que nous nous proposons d'analyser en étudiant sur un plan diachronique, l'évolution de l'écriture d'Assia Djébar

³ Slama, Béatrice. *De la « LITTÉRATURE FÉMININE » A « L'ÉCRIRE FEMME »* : Différence et institution in Littérature. L'institution II Larousse 1981 volume 44 n°4, p. 54

⁴ Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [1953]. Paris : Seuil, 1972, p.14

tout au long de son œuvre écrite. Ethos, posture, image de soi ou scénographie⁵, plusieurs signifiants pour désigner un même signifié, c'est-à-dire l'image que donne à voir un auteur de sa personne à travers ses écrits et son rapport avec tel thème ou autre et la manière dont il en parle.

Nous partons du postulat qu'un écrivain écrit pour être lu, et pour gagner un maximum de lecteurs, il doit travailler ou soigner l'image de sa personne qu'il déploie à travers son écrit, pour cela il doit utiliser tout un arsenal de matériaux linguistiques qui permettra le travail d'adhésion et de captation. C'est cette mise en scène de l'auteur, sa posture, les images déployées et les scénographies spécifiques entretenues tout au long de sa carrière d'écrivain que nous nous proposons d'examiner. Nous nous référons dans ce cadre à l'explication que donne Meizoz sur la notion de posture.

« Le recours au concept de « posture » est initialement motivé par la nécessité de rendre compte de la part de singularité et de conscience agissante intervenant dans le positionnement littéraire de tout auteur et allant de pair avec la nécessaire dimension de mise en scène à laquelle il se livre dès lors qu'il a à gérer publiquement son image d'écrivain. Sont donc considérées comme participant d'une posture les diverses modalités auctoriales de présentation de soi qui rejouent ou déjouent une position dans le champ littéraire. Ces modalités étant d'ordre verbal (scénographies, ethos, choix stylistiques) et non verbal (look, comportement, conduite de vie), le concept théorisé par Meizoz offre l'avantage fondamental d'une approche conjointe d'éléments « internes » et « externes » à l'œuvre, reposant sur la conciliation de plusieurs outils conceptuels empruntés à diverses modélisations explicatives du fait littéraire (sociologie des champs, analyse du discours, sociocritique, poétique, stylistique). »⁶

Ce qui nous amène à nous pencher sur la question du positionnement d'un écrivain, de son éthos et de la dimension sociale qu'il constitue de tout énonciateur cherchant à convaincre en s'exprimant de façon appropriée à son caractère et son type social et de la mise en scène de sa personne qu'il opère pour se construire une identité auctoriale. Positionnement et éthos se trouvent donc étroitement liés.

Selon D. Maingueneau⁷ un même écrivain peut avoir différents positionnements en même temps ou successivement et c'est ce que nous nous apprêtons à vérifier en analysant l'œuvre d'Assia Djébar, qui s'est servie comme nous le supposons de l'Histoire, de la mémoire, de l'autobiographie et de la fiction pour définir son positionnement et se construire une identité d'écrivain. Nous nous concentrerons pour cela sur les postures et les mises en scène dans sa manière de citer ou traiter tel thème ou autre.

⁵ Dominique Maingueneau, « L'éthos : un articulatoire », *COntEXTES* [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20/12/2013, consulté le 07/10/2015. URL : <http://contextes.revues.org/5772> ; DOI : 10.4000/contextes.5772

⁶ Valérie Stiénon, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur.* », *COntEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 02/04/2008, consulté le 13/10/2015. URL : <http://contextes.revues.org/833>

⁷ Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scènes d'énonciation* [2004] Paris : Armand Colin, 2012, p. 118

De part sa qualité d'écrivaine d'expression française et se faisant éditée dans des maisons d'éditions françaises, Assia Djébar occupe un champ discursif francophone, selon Maingueneau.

« Un champ discursif n'est pas une structure statique mais un jeu d'équilibre instable, en évolution permanente. [...] Il résulte de l'interaction d'un ensemble de positionnements qui sont en relation de concurrence au sens large, qui se délimitent réciproquement : par exemple les différentes écoles philosophiques ou les courants politiques qui s'affrontent, explicitement ou non, dans une certaine conjoncture, pour définir le maximum de légitimité énonciative. [...] Une des difficultés majeures auxquelles on se heurte avec cette notion est qu'elle correspond à des fonctionnements divers. En outre, on ne saurait avoir une représentation purement intellectuelle de ces champs : la confrontation des positionnements est aussi confrontation de lieux, de modes de vie, de manières distinctes d'investir l'institution. »⁸

Nous veillerons à prendre en considération ces paramètres que cite Maingueneau dans cet extrait car ces derniers influencent énormément tout exercice d'écriture. En ce qui concerne Assia Djébar et de ses lieux d'énonciation, ils ont été tour à tour en Algérie, en France et dans différentes villes d'Europe comme elle le précise à chaque fois dans ses récits. Ce sont là des indices qui nous permettront d'avoir une vision plus claire du contexte de leur écriture.

Ce que nous entendons par positionnement dans notre analyse rejoint cette définition à travers laquelle nous interrogerons l'identité énonciative que l'écrivaine a instaurée au début de sa carrière. En effet, dès le début de son aventure avec l'écriture, Assia Djébar, historienne de formation puisqu'elle a suivi des études d'histoire (Moyen Âge arabe et Maghreb du XIX^e siècle) sous la direction de Louis Massignon et Jacques Berque⁹, s'est donnée pour mission un rôle militant œuvrant à redonner une Histoire à son peuple en effectuant un travail d'archiviste et d'historienne autant que celui d'écrivaine pour mettre à jour le passé millénaire de ses compatriotes.

C'est dans ce cadre que nous nous intéresserons à son positionnement vis-à-vis du colonialisme français, elle qui avait occulté d'en parler dans ses deux premiers romans *La soif* et *Les impatients* et que le sociologue Mostefa Lacheraf avait qualifiée d'écrivaine bourgeoise ignorant les souffrances de son peuple. A-t-elle corrigé le tir par la suite ? Et si elle l'a fait, comment s'est-elle prise pour en parler ? Quelle est son attitude par rapport à la question coloniale et quelle posture a-t-elle adoptée pour l'aborder, elle qui a été souvent primée par les principaux pays coloniaux tels que la France, l'Allemagne, l'Italie et la Belgique et qui a été même choisie, entre 1983 et 1989, par le ministre français des affaires sociales d'alors, Pierre Bérégovoy, comme représentante de l'émigration algérienne. Et à

⁸ <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2011-1-page-87.htm> Consulté le 08/11/1014

⁹ <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/assia-djebbar>

l'heure où nous rédigeons ce travail, nous apprenons par le biais du site de coordination de la littérature maghrébine d'expression française, qu'une bibliothèque de la ville de Paris portera son nom d'ici peu. On est en droit de s'interroger sur le parcours d'une écrivaine surcotée en France et en Occident alors qu'elle est presque frappée d'ostracisme dans son propre pays, puisqu'elle n'y a jamais été honorée, ni son œuvre suffisamment traduite en arabe.

Notre questionnement s'articule autour de sa position d'écrivaine militante qu'elle s'est assignée au début de sa carrière. L'a-t-elle maintenue ou modifiée en fonction des mutations sociales vécues par ses compatriotes sinon en fonction de son espace d'énonciation, puisqu'elle s'exile quelques années après le début de sa carrière littéraire d'abord en France puis en Amérique. L'origine de son exil serait dû, selon nos lectures, à l'obligation d'enseigner sa discipline, l'Histoire, en arabe à l'université durant les années soixante-dix. Des allers-retours incessants entre les deux pays pendant lesquels elle se consacre à une expérience cinématographique qui l'a décidée à s'exiler définitivement au début des années quatre-vingt parce que se considérant comme incomprise par ses concitoyens qui ne l'ont pas épargnée à travers une critique acerbe de son film *La nouba des femmes du mont Chenoua*, qui avait pourtant remporté le prix de la critique à la Biennale de Venise en 1979. En effet, ce film fut très mal reçu aussi bien par les hommes que par les femmes qui accusèrent la cinéaste d'avoir raté la chance de réaliser un premier film de femme algérienne et d'en avoir fait un film personnel¹⁰.

Afin d'avoir une vision d'ensemble de l'œuvre et montrer son évolution dans le temps, nous avons préféré, d'emblée, nous intéresser à ses écrits qui ont été publiés à partir de 1962, c'est-à-dire de la publication de son troisième roman intitulé *Les enfants du nouveau monde*. Nous avons omis de nous pencher sur ses deux premiers romans *La soif* et *Les Impatients* puisqu'elle les considère elle-même comme étant un exercice de style. Notre intérêt s'est focalisé sur le reste de ses récits jusqu'à son dernier roman autobiographique publié en 2007 *Nulle part dans la maison de mon père*, avec une insistance d'étude pour un texte correspondant à chaque époque d'écriture. Un temps de création qui s'est étendu tout au long d'une cinquantaine d'années où son pays ainsi que le monde ont connu des événements marquants qui ont parfois décidé de la trajectoire de son écriture et c'est ce que nous avons convenu de montrer dans notre étude.

¹⁰ Chauouati, Amel. In *Assia Djébar, entre les contraintes de l'écriture dans la langue de l'Autre et l'emprise de la mémoire et de l'Histoire*, Actes de colloque (dir) Belaala Amina Tizi-Ouzou, 2015, p.31, 38

Nous nous proposons d'étudier, en premier lieu, l'aspect général de l'œuvre qui nous permettra de saisir son mouvement, sa dynamique, et à la situer par rapport aux différentes œuvres produites dans l'espace culturel francomaghrébin. Nous nous intéresserons, de prime abord, à l'analyse du texte, c'est-à-dire une étude interne où nous avons convoqué l'approche structurale qui nous a permis de dégager les caractéristiques des personnages et leurs rapports avec le temps et l'espace. Nous procéderons également à une approche sociocritique qui nous permettra de faire le lien entre le fictionnel et l'autobiographique. Par ailleurs, nous analyserons le contexte social pendant lequel les textes ont été écrits. Enfin nous dégagerons le discours de l'auteur à travers l'idéologie de ces œuvres.

Nous avons restreint notre corpus d'analyse à quatre ouvrages seulement, à savoir, trois romans et un recueil de nouvelles qui sont *Les enfants du nouveau monde*, *L'Amour la Fantasia*, *Oran langue morte* et *La disparition de la langue française*, soit un écrit de chaque période, ce qui ne nous empêchera pas d'aborder certains points à partir du reste de l'œuvre de l'écrivaine. Ce que nous entendons par période, c'est la définition proposée par le Robert « *Espace de temps caractérisé par certains événements ; époque.* »¹¹ C'est-à-dire une durée dans le temps déterminée par des événements importants ou caractérisée par un état des choses, ce qui nous permet de signaler que d'un bout à l'autre de sa carrière, Assia Djébar n'a pas écrit dans les mêmes conditions sociales, historiques et psychologiques. A ce sujet, Maingueneau déclare : « *Hors contexte, on ne peut assigner un sens à un énoncé.* »¹²

Trois périodes d'écriture se dessinent dans la carrière littéraire d'Assia Djébar. La première s'étend de la publication de *Les enfants du nouveau monde*, c'est-à-dire au tout début des années soixante où l'écrivaine, soucieuse de répondre à la critique qui lui a été faite sur l'absence de toute référence à la guerre de libération dans ses deux premiers romans *La soif* et *Les impatients*, se rattrape et fait du combat de ses compatriotes, le thème central du roman cité plus haut.

La deuxième époque est celle qui a suivi sa rupture avec l'écriture pendant laquelle elle s'est consacrée à une expérience cinématographique qui commence dès 1980 avec la parution du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* et de *L'amour, la Fantasia* où nous avons observé une mutation dans son écriture non seulement dans le fond mais dans la forme également. Cette époque coïncide avec son exil définitif en France où

¹¹ Le Robert., 2010, p.763

¹² Maingueneau, Dominique. *Discours et analyse du discours*, Paris : Armand Colin, 2014, p.21

la publication du dernier roman, cité plus haut, rencontra un succès considérable. La convocation de l'Histoire ainsi que l'usage de l'oralité deviennent, à partir de cette époque, des constantes de son écriture, mais avec une visée et une mise en scène différente, et c'est le propos de notre analyse.

La troisième époque et la dernière, celle qui commence avec la décennie noire, dans les années quatre-vingt dix, où l'écrivaine, désabusée par tant de haine qui divise son Algérie lointaine, se veut être une critique acerbe des instances politiques et sociales qui ont failli à sauvegarder cette indépendance chèrement acquise et ont laissé faire la guerre civile qui a entraîné la mort de milliers d'innocents dont de très proches amis à elle. C'est ainsi que le thème de la mort devient le centre de ses récits. Ce découpage que nous venons d'effectuer rejoint la classification que fait l'écrivaine de ses écrits en disant à leur propos :

« J'ai publié quatre romans entre vingt et trente ans : 1957-1967. Puis mes nouvelles Femmes d'Alger dans leur appartement ont paru en 1979. Pourquoi ces années de silence ? Si longtemps après, je peux analyser assez clairement le pourquoi de cette longue station : hésitation ou maturation ? [...] Elle est justifiée par le fait que mes œuvres « de jeunesse » sont d'avant 1968, et qu'après 1978 il y a un second cycle de mes nouvelles et romans à caractère disons plus ample, ou en tout cas de maturité... »¹³

Ce qui ressort de son écriture, à partir d'une première lecture, c'est cette perpétuation accentuée dans la représentation de la femme doublement enfermée et séquestrée, prisonnière d'entre les murs et sous le voile, reprise tout au long de sa carrière jusqu'à en faire un thème obsessionnel. Quant on sait que l'écrivaine a été l'une des premières algériennes à avoir obtenu son baccalauréat (latin-grec et philosophie) en 1953, fait sa propédeutique à l'Université d'Alger et est la première femme arabe à avoir été admise à l'école de Sèvres en 1955¹⁴, il est normal qu'à l'aube de l'indépendance elle se soit constituée la porte parole de ses compatriotes pour dénoncer l'hégémonie des hommes et les lois discriminantes à l'égard des femmes. C'est dans ce sens qu'elle déclare dans *Ces voix qui m'assiègent*. « Je ne peux écrire qu'en me situant, « à côté, tout contre » les femmes [...] dans la saisie des voix féminines » CVQM, p.39, 40

Elle tente à travers ses récits de remédier à cet état des choses en proposant des modèles de femmes en « action » et en « évolution » qui s'inscrivent dans la transgression et n'hésitent pas à bousculer les dogmes sociaux, mais toujours sur fond de séquestration et d'effacement d'où l'impression d'une exagération de cette représentation, reconduite dans tous les récits et à tous les temps et qui ne correspond pas au contexte de leurs écritures.

¹³ Djébar, Assia. *Ces voix qui m'assiègent*. Albin Michel, Paris : 1999, p, 35

¹⁴ Cheurfi, Achour. *Écrivains algériens*. Dictionnaire biographique. Alger : Casbah, Edition, 2003, p. 146

Notre étude qui se divise en deux parties se propose d'analyser dans la première, le projet que s'est assignée l'écrivaine en se constituant l'éternelle et l'inlassable défenseuse de la femme à travers une écriture féministe qui s'est voulue réparatrice de son image, en lui accordant une place en tant qu'être agissant dans la société. Nous nous sommes intéressés également à l'image de l'homme qu'elle a représentée sous différents aspects pour la voir se dégrader au fil des ses publications comme nous le montrerons.

Assia Djébar s'est appliquée à dresser des portraits de femmes rappelant celles qui ont marqué l'Histoire telle que la Kahina des Aurès, Abalessa des Touaregs ou la récente Zoulikha Oudai qui s'est dressée contre le colonialisme français, comme pour nous dire qu'il y a eu, à travers les temps, des femmes qui ont dirigé des hommes et ont été à la tête de troupes armées. C'est à cette représentation de la femme que nous allons nous intéresser. Quels sont les moyens discursifs utilisés par Assia Djébar pour dresser cette image à double aspect de la femme, qu'elle ait été femme au foyer, maquisarde, femme active, jeune ou vieille ?

Dans la deuxième partie, nous interrogerons la manière avec laquelle l'écrivaine s'est présentée et a présenté sa société à ses lecteurs à travers des récits qu'elle a déclaré comme étant autobiographiques. Nous explorerons les stratégies discursives dont elle a usé telle que la description d'héroïnes qui lui ressemblent de par le parcours social ou professionnel et qui, par leur biais, prend position par rapport à certains thèmes tel que les langues, le colonialisme, le couple ou la société patriarcale. Qu'en est-il justement du positionnement de l'écrivaine vis-à-vis de la société patriarcale ? Père, frère et époux, quand on sait que son identité auctoriale a été dès le début de sa carrière falsifiée avec un pseudonyme « Assia Djébar » car ne pouvant assumer l'acte d'écrire qui aurait irrité ses parents selon ses dires¹⁵. À peine âgée de vingt ans, Fatima Zohra Imalayène de son vrai nom, s'exerce à écrire un projet qui lui tenait à cœur et qui lui permettait d'y inscrire sa vision du monde, celui d'écrire pour se substituer à ses compatriotes assignées au mutisme, comme elle n'a pas arrêté de le rappeler.

D'emblée, avec *La Soif*, publié en 1957 chez Julliard, la jeune écrivaine est reconnue par le centre parisien représenté par des communistes connus pour être des « colonisateurs de bonne volonté »¹⁶ qui l'a comparé à l'écrivaine française Françoise

¹⁵ Heller, Michael. (propos recueillis par). «Assia Djébar. Une conversation avec Michael Heller », Cahiers d'Études Maghrébines, N°14, Spécial Assia Djébar, 2000, p. 56. Cité par Nadjib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt. *Assia Djébar*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 18

¹⁶ Arnaud, Jacqueline. *La littérature maghrébine de langue française. Origines et perspectives* Tome I Publisud. France : 1986, p.339

Sagan et la surnomme « La Françoise Sagan algérienne » et la propulse dans le champ littéraire francophone tout comme le fut Leïla Baalbaki, surnommée la « Françoise Sagan d'Orient »¹⁷. Elle adopte, de ce fait, une posture autoritaire et ferme, en même temps empreinte de douceur et de compassion qui caractérise sa féminité, comme le stipule le choix de ces vocables qui signifient chacun, Djébar : l'intransigeant et Assia : qui soigne et qui reconforte.¹⁸ Une métaphore qu'elle puise du fond de sa culture arabo-musulmane et à travers laquelle se dessine son intention de vouloir se donner l'image d'une femme à la mesure du combat auquel elle s'est destinée dès le début de son aventure avec l'écriture, celle de dénoncer une société sclérosée et codifiée qui maintient sa compatriote dans l'enfermement.

Quelle est sa vision sur le couple ? Quand on sait que le premier modèle de couple dans sa société a été d'abord ses parents qui représentaient, en ces temps-là, un modèle étrange et étranger par les nouvelles mœurs qu'ils introduisaient dans une société où ni le couple ni la famille réduite n'avaient droit d'existence. C'est donc une écriture féminine qui vient conquérir une place réservée généralement aux hommes et qui tente d'affirmer son existence, sa validité et sa force en affrontant le « problème d'être femme ». En dénonçant la société patriarcale, l'écrivaine montre parfaitement que le fait d'être « femme » dans sa société, pose problème, d'où la description de personnages féminins évoluant toujours dans des situations difficiles, à différentes époques.

En déléguant la parole à des femmes historiques ou fictionnelles, elle apporte un regard différent sur le vécu de cette dernière et se veut surtout réparatrice d'une situation d'inertie qui a marginalisé celle qui a donné sa jeunesse mais aussi sa vie à la cause nationale et qui a été lésée en retour. En effet, son parcours littéraire atteste de cette situation de marginalisation et aborde ce sujet depuis le début des années quatre vingt jusqu'à ses dernières publications, ce qui a poussé la critique à la désigner d'écrivaine féministe car ressassant sans cesse et parfois exagérément le vécu de ses compatriotes. Assia Djébar devient ainsi leur porte parole à travers le temps et l'espace, la femme est le personnage principal de ses écrits et c'est à travers elle qu'elle évoquera l'Histoire de son pays. Ainsi, publication après l'autre, elle gravit les marches de la consécration littéraire pour arriver à son dernier couronnement lorsqu'elle est intronisée immortelle en 2005 par la prestigieuse Académie française. Elle est aussi nommée à plusieurs reprises pour le prix

¹⁷ <https://journals.openedition.org/insaniyat/14779> Consulté le 08/11/2015

¹⁸ Tamer, Jana. Dictionnaire étymologique. *Les sources étonnantes des noms du monde arabe*. Maisonneuve et Larose, Paris : 2004, p. 67

Goncourt et le prix Nobel de la littérature, alors qu'elle n'est pas reconnue dans son propre pays où seulement un de ses livres y a été traduit en arabe. Pourquoi ce silence de la part des instances concernées de son pays ? Pourquoi n'y est-elle pas reconnue, ni honorée ?

Si dans une interview¹⁹ l'auteur avait déclaré qu'à ses débuts, elle était gênée d'aborder le thème de l'amour et que c'est grâce à son premier mari qu'elle s'initia à quelques descriptions d'ordre charnel, nous voyons sa plume à la fin de sa carrière prendre un ton érotique avec *Les nuits de Strasbourg* et *La disparition de la langue française* et se doter d'un peu de virilité avec les figures féminines hors normes de ces deux récits. Pourquoi cette modification sur ce plan seulement dans la représentation de sa compatriote ? C'est à cette question et celles formulées plus haut que nous tenterons de répondre dans notre analyse.

En nous documentant sur le parcours et l'œuvre d'Assia Djébar, nous apprenons qu'elle était avant son décès, sur un projet d'écriture d'un roman qui s'intitule *Les larmes d'Augustin*. Selon sa grande amie et critique Mireille Calle-Gruber, la romancière avait amassé une riche documentation sur Augustin et sur ses discours à Césarée, mais qu'elle ne l'avait pas encore achevé et elle ne se décidait pas encore à son propos parce qu'elle n'en était pas satisfaite. Lirons-nous un jour cet ouvrage ? Peut-être, si la conjugaison des efforts des principales personnes qui l'entouraient comme Mireille Call-Gruber à qui elle avait confié nombreux de ses manuscrits et sa fille Jalila sa principale héritière aboutissent pour donner le jour à ce texte.

¹⁹ Bouzar, Wadi. *Lectures maghrébines*. OPU, Alger : 1984, p.143

Abréviations

Afin de faciliter la lecture et d'éviter la lourdeur de la reprise des titres des textes de notre corpus, nous les avons désignés par les initiales des mots qui les composent, comme suit et que nous classons par ordre de parution :

Les enfants du nouveau monde : LEDNM

Les alouettes naïves : LAN

Femmes d'Alger dans leurs appartements : FADLA

L'amour la fantasia : LALF

Ombre sultane : OS

Loin de Médine : LDM

Vaste est la prison : VELP

Le blanc de l'Algérie : LBDA

Oran langue morte : OLM

Les nuits de Strasbourg : LNDS

Ces voix qui m'assiègent : CVQM

La femme sans sépulture : LFSS

La disparition de la langue française : LDDLLF

Nulle part dans la maison de mon père : NPDLMMDMP

PARTIE PREMIÈRE :
L'ÉCRITURE FÉMININE DANS L'OEUVRE :
DE L'ÉVOLUTION À LA STÉRÉOTYPIE

INTRODUCTION

Dans ce premier chapitre de la première partie nous nous proposons d'étudier l'ethos adopté par Assia Djébar dans sa représentation de son personnage fétiche : la femme. A-t-elle gardé la même image qu'elle a dressée d'elle du début de sa carrière jusqu'à la fin ? A-t-elle été altérée ? Et sa représentation de l'homme, a-t-elle gardé la même image qu'elle a tracée de lui dans ses premiers romans, à savoir, partenaire de la femme constituant son autre moitié, l'a-t-elle modifiée ? C'est autour de ces deux dimensions que nous porterons notre intérêt pour vérifier la place qu'occupe l'écriture féminine dans l'œuvre d'Assia Djébar.

Pour assoire son idéologie d'écrivaine féministe Assia Djébar a trouvé un terrain quelque peu préparé par la romancière et sociologue Djamila Dèbèche qui dirigeait durant les années cinquante *L'Action*, une revue sociale féminine, littéraire et artistique fondée en septembre 1947²⁰. Cet activiste féministe a assisté au congrès féminin international, qui s'est déroulé à Paris en 1947 et la même année elle publie son premier roman *Leila, jeune fille algérienne* puis *Aziza* en 1955, encouragée par les quelques associations féminines qui ont commencé à se former. A partir de 1937 elle trouve dans la presse un canal propice pour traiter du statut de la femme et l'inciter à participer à la vie sur tous les plans. En effet, avec le déclenchement de la révolution, la femme participe à la lutte politique et crée « des comités de femmes » qui sont animés par des assistantes sociales et des infirmières formées au maquis.

Pendant ce temps Assia Djébar étudie à l'École Normale Supérieure de Sèvres en France, en 1957 elle suit le mot d'ordre de grève de l'UGEMA en raison de la répression de l'armée française, subie par ses concitoyens des deux côtés de la rive et boycotte les examens pour se retrouver renvoyée²¹. C'est lors de ce vide qu'elle écrit son premier roman *la soif* édité par Julliard, un an après elle publie *les impatients*, la jeune écrivaine est très vite surnommée par la critique du centre de Françoise Sagan l'algérienne, parce que les héroïnes de ces deux récits ressemblent par leur préoccupations amoureuses à celles de l'écrivaine française .

Dans les romans qui ont suivi, Assia Djébar décrit des destins féminins vivant dans des milieux bourgeois qui s'absorbent dans des combats intérieurs pour laisser place à une part nouvelle de leurs personnes, des femmes qui se réveillent et veulent leur part

²⁰ Ramzi Abadir, Sonia. La femme eu Maghreb et au Machrek, Fiction et réalité. Alger : ENAL. 1986, p. 45

²¹ Achour, Christiane (dir) *Diwan d'inquiétude et d'espoir : La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger : ENAG, 1991, p.47-99

d'action²² et c'est ce que nous nous proposons d'explorer dans cette première partie de notre étude en analysant le mouvement qu'a pris au fil du temps son écriture. Néanmoins nous commencerons par définir quelques concepts relatifs à notre analyse.

Cadre théorique

La notion de l'éthos est très ancienne, elle remonte à l'antiquité où Aristote avait proposé de distinguer les moyens discursifs qui servent à influencer le récepteur d'un message en trois catégories : Le logos d'un côté qui relève de la raison et permet de convaincre, l'éthos et le pathos de l'autre qui relèvent de l'émotion et permettent d'émouvoir. A ce propos Patrick Charaudeau énonce :

« L'éthos et le pathos participent donc de ces « preuves psychologiques » qui ne correspondent pas comme le rappelle R. Barthes à l'état psychologique réel de l'orateur ou de l'auditoire, mais à « ce que le public croit que les autres ont dans la tête »²³

Si le pathos est tourné vers l'auditoire, l'éthos concerne l'orateur en tant que ce qui lui permet d'être digne de foi, de se montrer crédible en faisant preuve de sincérité, d'amabilité, de simplicité et de pondération. Les analystes du discours inscrivent l'éthos dans le paraître de l'acte de l'énonciation c'est-à-dire dans le dire même du sujet parlant. L'éthos transparaît plus qu'il n'apparaît à travers plusieurs moyens dont le contenu des propos de l'émetteur, on ne peut donc séparer l'éthos des idées qui participent à construire l'image.

« Toute construction d'éthos se fait dans un rapport triangulaire entre soi, l'autre et un tiers absent porteur d'une image idéale de référence : le soi cherche à endosser cette image idéale, l'autre se laisse emporter par un mouvement d'adhésion à la personne qui s'adresse à lui par l'intermédiaire de cette même image idéale de référence. »²⁴

C'est dans ce sens également que déclare Jérôme Meizoz :

« Création collective des lecteurs, des médias et de la critique savante, l'auteur moderne sait plus qu'en tout autre temps qu'il entre en littérature sous le regard d'autrui. Dès ses premières expériences littéraires, il est confronté aux enjeux de la présentation de soi. L'instance qui énonce apparaît sous divers visages construits à la fois dans le texte et par les conduites de l'auteur sur la scène publique. »²⁵

²² Bouzar, Wadi, op.cit., p.137

²³ Charaudeau, Patrick. *Le discours politique : Les masques du pouvoir*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 2014, p. 87

²⁴ Ibid., p, 105

²⁵ Meizoz, Jérôme. *La fabrique des singularités, positions littéraires*. Genève : Slatkine, 2011, p.

C'est un mot qui interfère avec les termes « posture », « style », « scénographie auctoriale », qui veut dire la scène de parole qu'impose l'énonciation. Il ne peut être étudié sans la configuration historique dont participe le texte, son genre et son positionnement esthétique. Il varie en fonction de la diversité des genres et des types de discours. On a l'éthos de crédibilité opéré par l'identité discursive du sujet parlant, comment faire pour être cru ? De légitimité qui est attaché à son identité sociale, l'éthos de sérieux en rapport avec les marques de sérieux. L'éthos de vertu qui consiste à faire preuve de sincérité, de fidélité et d'honnêteté et l'éthos de compétence.

L'éthos puise dans l'affect social, il est repérable à partir d'éléments langagiers comme les marques d'énonciation, les traces de subjectivité, les axiologiques, les affectifs, le rythme, les répétitions, la thématique et les affirmations de l'auteur sur lui-même.

C'est que l'écrivain doit, bon gré mal gré, sciemment ou involontairement, se situer dans le monde des Lettres – se positionner dans le champ littéraire – et que son image d'auteur joue un rôle non négligeable dans la position qu'il occupe ou qu'il désire occuper. D'où la tentative de reprendre possession de ce qui se dit de lui pour infléchir son image dans le sens désiré, selon le courant dans lequel il se range (un surréaliste n'aspire pas à la même image qu'un représentant du Nouveau roman) ou la place qu'il aspire à tenir (chef de file, ou dissident, par exemple). Pour ce faire, l'écrivain choisit souvent des genres qui lui permettent de profiler une image d'auteur qui n'est ni celle que forgent ses commentateurs, ni celle qu'induisent les lecteurs de ses romans ou de ses poèmes. Il y fait entendre une autre voix que celle qui vibre dans son œuvre, et tente de lui conférer une place, parfois déterminante, dans le kaléidoscope d'images qui se construisent autour de son nom.²⁶

L'éthos discursif en situation d'écrit touche les traits verbaux, le débit, l'intonation chaleureuse ou sévère, le choix des mots ou des arguments. Les indices sur lesquelles on s'appuie pour analyser l'éthos, vont de la typographie à la couverture du livre, du choix du registre de langue et des mots, le rythme et le débit. L'éthos résulte de la convergence entre plusieurs traits.

L'écriture féminine

Une écriture est dite féminine non pas parce qu'elle est écrite par une femme auteure ou écrivaine mais parce qu'elle s'intéresse à des thèmes qui sont de l'ordre du féminin c'est-à-dire qui portent autour de problèmes qui intéressent la femme. C'est une écriture qui se veut correctrice de la représentation de la femme, qui tente par tous les moyens de faire d'elle une image à sa juste valeur. Une écriture qui hisse la femme à un niveau élevé, qui la peint toujours en évolution.

²⁶ Amossy, Ruth. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15/10/ 2009, Consulté le 15/04/ 2015. URL : <http://aad.revues.org/662>

En analysant l'écriture d'Assia Djébar, Hafid Gafaiti énonce :

« La femme qui écrit opère deux transgressions simultanées : elle accède au monde que les hommes prétendent se réserver et acquiert le pouvoir de manier le signe au lieu d'en être l'objet. De ce fait, l'œuvre de Djébar porte entier en soi le problème du rapport de la femme à l'écriture. Si l'écrivain-homme est confronté avec ce qu'il a dire, l'écrivain-femme fait face, en plus de cela, à la transgression fondamentale qu'est le seul fait d'écrire, de prendre la parole. Pour elle, écrire, c'est le faire contre quelque chose, contre les autres, contre l'homme en particulier. »²⁷

Toutes les femmes de l'univers romanesque de Assia Djébar ont eu à vivre une situation qui a révélé une dimension de leur être qu'elles ignoraient exister jusque là. Cet événement passe par une épreuve qui cause un grand bouleversement dans leur quotidien d'habitude si terne et routinier et qui provoque une grande émotion chez elles, c'est alors l'occasion pour le personnage de se dévoiler, se révéler et de prendre son essor. Ces femmes prennent leurs vies en main et décident de leur destinée, elles arrivent à vaincre les obstacles constitués par des lois millénaires assemblant tradition et religion et qui sont uniquement faites pour les séquestrer et les effacer. Des femmes qui s'insurgent contre les dogmes sociaux et s'en sortent grandies.

En endossant le rôle d'écrivaine algérienne libérant la femme et la parole des femmes longtemps assignées au mutisme, Assia Djébar s'est tracée une ligne de conduite l'installant malgré elle dans une stéréotypie de l'écriture. L'écrivaine se présente dans un modèle correspondant à une demande préalable du rôle inhérent au genre de récit qu'elle déploie. Selon Amossy :

« La construction de l'ethos discursif relève d'un *habitus* au sens de Bourdieu- un ensemble de dispositions acquises qui constituent une sorte d' « inconscient culturel ».[...] il ne s'agit pas simplement d'*habitus*, mais de la mise en pratique d'une connaissance acquise et de la conscience professionnelle du rôle à incarner. »²⁸

C'est sous cet angle que nous ressentons une ressemblance entre le parcours de l'écrivaine et celui de ses personnages, l'image de l'univers féminin que l'écrivaine représente est hautement transgressive. Nous convoquerons la théorie de Bachelard dans son ouvrage intitulé *La philosophie du non* et dans laquelle il dit.

« La philosophie du non n'est pas une volonté de négation. Elle ne procède pas d'un esprit de contradiction qui contredit sans preuves, qui soulève des arguties vagues. Elle ne fuit pas systématiquement toute règle. Au contraire, elle est fidèle aux règles à l'intérieur d'un système de

²⁷ Itinéraires et contact de cultures, *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants* l'Harmattan et université Paris 13, n°27, 1er semestre 1999

²⁸ Amossy, Ruth. [2010] *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Paris : PUF, 2015, p. 51, 52

règles. Elle n'accepte pas la contradiction interne. Elle ne nie pas n'importe quoi, n'importe quand, n'importe comment. »²⁹

Nous nous proposons de vérifier si l'explication que donne le philosophe correspond à l'attitude des femmes des récits d'Assia Djebar qui, d'après une première lecture ne se révoltent pas pour rien et n'importe comment mais ont toutes un mobile qui les amène après moult vicissitudes à réagir par le refus et le rejet. La rhétorique du « non » leur est sans doute un moyen d'argumentation efficace et contient une grande force persuasive. Dans son article intitulé *femmes, familles, société et État* la sociologue Chérifa Hadjidj conclue,

« *Les images féminines se modifient, elles ne sont plus scindées : celle de la femme du dehors et celle du dedans.* »³⁰

Le stéréotype

Image tout faite, fabriquée, immotivée et inadaptée à une situation donnée, telle est la signification que nous connaissons du terme stéréotype ou cliché. Nous nous penchons sur la notion de la stéréotypie car elle fait partie de notre problématique. Pour définir le stéréotype, Amossy dit :

Le stéréotype se définit comme une représentation collective figée, un modèle culturelle qui circule dans les discours et dans les textes. Il favorise la cognition dans la mesure où il découpe et catégorise un réel qui resterait sans cela confus et inégalable. Le sujet ne peut connaître le monde sans catégories préétablies, il ne peut agir dans la vie quotidienne que s'il ne lui est pas possible de ramener la situation nouvelle à un schème d'ores et déjà connu.³¹

Comme nous pouvons le comprendre le stéréotype est relié à la notion du groupe et de la culture, il véhicule une image figée qui oriente le sujet dans le sens de cette image sans que ce dernier n'ait à faire aucun effort pour découvrir de lui-même la chose sur laquelle porte son intérêt. Ce qui est à craindre dans la notion du stéréotypage, c'est l'idée négative qui s'attache à l'image d'un groupe social et pousse à juger un individu en le réduisant à une image simplifiée et faussée, ce qui relève du préjugé et conduit à la discrimination. Le problème qui en découle est que le stéréotype s'ancre au fil du temps dans les esprits et est difficile à éradiquer.

« Comme le stéréotype, la représentation sociale met en rapport la vision d'un objet donné avec l'appartenance socio-culturelle du sujet. Comme lui, elle relève d'un « savoir de sens commun »,

²⁹ http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/philosophie_du_non/philosophie_du_non.html.

Consulté le 10/11/2015

³⁰ Hadji, Chérifa. Revue d'études et de critique sociale. NAQD n° 22/23 *Femmes et citoyenneté*. Centre National du Livre. p. 174

³¹ Amossy, Ruth. *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Op, cit. p.46

« naïve », ou comme pensée naturelle par opposition à la pensée scientifique. Cette connaissance issue des savoirs hérités de la tradition, de l'éducation, de la communication sociale, modèle non seulement la connaissance que l'individu prend du monde mais aussi les interactions sociales »³²

Une autre définition du stéréotype, au niveau de laquelle nous nous attardons.

« Croyance concernant des classes d'individus, des groupes ou des objets qui sont préconçues, c'est-à-dire qui ne relèvent pas d'une appréciation neuve de chaque phénomène mais d'habitudes de jugement et d'attentes routinières [...] Un stéréotype est une croyance qui ne se donne pas comme une hypothèse confirmée par des preuves mais est plutôt considérée, entièrement ou partiellement à tort, comme un fait établi. »³³

Parce qu'il véhicule une image toute faite rapide et facile, le stéréotype influence et va même jusqu'à dévaloriser l'objet représenté. L'idée du jugement déjà prêt ôtant toute spontanéité dans l'acte de découvrir la chose revient dans toutes les définitions que nous venons d'exposer.

La figure d'un écrivain obéit elle aussi à un processus de stéréotypage très net, elle commence par une représentation de soi qui doit exhiber d'une façon programmée une compétence professionnelle. Le stéréotype est considéré comme une croyance et comme une opinion, il relève du préconstruit et ressemble au préjugé, on attribue à un groupe une série d'adjectifs qui le caractérisent. Le stéréotype détermine les images de l'autre et de soi. Il joue un rôle important dans l'argumentation.

Le terme de stéréotype est emprunt d'idées péjoratives, il signifie une pensée grégaire qui dévalue la doxa, il rend possible la catégorisation et la généralisation, il contribue à la construction de l'identité, selon lui aucune relation à l'autre ne pourrait s'élaborer. Il s'agit de retrouver les caractéristiques du groupe désigné à partir de formulations diversifiées et les rapporter à un modèle culturel préexistant. Dans l'œuvre d'Assia Djebar le stéréotype se fonde sur la répétition littérale, il peut être éparpillé il s'agira alors de le reconnaître à partir d'éléments éparses. Dans l'argumentation le stéréotype peut-être fonctionnel et constructif et c'est ce que nous nous proposons de vérifier dans notre analyse.

« Il faut bien voir cependant que les usages rhétoriques du stéréotype ne visent pas simplement à produire une réaction de rejet ou d'adhésion immédiate. Les représentations collectives peuvent être mobilisées selon des modalités complexes qui en déterminent l'impact. Tantôt son effet varie en fonction de l'insertion du stéréotype dans des argumentaires spécifiques portés par des systèmes de valeurs différents- [...] Par ailleurs, chaque discours peut mobiliser à son profit un ensemble de

³² Amossy, Ruth. *Stéréotypes et clichés*, Paris : Nathan. 1997, p. 50

³³ Jahoda, Marie et Herschberg Anne, Pierrot. *Stéréotype A*. Dictionnaire of social sciences, London, Tavistock Publication. 1964, p. 694

stéréotypes qu'il module différemment (par le pathos, l'ironie, la distanciation critique[...] ou dont la juxtaposition ou l'interférence produira un effet particulier. »³⁴

³⁴ Amossy, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. [2000], Paris : Armand Colin, 2016, p.141

CHAPITRE I :
DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

INTRODUCTION

Dans cette partie du travail, nous nous proposons de décrire l'œuvre de Assia Djebar sur le plan externe en accordant de l'intérêt à la titrologie c'est-à-dire à l'étude des titres, des sous titres, des dédicaces et des exergues qui nous permettront d'appréhender les messages gravitant autour des récits et d'avoir, de ce fait, une vision d'ensemble de l'œuvre. « *Comprendre un texte, c'est également pouvoir répondre à une question pragmatique : pourquoi, pour accomplir quel but, quelle visée argumentative, ce texte a-t-il été produit ?* »³⁵

Nous nous pencherons, également, sur les incipits et les excipits de ses récits que nous analyserons dans le but de déterminer le mouvement et l'évolution de son écriture et voir ainsi s'il y a eu évolution, rupture ou conservatisme dans son parcours d'écrivaine.

1 Résumés des œuvres

1.1 Les enfants du nouveau monde

Ce roman se présente sous la forme d'une galerie de portraits et de destins féminins et masculins dont des couples en prise avec les fluctuations qu'engendre la guerre de libération, certains d'entre eux ne réussiront pas leurs vies parce que le combat est prioritaire. Parmi eux, Ali et Lila un des couples modernes et instruits qui se déchire tout au long de l'intrigue, jusqu'au moment où Ali nationaliste clandestin se décide à prendre le maquis, laissant seule Lila désemparée et anéantie. Néanmoins la jeune femme ne se laisse pas abattre et essaye de se reconstruire en se rapprochant des siens. Quand à Youcef et Chérifa un couple traditionnel mais très uni par un amour mutuel et mûr. Même si la femme n'est pas instruite elle se dévoue à son mari et se démarque des autres femmes en prenant part à la lutte, à sa manière. Il en est de même pour Amna qui n'hésite pas à mentir à son mari commissaire pour sauver son voisin Youcef. Le récit de ce roman se déroule en vingt-quatre heures, les espaces des colonisateurs sont distincts des colonisés, leurs destins également. La prise de conscience est simultanée à l'événement de la guerre qui sert de révélateur à plusieurs femmes traditionnelles telles Chérifa et Yamna.

³⁵ Adam, Jean Michel 1999 cité par Kerbrat-Orecchioni Catherine dans *Les actes de langage dans le discours* Paris : Editions Nathan, 2001, p. 185

1.2 L'Amour, la fantasia

Des scènes d'histoire de la pénétration française sur le territoire algérien alternent avec le récit de l'enfance de la narratrice, dans un village du sahel algérien. L'invasion de l'Algérie est racontée à ses premiers moments, un spectacle en couleurs où les antagonistes se découvrent les uns les autres en combattant. La vie des femmes vivant dans l'enfermement à assurer leurs tâches ménagères est narrée en parallèle de la vie de l'auteur enfant, jeune écolière et jeune mariée. Des témoignages de femmes moudjahidates qui se sont sacrifiées mais qui ont été déçues de se voir reléguées uniquement à des tâches ménagères dans les maquis sont rapportés pour dresser des portraits de femmes résistantes.

1.3 Oran, langue morte

C'est un recueil de nouvelles divisé en deux parties la première intitulée *Algérie, entre désir et mort* et la deuxième *Entre France et Algérie*

Dans la première nouvelle éponyme du recueil *Oran langue morte*, la narratrice tient par le biais d'une correspondance un discours dans lequel nous apprenons qu'elle n'est de retour dans sa ville natale Oran, que pour assister les derniers moments de vie de sa mère adoptive. Cette dernière est en fait sa tante maternelle qui l'a recueillie alors qu'elle n'avait que huit ans suite à l'assassinat de ses parents par l'OAS. Elle n'a daigné rentrer au pays que pour enterrer sa tante, il a fallu pour cela qu'elle annule ses vacances qu'elle allait passer avec son amie en Sardaigne. Trente trois ans après avoir quitté l'Algérie, elle se refuse d'y retourner, parce que lieu de souvenirs trop douloureux. À l'âge de dix huit ans la narratrice a préféré s'exiler en France pour fuir l'espace qui a été le théâtre de la mort de ses parents. Partie à leurs traces, elle déambule dans Paris où ils se sont établis quelques temps à la quête de leurs âmes, elle côtoie leurs amis pour recueillir auprès d'eux des récits et des témoignages dans le but de leur donner une image pour pouvoir se les représenter puisqu'elle ne les a pas connus. L'exil a été pour elle une délivrance.

Yacouth, la narratrice de la deuxième nouvelle intitulée *Mère et fille* laquelle, encouragée par une Française Rosa mariée à un cousin de son mari, ose rejoindre ce dernier mineur en France. Son désir est de s'arracher définitivement à la terre natale et se promet de ne plus fouler son sol car elle n'y a vécu qu'asservissement et injustice.

La troisième nouvelle *La fièvre dans les yeux d'enfant* narre l'histoire de Isma, jeune femme mariée à Ali et spécialiste des dialectes du sud qui rencontre Omar un musicien ethnologue chercheur lui aussi dans les anciens textes de chansons du sud, commence alors pour les deux protagonistes une aventure amoureuse emprunte de moments d'incompréhension des deux parts. Le spectre de la mort violente qui a emporté Nawel, l'amie d'Isma ne quitte pas son esprit, pendant qu'Ali est éloigné de la scène par le décès de sa mère. En ces temps incertains où règne le terrorisme Isma se fait tuée à son tour.

L'attentat est une nouvelle qui nous plonge dans les années terrorisme de la fin du vingtième siècle, où Mourad jeune journaliste se fait tuer devant sa femme Naima jeune enseignante. La nouvelle raconte les moments d'angoisse vécus par la jeune épouse avant et après l'attentat.

La femme en morceaux est un conte du temps du règne de Haroune El Rachid, c'est la triste histoire d'une jeune femme très aimée par son mari qui se fait tuer et couper en morceaux par ce même mari parce que croyant qu'elle le trompait. La fin du conte révélera que la jeune femme était innocente et que le mari s'était laissé emporté par une colère injustifiée.

Dans la deuxième partie du recueil, la nouvelle *Le corps de Félicie* narre l'histoire d'une française qui voue un amour indéfectible à son mari algérien du temps de la colonisation. C'est cette force amoureuse qui est mise en valeur et qui a permis au couple de surmonter les aléas de la vie, d'abord le départ massif des français auquel ne s'est pas jointe Félicie, ensuite son amour qui lui insuffle la force pour s'imposer dans la belle famille et qui réussit non seulement à se faire accepter mais à se faire aimer. Les enfants de Félicie se réunissent autour d'elle lors de ses derniers jours pour se concerter et décider du lieu de son enterrement, c'est en Algérie dans une terre qu'elle a aimée qu'elle sera inhumée auprès de son mari.

1.4 La disparition de la langue française

C'est un homme désaxé, tiraillé entre un entre-deux spatial et linguistique qui lui fait perdre la notion du temps mais aussi la perception des choses. Après une relation rompue par Maryse, sa partenaire en France et plusieurs années d'exil, Berkane se sent vidé et usé

comme si que l'exil lui a fait perdre son âme et décide de rentrer au pays natal. C'est face à une immensité d'espace qu'est la Méditerranée, qu'il renoue avec une mémoire lointaine en compagnie de son amoureuse de quelques jours Nadjia. Ils s'adonnent tous les deux à une rétrospective douloureuse des effets de la guerre et nostalgique de la présence française, ils dévoilent la déception de retrouver une Algérie qui sombre dans l'intégrisme et se réfugient tout deux dans le souvenir pour expliquer la violence actuelle. En se retranchant dans son appartement et en refusant de participer à la société pour laquelle il est revenu, Berkane divorce avec son monde et se laisse aller à des réflexions pessimistes et des images de négation et d'absurdité. Après le départ de Nadjia, son amoureuse de trois jours, il se sent sans repères et sans réelles attaches, sa quête n'ayant pas aboutie, il erre sur les chemins d'Alger.

2 Étude du paratexte

Pour une étude du paratexte, nous nous appuyons sur la définition qu'en donne Gérard Genette. « *La paratextualité [...] désigne les relations du texte au hors-texte du livre lui-même : titres, sous-titres, intertitres, préfaces [...], couverture [...].* »³⁶

Cette étude nous permettra d'appréhender les messages gravitant autour des textes et nous donnera un aperçu avant même l'entrée dans l'univers romanesque d'Assia Djébar.

L'œuvre de cette écrivaine contient beaucoup de données paratextuelles, les exergues sont présents dans presque tous ses récits qui sont souvent divisés en plusieurs parties et où les sous-titres abondent, en plus des dédicaces et des indications sur le genre des récits. Nous tenterons d'analyser ces éléments hétérogènes autour des textes sélectionnés en les définissant et en précisant les fonctions.

2.1 L'iconographie

Nous nous proposons de donner un aperçu des textes à travers des indices que véhiculent les iconographies. En effet les iconographies peuvent aider à déchiffrer le sens d'une œuvre car elles sont souvent chargées de significations. L'élément qui nous a frappés lors d'une première lecture des iconographies des textes que nous nous proposons d'analyser c'est les couleurs qui vont du rouge pour les titres des ouvrages et le blanc pour le nom de l'écrivaine. L'emploi de ses couleurs n'est pas anodin nous tenterons d'en étudier la symbolique.

Les enfants du nouveau monde

L'iconographie de ce roman publié en 1962 représente un semblant de paravent ou de faux murs tendant vers le style mauresque laissant passer de la lumière et créant de la pénombre, rappelant les fenêtres des maisons du sud de la Méditerranée, laissant voir sans être vu. Les couleurs qui sont utilisées vont du blanc pour la graphie du nom de l'écrivaine, du rouge pour le titre du roman, la couleur verte apparaît à travers les orifices de cette fenêtre, ces couleurs ainsi réunies rappellent les couleurs du drapeau algérien. L'utilisation de différentes couleurs pour la graphie du nom de l'auteur et du titre de l'ouvrage pose des

³⁶ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. 2ème éd. Paris : Dunod, 1996, p. 138

points d'interrogation qui demandent réponse ou extrapolation à chercher tout au long des pages des différents textes, cela peut aider à déchiffrer le sens d'un texte. Les couleurs véhiculent une symbolique, à propos de la couleur rouge, nous lisons : « *symbole du feu et du sang, le rouge est la vie. Par glissement il signifie l'amour, divin ou humain.* »³⁷

Cette couleur ne laisse pas indifférent et c'est là, toute sa force. Elle ravive les passions et les sentiments, qu'ils soient positifs ou négatifs comme la colère, le danger et l'interdit. La couleur rouge est aussi : « *Associé à la violence en Égypte ancienne, c'est la couleur du Dieu Seth, et donc de ce qui est maudit et nuisible.* »³⁸

Quand à la couleur blanche utilisée pour la graphie du nom de l'écrivaine nous lisons : « *Le blanc est la couleur de l'aube, le moment précis où la nuit laisse place au jour. En ce sens il est éveil. [...] A cette notion de naissance, ou de renaissance, vient s'ajouter celle de virginité, pureté. [...] Le blanc peut-être la couleur de révélation, de la connaissance.* »³⁹

Pour ce qui est du vert qui apparaît discrètement sur l'iconographie nous lisons :

« Couleur des plantes à chlorophylle, le vert représente la vie, l'espoir et le hasard. [...] A Rome, il est la couleur de Vénus, déesse du printemps et des jardins, puis de l'amour ; il évoque alors le renouveau, car il signale la fin de l'hiver ; aussi symbolise t-il l'espérance. [...] Quant au drapeau vert de l'Islam, sa couleur fait référence à celle du manteau du prophète Mahomet et aussi au paradis, la couleur en tirant sa charge symbolique de salut. [...] Dans le mysticisme, le vert est la couleur de la spiritualité, [...]. »⁴⁰

Ce faisant nous pouvons relier la symbolique des couleurs utilisées dans cette iconographie et le sens de la phrase du titre *Les enfants du nouveau monde* qui se retrouvent liés par cette idée, d'espoir, de renaissance et de renouveau.

L'amour, la fantasia.

L'iconographie de ce roman publié en 1985 est un tableau d'Eugène Delacroix immortalisant l'histoire de l'enlèvement de Rebecca héroïne littéraire du roman de Walter Scott publié en décembre 1819 en Angleterre. Delacroix emprunte le sujet de son tableau à ce roman qui relate les aventures du chevalier Wilfrid d'Ivanhoé dans l'Angleterre de 1194. Le roman dépeint divers conflits entre Normands qui gouvernent et Saxons qui subissent, le tableau rappelant le monde oriental dépeint une scène de guerre où règne tumulte, désordre et violence. L'idée d'emprunter ce tableau pour l'iconographie du roman

³⁷Ferré, Jean ; sous la dir. de Ahmed Djouder *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris : Editions j'ai lu, 2010, p. 138

³⁸ Petit Larousse des symboles, Paris : Editions France Loisirs, 2008, p. 545

³⁹ Dictionnaire des mythes et des symboles. Op, cit. p. 38

⁴⁰ Petit Larousse des symboles. Op, cit. p. 638

est faite dans un but d'associer les différents tableaux de fantasia créés par Delacroix et ceux de Fromentin.⁴¹

La présence des chevaux et des personnages habillés à l'oriental rappelle l'ambiance qui règne dans les fantasias et va de pair avec le titre de l'ouvrage *L'amour, la fantasia*.

Oran, Langue morte

L'iconographie de ce recueil de nouvelles publié en 1997 est une toile d'Eugène Delacroix effectuée en 1827 qui représente l'épisode dramatique de la mort du souverain Sardanapale roi légendaire de Ninive en Assyrie qui aurait vécu au VII^e siècle av J.-C., dont la capitale est assiégée sans aucun espoir de délivrance et qui décide de se suicider en compagnie de ses esclaves et de ses femmes, après avoir brûlé sa ville pour empêcher l'ennemi de profiter de ses biens. A propos de cet événement historique nous pouvons lire, « *Couché sur un lit superbe, au sommet d'un immense bûcher, Sardanapale donne l'ordre à ses esclaves et aux officiers du palais d'égorger ses femmes, ses pages, jusqu'à ses chevaux et ses chiens favoris ; aucun des objets qui avaient servi à ses plaisirs ne devait lui survivre.* »⁴²

De ce tableau n'est retenue que la partie qui laisse voir une femme qu'un homme essaye d'égorger, attestant de la violence et du désordre qui règne dans ce genre d'incident. Ce tableau correspond assurément aux thèmes abordés par l'écrivaine en 1996 date de publication de ce recueil de nouvelles qui coïncide avec l'assassinat d'un grand nombre d'algériens, parmi eux des amis très proches, beaucoup d'entre eux sont morts égorgés par leurs geôles. Cette peinture qui exprime simultanément la cruauté et la sensualité rappelle le thème de l'Orient, réel ou imaginaire, permet à Delacroix d'illuminer la scène de couleurs chaudes (dont le rouge, symbole de la violence et de la passion) et de montrer des corps de femmes sensuelles à moitié dénudée. La composition de cette toile permet de lire un mouvement de désordre et de violence propre aux scènes de guerre et de terrorisme qui sont le thème des nouvelles de ce recueil.

La disparition de la langue française

L'iconographie de ce roman publié en 2007 représente Assia Djebar prise de face mais dont la moitié du visage apparaît seulement, le rouge de ses lèvres ajouté au rouge de

⁴¹ http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_2287.htm consulté le 03/11/2014

⁴² http://www.clg-hugo-sarcelles.acversailles.fr/histart_fichiers/4loupedelacroix.pdf consulté le 03/ 11/ 2014

son vêtement dont n'apparaît que le haut du buste s'associent à la graphie du titre qui est en rouge, tout cela sur un fond sombre allant vers le noir. L'impression qui s'en dégage est celle du sang de part la couleur sachant que ce roman a été publié en 2007 alors que l'Algérie tentait difficilement de tourner la page des années de terrorisme marquées par l'écoulement de beaucoup de sang. Rappelons à ce titre que le rouge symbolise le feu et le sang.

Ainsi nous pouvons conclure et dire que les iconographies des récits d'Assia Djébar traduisent et mettent en scène un monde oriental où règne la violence et le désordre.

2.2 La titrologie

Le titre, rien qu'à lui seul, informe sur le contenu de l'œuvre et la variation des thèmes abordés par l'écrivaine. Il est dit à ce propos, Le titre est : « *Un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du texte qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture* »⁴³ L'étude du titre se révèle nécessaire dans la mesure où elle peut apporter des éléments de lecture qui serviront à l'analyse, il constitue un réseau sémiotique. Le titre annonce le roman, pendant que ce dernier l'explique.⁴⁴

A ce sujet Roland Barthes rappelle que le titre est « un fragment d'idéologie »⁴⁵ il peut donc à lui seul nous renseigner sur l'idéologie d'un auteur puisqu'il véhicule un discours sur le texte et un discours sur le monde.

« Ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement conjointement s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée. »⁴⁶

2.2.1 Les enfants du nouveau monde, LEDNM

Le titre *Les enfants du nouveau monde* est une phrase nominale composée d'un article défini *les* et d'un nom, *enfants* qui donnent l'impression d'une connaissance commune à l'auteur et au lecteur. Le vocable *enfant* désigne une période de la vie humaine allant de la naissance à l'adolescence. Ce nom est suivi d'un complément du nom, *du nouveau monde* et d'un adjectif qualificatif relié au nom *monde*, ces mots, ainsi, réunis laissent penser que le texte va nous raconter un récit relatif à une génération jeune et

⁴³ Achour, Christian. Rezzoug, Simone. *Convergence Critique*, Alger : OPU, 1995, p. 30

⁴⁴ Nous nous sommes permis de reprendre les explications que nous avons mentionnées dans notre mémoire de magistère.

⁴⁵ Cité par Achour, C et Rezzoug, S. Op. cit, p. 29

⁴⁶ Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-LaHaye, Mouton, 1973, p. 173

nouvelle qui aspire à un avenir meilleur ainsi qu'à un renouveau de la vie et de la pensée, *les enfants* incarnent l'avenir de leur pays. Une naissance et une éclosion d'une nouvelle génération qui suggère une idée de changement et de métamorphose. Un titre comme annonce d'un espoir prometteur dans la mesure où il promet l'entrée en matière de nouveaux acteurs et sous-entend une rupture avec un monde ancien et vieux. Un titre porteur d'une idée d'espoir et s'inscrivant dans l'optimisme.

2.2.2 L'Amour, la fantasia, LALF

Le titre *L'Amour, la fantasia* est composé de deux noms définis chacun par l'article *la* qui installe une médiation entre auteur et lecteur et donne une impression de « déjà connu » celle de l'Amour et celle de la fantasia. Deux notions qui suggèrent une idée euphorique celle de la joie, du vertige, de l'entremêlement, de la virilité et de la violence. L'amour qui a lieu lors de la fantasia ou l'inverse ? Si le nom Amour est souligné par la lettre capitale A c'est dans une volonté de montrer le caractère important donné à ce vocable. La fantasia, quant à elle, est une manifestation folklorique typique à l'Afrique du nord où sont convoquées les sensations les plus fortes et où le corps s'expose. Elle suggère le spectacle et le tumulte. Néanmoins en attendant de vérifier nos hypothèses, nous postulons que le titre suggère une idée de spectacle, de fête, d'entremêlement et de passion, sans oublier cette impression d'exotisme suggérée par le syntagme *la fantasia* et qui constitue une attraction pour le lecteur occidental. Quelle est donc cette idée qui réunit ces deux termes séparés par une virgule qui se veut peut-être comme scission, distorsion ou rupture entre deux signifiés qui ont en commun l'idée du désir, de la violence et de la quête, c'est un titre énigmatique.

2.2.3 Oran, langue morte, OLM

Ce titre réunissant le nom de la deuxième ville d'Algérie, *Oran*, suivi d'un nom et d'un adjectif qualificatif est le titre d'un recueil réunissant plusieurs nouvelles, un récit et un conte. Oran qui désigne un espace géographique référentiel est associé à l'extinction d'une langue, laquelle ? Quel est donc ce signifié que représentent ces signifiants réunis dans un titre mais séparés par cette virgule qui s'impose comme distorsion ou rupture ? Pourquoi le nom de cette ville est-il associé à l'idée de l'extinction d'une langue ? L'idée de mort entoure le titre et lui donne un ton pessimiste avec l'adjectif *morte*. La plupart des nouvelles composant ce roman se déroulent à Oran, une ville attractive connue pour être la cité de la fête par excellence, d'ailleurs surnommée *El Bahia*. Dans ce titre qui réunit un espace référentiel à l'idée de la mort d'une langue, le lien n'est pas évident sans la lecture

des textes. L'idée de mort transparait dans le fait qu'il n'est plus agréable de vivre à Oran, et que cette ville, longtemps réputée pour ses festivités et frasques est contaminée elle aussi par l'idée de mort qui doit envahir assurément les récits. L'idée de la mort est associée à une langue, laquelle ? Est ce la langue française, langue d'écriture de l'écrivaine, ciblée par l'ostracisme qui règne en Algérie durant les années quatre vingt dix, année de publication de ce recueil ? Ce titre est associé à la notion d'opacité, d'incommunicabilité, de vide, et d'immobilisme. C'est un titre énigmatique.

2.2.4 La Disparition de la langue française, LDDLLF

Une phrase déclarative à composantes nominales qui s'annonce comme une prédication de la disparition de la langue française de l'espace algérien sans doute puisque le livre a été publié durant la décennie noire, une période qui a vu la chasse à toute représentation de l'entité française en Algérie, à l'exemple de l'élimination des enseignants et des journalistes qui usaient de cette langue. Une impression pessimiste plane sur ce titre puisqu'il suggère une rupture avec un espace d'expression qu'est la langue française et donc avec une composante très importante de l'identité algérienne. La majuscule pour *Disparition* montre qu'il s'agit d'un élément central du titre, définie par l'article *La* qui ajoute à son importance et dénote d'une connaissance commune à l'auteur et au lecteur. Un titre qui traduit un bouleversement idéologique et culturel, celui de l'amputation d'une part importante de la culture algérienne très ancrée dans les mémoires. Cette phrase évoque le dilemme linguistique tant évoqué par l'écrivaine tout au long de son œuvre, il annonce un échec.

Ce titre nous rappelle l'œuvre de l'écrivain George Perec, *La disparition* publiée en 1969 dans laquelle il évite d'employer la voyelle « e » pendant tout le récit. Cet écrivain très marqué par la disparition de ses parents alors qu'il était très jeune a fait de l'absence et du manque son thème, nous pouvons lire à ce propos : « *Le manque, la disparition, l'absence y sont à la fois le thème de l'œuvre et le sujet de l'histoire. Ici la forme est constamment au service du fond ; elles sont à ce point mêlées, se confondent à un point tel, qu'écrire sur l'une revient à parler de l'autre.* »⁴⁷

Cette approche de l'œuvre à partir des titres, nous a permis de dégager une évolution allant dans le sens d'un recul et d'une régression, passant de l'optimisme au pessimisme dans la vision du monde de l'écrivaine puisque l'idée de la disparition et de la

⁴⁷ https://www.senscritique.com/livre/La_Disparition/critique/2014290 consulté le 09/07/14

mort plane sur les deux derniers titres rendant compte d'une inquiétude de l'auteur. En effet, à l'inverse des deux premiers titres où l'impression euphorique prime, l'écriture de l'écrivaine à partir des années 90 fait allusion à un lyrisme pathétique. Le titre, *L'amour, la fantasia* augure d'une écriture poétique, tandis que les trois autres rendent compte de la sensibilité et de l'intérêt que porte l'écrivaine à l'actualité que vit son pays.

Les sous-titres

Les sous titres dans les récits de Assia Djébar sont classés en sous titres principaux c'est-à-dire des titres de parties de récit et des sous-titres secondaires que nous nous proposons d'analyser également.

Dans LEDNM

Dans le roman LEDNM les sous-titres sont réparties sur neuf chapitres cinq d'entre eux sont porteurs de prénoms de femmes, les quatre autres sont des prénoms masculins tous personnages animant l'intrigue. Ce qui laisse deviner une pluralité de personnages fonctionnant peut-être par couples. La présence de plus de chapitres porteurs de prénoms de femmes même s'il s'agit d'un seul qui est en nombre supérieur que ceux porteurs de prénoms masculins traduit sans doute le penchant qu'a Assia Djébar à raconter des destins féminins.

Dans LALF

Le roman LALF est divisé en trois parties, toutes titrées, ces dernières sont réparties à leurs tours en d'autres petites parties, toutes sous-titrées également.

La première partie s'intitule *La prise de la ville ou l'amour s'écrit*, elle est divisée en quatre parties sous titrées *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école*.

Pour le premier intitulé nous supposons qu'il s'agit de la conquête d'une ville, une opération qui a été sans doute le théâtre d'une histoire d'amour. S'agissant du sous titre nous pensons qu'il s'agit de l'histoire d'une petite fille dont le destin a été peut-être exceptionnel. L'univers féminin comme préoccupation de l'écrivaine est confirmé par la suite des sous-titres, *Trois jeunes filles cloîtrées* et dans laquelle Assia Djébar se plaît à décrire sa société sous une seule et même facette, celle de la séquestration et de l'enfermement à double niveaux : celui de l'espace et de la parole et que nous nous proposons d'examiner. Ce sous-titre traduit une situation de souffrance que subit la femme.

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, trois jeunes filles cloîtrées, la fille du gendarme et mon père écrit à ma mère, annoncent des récits tournant autour de

destins personnels de femmes. Le seul sous-titre qui fait exception à cette thématique et celui de *Biffure* écrit en italique et qui veut dire rature, quel est le lien entre ce dernier et ceux qui le précèdent puisqu'ils figurent tous dans une même partie ? Rature de quoi ? Peut-être de rature d'idées ou d'impressions intimes transcrites d'une manière machinale, d'où la graphie en italique.

La deuxième partie s'intitule *Les cris de la Fantasia* qui rejoint le titre du roman à propos duquel nous avons émis des hypothèses de spectacle et d'amour se déroulant lors d'une fête, elle a pour titre secondaire *La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran*. Cet intitulé nous transporte vers les premiers temps de la colonisation, entre 1840 jusqu'à 1848, les sous-titres figurant dans cette partie sont : *Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes*, qui nous rappellent les enfumades perpétrées à cette époque dans l'Oranie où les tribus arabes ont préféré se réfugier au lieu de se rendre, *La mariée nue de Mazouna* et en dernier *Sistre*, qui veut dire instrument de musique. Les sous-titres se rejoignent de part le thème de l'événement qui se déroule à l'ouest du pays.

La troisième partie intitulée *Les voix ensevelies* est divisée en mouvements au nombre de cinq, chaque mouvement est titré et sous-titré, ce terme *mouvement* nous transporte dans le monde musical, attesté par le dernier sous-titre *Sistre*. Dans les sous-titres de cette partie revient le terme *voix* et tout ce qui se rapporte, nous citons entre autres *chuchotements, murmures* et *soliloques* le thème de la parole relie les récits que se trouvent dans cette partie où il est sans doute question de paroles spoliées puisque les sous-titres qui s'y rapportent dénotent de parole tue qui n'arrive pas à s'affirmer.

Dans OLM

Le recueil de nouvelles *Oran Langue morte* est divisé en deux parties, la première est intitulée *Algérie, entre désir et mort* qui augure d'une thématique tournant autour de l'idée de mort vu que le roman a été publié en 2001 alors que l'Algérie vivait encore la guerre civile. La première nouvelle éponyme du recueil, dont nous avons analysé le titre plus haut, la deuxième nouvelle a pour titre *Retours non retour*, qui ne nous informe hélas pas suffisamment sur le contenu sinon qu'il s'agit de retour et non retour vers quoi ? Vers la terre natale ? *La fièvre dans des yeux d'enfants* est le titre de la troisième nouvelle, cette phrase nominale met en scène un enfant dans les yeux duquel se lit une fièvre, une fièvre de quoi ? Nous ne pouvons savoir de quoi il s'agit sinon que peut-être l'un des protagonistes est un enfant. La quatrième nouvelle a pour titre *L'attentat* un terme qui nous renvoie à l'idée de la mort contenue dans le titre du recueil et qui nous permet de poser

l'hypothèse que l'un des thèmes majeurs qui traversera ce recueil est la mort puisque le contexte de publication de cet ouvrage est la période sanguinolente qu'a vécu le pays. *La femme en morceaux* est le titre de la dernière nouvelle que contient cette première partie, il est mentionné *conte* à propos de ce dernier texte, à priori la phrase augure d'une violence sur une femme, la mention *conte* permet toutes les hypothèses puisque le merveilleux et le fantastique sont les caractéristiques de ce genre de récit. S'agit-il d'une femme qu'on aurait coupée en morceaux ?

La deuxième partie de ce recueil est intitulée *Entre France et Algérie* rappelant l'entre deux spatial que vit l'écrivaine qui constitue un thème majeur dans son écriture, le premier texte de cette partie est un récit qui a pour titre *Annie et Fatima* deux prénoms de femmes qui nous renseignent sur leur origine, la première occidentale et la deuxième maghrébine ou arabe. Quelle réalité relie les deux femmes ? De l'amitié peut-être, nous n'en savons rien, par contre ce qui est confirmé sans aucun doute, c'est l'intérêt que porte l'écrivaine à tout ce qui touche les femmes. *Le corps de Félicie* est le titre de la dernière nouvelle qui nous renvoie toujours au contexte féminin, puisqu'il s'agit d'un contexte de mort et de violence, nous émettons des hypothèses qui rejoignent ce sens concernant le terme corps, il s'agit de violence ou de mort concernant le corps de Félicie, soulignons au passage que l'écrivaine accorde un intérêt important à l'expression corporelle féminine.

Dans LDDLLF

Ce roman est divisé en trois parties, chacune d'elle est titrée et datée et est divisée à son tour en trois parties, sous-titrées chacune. Essayons de repérer une quelconque correspondance avec le reste du paratexte. La première partie est intitulée *Le retour* et datée de l'Automne 1991 en la reliant au résumé qui se trouve à la quatrième de couverture nous comprenons aisément qu'il s'agit du retour d'exil du personnage. Les trois sous titres de cette partie sont successivement, *L'installation*, *Lent détour* et *La Casbah*, le premier sous-titre signifie sans doute l'installation du personnage à Alger puisque le résumé parle de Djazirat El Bahdja. Le deuxième sous-titre *Lent détour* ne révèle pas assez d'informations si ce n'est peut-être un détour spatial ou mémoriel que fait le personnage pour tenter de retrouver comme tout exilé ses repères à nouveau en terre ancestrale. Par *la Casbah*, dernier sous-titre de cette partie, le référent est évident puisqu'il ne s'agit que de ce monument architectural antique dont il est question dans la dédicace et dans le résumé. C'est dire l'intérêt que porte l'écrivaine à ce monument historique puisqu'elle le cite dans la dédicace et elle en fait un titre de chapitre dans ce roman.

La deuxième partie intitulée *L'amour, l'écriture* a été commencée un mois après le retour du personnage, s'agit-il d'une aventure amoureuse dont rendra compte le personnage par écrit ? Peut-être, puisqu'il s'agit dans le roman d'une femme qui s'appelle Marise. Le premier sous-titre s'intitule *La visiteuse*, qui est-elle ? Est-ce Marise ? Peut-être pas puisqu'il est mentionné dans la quatrième de couverture que cette dernière n'est jamais venue en Algérie, est-ce une autre femme ? La suite des sous-titres de cette partie ne nous renseigne pas plus. Le deuxième sous-titre est *Journal d'hiver*, le personnage rentré en Automne dans son pays commence sans doute à tenir un journal la saison suivante puisqu'il est question d'écriture et d'amour dans cette partie. Le dernier sous-titre, *L'adolescent* ne nous apporte pas beaucoup d'informations, si ce n'est le fait que nous le relierions au sous-titre *Lent détour* qui dénote peut-être d'une rétrospective à laquelle s'adonne ce personnage de retour de son exil.

La troisième partie s'intitule *La disparition* que nous relierions automatiquement au titre du roman *La disparition de la langue française*, sauf que dans cette partie il est question de disparition tout court, disparition de quoi ? Ou de qui ? Nous nous permettons de nous interroger à propos de la disparition d'un sujet puisque les sous-titres qui suivent sont des prénoms de personnes, sans doute l'entourage du personnage, *Driss*, *Marise* et *Nadjia* s'agit-il de la disparition de l'un d'entre eux ou uniquement de la disparition de la langue française comme il est stipulé dans le titre ?

2.3 La dynamique textuelle à travers la dédicace

La dédicace est un hommage que rend un auteur à quelqu'un qu'on appelle dédicataire, il s'agit d'un message qui témoigne de la reconnaissance, de l'amitié ou de l'amour à quelqu'un. Il donne à voir également la subjectivité de l'auteur et que ce dernier divulgue d'une manière directe sans l'intervention du narrateur. Le lecteur est ainsi invité à partager son intimité, c'est alors une manière pour Assia Djébar de se rapprocher de son lecteur. C'est aussi un indice qui rattache l'univers vécu de l'écrivain à celui fictif, du roman.

2.3.1 La dédicace dans LEDNM

Le roman LEDNM contient une dédicace

A Ahmed

Qui nous renseigne sur l'origine socioculturel du concerné mais pas plus. La brièveté de cette dédicace laisse le lecteur sur sa faim quant à la nature des liens qui

unissent l'auteur et son destinataire. S'agit-il d'un ami, d'un proche ou d'une simple connaissance ? La dédicace rend compte néanmoins d'une estime de l'auteur en direction de cette personne.

2.3.2 Dans Oran, Langue morte

Des dédicaces sont insérées au début de quelques nouvelles destinées à des femmes à *Zohra*, à *Yamina*. Nous retrouvons ces mêmes prénoms à la fin du recueil dans *Nota Bene* où l'écrivaine adresse des remerciements pour les personnes qui ont du lui raconter des souvenirs émouvants et qui lui ont été source d'écriture. Ces dédicaces adressées à des femmes rendent compte de la sollicitude et la compassion que témoigne l'auteur à toutes les femmes qui ont beaucoup souffert lors de la décennie noire. A travers ces deux dédicaces l'auteur s'adresserait alors à toutes les femmes de son pays et intervient directement pour traiter des sujets faisant l'actualité.

2.3.3 Dans LDDLLF

Le roman LDDLLF contient également une dédicace

A Djaffar L.

Dont l'amour pour la Casbah m'a inspiré ce roman

C'est le prénom d'un homme amoureux de la Casbah, attaché donc à un patrimoine millénaire tout comme notre écrivaine qui n'a eu de cesse de raconter son Algérie culturelle et architecturale dans chacun de ses récits, ce qui témoigne de son profond attachement à sa cité et révèle sa sensibilité quand à la nature des gens dont elle s'entoure, épris comme elle de l'Histoire de leur pays. Cette dédicace révèle également l'origine de l'écriture de ce roman qui a été réalisé suite à un lien entre l'auteur et cet homme qui partage la même passion qu'elle. C'est également un message pour ses lecteurs dans lequel elle dit indirectement que même si elle s'est éloignée de son pays, sa passion pour l'Algérie et surtout pour cette cité antique qu'est la Casbah ne s'est jamais tarie. C'est donc une dédicace qui rend compte du lien affectif et passionnel qu'entretient Assia Djébar pour son pays mais aussi pour tous ceux qui restent attachés au patrimoine algérien. Cette dédicace nous révèle une part de la personnalité de l'écrivaine, celle d'une femme aimant et attachant de l'importance à l'authenticité. Nous ne pouvons vérifier le lien entre la romancière et le dédicataire, cependant, nous signalons à travers ces dédicaces, l'intervention directe de l'auteur de vouloir s'exprimer devant ses lecteurs et sa disponibilité à traiter de sujets qui lui tiennent à cœur.

2.4 L'exergue

Citation placée hors-texte, à droite en début d'ouvrage, d'article ou de chapitre, qui illustre le propos du texte, l'exergue ou épigraphe présente et explique, constituant de ce fait des indices. Comme forme paratextuelle, l'exergue est très fréquent dans les textes d'Assia Djebar, il est évident que son interprétation reste à notre charge en tant que lecteur, nous nous proposons de les analyser pour voir les effets de lecture qu'ils produisent. Gérard Genette définit l'exergue comme tel :

« Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; en exergue signifie littéralement hors d'œuvre : ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement plus près du texte, donc après une dédicace si dédicace il y a »⁴⁸

Une question s'impose quel est l'objectif de l'auteur quand à l'emploi répété des exergues ? Est-ce simplement un décor paratextuel ? Cherche t-elle une caution intellectuelle historique ou morale à travers son emploi ? Car l'exergue interpelle le lecteur sur deux plans, d'abord par le nom de son auteur ensuite par son contenu. Nous tenterons dans notre analyse de débusquer l'intention de l'écrivaine quant à l'emploi répété des citations, ce qui nous éclairera un peu plus sur son positionnement qui est, ne l'oublions pas le propos de notre recherche.

L'exergue est également définie comme étant : « *Formule, pensée, citation placée en tête d'un écrit pour en résumer le sens, l'esprit, la portée, ou inscription placée sur un objet quelconque à titre de devise ou de légende.* »⁴⁹

Dans les LEDNM nous pouvons lire cet énoncé qui est inséré au tout début du roman.

« *Et pourtant de douleurs en courage en confiance
S'amassent des enfants nouveaux
Qui n'ont plus peur de rien pas même de nos maîtres
Tant l'avenir leur paraît beau* »

C'est un extrait de poème du poète surréaliste Paul Eluard, prise de son recueil *Poèmes pour tous* qui conforte notre idée énoncée à propos du titre *Les enfants du nouveau monde* quant à l'espoir à une vie autre et meilleure, l'idée de métamorphose suggérée dans l'étude du paratexte se précise avec cet énoncé où il est question d'une

⁴⁸ Genette, Gérard. *Seuils*, Paris : Seuil, coll. « poétique », 1987. p. 135

⁴⁹ www.cnrtfl.fr/definition/exergue

jeunesse qui passe d'un état à un autre, comme une force qui prend forme augurant d'une rupture et s'inscrivant dans l'espoir. Une gradation dans la constitution de cette force *douleurs, courage, confiance*, la citation de cet extrait permet de résumer les différents thèmes contenus dans le roman à savoir, la solidarité d'une jeunesse courageuse qui croit en un avenir meilleur et à des aspirations nouvelles.

Dans l'AF, un roman divisé en trois parties, chacune débute par un exergue. Une inscription d'Eugène Fromentin prise de son récit *Une année dans le Sahel* ouvre le roman.

« *Il y eut un cri déchirant- je l'entends encore au moment où je t'écris- puis des clameurs, puis un tumulte...* »

Cette épigraphe décrit sans aucun doute les premières scènes de l'invasion des troupes françaises du sol algérien ou une scène de fantasia, rendant compte de la violence et de l'ambiance tumultueuse qui règne dans l'une ou l'autre. Cet énoncé tiré d'une relation rédigée par Eugène Fromentin, écrivain peintre qui a séjourné fréquemment en Algérie vérifie nos hypothèses quant au titre puisque ce dernier a eu à immortaliser dans ses écrits comme dans ses toiles quelques scènes de la vie algérienne, notamment les fantasias. C'est un hommage que lui rend Djébar puisqu'elle le considérera dans le texte comme figure paternelle qui lui deviendra donateur du *qalam* comme nous le lisons dans l'excipit du roman. Le *qalam* qui lui permettra d'inscrire l'histoire de toutes les femmes opprimées.

Un roman divisé en trois parties, chacune débute par une citation la première est celle de Barchou de Penhoen tirée de *Expédition d'Afrique* datée de 1835 et qui dit :

« *L'expérience était venue à nos sentinelles : elles commençaient à savoir distinguer du pas et du cri de l'Arabe, ceux des bêtes fauves errant autour du camp dans les ténèbres.* »

Le lecteur est installé dans une ambiance de lutte et de guérilla vu le lexique employé dans cette phrase. L'énonciateur laisse penser que l'instinct de vie apprenait à ces conquérants malgré eux, à se préserver des attaques des autochtones dont ils commençaient à saisir les nuances. Ce qui conforte un peu plus nos hypothèses concernant le titre qui traduirait une thématique de la guerre.

La deuxième partie commence par une déclaration du sociologue Ibn Khaldoun prise de son autobiographie *Ta'rif* et dans laquelle il est dit :

« Je dus moi-même diriger une expédition chez les tribus berbères des régions montagneuses de Béjaïa, qui refusaient depuis plusieurs années de payer l'impôt... Après avoir pénétré dans leur pays et vaincu leur résistance, je pris des otages en gage d'obéissance... »p.72

Ibn Khaldoun Ta'rif
(Autobiographie)

Cette indication empruntée à Ibn Khaldoun permet à l'auteur d'énoncer son propos sous l'autorité indiscutable de ce grand sociologue, ce qui l'épargne de prouver des évidences que de grands penseurs ont prouvées mieux qu'elle et bien avant elle. Le contenu de cet énoncé surprend le lecteur deux fois, la première en découvrant que le sociologue Ibn Khaldoun fut aussi un chef guerrier puisqu'il a eu à diriger des expéditions, la deuxième, c'est l'acte commis par le sociologue, sensé être un sage qui dénote d'une violence et d'une barbarie. Une question se pose forcément à nous, dans quelle intention l'écrivaine a-t-elle sollicité cette épigraphe, est-ce pour justifier les actes des premiers conquérants qui ont eu à employer des moyens aussi forts ? D'autant plus que les intertitres contenus dans cette partie du texte traduisent violence et barbarie.

Nos hypothèses quand au titre se confirment avec cette inscription empruntée à Ibn Khaldoun qui traite elle aussi de lutte et de confrontation. Nous pensons que Assia Djebar s'est servie de cet énoncé pour dire que la prise des gens en otages est une stratégie de guerre dont a du se servir un grand savant en matière de sociologie, un sage en somme. Une manœuvre de guerre exercée depuis des lustres, il n'est donc pas étonnant que les Français la pratiquent également. C'est dans ce sens que Philippe Hamon énonce à propos de la citation : « *Foyer d'accommodation idéologique du texte, la citation intertextuelle focalise et sollicite la compétence idéologique du lecteur.* »⁵⁰

La troisième et dernière partie est précédée elle aussi par deux citations, la première est de Saint Augustin extraite de Confessions, X. 8. Et qui dit : « *Sur ce, me voici en la mémoire, en ses terrains, en ces vastes entrepôts* »

Cette citation empruntée à Saint Augustin lui permet de puiser dans la profondeur de l'héritage latin et de rappeler les exploits des hommes tels qu'Apulée et Saint-Augustin qui sont avant tout algériens, ont marqué leurs temps par leur génie et leurs écrits qui constituent jusqu'à nos jours un réel fond de savoir. Ce qui lui permet par ce biais d'installer la notion de l'Algérie Latine et de s'inscrire dans une civilisation antique.

⁵⁰ Hamon, Philippe. Texte et idéologie, Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire.PUF, Paris, 1984, p. 36

La deuxième citation est celle de Ludwig van Beethoven opus 27 sonates 1 et 2 et qui dit : « *Quasi una fantasia* » p. 159

L'emprunt à cette citation rend compte de la sensibilité qu'éprouve Assia Djebar pour les arts, la musique classique entre autres, c'est pour cela qu'elle accorde un intérêt particulier à la musicalité dans ses textes leur donnant un ton lyrique. Interviewée au début de sa carrière elle déclare à propos de son besoin d'écriture. « *C'est soit un désir d'architecture,[...] soit [...]le besoin de mettre à jour une petite musique dont je pressens les rythmes et les arabesques.* »⁵¹ D'ailleurs le dernier chapitre de la troisième partie s'intitule *Un air de nay* ainsi que les sous-titres de cette partie qui vont du *premier mouvement* au *cinquième mouvement* rappelant le lexique propre à l'art musical. Ou alors sa déclaration concernant son premier roman *La soif* « *C'était, dit-elle, un air de flûte qui continue à être entendu, et qui continue à être juste.* »⁵²

Le dernier exemple est une confrontation de deux explications du vocable *tzarl-rit* extraites de deux dictionnaires, la première explication est puisée du dictionnaire arabe-français Beaussier et qui dit :-« *Pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes).* »

François –Louis-Marcelin Beaussier était l'interprète principal de l'armée d'Algérie, officier de la Légion d'honneur, membre de la société historique et de la société d'acclimations, né à Paris en 1821 et mort à Alger en 1873. Sur la couverture de ce dictionnaire est mentionné. « *Tous les mots employés de l'Arabe parlé en Algérie et en Tunisie, ainsi que dans le style épistolaire, les pièces usuelles et les actes judiciaires.* »⁵³

Ce dictionnaire édité en 1887, a été revu et complété par Mohamed Ben Cheneb et publié en 1959.

Quand à la deuxième explication, elle est tirée du dictionnaire arabe-français Kazimirski et qui énonce :-« *crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive).* ».

A propos de ce dictionnaire nous lisons

⁵¹ A.D., interview in France-Observateur, 24mai 1962, cité par Wadi Bouzar in Lectures magrébines, p.125

⁵² <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/Djebar.htm> Consulté le 08/11/2014

⁵³ https://galica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3164649/f1_image Consulté le 28 novembre 2016

« *Dictionnaire arabe-français contenant toutes les racines de la langue arabe : leur dérivés tant dans l'idiome vulgaire que dans l'idiome littéral, ainsi que les dialectes d'Alger et du Maroc.* »⁵⁴

L'auteur de ce dictionnaire est Albin de Biberstein né le 20 novembre 1808 près de Lubin et mort le 22 juin 1887, c'est un orientaliste arabisant, d'origine polonaise.

Les deux explications ainsi confrontées rendent compte d'explications opposées, la première est la manifestation de la joie, par contre la deuxième rend compte du malheur. Cette opposition traduit-elle une manière d'interpréter, différente de l'un à l'autre ? Peut-être le premier interprète s'est rapproché de la communauté musulmane beaucoup plus que le deuxième, ou bien est-ce en raison du malheur quotidien que vit la femme que cette expression est expliquée sur deux plans ? Le rire et le malheur sont des manifestations si opposées l'une à l'autre mais tellement proche l'une de l'autre, c'est peut-être la raison pour laquelle l'écrivaine a confronté ainsi ces deux explications. La même vision est perçue par Hélène Cixous où elle déclare.

« Les femmes ont beaucoup pleuré culturellement, mais une fois les larmes arrêtées, à la place des larmes, ce qu'on aura abondamment c'est du rire. C'est l'éclat, c'est l'effusion, c'est un certain humour qu'on ne s'attend jamais à trouver chez les femmes et qui pourtant est sûrement leur force la plus grande. »⁵⁵

Dans OLM

Avec les titres, les dédicaces et les exergues, l'écrivaine met le lecteur dans une disposition affective ; elle œuvre à emporter l'adhésion moral du lecteur tout en remuant son cœur. Ainsi dès l'ouverture du recueil et avant d'entamer la lecture des différentes parties. La première épigraphe est de Gérard De Nerval qui l'a énoncée dans une correspondance avec Théophile Gautier en 1843 et la deuxième appartient à l'oralité.

Bientôt, je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves

Cette phrase rend compte d'une souffrance que vit l'énonciateur, en est-il ainsi pour la romancière ou pour les personnages de ses nouvelles ? Le ton pathétique se laisse lire à travers cet énoncé.

On rentre à Oran en courant et on en sort en fuyant

Ce dicton rend compte d'une situation paradoxale que vit toute personne s'aventurant dans Oran qui exerce une attraction pour tout visiteur.

Dans la première partie éponyme de ce recueil figure un exergue emprunté à Hélène Cixous où nous lisons « *J'ai appris à lire, à écrire, à hurler, à vomir en Algérie* » extrait

⁵⁴ https://archive.org/d%C3%A9tails/dictionnaire_arabe_02bibeuoft/page/n0

⁵⁵ Cixous, Hélène. *Le sexe ou la tête ?* Les Cahiers du GRIF, vol., 13, n 13, Octobre 1976, p. 15

de *La jeune née*, la citation est empruntée à cette écrivaine féministe sans doute parce qu'elle est née à Oran le 5 juin 1937 ce qui laisse penser que le déroulement des histoires se déroulera à Oran puisque le titre le suggère également. Cette phrase rend compte d'une dégradation de la vie en Algérie puisque les deux derniers vocables de cette phrase traduisent un malaise.

Dans LDDLLF

C'est un roman divisé en trois parties, un exergue emprunté à Mohamed Dib ouvre Le texte « *Celui qui dit 'je 'aveugle...trébuchant dans toutes les fondrières :*

C'est le ciel, se dit-il, le ciel qui s'ouvre ! »

MOHAMMED Dib,

Neige de marbre

Assia Djebar nous étonne par cet emprunt de texte de son compatriote et contemporain Mohamed Dib, il faut dire qu'elle n'a sollicité aucun auteur algérien et contemporain auparavant. Peut-être que la conjoncture de l'écriture et la publication de LDDLLF coïncidant avec les multiples assassinats de figures illustres de la scène littéraire et artistique l'ont décidé à citer l'un d'entre eux, qui simple hasard ou choix délibérée de la romancière publiera son texte la même période que le décès de l'auteur de la célèbre trilogie *Algérie*. L'écrivaine a emprunté cet extrait de ce roman qui épouse la même thématique de LDDLLF tournant autour de l'histoire d'un enracinement puis d'un arrachement dans la vie d'un couple mixte, séparé.

La première partie intitulée *Le retour* est datée de l'automne 1991, sans doute la date du commencement de cette fiction, à ce niveau il ya également un exergue emprunté au poète austro-hongrois Georg Trakl⁵⁶né en 1887 à Salzbourg, il est l'un des figures majeurs de l'expressionisme. Il laissa derrière lui une grande œuvre témoignage de sa vie aussi intense que courte, son œuvre composée de poèmes dont l'importance fait de lui un des poètes majeurs du XXème siècle, en mettant en scène des personnages indéterminés comme l'orpheline, le voyageur, le vieillard, le novice. Il mène une vie instable entre drogue, alcool et relation incestueuse avec l'une de ses sœurs lui causant énormément d'angoisse et crainte de la folie, il se suicide le 3 novembre 1914 à l'âge de 27 ans.

L'épigraphe empruntée à ce poète est.

« *En terre obscure repose l'étranger* »

⁵⁶ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/georg-trakl/> Consulté le 04/11/2014

Si l'écrivaine a emprunté cette citation c'est sans doute parce qu'il y a correspondance entre les deux textes concernant les personnages sinon les thématiques abordées dans ce récit, sans oublier sa situation d'expatriée qu'elle vit depuis les années quatre vingt se déplaçant sans cesse d'un pays à un autre.

Dans la deuxième partie intitulée *L'amour, l'écriture* et datée d'un mois après celle de la première partie est mentionnée une partie d'un poème appartenant à Gunnar Ekelof, dans lequel nous lisons,

« Ni lune ni soleil ni étoiles
Ne m'ont éclairé mais la nuit
Et la lumière de l'amour en moi
Ses rayons transpercèrent mon corps. »

Cet extrait dont la source n'est pas mentionnée est de l'écrivain et poète suédois Gunnar Ekelof qui de son vivant s'était rapproché de la tradition classique et orientale, au point d'avoir séjourné en Turquie puis voyagé en Tunisie ce qui lui a inspiré l'écriture d'un ouvrage intitulé⁵⁷ *Diwan sur le prince d'Emgion*. L'emprunt d'un texte appartenant à cet auteur traduit l'émerveillement que ressent la romancière pour tout occidental qui en plus est nordique qui se rapproche et puise du fond de la culture orientale.

Dans la troisième et dernière partie de ce roman intitulée *La disparition* datée de septembre 1993 figure deux exergues, le premier est emprunté à Bernard-Marie Koltès et l'autre d'Emily Dickinson, dans lesquels nous lisons.

« Quelle patrie ai-je, moi ? Ma terre, à moi, où est-elle ? Où est la terre où je pourrais me coucher ?

En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France ; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger. Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas ?... »

Mathilde, dans *Le retour au désert* de

Bernard-Marie Koltès

Les deux épigraphes tournent autour de la thématique de l'exil, l'amour de la patrie, et l'entre-deux stigmatisant son individu des deux côtés des espaces. Le sentiment de l'insatisfaction et de l'instabilité qui mine l'exilé où qu'il soit, la nostalgie de l'un ou l'autre des espaces. Un dilemme que vivent tous les exilés, à l'instar de la romancière qui a été dans ses premières années d'exil entre des allers retours incessants entre sa terre patrie

⁵⁷ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gunnar-ekelof/> consulté le 21/ 11/2014

et l'ailleurs dans lequel elle s'était installée. Cette citation est du personnage Mathilde Serpenoise⁵⁸ dans la pièce *Le retour au désert* qui retrouve en France la maison familiale qu'elle a quittée quinze ans auparavant, revenant d'Algérie avec bagages et enfants, elle est violemment accueillie par son frère qui l'accuse de fuir la guerre et de revendiquer son héritage. Cette pièce a été publiée en 1988 soit vingt ans presque avant la publication de LDDLLF

L'écriture d'Assia Djebar où se multiplient les citations empruntées à toutes les nationalités, les littératures et les époques s'inscrit non seulement dans la civilisation arabo-musulmane, son héritage immédiat, dans l'Algérie Latine mais aussi dans l'antiquité et surtout dans l'universalité. Ces indications lui permettent d'énoncer son propos sous l'autorité indiscutable de grands penseurs et théoriciens, ce qui l'épargne de prouver des évidences que de grands hommes ont prouvées mieux qu'elle et bien avant elle, étant donné que l'exergue constitue comme une vérité sans qu'il y ait tentative de persuasion. L'analyse des textes qui suivra confortera ou non, nos déclarations.

3 Approche de l'œuvre à partir des incipits et des exipits

3.1 Les incipits

L'incipit met en scène un ou des personnages pas toujours les plus importants, évoluant dans un cadre spatio-temporel, une atmosphère. Des indications de genres, un ton de discours, une orientation réaliste ou non et parfois le thème y sont repérables.

Il est la première unité narrative où le lecteur rencontre l'univers du récit, il est selon le dictionnaire du Littéraire : « *Longtemps considérés comme marqueurs significatifs de choix d'écriture, les débuts sont avec le Nouveau Roman, l'occasion d'interroger la genèse même de l'écriture et ses (en) jeux.* »⁵⁹

A propos de l'incipit, Vincent Jouve énonce :

« Le pacte de lecture, proposé explicitement dans les préfaces, est noué de façon plus implicite dans les incipit. Lorsque le paratexte ne suffit pas, ce sont les premières lignes du roman qui, précisant la nature du récit, indiquent la position de lecture à adopter. Rappelons que le pacte de lecture, dépend principalement du genre auquel le texte appartient. [...] L'incipit remplit précisément trois fonctions : il informe, intéresse et propose un pacte de lecture. »⁶⁰

Essayons de vérifier si les incipits de nos textes réunissent ces paramètres.

⁵⁸ http://auteurs.contemporain.info/doku.php/auteurs/bernard-marie_koltes consulté le 21/ 11/ 2014

⁵⁹ Le dictionnaire du Littéraire p, 304

⁶⁰ Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001, p. 18, 19

3.1.1 L'incipit dans les EDNM

L'incipit de ce roman s'inscrit dans le premier chapitre qui a pour titre *Chérifa*, il décrit à travers un narrateur omniscient l'atmosphère en temps de guerre dans un quartier arabe. Des femmes occupées à leurs tâches quotidiennes, élevant seules leurs enfants pendant que les hommes sont à l'extérieur, ce qui augure dès le début du roman de l'existence d'une société codifiée. Les soubresauts de la guerre qui se tient loin dans les montagnes ne raisonnent pas loin des terrasses, seul espace ouvert sur le ciel pour les femmes. L'ancrage spatio-temporel est précis. Les temps employés vont de l'imparfait pour la plantation du décor, au présent d'habitude pour désigner le quotidien routinier d'une société en prises avec la guerre. Se dégage de cet incipit une impression d'enfermement, d'immobilité du temps et de ségrégation dans les espaces. Ce tableau est une scène figée décrivant la vie des femmes. La dernière phrase de cet incipit, *la montagne dans les feux de la lutte* fait écho avec l'excipit de ce roman qui se trouve à la page 271. « *Sur la montagne, la nuit finie, Hassiba, Youssef et les autres se sont arrêtés.* »

3.1.2 L'incipit dans LALF

L'incipit de ce roman se situe dans la première partie du récit qui a pour titre *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école*. Un récit où la focalisation externe raconte le premier jour d'école d'une fillette. Ce premier paragraphe assez court en somme, inscrit un personnage, qui n'est autre que l'écrivaine, et que nous saurons plus loin grâce à quelques indices, dans une histoire, dans une communauté et dans une culture. Se dégage de cet incipit une fierté, celle de cette petite fille qui a été parmi les rares à avoir été initiée par son propre père à l'école. La focalisation externe est maintenue pour énoncer un champ lexical dressant un avenir des plus sombres pour toutes familles encourageant leur fille à fréquenter l'école. « [...] *les voisins s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra immanquablement sur eux.* ». Le troisième paragraphe commence avec une série de verbes à l'impératif qui martèlent l'idée de l'enfermement, soulignent l'arbitraire dont est victime la femme et décrivent un mouvement progressif dans l'enfermement allant du voilement à l'aveuglement jusqu'à la disparition. « *Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors.* » LALF, p.11

Le champ lexical de l'enfermement mêlé à l'injonctif donnent une connotation dramatique et tragique, cet effet est manifeste d'autant plus que les phrases du troisième paragraphe

sont courtes et s'annoncent comme une sentence donnant un rythme rapide à l'action de l'enfermement ce qui sert à souligner le caractère expéditif et répressif de l'action à emprisonner toute fille allant prêcher le savoir, les maisons deviennent des prisons. L'impératif laisse place à une série de verbes au futur qui dressent une projection des plus sinistres pour la femme algérienne et un futur des plus incertains puisque les verbes au futur présagent un avenir des plus sombres. Tout ce lexique donne un aspect alarmant et inquiétant et donne un ton pessimiste laissant planer un sentiment de crainte pour la femme. L'impression d'une écrivaine qui tourne le dos à cette société où se vit cette réalité se pressent vers la fin de l'incipit où nous pouvons lire. *Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube.*

3.1.3 L'incipit dans OLM

L'incipit dans ce recueil de nouvelles commence avec la nouvelle éponyme *Oran, Langue morte* qui débute par une lettre dans laquelle la narratrice personnage principal annonce sur le ton de la confidence à son amie, sa décision de rentrer dans sa ville natale Oran, enterrer sa tante qui est devenue sa mère d'adoption après le décès de sa mère biologique. Le passage est intimiste où on apprend que la narratrice remet son plan de vacances avec regret. Une atmosphère lugubre est annoncée avec l'évocation de la mort. Cet incipit augure d'un psycho-récit où le discours intérieur prime. Nous relierions cet incipit à l'excipit de la dernière nouvelle de ce recueil auxquels nous associons des thèmes communs, dont, la mort de la mère auquel est associé l'amour de la patrie ainsi que l'exil définitif des personnages narrateurs qui décident de couper le cordon ombilical les reliant à leur terre natale. Cette stratégie discursive commune est perceptible par le biais de l'écriture en échos qui se manifeste dans l'hésitation et la confusion qu'ont les personnages à nommer simultanément leurs mères et leurs patries, l'allégorie de la mère patrie. Cette confusion dans la désignation du référent traduit un arrière plan philosophique, posant la problématique de l'exil et son rapport à l'amour de la patrie.

3.1.4 L'incipit dans LDDLLF

L'incipit de ce texte nous met en présence d'un homme vivant une joie intense, celle de se retrouver dans son pays, faisant face à la mer pour nous rappeler que l'homme appartient au monde naturel et que des liens étroits les relient l'un à l'autre. Un narrateur personnage omniscient, il se présente en s'adressant à lui-même. Le terme moi est répété avec insistance pour annoncer qu'il s'agit d'un roman psychologique où l'investigation du

moi est très développée. « *Moi seul ici et le cœur aussi vide, moi installé à l'étage du dessus, presque dépouillé de meubles- avec un mobilier rudimentaire, [...] Premier jour donc en « homeland », moi revenu « chez moi » dans le chez moi qui m'est dévolu de m'héritage paternel, [...] » LDDLLF, p.13, 14*

Le contrat de lecture nous oriente vers un récit psychologique qui nous rappelle l'incipit des *Confessions* de Jean Jacques Rousseau où nous pouvons lire. « *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. Moi seul. Je sens mon cœur [...]* »⁶¹

3.2 Les excipits

L'excipit est le lieu où prend fin la narration, c'est la chute du texte. Son étude nous permettra de confronter les stratégies d'ouverture et de clôture des récits.

3.2.1 L'excipit dans LEDNM

La focalisation zéro est maintenue dans la chute de ce récit pour mettre en scène quelques personnages femmes et hommes qui se rejoignent dans la montagne où s'organise la lutte. Cette montagne renfermant plusieurs forêts impénétrables pour l'armée française est assujettie à des bombardements répétés parce que soupçonnée, cacher des maquisards. De ces lieux inhospitaliers, désormais seul refuge des combattants surgissent deux femmes, l'une d'un âge avancé et l'autre une jeune fillette. Un tableau qui exprime la continuité temporelle décrivant une fillette, les cheveux au vent, courant sous l'éclat du soleil et souriant à son interlocuteur clôt cette chute. Deux générations de femmes courageuses et sûres d'elles, la plus jeune est belle par son insouciance et son innocence. Le roman se clôt sur cette double image celle de la jeunesse prometteuse s'appuyant sur le savoir et l'expérience de son aînée qui vont de pair et celle de la joie qui augure d'un avenir optimiste. Les enfants portent l'avenir mais ils ne bâtiront le futur que s'ils connaissent l'Histoire intimement liée à la mémoire que leur passeront assurément leurs aînés. Cette clause traduit à la fois l'espérance et l'avènement des lendemains heureux et prometteurs, il exprime la solidarité entre les hommes et les femmes, il souligne l'intérêt que porte l'écrivaine quant à l'avenir de son pays. A ce niveau l'excipit rejoint le titre *Les enfants du nouveau monde*. Tout cela converge vers l'idée que dans les EDNM la femme prend une dimension importante. L'excipit ajouté au titre augure d'une Algérie en devenir.

⁶¹ Rousseau, Jean Jacques. *Les confessions*, Folio, Gallimard, 1996, p,

3.2.2 L'excipit dans l'AF

La clausule dans ce roman a pour titre « *Air de nay* » où on note comme pour l'incipit la présence d'un *je* d'une narratrice adulte en proie à des interrogations, un je tourmenté, errant, aphone, à la mémoire agitée qui évoque comme pour l'ouverture du roman, la claustration et l'effacement de la femme. L'image de la main du père l'emmenant sur les pas de l'école figurant dans l'incipit fait écho à celle, mutilée et dont elle se saisit par le biais du peintre Fromentin qui fait figure de paternel dans cet excipit. L'image d'une écrivaine tournant le dos à sa société que nous avons perçu dans l'incipit fait échos à cette interrogation, « *Quel rivage s'annonce pour moi, rêveuse qui m'avance, retrouvant la main de la mutilation que le peintre a jetée.* Les thèmes de l'enfermement et l'assignation au silence imposés aux femmes sont repris également. Comme pour l'incipit le ton est lyrique et pathétique créant une atmosphère alarmante et inquiétante autour du devenir de la femme.

3.2.3 L'excipit dans OLM

Nous retrouvons Armand ou Karim à travers un soliloque dans lequel est maintenu le cafouillage observé tout au long du récit dans la désignation de sa mère et de sa patrie Algérie/ Félicie qui traduit la métaphore universelle assimilant la terre à la mère symbolisée par la nature de leur fonction nourricières toute les deux, la terre mère en somme ou la mère patrie. Nous faisons rejoindre cet excipit à l'incipit de la première nouvelle vu ce trait commun qu'ont les deux textes dans ce procédé de cafouillage ou de l'hésitation à nommer le référent. Cette stratégie discursive ajoutée au thème des deux nouvelles qui est celui de l'exil délibéré des deux personnages principaux signifie la substitution d'un référent par un autre, un pays qu'on substitue à un autre et donc la rupture définitive avec la terre natale. C'est le mythe de la terre natale qui est déconstruit.

3.2.4 L'excipit dans LDDLLF

L'excipit dans ce roman a pour décor un studio où doit se cacher désormais Driss, le frère journaliste de Berkane parce qu'il devient dangereux pour les hommes de circuler librement à l'extérieur, ils doivent s'enfermer dans leurs maisons comme autrefois la femme. Les hommes à l'aube du vingt et unième siècle en Algérie doivent se cacher pour vivre, ils vivent désormais dans la clandestinité, on perçoit à ce niveau le mythe de l'éternel retour. La dernière phrase du texte pèse de par sa connotation d'un avenir des plus

sombres avec les termes *sombre* et *nuit* qui installent un cadre des plus alarmants. La phrase de la fin donne une instruction de lecture invitant à déchiffrer cet excipit selon une perspective pessimiste car le ton y est lyrique et pathétique, il suscite chez le lecteur la sympathie et la pitié. Ce roman débouche sur une impasse.

Ainsi l'étude du paratexte et celles des incipits et des excipits des textes sur lesquels porte notre problématique laisse penser que l'écrivaine est passée d'une écriture de l'espoir à une écriture du désespoir et qu'une rupture s'est produite dans son positionnement initiale à propos de la représentation de la femme qu'elle avait inscrite dans un avenir prometteur, dès les années quatre vingt, elle se retrouve à s'interroger sur son devenir. En effet les interrogations qui jalonnent ses écrits et se répètent dans la majorité de leurs chutes décrivent une écrivaine en proie à d'éternels questionnements. C'est pourquoi les chutes de ses derniers récits ne sont plus dans l'affirmation euphorique comme l'ont été ses premiers romans mais s'inscrivent depuis *Femmes d'Alger dans leurs appartements* et tout ce qui s'en suivra dans de perpétuelles interrogations exprimant l'inquiétude. Ceci prouve que l'écrivaine remet en cause non seulement le monde auquel elle appartient mais sa vision des choses également. L'intérêt qu'elle porte à la problématique des langues transparait à travers les titres de ses récits qui dénotent de son inquiétude quand au devenir de la langue française, une composante essentielle de l'identité algérienne, face à la montée de l'intégrisme et de l'idéologie de la langue, de l'origine et du parti unique qui exclue toute réalité de pluralité et de diversité au sein de son peuple.

Il est bien loin le temps où l'écrivaine orientait les chutes de ses textes vers l'avenir et l'action dans le futur, LDDLLF, un de ses derniers récits débouche sur une impasse d'où notre impression que le caractère dysphorique domine dans les excipits et les titres de ses derniers écrits, en effet les dernières pages sont empreintes d'alarmisme. A l'exemple de la clôture dans LALF, ce qui dénote de la vision pessimiste que porte Assia Djébar sur l'avenir.

D'un roman à un autre le style de Assia Djébar a changé pour prendre un ton plus pathétique, nous l'avons constaté avec le changement de thématique qui s'est opéré dans l'écriture, ceci s'est vérifié avec l'urgence des événements qui s'est imposée à elle pour dire qu'elle n'a pas été indifférente à l'actualité sociale et politique de son pays. Alors que l'écrivaine avait un réel penchant pour le bonheur, Wadi Bouzar dit à ce propos dans l'entretien qu'elle lui a accordé le 30 mai 1975 à Alger : Elle a dit : « *qu'elle n'a pu*

« s'empêcher » d'écrire un livre sur le bonheur, ce livre qu'elle se « décidera » sans doute à publier. Le bonheur, c'est important pour elle. »⁶² Il est évident que ce récit n'a jamais vu le jour.

⁶² Bouzar, Wadi. Op, cit, p. 161

CHAPITRE II :
CORRESPONDANCE ENTRE ETHOS SOCIAL
ET ETHOS DISCURSIF

INTRODUCTION

Nous nous proposons dans cette partie de notre étude de suivre le parcours de quelques personnages femmes et hommes de l'univers romanesque d'Assia Djébar et d'étudier leurs images à travers les descriptions essentiellement morales et des fonctions que la narration leur a attribuées. Il nous faut signaler que dans le sillage de l'écriture féminine, l'écrivaine a très peu fait évoluer les hommes dans sa fiction préférant donner la priorité à des destins féminins, néanmoins nous nous arrêterons sur les quelques personnages masculins de son œuvre.

Le personnage est l'élément central du monde romanesque. Il a un rôle essentiel dans l'organisation du récit, en effet « *Il n'est pas de roman sans personnage.* »⁶³ En faisant le récit d'une histoire, le romancier relie les épisodes et les actions en animant des personnages, il leur prête des caractéristiques morales et physiques, leur attribue une conduite et un discours qui les définissent et qui permettent de restituer au lecteur un univers vraisemblable. Tout cela correspond à cet énoncé. « *L'histoire suppose des personnages, donc leurs actes, leurs sentiments, leur destins ...* »⁶⁴

Ce « *vivant sans entrailles* »⁶⁵ a mobilisé de multiples recherches et critiques littéraires. Du fait de son rôle de pivot, une analyse s'impose au cours de laquelle nous approcherons ces personnages en tant que personnage / signe dont nous établirons le signifié et le signifiant, en d'autres termes, nous interpréterons leur rôles à partir de leur actions, ce qui nous permettra de déboucher sur la question de leurs fonctions. Les propriétés greffées sur ces derniers sont comme un discours du moment qu'ils suggèrent, donnent à penser et véhiculent de ce fait une thématique qui permet aux lecteurs de les doter d'une conscience.⁶⁶ C'est à partir de ces définitions du personnage que nous analyserons ceux de notre corpus.

4 Image de la femme : Personnage de la transgression entre quête et caractérisation

Assia Djébar n'insiste pas beaucoup sur la description physique de ses personnages mais se rattrape en étoffant au maximum leurs descriptions morales. Le système de ses personnages se construit surtout par couple comme nous l'avons constaté avec ses premiers

⁶³ Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. PUF.1992, p.58

⁶⁴ Bourneuf, R. Ouellet, R. *L'univers du roman*. PUF.1975, p.9

⁶⁵ Valéry, Paul. Cité par Jouve, Vincent, dans *L'effet-personnage dans le roman*. PUF.1992, p.9

⁶⁶ Voir à ce sujet notre mémoire de magistère.

récits *Les enfants du nouveau monde*, *Les alouettes naïves*, et par la suite *Ombre Sultane* et *La disparition de la langue française*. C'est ainsi que sont mis face à face des couples antinomiques « couples modernes » et « couples traditionnels » qui incarnent des principes différents à savoir la façon dont ils se sont mariés, par amour pour les premiers et mariage de raison pour les deuxièmes. La différence est perçue également dans leur mode de vie, occidental pour les premiers et traditionnel pour les deuxièmes. Mais l'opposition est perçue également au sein du couple lui-même entre mari et femme pour des raisons multiples et sur lesquelles nous nous pencherons dans notre analyse.

La multiplicité des personnages mis en scène dans LEDNM permet d'entrevoir une diversité d'attitudes, en effet, nous remarquons dans quelques uns des récits l'engagement de divers d'entre eux dans la lutte pour la guerre de libération. Les fonctions qu'ils réalisent contribuent à les caractériser, c'est ainsi qu'est destinée pour chaque femme une action transgressive qui permettra de la distinguer du lot des autres femmes séquestrées et vouées toutes leurs vies à l'effacement et que dresse l'écrivaine comme modèle. C'est dans ce sens que souligne le théoricien Yves Reuter. « *Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages.* »⁶⁷

4.1 La femme traditionnelle qui résiste à travers la rhétorique du « non »

L'analyse de la rhétorique du « non » dans laquelle s'inscrivent les femmes de l'univers romanesque d'Assia Djébar nous permettra de caractériser chacune d'elle. Rappelons que cette posture de la négation est étroitement reliée au vécu de l'écrivaine qui a déclaré lors du discours de Francfort qu'elle a prononcé à l'occasion de la remise du « Prix pour la Paix » des éditeurs et des libraires allemands en octobre 2000.

« [...], dire « non » ainsi, qui peut paraître un « non » d'entêtement, de silence, de refus de participation à une poussée collective de séduction- ou de mode-, cet instinct pas seulement de préservation individuelle, mais qui serait un « non » quelquefois apparemment gratuit, ou de pur orgueil de l'ombre, en somme, cette intégrité du moi intellectuel et moral, ce recul ni prudent ni raisonné, bref, ce " non " de résistance qui surgit en vous quelquefois avant même que votre esprit n'ait réussi à le justifier, eh bien, c'est cette permanence du " non " intérieur que j'entends en moi, dans une forme et un son berbères, et qui m'apparaît comme le socle même de ma personnalité ou de ma durée littéraire. »⁶⁸

⁶⁷ Reuter, Yves *Introduction à l'analyse du roman*. Op.cit., 1996, p. 51

⁶⁸ <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-9-page-235.html>. Consulté le 21 10 2014

La posture de la négation est adoptée par l'écrivaine depuis son jeune âge, c'est ce qui subsiste dans sa mémoire du souvenir de sa nuit de noce et qu'elle rapporte dans le roman *LALF*, « *Le cri, douleur pure, s'est chargé de surprise en son tréfonds. Sa courbe se développe. Trace d'un dard écorché, il se dresse dans l'espace ; il emmagasine en son nadir les nappes d'un « non » intérieur. [...] Ai-je retrouvé la vibration de ce refus ?* »LALF.P, 153

C'est donc un positionnement propre à elle, qu'elle a adopté dans sa vie pour se voir par la suite camper ses personnages dans la même posture, celle du refus et de la transgression. Des femmes qui s'inscrivent dans le refus de devoir subir des lois qui ne sont instaurées que pour les confiner dans l'enfermement et l'effacement. Comme elle, des femmes qui osent délier leurs langues pour prononcer le « non » qui leur permettra de rejeter et de refuser ce qui leur est imposé. Le « non » que ces personnages osent prononcer parfois à leur insu, d'autres fois à force de subir, est l'objet de notre analyse dans laquelle nous étudierons cette forme de négation non pas dans sa forme grammaticale mais à travers la description de la posture dans laquelle se sont installées ces femmes pour énoncer leur refus. Il nous faut signaler dans ce sillage que l'écrivaine a campé ses figures féminines dans cette position parce qu'elle juge que leur représentation dans la vie publique au lendemain de l'indépendance est insuffisante sinon absente. A ce sujet, l'historienne Malika El Korso énonce :

*« 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 militantes des femmes. »*⁶⁹

4.1.1 Le « non corporel puis social de Chérifa l'insoumise »

Chérifa est une femme traditionnelle de par son éducation et du fait qu'elle n'a pas fréquenté l'école française. Elle a vingt neuf ans, la narration la décrit comme étant une belle femme, enviée par son entourage pour sa belle allure. Elle est dans LEDNM la femme de Youssef, c'est son deuxième mari, elle s'est séparée du premier après avoir provoqué sa propre répudiation parce que refusant de partager la vie d'un homme qu'elle n'aimait pas.

⁶⁹ 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

« [...] rien de pire que d'être obligée de vivre près d'un homme que tout en elle avait instinctivement rejeté. Elle n'avait jamais su clairement pourquoi, pendant les trois ans de son mariage, elle s'était appliquée à ne pas altérer d'un pouce ce refus - qu'elle disait venu de Dieu pour ne pas avoir à le justifier. »LEDNM.25

Chérifa, dont le nom signifie « la sainte » se sent proche de Dieu au point de lui imputer ce rejet instinctif du mari, sans doute parce qu'elle sait que la « Chariaa » ne valide pas un mariage si les deux parties ne sont pas consentantes et donc ce refus était à ses yeux légitime, c'est pour cette raison qu'elle ne tente rien pour le taire au fond d'elle. Pendant trois ans de mariage elle réussit à empêcher le refus de ce mari de surgir et de se faire entendre, au nom des convenances et parce que orpheline avec un frère plus jeune qu'elle. Elle ne s'efforce pas d'identifier l'origine et le pourquoi de ce refus et préfère l'imputer à Dieu. Une explication temporaire pour s'empêcher de réagir en contre sens de l'ordre social, une justification qui lui permet de jouer le jeu du mariage, même pas celui de l'épouse consentante et docile comme c'est le cas de toutes les femmes en ces temps là. Cependant, à défaut des mots Chérifa laisse parler son corps.

« [...] devant cet homme qui mendiait, des nuits entières, son amour avant de la prendre, toujours comme une statue froide. Il (le mari) savait pourtant que cette possession d'un admirable corps qui se faisait étranger- étrangers ces yeux qui ne cessaient tout au long du plaisir de le fixer sans qu'on puisse même y lire du défi- était pire qu'un viol. »LEDNM.25

Par le biais de son corps qu'elle dresse comme un rempart puisqu'elle se fait froide comme une pierre, Chérifa communique ainsi son rejet à l'homme, et arrive à lui faire sentir son indifférence. Une sensation humiliante pour ce dernier et qui le rabaisse au point de se sentir pire qu'un violeur, un usurpateur, puisqu'il daigne prendre son plaisir auprès d'une femme qui le refuse. Par son corps Chérifa exprime son refus de cette union. Le langage corporel dont elle use compense son silence et fait d'elle une rebelle. A cette rébellion silencieuse s'ajoute le fait qu'au bout de trois ans de mariage, la semence de l'homme ne prend pas dans son ventre et fait d'elle une femme stérile. Un handicap qu'elle ne vivra pas comme tel.

«- Un enfant de toi ! suppliait-il.

Non !, Chérifa hésita, non je ne me soignerai pas !

Tu te soigneras, c'est à présent un ordre.

Non ! Dieu ne m'a pas donné d'enfants. Je n'en veux pas ! » LEDNM, p.26

L'homme la suppliant, ensuite lui intimant l'ordre de se soigner, Cherifa n'obtempère pas, se saisit de ce problème et préfère le vivre comme une fatalité, en se soumettant à la volonté de Dieu. Pour elle, cette stérilité ne constitue nullement une tare

comme c'est le cas pour toutes les femmes en ces temps là, comme le déclare Françoise Héritier. « *Une femme stérile est souvent méprisée car elle est un être inachevée, incomplet, totalement déficient* »⁷⁰

Chérifa en fait au contraire un prétexte pour se libérer de cette union et campe sur sa position en réitérant son refus d'enfanter de cet homme. « - *Je ne veux pas d'enfants ! répéta doucement, peut-être elle-même effrayée de son éclat premier, elle qui aurait auparavant pris ce ton pour de l'insolence coupable. « Je ne veux pas !... » Elle avait semblé hésiter,...* »LEDNM, p.27

En rejetant l'idée de se soigner Chérifa refuse de se prolonger à travers cet homme et se retrouver ainsi liée à lui par la chair et le sang. Elle trouve dans cette stérilité une échappatoire et une délivrance pour trouver son salut et le quitter. Chérifa poursuit son chemin sur la voie de la rébellion pour libérer au grand jour ce refus longtemps contenu. Ce rejet est instinctif, puisqu'elle le déclare presque à son insu, se surprenant elle-même, car méconnaissant ses propres réactions et réagissant ainsi pour la première fois de sa vie, habituée comme ses aïeules au mutisme et à l'effacement. Cette réaction libérée au grand jour, lui fait prendre conscience d'une part d'elle-même, qu'elle ignorait exister jusque là.

« 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 ! [...] Non ! crie-t-elle ; elle lui tourne le dos, s'enfuit, traverse le patio, contourne les bassins, le jet d'eau [...] Chérifa s'en souvient ; elle avait fermé la porte à clef et, adossée là, contre cette barrière, elle s'était mise à sangloter [...] « Non, non, » répétait-elle ».LEDNM.28

Après s'être armée de son corps et l'avoir dressé comme une forteresse infranchissable, Chérifa révèle au grand jour ce « non » qui lui permet enfin de réagir puisqu'elle s'enferme à clef dans une chambre et renforce ainsi son rejet en délimitant les espaces pour signifier à l'homme son refus de l'approcher, dressant ainsi un mur entre elle et lui. Elle refuse d'être réduite à un objet sexuel.

« Son refus- elle n'ajoutait plus « venu de Dieu », mais de moi !...- avait-il jailli de ce désir d'homme projeté brutalement au soleil, sans l'excuse des nuits conjugales ? Et ce dégoût ? Dans sa recherche d'une réponse, elle luttait contre une forme d'ignorance...elle ressentit, au-delà, sans bien comprendre, une sorte d'éblouissement : celui d'avoir eu enfin, même pour une seconde, un ennemi et de pouvoir alors se dresser ; être »LEDNM.33

Son corps ayant déjà parlé pour elle, ce qui lui fait prendre plus de confiance en elle même et réussit à installer le refus qui se concrétise par ce « non » qu'elle s'approprie enfin et prend conscience qu'il émane de sa personne. Elle rejette toute idée fatale, prend

⁷⁰ Héritier, Françoise. *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Paris : Editions Odile Jacob, 1996, p.43

les choses en main et se rend compte que cette force, elle la puise de son être et que ce n'est pas Dieu qui la lui insuffle.

Chérifa se découvre une nouvelle personne, un « être » et des aptitudes pour lutter. Dans ce mouvement de révolte, elle prend conscience de ses sentiments et de ses émotions, elle se sent exister et réalise qu'elle est un être humain qui peut réagir et qui peut bousculer un état, celui de lutter contre ce mari qu'elle n'avait pas choisi, mais pas seulement. *« Quelque chose s'était manifesté...Quoi, quel éclair, quel ... ? Elle avait besoin de concrétiser son refus ; elle répéta « non » et s'étonna de ne plus y voir qu'un mot, non un cri. »*LEDNM, p.30

Ce refus qui lui semblait difficile à exprimer, à force d'être cantonnée au mutisme et à l'effacement comme toutes les femmes de sa société, condamnées dès leur naissance à se taire, à taire leurs émotions et leurs sentiments, s'affirme enfin. Chérifa prend conscience de l'urgence de changer son destin et de n'écouter que cette voix, cette intuition de mettre fin à cette vie mensongère où elle ne se sentait pas elle-même. C'est son être qui prime dorénavant et c'est « l'être femme » qui est sa nouvelle quête, dans son besoin de s'affirmer elle ressent la nécessité de répéter le « non » pour elle même comme pour s'assurer que c'est bien elle qui venait de le dire et qu'il était facile et simple de le dire. Ce « non » répété contribue à lui procurer la sensation qu'elle existe et qu'elle peut décider de sa vie, et qu'elle est un être normal, ce non qu'elle découvre comme un simple mot l'inscrit dans la normalité.

« Elle retrouvait lentement son calme, mais découvrait aussi en elle une décision obscure qui se cherchait. Elle ne pouvait rester ainsi ; elle jugea que se remettre à sa couture, à ses frivolités l'empêcherait de terminer cette courbe d'elle-même inscrite quelque part là dans l'air, encore inachevée. »LEDNM.30

Dans ce duel, Chérifa maîtrise la situation et pour la première fois elle prend une initiative, ce qui n'était qu'intuition devient décision. Ce refus enfin exprimé, elle le perçoit comme un événement et une secousse qui l'ébranle, sa réaction la surprend car elle est non seulement une délivrance mais aussi une révélation, elle découvre son « être femme » qui se révèle subitement et se libère avec ce refus de subir un homme qu'elle n'a pas choisi. Elle s'en sort triomphante.

4.1.2 Chérifa à la quête de « l'être femme »

Refusant de subir passivement son destin de femme « objet », Chérifa, femme traditionnelle et couturière à ses heures perdues, décide donc et au bout de trois ans de mariage de prendre son destin en main. S'étant servie de son corps comme arme pour se

révolter contre la passivité à être traitée comme un objet sexuel, elle se rend compte qu'au plus profond de ce corps se cache un «être femme » qu'elle décide de mettre à jour.

« [...] et toutes de s'en aller alors dans le cours du temps, de s'y engoutir auprès de l'homme qu'elles devaient respecter, ou craindre, ou estimer même, sans, pour cela, se demander jamais s'il pouvait les atteindre une fois, une seule, dans cette partie obscure de leur être qui serait le fond de leur ventre, de leur âme et de leur cœur, tout à la fois. »LEDNM, p.29

Chérifa veut un homme qui puisse l'atteindre au plus profond de son âme, un homme qui la veut pour ce qu'elle est, pour son être et non pour son corps uniquement ou pour la procréation. Son «être » commence à compter plus que tout, plus que cette aisance dans laquelle la fait vivre son mari. Elle est à la quête d'une vie harmonieuse entre l'homme et la femme, elle veut cette parfaite connaissance de l'un comme de l'autre, elle rejette la relation plate dépourvue de sentiments qui unie les couples traditionnels autour d'elle. La jeune femme sent un besoin d'amour et de partage mutuel, elle veut être partenaire à part entière par son « être » d'abord, elle veut participer et vivre l'échange, elle veut vivre en couple.

On assiste à une prise de conscience sexuelle de la part de la femme traditionnelle qui veut partager, participer dans la vie sexuelle du couple, bref qui veut aimer et être aimée pour ce qu'elle est et non pas seulement pour son corps de femme. « *Cet élan qui l'avait poussée, elle le sentit aussi comme un réveil ; oui, toute sa vie jusqu'à ce jour n'avait été qu'une longue somnolence, [...] Cet éclair en elle- et elle se découvrit tenace, non plus nonchalante, ni indifférente* »LEDNM, p.31

Chérifa se sent renaître, comme une chrysalide, elle mue dans un élan avide de liberté et d'affirmation de soi qui lui insuffle la force de l'action. En se délivrant du poids des traditions, elle se découvre une force et des aptitudes à agir et crie au grand jour son refus de cette vie imposée, elle prend son destin en main et rompt avec la fatalité qui a longtemps cantonné la femme dans la passivité. Cette mutation se fait dans la douleur puisque Chérifa sera battue mais résistera. Sa résistance lui permet de vivre le défi couronné par le triomphe d'avoir destitué l'un des hommes les plus riches de la bourgeoisie algéroise qui avait espéré jusqu'au dernier moment un fléchissement de sa part, car orpheline et n'ayant aucune ressources. Son deuxième mariage avec Youcef qu'elle aime, lui donne l'opportunité d'agir et c'est en le sentant en danger qu'elle va braver l'interdit une deuxième fois.

4.1.3 Chérifa à la quête de l'action

Youssef, le mari de Chérifa s'engage clandestinement dans la lutte armée, il est soupçonné par son voisin Hakim, commissaire dans les forces coloniales, qui vient un jour brutalement vérifier auprès de sa femme Yamna, si Youssef avait passé la nuit dans sa maison. Apprenant ces faits, Chérifa s'inquiète pour la sécurité de son mari et décide de lui porter secours. Pour cela, il lui faut sortir le prévenir, ce qui n'était pas facile à faire puisqu'elle n'avait jamais investi l'espace extérieur, seule.

« « Que faire, que faire ? » dit-elle, et elle se tord les mains, image, dans la pénombre, d'une impuissance frémissante. « Il faut faire quelque chose, il faut ... » [...] Elle s'assoit, tend sa volonté pour installer en elle le vide ; pour surprendre la décision : elle veut agir. S'empare d'elle un désir étrange et qui l'inquiète, de faire quelque chose, quelque chose d'audacieux dont l'éclat étonnerait Youssef. Elle se redresse, veut voir clair comme ce jour [...] « Je dois agir » »LEDNM.119

Dans l'urgence de la situation, Chérifa se sent dans l'obligation d'agir, elle veut être « femme sujet » et passer à l'action. Elle est à la quête d'une action qui la distinguerait du lot des femmes passives, quelque chose qui la fasse émerger du néant, de l'enfermement et de la passivité. Elle se surprend une force qui va la démarquer encore une fois des autres femmes, comme elle l'a déjà fait avec son premier mari. « « Agir ! Moi ? Moi ? » [...] Mais Chérifa n'a plus à s'appuyer sur des mots. Elle a décidé. Immobile, elle vibre pourtant : une flèche au début de sa trajectoire »LEDNM, p.120

Chérifa ne met pas longtemps à taire son hésitation et décide de passer à l'action. Elle entrevoit l'éclair de lumière qui l'avait guidée la fois précédente et permis d'amorcer sa répudiation et se lance cette fois-ci comme, « sujet agissant » dans un espace exclusivement masculin.

La prise de conscience sexuelle de Chérifa et sa révolte contre son mari sont simultanées à la prise de conscience du peuple le 8 mai 1945, suivie d'une prise de conscience idéologique de cette femme qui se joint à la lutte avec les moyens dont-elle dispose, c'est ainsi que Assia Djébar allie le thème de la femme à celui de l'éveil idéologique et qu'étaye la citation suivante. « *Dans une société en lutte pour sa liberté, la condition de la femme ne peut rester la même. Tous les interdits et les restrictions qui ont toujours régné sur la vie de la femme vont être bousculés et remis en question.* »⁷¹

Par le biais de Chérifa, Assia Djébar met la lumière sur « l'être femme » tue et ignoré, elle l'affirme à travers la réaction du personnage et l'inscrit dans une véritable mutation puisque nous assistons à un modèle de femme traditionnelle qui casse les obstacles et s'inscrit dans l'action pour marquer sa présence et donner un sens à sa vie.

⁷¹ Ramzi-Abadir, Sonia *La femme Arabe au Maghreb et au Machrek, Fiction et réalités* Op, cit. p. 173

Chérifa est le déclenchement de deux luttes : sociale et idéologique, réagissant en premier lieu pour ne plus avoir à subir la présence d'un mari indésirable que tout son être rejetait, elle le déstabilise malgré son statut social et son aisance matérielle et réagissant une seconde fois pour participer selon ses moyens à cette effervescence qui secouait ses compatriotes et se joindre elle aussi à la lutte. Une femme, qui, malgré son statut de femme traditionnelle n'ayant pas fréquenté l'école française et éduquée selon les lois du mutisme et de l'enfermement prend conscience de l'urgence d'agir, sa sérénité et sa lucidité constituent ses atouts et lui confèrent une assurance suffisante pour réussir sa mission. Elle est dans une double révélation celle de son « être femme » mais aussi ce potentiel qu'elle ignorait posséder jusque là celui, d'être « un sujet agissant » dans la société

4.1.4 Le «non idéologique » de Zoulikha Oudai la révolutionnaire

Zoulikha est l'héroïne du roman *La femme sans sépulture*, c'est une jeune cherchelaise issue d'un milieu émancipé puisqu'elle est la première fille arabe de sa région à avoir été reçue à l'examen de certificat d'études. La première à s'être affranchie du haïk, à être sortie travailler et à avoir choisi elle-même ses trois maris. Une femme qui a fait parler d'elle dans tout le village pour des incidents lors desquels elle s'est distinguée pour son franc parlé, sa maîtrise du français l'aidant, mais surtout pour avoir tenu tête à des colons. Une femme rebelle qui n'hésite pas à demander au cadî-juge de rompre son mariage avec son premier mari, ce dernier préférant fuir que d'affronter un colon avec qui il s'était disputé. « *Zoulikha, à la naissance de sa première fille, quelques mois plus tard, a refusé, semble t-il de s'expatrier pour rejoindre son mari.* » LFSS, p.19

Zoulikha n'attendra pas longtemps pour savoir si ce mari fuyard, donc faible et lâche à ses yeux lui demandera de le rejoindre ou non, elle prend les devants et décide de rompre cette relation. La narration insiste sur le caractère faible de l'homme puisque son départ est considéré comme une fuite. « *L'année ne s'est pas écoulée que l'époux, « de sang chaud et de tempérament trop vif », à la suite d'une violente querelle avec un Français, fuit la région, s'embarque à Alger pour la France.* » LFSS, p.19

Cette fuite laisse supposer le caractère faible et lâche du mari qui contrairement à Zoulikha, craignait la confrontation. Elle préfère donc se séparer de cet homme qui au lieu de s'imposer, préfère se défilier.

Elle se remarie avec un militaire de l'armée française qu'elle a connu à Blida où elle travaillait comme fonctionnaire à la poste, elle divorcera de lui cinq ans après pour incompatibilité politique. C'est ce qu'elle déclare en se confiant à Hania. « *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 »*LFSS, p.156

Le terme *politiquement* souligné dans le récit montre le niveau d'instruction de l'héroïne, mais pas seulement, c'est sa maturité qui lui dicte le comportement à adopter et se voit de ce fait obligée de rompre le pacte sacré du mariage une deuxième fois. Pour si peu, aux yeux des ses compatriotes, mais suffisamment important à ses yeux pour envisager la rupture. Une raison pour laquelle beaucoup d'autres femmes n'auraient pas détruit leurs couples, l'expression« *Et tu vas peut-être rire, c'est pourtant la vérité.* » montre que Zoulikha ne se soucie guère du qu'en dira t-on et que l'important pour elle c'est de vivre dans une harmonie non seulement familiale et conjugale mais aussi idéologique. Pour Zoulikha, être en accord sur le plan idéologique est une condition pour qu'un homme et une femme puissent s'unir. « *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 !* »LFSS, p.157

Selon Zoulikha, il est inconcevable d'être neutre dans un conflit pareil à celui qui l'opposait, elle et ses compatriotes aux Français. Pour elle, l'entre-deux est synonyme de faiblesse et de défilement, elle a affaire encore une fois à un mari qui ne prend pas position pour éviter la confrontation. Elle n'hésite pas une seconde fois à casser le lien qui la relie à un mari qu'elle aimait pourtant bien, puisqu'elle garde sa photo le représentant en uniforme de sous-officier français. Contrairement à ses deux hommes, Zoulikha est une femme qui prend position dans les conflits.

4.1.5 Le « non » de Zoulikha, la réfractaire

De sa relation avec le commissaire Costa, la narration laisse planer le doute sur un rapport tumultueux qu'auraient eu les deux antagonistes, en lui prêtant la voix dans un monologue, Zoulikha nous apprend que sa relation avec ce dernier a commencé par un défi et a fini sur un défi, un défi basé sur le refus d'être vaincue.

Sa profession lui octroyant le droit de la convoquer, Costa va jusqu'à la harceler lors d'interrogatoires qui deviendront très vite des scènes de duel où les sens sont convoqués, lui comme un prédateur s'acharnant sur elle et elle comme une proie qui refuse de l'être au point où Costa usant de tous les moyens ne sait plus quelle figure adopter, jouer au père qui

conseille sa fille de laisser tomber le combat pour la cause nationale ou être l'amant qui la fera fléchir.

« Non, je ne serais pas sa proie immobilisée, non ! Prête, si cela devenait nécessaire, à invectiver, peu importerait alors le prix ! [...] il (quelqu'un) 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 à m'enlacer, me violenter, m'étreindre en croyant ainsi me briser... Oui la seconde du viol craint, désiré, renié, s'esquissant chaque fois, nous y pensions confusément, lui et moi. » LFSS, p.133

A force de répéter ce non, Zoulikha y puise sa force de persuasion et de conviction qu'elle communique et impose comme loi aux autres.

Un climat de guerre est instauré par l'héroïne qui est représentée debout dans la narration pour mieux parer aux coups : cette position lui donne plus de présence et plus de force pour s'imposer et montrer sa résistance, dans sa posture elle impose les lois du jeu et tient tête au commissaire qui n'arrive ni à se maîtriser ni à définir sa position. A ce niveau, la narration semble nous dire que l'homme aussi dangereux soit-il, la femme a plus d'assurance et est plus forte que lui. Jouant sur les deux versants, la brutalité et la douceur, Costa perd le contrôle de ses émotions, Zoulikha le dérouté et lui fait perdre son calme et son assurance.

« A cette pause, à ce sommet de la confrontation au cœur de notre duel silencieux, moi debout, (je me dressais instinctivement comme s'il allait me frapper et que j'étais prête à parer, à esquiver, à répliquer), le voile glissait entièrement sur le fauteuil où auparavant j'étais assise. » LFSS, p.132

Ce duel est enclenché par elle, l'insoumise qui déclare la guerre. Elle s'efforce de résister au charme qu'il s'applique à employer avec elle. Il cherche la trêve, à rompre les hostilités. La fièvre guerrière la saisit et elle prend plaisir à ce jeu. Lorsque le duel est à son paroxysme sa posture corporelle lui sert d'armature et donc de protection.

C'est dans le défi que la femme réussit à plaire à l'homme. C'est la confrontation avec cet homme qui lui a ouvert la voie de la liberté. « *Car, les armes une fois tombées des mains, les rets allant immobiliser la prisonnière, l'affrontement premier ne peut se transformer qu'enchevêtrement... Non, pas ce scénario pour moi, non !* » LFSS, p.220

La relation que l'héroïne entretient avec Costa est en fait un moyen pour elle, pour pouvoir passer un peu plus de temps auprès de ses enfants encore petits *elle se donne le temps* avant de rejoindre le maquis.

Zoulikha est une femme qui prend position dans les conflits, elle n'hésite pas à le clamer et à tenir tête à l'ennemi. Les deux maris n'épousant pas son idéal pour la liberté, elle refuse de poursuivre sa vie avec eux et au lieu de jouer au jeu du mariage, faire

semblant et se soumettre au sort, elle prend les choses en main et décide elle-même de son destin puisqu'elle entame en personne les démarches pour le divorce, car elle est née pour être libre. Zoulikha est intransigeante, elle n'accepte pas les compromis, confrontée à un homme puissant le commissaire Costa, elle le dérouté et lui fait perdre son contrôle, il ne sait plus quelle attitude adopter avec elle. Elle le déstabilise en le défiant, elle s'adonne à un jeu dont elle se sait vainqueur car trop sûre d'elle, insaisissable, elle refuse d'être sa proie parce qu'elle a conscience de sa force et de son assurance. Assia Djébar décrit un duel entre l'homme et la femme et nous dit que l'homme aussi dangereux soi-il, la femme a plus d'assurance et est plus forte que lui.

4.1.6 Le « non de la rébellion » de Chérifa la maquisarde

Chérifa est l'une des héroïnes des récits témoignages du roman LALF, elle se distingue très tôt des filles de son âge par son courage et son caractère téméraire à tel point que très jeune elle décide avec l'autorisation de ses frères de rejoindre le maquis. Cependant elle déchanté rapidement parce qu'elle se voit acculée à des besognes auxquelles elle n'aspire pas, pire on essaye de la marier contre son grès.

« Or, voilà que soudain ils me disent :

-Tu te maries !

-Non, je ne me marie pas, répliquai-je. Même si vous voulez me tuer, allez-y, mais je ne me marie pas. Dans cette histoire de mariage, ils pensaient me donner à un « chef » ! Un chef de Mouzai. J'ai persisté dans mon refus, » LALF, p.187

Se destinant à un but aussi valeureux que celui de contribuer à libérer son pays du joug colonial, Chérifa montée au maquis, se voit tomber entre les mains de quelques hommes qui décident pour elle. Les hommes de leur côté pensaient l'amadouer et l'influencer mais rien n'y fit, rebelle dans la campagne elle le demeure au maquis également et réussit à tenir tête à plus d'un, au point où ces mêmes hommes se retrouvent obligés d'annuler leur plan. Préférant mourir que de se marier elle les met ainsi devant leur responsabilité. « *Est-ce pour le mariage que je suis venue chez vous ? Non, je ne me marierai avec personne ! Ces hommes sont tous mes frères.* » LALF, p.187

En usant de cette interrogation qui n'en est pas une, elle leur rappelle la cause de sa présence parmi eux, le combat auquel elle s'est sacrifiée. Elle trouve le prétexte idéal en considérant tous les hommes du maquis quelque soient leurs grades comme ses frères et arrive ainsi à se défilé. Ahlem Mostaghanemie analyse ce point en révélant : « *La révolution n'a donc pas réussi à briser le carcan traditionnel qui tient la femme. Elle s'est*

retrouvée assujettie, comme auparavant, à toutes les formes d'aliénation et d'exploitation. »⁷²

Combattre pour libérer son pays tel a été l'idéal de beaucoup d'algériennes qui ont sacrifié leurs jeunesses, leurs familles comme Zoulikha Oudai et leurs vies mais qui ont été leurrées par les hommes au maquis, puisque ces derniers les ont réduites à n'assurer que des fonctions d'ordre ménagers, tels que préparer à manger ou faire la lessive. Nombreuses d'entre elles ont exprimé leurs déceptions quand à la manière dont se sont comportés les hommes avec elles.

4.1.7 Le « non » de Fatima, la fille du prophète ou la femme exhérédée

La fille du prophète Fatima, a été privée non seulement d'hériter d'un jardin de son père mais aussi au droit à la succession temporelle, ne supportant pas cette injustice celle-ci se révolte mais fut rapidement réduite au silence et elle en meurt de dépit, c'est sans doute la première révoltée de l'ère de l'Islam. Ce renoncement forcé de ses droits et le premier, celui du droit à la parole, fait de Fatima une exhérédée révoltée.

Fille préférée de son père et ayant épousé le cousin germain de ce dernier mais aussi son fils adoptif, Fatima pensait que sa petite famille, puisque la seule qui restait au prophète, était la seule concernée en premier, par la succession. Ce que les compagnons Abou Bakr Essedik et Omar Ibn Khattab n'ont pas considéré comme étant légitime.

Les jours qui ont succédé à l'enterrement de son père n'ont été que de colère pour la jeune Fatima âgée alors que de vingt huit ans. C'est ainsi qu'elle tiendra tête à tous les hommes de Médine pour dire « non » et refuser l'ordre qu'ont établi les hommes, compagnons du prophète sans la consulter, elle et son époux les premiers concernés par les liens du sang. C'est ainsi qu'elle s'adresse à eux : *« Vous avez laissé le cadavre du Prophète entre nos mains, tandis que vous vous êtes occupés de tout régler entre vous seuls ! Vous n'avez pas attendu notre avis et vous ne vous êtes pas souciés de nos droits ! »*LDM,p, 76

Dépossédée par les hommes de ses droits que l'Islam lui a accordé, Fatima leur déclare, en les accusant :

« [...], vous vous hâtez encore au point de vous attaquer aux proches du Prophète ! Allah est témoin ! Je refuserai, ajouta-telle, de parler à Omar dans ce monde, et cela jusqu'à ce que je paraisse devant Dieu ! » LDM, p. 78

⁷² Mostaghanemi, Ahlem. *Femme et écritures*. Paris : L'Harmattan, 1985, p. 215

Dépossédée de ses droits la fille du prophète se révolte et convoque toute Médine d'être témoin de l'injustice dont elle vient d'être victime. Décrite par la narration comme étant « austère » elle va vivre les jours d'après le décès de son père comme une éplorée ne se consolant pas d'avoir été injustement écartée de l'héritage.

« Le deuxième refus qu'elle va opposer aux successeurs, elle, la fille aimée, elle va le vivre longuement, elle va le porter en écharde... [...] En cela en effet, bien que l'enjeu paraisse plus modeste (un champ, une part de butin, des revenus purement matériels), en regard de la succession du droit de diriger les fidèles, Fatima va vivre la déshérence qui lui est, d'une façon bien spécieuse, imposée, comme une dépossession tout à fait illégitime. » LDM, p, 78

Exhérédee, Fatima meurt quelques temps après son père en laissant l'image d'une femme forte qui a affronté toute Médine.

4.1.8 Hadjila à la quête de la liberté

Hadjila est la troisième femme d'un homme dont l'identité n'est pas révélée dans le récit. C'est une femme traditionnelle, mariée à un homme par le biais de la seconde épouse Isma qui l'a elle-même choisie pour élever sa fille restée avec son père. Mariée donc selon la tradition, c'est-à-dire sans avoir connu son mari, Hadjila se rend compte très vite qu'elle n'est qu'un objet sexuel aux yeux de l'homme. Dans l'absence de toutes communications avec ce dernier qui ne la quémande que pour ses besoins sexuels ou domestiques, elle décide de réagir à sa manière pour dire son refus de la situation dans laquelle elle s'est vue cantonnée et c'est en bravant l'interdit : celui de sortir hors de chez elle, sans escorte, qu'elle se démarque.

« - *Le concierge a raison, Mma... Maintenant, je sors !*

Tu souris, une moue tire tes traits. – Je sors presque chaque jour !

Tu allais ajouter : « que Dieu me pardonne, que.... » Tu t'es tue. Avec décision. Ne pas implorer, ne débiter aucune formule de sauvegarde ! Non.... » OS, p.70

Hadjila défie son mari et la société en sortant, dehors elle se rend compte de ce que procure comme bien être le fait de se retrouver en plein air et décide d'en faire une habitude. C'est dans ce sens également qu'énonce Camille Lacoste-Dujardin :

« C'est l'époque où les interdits se multiplient, où la jeune fille doit redoubler de discrétion dans tous ses mouvements, ses gestes et ses paroles, se surveiller continuellement, comme si sa seule présence était une indécence, convaincue du danger qu'elle représente plus que jamais pour toute la famille, elle en sent peser sur elle tout le poids de l'honneur. »⁷³

⁷³ Lacoste-Dujardin, Camille. *Des mères contre les femmes : Modernité et Patrimoine au Maghreb.*[1985] Paris : Edition la Découverte, 1996, p. 85

Le poids des interdits a muselé la femme et l'a maintenue prisonnière de cette idée qu'il faut accepter son sort quel qu'il soit et ne rien faire pour changer le cours de la vie que Dieu a tracé pour chacune d'elle. L'idée que toute réaction lui vient de Dieu a tué l'être femme au point où elle s'est longtemps crue incapable de réagir et qu'elle est dépourvue d'essence, qu'elle ne pense pas et que tout lui vient d'en haut.

4.1.9 Le « non » aux dogmes sociaux de Hadjila la révoltée

Tout comme Chérifa, au moment où Hadjila s'impose, s'opère cette coupure avec la religion, cette dépendance à Dieu, cette croyance que la réaction des femmes est incontestablement reliée à Dieu est brusquement rompue pour laisser place à l'être femme de s'imposer et de s'affirmer. Cet amalgame dans l'éducation des filles, entre croyances religieuses et traditionnelles est le propre de l'éducation réservée pour la fille dès l'âge nubile. *« Tu allais ajouter : « que Dieu me pardonne, que.... » Tu t'es tue. Avec décision. Ne pas implorer, ne débiter aucune formule de sauvegarde ! Non.... » OS, p.70*

Ce « non » intérieur pensé par Hadjila laisse deviner une femme fatiguée de jouer un rôle qui n'est pas le sien, de prononcer des mots qu'elle ne pense pas, qu'elle répète mécaniquement parce qu'elle a vu et entendu ses aïeules le faire. Arrêter de mentir aux autres et de se mentir à soi-même, cesser de les suivre dans leurs soumissions et leurs enfermements est dorénavant la position de Hadjila. Un « non » pensé et assumé et qui augure d'une mutation, celle d'une femme qui assume ses faits et rompe avec cette aliénation à la religion

Ce « non » sert à couper l'aliénation qui enchaîne la femme au fait religieux. Hadjila s'affranchie du joug de l'homme, assujettie, asservie et soumise, elle se libère doucement du poids de la religion et de la tradition et prend conscience de l'urgence d'abolir des dogmes sociaux instaurés uniquement pour la séquestrer. Le sociologue Lahouari Addi dit à propos de ce sujet :

« Et toutes (les sociétés) socialisent leurs membres en leur inculquant que l'inégalité est voulue par la nature ou par Dieu. Remettre en cause la structure inégalitaire profitant aux hommes revient pour ces derniers à remettre en cause l'ordre naturel ou celui voulu par Dieu, ce qui équivaut à sortir de l'humanité que constitue cette société, et c'est donc incarner le diable. »⁷⁴

C'est un duel qui est amorcée par Hadjila pour marquer son refus d'être exploitée comme esclave vivant à l'ombre de l'homme. La révolte de Hadjila augure d'une mutation, celle d'une femme qui assume ses faits et rompe avec cette aliénation à la religion, en effet la femme est conditionnée dès sa naissance à l'enfermement et c'est cette subordination à

⁷⁴ Addi, Lahouari. *Les mutations de la société algérienne*. Paris : La découverte, 1999, p.107

la religion et ce brouillage dans son éducation n'entraînant que des interdits qui a constitué un frein à son évolution et à une prise de conscience. En analysant le personnage de Hajila, nous relierons l'énoncé de Denise Brahimî à ce sujet :

« La grande force des maghrébines serait finalement d'avoir toujours ou si longtemps été en position de n'en avoir aucune. Faute d'aspérités qui retiennent la violence, l'oppression a glissé sur elles sans les entamer en profondeur. En sorte que pour prix de la douleur subie, elles se retrouvent avec des forces intègres, toutes neuves, qui ne demandent qu'à se déployer. »⁷⁵

Les personnages d'Assia Djebar cassent d'avec l'emprise de la religion et démystifient l'idée que cette dernière a une influence sur l'univers qui les entoure. Dans LAN, Nessima révèle à sa sœur N'fissa.

« [...] Dans notre éducation, on a tout mélangé : la morale, l'Islam, les critères politiques, les convenances bourgeoises. Or, face à tout cela, vous vous sentez un appétit immense de vivre, comme si les générations de femmes asphyxiées, étouffées vous avaient légué leur vie à vivre en même temps que la vôtre ! » LAN, p.296

4.2 La femme moderne

4.2.1 Lila, la femme libérée à la quête d'un sens à la vie

Lila est une femme moderne dans la mesure où elle a fréquenté l'école française et a fait des études universitaires en Philosophie, elle s'est mariée par amour avec Ali et s'habille à l'occidentale. Lila est décrite comme étant égoïste et préoccupée uniquement de sa vie amoureuse avec son mari Ali, au point où elle néglige ou fait semblant de ne pas s'apercevoir de l'engagement clandestin de ce dernier pour la guerre de révolution. N'ayant pas vécu la misère durant son enfance, elle manque de maturité et rate l'effervescence qui se saisit de ses compatriotes, elle ne se préoccupe que de son être et finit par sombrer dans une grande mélancolie à la suite du décès de son jeune bébé suivie du départ d'Ali pour le maquis. Ce qui lui ôte toute tentative d'action et c'est ainsi qu'elle est décrite comme une femme passive contrairement à son statut de femme moderne et libre. Le départ d'Ali l'a plongé dans un véritable chaos. « *Suzanne va pour protester. Ce n'est pas la peine. Il faut laisser Lila chercher, dénouer elle-même tous les fils qui maintenant l'immobilisent et dont depuis une heure, elle tente de se détacher, dans la lumière de ce jour clair.* » LEDNM, p.114

Lila est à la recherche d'elle-même, après la visite de Suzanne son amie, elle se décide enfin à sortir de son enfermement et rend visite à sa belle sœur Chérifa, la trouvant elle aussi seule après le départ pour le maquis de son mari Youcef. La rencontre et le

⁷⁵ Brahimî, Denise. *Maghrébines Portraits littéraires* Paris : Editions L'Harmattan, Awal, 1995, p.125

dialogue avec les autres sont le déclic qui lui permet d'atteindre un sens, celui de la vie en partage avec les autres qu'elle ne voyait pas parce que trop aveuglée par la seule présence d'Ali à laquelle elle se suffisait. Ils sont un repère qui lui procure un apaisement et lui font prendre conscience de la notion de solidarité. Seule, elle réussira difficilement mais doucement à se remettre du chaos dans lequel l'avait laissée Ali.

« Suzanne, attentive autrefois aux mues de Lila, constate : « Lila est en train de sortir du cocon que son sens si tenace du bonheur lui a fait tisser grâce à Ali... » [...] Depuis le départ de Suzanne, ce jour où elle avait perçu un rythme lent, à peine esquissé, venu déranger l'immobilité de son temps, elle s'était mise à vivre autrement. » LEDNM.215

A son tour, Lila opère tout doucement sa mue, comme Chérifa et Hadjila, elle se défait des étaux qui l'éloignaient de ses compatriotes. A force de monologue et de questionnement, elle réussit à se remettre en question et émerge de sa solitude, son amour ne l'aveugle pas en fin de compte, il est comme l'amour « aragonien » connaissance de soi.⁷⁶

4.2.2 Le « non » au fatalisme de Nadjia

Nadjia est la partenaire d'une relation amoureuse avec Berkane, personnage principal de l'avant dernier roman de l'écrivaine *Disparition de la langue française*, roman publié en 2003, soit quarante six ans après la parution de son premier roman. Comme tous les personnages d'Assia Djébar, la description physique de cette femme est très sommaire pour laisser toute la place à une description morale. C'est une femme libre et libérée des contraintes des traditions, elle se déplace d'un pays à un autre et assume son choix de vivre en perpétuelle errance mais souffre d'une mémoire douloureuse qu'elle tente de taire avec ses pérégrinations interminables, car chaque fois qu'elle retourne au pays natal, l'Algérie, cette mémoire resurgit et la fait souffrir. En racontant le meurtre de son grand-père à Berkane, elle déclare : « *Comme si cette douleur échevelée, accouplée allait m'emmailoter, moi, à jamais ! Non, pas à jamais ! Non, après ce jour du sang de Baba Sidi, j'irai partout dans le monde et partout, je décide que j'oublierai.* » LDDLLF, p. 131

Nadjia refuse de se laisser emprisonner par cette mémoire douloureuse causée par la perte brutale de son grand-père, et décide de se libérer de l'étau de la mémoire pour ne pas s'arrêter de vivre et se laisser vaincre par ses réminiscences. C'est une femme qui rejette la fatalité, à l'inverse de ses compatriotes qui vivent avec, depuis des siècles. Nadjia est indépendante, elle ne s'attache ni à un homme ni à aucune terre. Ce personnage nous rappelle l'écrivaine Malika Mokaddem quand elle a déclaré dans une interview : « *Il ya*

⁷⁶ <https://www.uni-muenster.de/LouisAragon/dits/amour.htm> consulté le 21 06 2014

deux mots qui me hérissent : 'nationalité' et 'racines'... Ma grand-mère m'avait dit : « Il n'y a que les palmiers qui ont des racines. Nous, on est des nomades, on a une mémoire et des jambes. »⁷⁷

C'est parce qu'elle refuse la défaite, qu'elle refuse d'être la prisonnière d'une mémoire douloureuse, pour elle la volonté passe avant tout. Sa maîtrise de plusieurs langues et sa liberté de déplacement font d'elle une femme universelle. Le discours qu'elle tient à Berkane nous fait découvrir une femme hors norme qui bouscule toutes les lois qu'elles soient sociales ou morales, c'est ainsi qu'est dressée l'image d'une femme symbole.⁷⁸ Nous en établissons l'explication qui suit.⁷⁹

4.2.3 Nadja la femme hors norme à la quête de l'universalité

Nadja vit au rythme des échanges, ce qui lui permet de transcender le temps et de se rapprocher de tout ce qui est en commun avec son identité et son histoire et se retrouve comme passeuse de cultures. Son errance à travers le monde signifie un refus des frontières territoriales, refus des frontières du sexe, refus d'une mémoire douloureuse. « Alors, moi, Berkane, qu'est-ce que je deviens : une exilée, on dit si souvent l'exil mélancolique, pas le mien, non !- une réfugiée, mais loin de quoi ? Une apatride, bien que je possède deux passeports et que je parle trois langues, [...]. »LDDLLF, p. 282

Nadja est à la quête d'universalité, d'où son refus de toutes les nominations. Pour elle la patrie est universelle et c'est ce qui fait d'elle un personnage symbole de liberté, elle fonctionne comme une métaphore de la liberté, de la liberté sexuelle notamment, en s'adressant dans une lettre à Berkane, elle lui dit :

« J'oublie, ou plutôt, je veux oublier et pour cela, le mouvement, le déménagement, l'errance de rivage en rivage [...], Je te raconte cela parce qu'en fait, après notre mutuelle connaissance (prenons ce terme au sens fort), j'avais rejoint mon ami italien à Alexandrie. [...] Pendant quelques temps, j'avoue que je ne pouvais cesser de m'interroger à ton propos. [...] J'ai commencé par dire au revoir à mon ami italien : alors seulement, j'ai compris que c'était l'Italie, en fait que j'aimais en lui. Je l'ai quitté, très doucement, je lui ai promis sincèrement que je le considérerais désormais comme un vrai

⁷⁷Interview avec Christiane Achour, « Place d'une littérature migrante en France. Matériaux pour une recherche », Charles Bonn (Ed.), *Littératures des Immigrations*, Tome II. L'Harmattan, 1995, Paris, p.123-124.

⁷⁸Montalbetti, Christine. *Le personnage*. Paris : Edition Flammarion, 2003, p. 63

⁷⁹ En nous appuyant sur la théorie de Philippe Hamon nous concluons que la construction du texte à propos du personnage et la reconstruction qu'en fait le lecteur établit ce que ce Philippe Hamon appelle « l'effet personnage ». En effet le personnage se construit à partir d'un certain nombre de propriétés décrites dans le texte et de leur activation et leurs compléments dans l'imagination du lecteur c'est ainsi que s'établit la transformation des données textuelles en représentation et qui réclame du lecteur une compétence extratextuelle c'est-à-dire son expérience du monde réel (récits mémoriels, films). Tout ceci converge vers l'idée qu'Assia Djebar propose ce personnage fictionnel qui n'a d'existence que dans l'univers de fiction comme modèle qui viendra contre carier son référent dans la vie réelle.

frère. Vraiment il le mérite : il a été tendre, attentionné et, ce qui n'est pas facile avec moi, patient dans notre quotidien ! »LDDLLF, p. 282, 283

Elle est bien lointaine l'image de la femme en perpétuelle confrontation contre l'homme et les lois ancestrales, avec Nadja, Assia Djébar nous propose un nouveau modèle de femme pour qui la question de la séquestration et de l'effacement ne se posent plus. C'est une femme hors normes, qui n'obéit à aucune loi, ni sociale, ni morale, les rôles sont inversés dans son rapport aux hommes, c'est elle qui noue et dénoue les relations avec eux, elle vit selon ses humeurs et caprices, elle symbolise la liberté par ses errances interminables. Elle a sa propre perception de la logique des choses, c'est ce qu'elle déclare à Berkane en lui avouant dans une lettre, qu'elle n'arrêterait pas de penser à lui après qu'elle l'ai quitté :

« Pendant quelques temps j'avoue que je ne pouvais cesser de m'interroger à ton propos : « pourquoi, toi, avais tu décidé de rentrer ? » Non pas que je craigne la contagion de ton désir, non pas du tout !... Peut-être que, derrière cette hantise, c'était le besoin de penser à toi que je me masquais à moi-même. Ayant fait cette découverte, j'ai été logique pour une fois. »LDDLLF, p.283

La logique de cette femme est un peu déroutante dans la mesure où nous n'arrivons pas à déceler le bon sens de son raisonnement, ajouté à cela le fait qu'elle avoue et reconnaisse elle même, qu'elle est rarement logique, c'est ce qui nous pousse à la rapprocher à Nadja, la campagne d'André Breton, le fondateur du manifeste du surréalisme, un mouvement artistique rejetant logique et esprit rationnel. Pour Ernstpeter Rube, Nadja et Eve, autre personnage de l'écrivaine animant l'intrigue dans *Les nuits de Strasbourg*. « vivent l'antithèse d'une existence dominée par le préfixe re-(revenir, retrouver, se retourner). Si leur vie n'est à aucun moment en danger, c'est qu'elles ont compris que leur salut est dans la non-fixation, dans la mobilité et le transit. »⁸⁰

C'est un modèle de femme affranchie de tous les interdits qui ont frappé ses aïeules, se liant et se déliant des hommes aux grés de ses humeurs, elle vit sa vie amoureuse et sexuelle comme elle l'entend, c'est dans ce sens que M. Schöpfel dit : « *La sexualité est ici une dimension essentielle de la révolte [...] l'érotisme s'exprime d'une manière soit latente, soit explosive.* »⁸¹

Ce personnage semble nous dire à travers ce récit que son sexe lui appartient et n'appartient qu'à elle, le discours qu'elle tient à son partenaire de quelques nuits et ses

⁸⁰ Ernstpeter, Rube in *Assia Djébar Nomade entre les murs...*Mireille Calle-Gruber Maisonneuve&Laros Paris : 2005, p.53

⁸¹ Schöpfel, Mariannick. *Les écrivains francophones du Maghreb*. Ed. Marketing S.A, 2000 Coll. Ellipses. P, 45

agissements le confirment. Le sociologue Lahouari Addi dit à propos de la société algérienne et de la question du sexe : « *D'où le contrôle sur les rapports sexuels puisque le sexe n'appartient pas en propre à la personne, il appartient à la lignée, aux ancêtres qui imposent que son usage soit réservé à la perpétuation de leur souvenir.* »⁸²

Un modèle de femme hors normes, surréaliste ne pouvant avoir son pareil dans la réalité arabo-musulmane que nous propose Assia Djébar, ajouté au prénom qui lui a été accordée, Nadjia, qui rappelle celui de Nadja, la femme sublimée et idéalisée d'André Breton, poète et écrivain surréaliste, comme pour souligner le caractère irréel de cette femme.

Son inscription dans l'universalité fait d'elle une femme symbole de liberté et d'authenticité puisqu'elle ne fréquente que les cités chargées d'histoires et où s'y pratiquent plusieurs langues, ce qui lui permet de se rapprocher de son identité plurielle. Elle prend sa vie en main et seule décide de sa destinée. Cette femme s'oppose au repli en défiant les codes régissant sa société, c'est une femme transgressive. L'image de Nadjia qui se réfère à Erasme, figure proue de l'humanisme est ainsi valorisée. Le comportement projeté de cette femme a deux finalités : refuser tous les interdits et confirmer sa situation de femme libérée de toutes les contraintes sociales. Elle véhicule par là, l'image d'une femme insaisissable.

Nous pouvons dire que la conclusion à laquelle est arrivé Bachelard et que nous avons citée dans la partie théorique de notre travail correspond à l'attitude des femmes des récits d'Assia Djébar qui ne se révoltent pas pour rien et n'importe comment mais ont toutes un mobile qui les amène après moult vicissitudes à réagir par le refus et le rejet. La rhétorique du « non » leur est un moyen d'argumentation efficace et contient une grande force persuasive. La représentation de l'univers féminin que l'écrivaine a dressée est hautement transgressive, elle correspond à certains pans de sa vie où elle nous a donné à voir l'image d'une jeune femme qui s'inscrit dans la transgression, l'éthos de Assia Djébar est transgressif. Dans son article sur la négation Jean-François Bordon dit en concluant : « *Il serait juste de dire que la négation, quels qu'en soient les modes de manifestation, est l'envers intime de tout dire.* »⁸³

Cette rhétorique du « non » reconduite dans tous les récits de l'écrivaine a donné une touche particulière à son écriture, c'est dans ce sens que nous lisons : « *Le style*

⁸² Addi, Lahouari. Op., cit., p. 14

⁸³ Bordon, Jean-François. « *La négation et le jeu des raisons contraires* », Actes Sémiotiques. 2014, n° 117. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5073>, consulté le 20/02/2016

« féminin » est, selon la critique, fluide, gracile, gracieux, fleuri, floral. Mais parfois inspiré, violent, surgi de forces profondes et incontrôlées. »⁸⁴

Cette conclusion nous permet de compléter notre analyse sur le comportement de ces femmes qui commencent à réagir par le dire, prononcer le « non », un mot qui en dit long sur leur vécu, caractérisé par l'enfermement et le silence. Ce refus n'est pas anecdotique, c'est une réaction de rejet d'une situation avilissante et de lois dévalorisantes imposées uniquement à elles, réitéré à chaque fois qu'il s'agit d'une construction de soi ou d'une déconstruction d'une réalité injustement établie. Elle est une stratégie de la femme pour s'affirmer, comme un passage obligé, une confrontation par laquelle il faut impertinemment passer pour pouvoir dire, j'existe. C'est dans ce sens où nous confirmons l'éthos hautement transgressif de l'écrivaine qui a déclaré à propos de son écriture lors de la remise du prix de la Paix :

« Une écriture de creusement, de poussée dans le noir et l'obscur ! Une écriture " contre " : le " contre " de l'opposition, de la révolte, quelquefois muette, qui vous ébranle et traverse votre être tout entier. Contre, mais aussi tout contre, c'est-à-dire une écriture du rapprochement, de l'écoute, le besoin d'être auprès de..., de cerner une chaleur humaine, une solidarité, besoin sans doute utopique car je viens d'une société où les rapports entre hommes et femmes, hors les liens familiaux, sont d'une dureté, d'une âpreté qui vous laisse sans voix !⁸⁵ »

En analysant ce fait Fadéla M'rabet dit à ce propos : « *Il en est de la libération des femmes comme de l'indépendance nationale : elle s'arrache.* »⁸⁶

C'est parce qu'elle se sent très proche de sa compatriote que Assia Djébar a porté haut et fort sa douleur, en rapportant quelques scènes de son expérience cinématographique elle dit :

« [...] Premiers « plans » de mon travail : une écriture défaite de l'homme. J'ai dit « moteur ! » Une émotion m'a saisie. Comme si avec moi, toutes les femmes de tous les harems avaient chuchoté ; « moteur ». Connivences qui me stimulent. »⁸⁷

L'analyse de la représentation et le parcours de quelques femmes de l'univers romanesque d'Assia Djébar est la suivante : Chérifa, Zoulikha et Hadjila constituent un paradigme de personnage très fort. Elles se donnent l'action à elles-mêmes, elles l'ont font elles-mêmes, elles sont l'adjuvante d'elles-mêmes du moment qu'elles sont volontaristes et transgressives et sont parfois l'opposantes de leurs propres personnes étant donné qu'elles

⁸⁴Slama, Béatrice. Op., cit., p.53

⁸⁵<http://assiadjébar.canalblog.com/archives/2008/06/13/9559972.html> Consulté le 11/12/2014

⁸⁶M'rabet, Fadéla. *La femme algérienne*. Cahiers libres, 66. Paris : François Maspero. 1964, p. 139

⁸⁷Clerc, Jeanne-Marie. *Assia Djébar : Écrire. Transgresser Résister*. Paris : L'Harmattan, 1997, p.43

s'autocritiquent parfois, lors de leur actions par rapport au fait religieux instauré pour dissimuler des dogmes sociaux. Tous ces indices prouvent que nous avons affaire à des femmes autonomes, auto-suffisantes et autocritiques, qui veulent se libérer des lois sclérosées de leur société. Elles sont fortes de caractères puisqu'elles n'acceptent pas leurs destins organisés par les hommes, s'attellent à le transformer et vont jusqu'à les affronter, attitude inadmissible dans une société patriarcale régie par la loi des hommes : père, frère et époux. Ce cumul traduit la complétude de ses femmes, ce sont des personnages complets et épais que l'écrivaine s'est évertuée à décrire moralement surtout, pour dire que la femme est un être capable d'agir et de réagir. Elles sont dotées d'une assurance qui leur permet de contrôler la situation et de la retourner à leurs avantages. Confrontées à des situations conflictuelles avec les hommes, elles arrivent à les déstabiliser et en viennent à découvrir une part en elles, qu'elles ignoraient exister jusque là et s'en sortent grandes puisque dotées d'un pouvoir féminin. La force de leurs caractères est perceptible à travers la maîtrise de l'espace et du temps qui sont en leur défaveur au début des récits mais qui leur deviennent par la suite force et source de résistance, comme nous le verrons plus loin dans notre analyse. Elles ont la force de les modeler selon les exigences de la situation à laquelle elles se retrouvent confrontées.

En insérant dans son œuvre la voix des femmes réelles qui ont façonné l'Histoire telle que Zoulikha Oudai, elle apporte un discours féminin qui propose une vision autre de celle rapportée par l'Histoire officielle et éclaire la réalité sociale qui recense ces femmes mais les marginalise tout autant.

Cependant une question nous taraude l'esprit, pourquoi malgré les portraits physiques et moraux très flatteurs et le choix positif de tous ces personnages féminins, Assia Djébar s'est-elle évertuée à reconduire l'image de la femme séquestrée et effacée à travers tout ce temps qu'a duré son écriture, soit une cinquantaine d'années ?

En effet, le portrait de la femme en évolution, qui prend sa vie en charge et décide d'être seule maîtresse de sa destinée peine à prendre forme car l'ancrage et le cadre de la séquestration et de l'effacement est réitéré dans tous les récits, cette répétition et cette généralisation ont réussi à maintenir la femme dans des stéréotypes et des clichés, de femmes soumises enfermées et assignées au silence, déjà installés depuis la littérature coloniale. Pourtant Charles Bonn disait dans son ouvrage critique paru en 1982 « *Assia Djébar semble bien être la seule, parmi les romanciers algériens qui ont décrit la guerre*

d'indépendance, à y avoir montré les femmes dans un rôle autre que secondaire. C'est de quoi lui sont reconnaissantes les jeunes algériennes d'aujourd'hui, [...] »⁸⁸

Cette déclaration faite avant la publication de LALF et tout ce qui s'en suivra ne correspond assurément pas à la réalité des écrits et de la thématique de l'enfermement qui caractérisera ses textes par la suite. Avec LDDLLF et LNDS Assia Djébar propose une tout autre représentation.

5 Image de l'homme

5.1 Les hommes-dieux

Assia Djébar a très peu fait évoluer les hommes dans ses fictions surtout après son expérience cinématographique où nous avons constaté qu'elle les a complètement exclus, même s'ils figurent dans des intrigues, c'est seulement pour des rôles secondaires où leurs portraits ne sont pas étoffés, excepté avec le personnage Berkane dans son avant dernier roman.

Dans LENM Assia Djébar a décrit Ali moralement avant de lui attribuer une quelconque description physique c'est ainsi que nous apprenons à travers la narration à partir de la page 39 jusqu'à la page 43 du roman, qu'il voulait *faire* de Lila son épouse, une femme idéale. Il avait l'ambition de la *construire* et persistait à vouloir la « *modeler [...] et la projeter le plus près possible de cet absolu qu'il entrevoyait pour elle.* » Il « *avait choisi pour elle un chemin* » « *il l'accusait* » « *en lui, se levait, ce quelque chose de cruel [...]* » « *Impitoyable, Ali énumérait des griefs, se croyait l'accusateur.* » LEDNM, p.41

Cette série de verbes et d'adjectifs qualificatifs attribuée à Ali le font apparaître comme un « dieu » qui s'octroie le pouvoir d'un créateur qui dessine et modèle l'être selon sa volonté, tous les droits sur la femme lui reviennent, il a la mainmise sur son être et sa vie et c'est lui qui décide de son destin, à cela vient s'ajouter cette description que fait la narration de lui.

« [...] ; *parce qu'il était viril, parce qu'il était autoritaire, ne la frappait que son orgueil et la folie de son exigence, devenue chez lui l'essence de sa passion. [...] Ali ne jouait pas, il résistait* » LEDNM, p.40, 41

⁸⁸Bonn, Charles. *La littérature algérienne de langue française et ses lecteurs : Imaginaire et Discours d'idées*. Québec: Editions Naaman Sherbrooke, 1982, p. 35

« Elle qui se plaignait d'Ali, [...] de son intransigeance impossible [...] » *Il est mon juge et je ne veux pas de juge* » LEDNM, p.104

Cette description confirme l'idée qu'à la narration de vouloir dresser une image divine de cet homme que l'être et le faire font apparaître comme un dieu, qui s'octroie tous les pouvoirs, modeler, juger, accuser et même celui de transformer sa partenaire Lila, préoccupée par une auto-investigation psychologique tout au long du récit. Un duel perpétuel est ainsi créé entre les deux personnages, l'un s'acharnant à changer l'autre et le refus de ce dernier de se laisser faire.

Cette image est ainsi reprise dans *Les alouettes naïves* où nous pouvons lire, lorsqu'Omar s'adressant à Rachid parle d'un probable scénario de vie entre ce dernier et Nfissa. « Non, tu l'aimes et elle, elle est prête à devenir cire fondante dans tes mains qui la remodelent. » LAN.384

Ce pouvoir de création et de conception de l'être qui n'est le propre que de Dieu est ainsi octroyé par la narration à quelques hommes de la fiction d'Assia Djébar pour dénoter de la place et du statut que s'attribue l'homme à lui-même et que lui décerne sans complaisance la société. Ces relevés rendent compte de la relation qu'entretient ce dernier avec la femme, à savoir une relation de force et de supériorité où tous les droits sur cette dernière lui reviennent : il a la mainmise sur son être, sa vie et son destin et exige d'elle en retour, obéissance et soumission. Ce qui n'est pas le cas pour la femme moderne qu'Assia Djébar a fait figurer dans ses fictions.

Cette représentation de l'homme est perceptible dans les premiers écrits d'Assia Djébar qui en peint une image divine, dans ce déséquilibre de statut entre ce dernier et la femme se dresse néanmoins une image de solidarité entre les couples qu'ils soient traditionnels ou modernes, où on les voit au lendemain du déclenchement de la révolution se tenant la main et marchant dans une seule et même voie. La femme traditionnelle sans trop se poser de questions acceptant son sort de femme soumise et dépendante de la volonté du mari. Son opposée la femme moderne qui lutte pour être égale à son partenaire et être surtout considérée comme un être à part entière et non pas, comme une subordonnée, comme c'est souvent le cas, elle reste néanmoins solidaire à lui.

Après sa rupture avec l'écriture qu'elle ne reprendra qu'avec la parution en 1981 de *Femmes d'Alger dans leur appartement* Assia Djébar amorce un tournant dans sa représentation de l'homme et donc par conséquent sa représentation du couple comme nous allons le démontrer. C'est ainsi qu'elle nous décrit la déception de Chérifa dans le maquis, lorsqu'elle se voit reléguée aux tâches ménagères ou être l'objet d'un plan de

mariage organisé à son insu. Zoulikha est également déçue de retrouver une vie de ségrégation sexuelle parmi les moudjahidines. Pour les maquisardes s'est installé comme un goût de déception, d'inachevé et d'insatisfaction à propos de cette lutte pour laquelle elles se sont destinées.

5.2 Les hommes anonymes ou l'onomastique effacée

Un être est un moi, et son existence commence par un nom, or la narration dans quelques textes d'Assia Djébar se refuse de nommer le personnage masculin, en plus du portrait négatif qu'elle lui attribue. En effet ces hommes sont désignés par les mots, les moins signifiants ou indéfinis tels que *l'homme, il, lui*, en contraste avec le discours social féminin qui les hausse à un niveau supérieur pour les désigner par *seigneur* et *maître*. Ils sont peints sur un seul plan, celui de la négativité, c'est ainsi qu'ils sont réduits à des êtres d'instinct qui ne réclament leurs femmes que pour assouvir leurs besoins sexuels. La narration leur refuse toute identité et ne leur accorde aucune instance narrative ni aucune pensée. C'est le cas de quelques uns des hommes de la fiction d'Assia Djébar que nous nous proposons d'analyser.

5.2.1 Le riche détrôné

Dans LEDNM, le premier mari de Chérifa n'est pas nommé, il est décrit négativement, bien qu'il ait réussi sur le plan social, puisque c'est un riche commerçant fréquentant les gens bien en vue dans la ville et possédant une belle maison, bref un parvenu. Mais il est très vite destitué de son prestige par le biais de sa belle femme Chérifa, puisqu'elle le refuse et l'oblige à se séparer d'elle. C'est un homme déstabilisé auquel nous avons affaire et qui exécutera comme un pantin et contre sa volonté le projet dessiné par sa femme Chérifa qui provoque sa propre répudiation.

5.2.2 Le violent alcoolique

L'homme dans OS n'a pas de nom, il est désigné tout au long du récit par les pronoms *il, lui* ou carrément *l'homme* qui le maintiennent dans une forme de bestialité puisque le terme désigne le genre masculin et le réduisent à une image de sauvage, ajouté au portrait moral dévalorisant que dresse de lui la narration. En effet ce personnage ne quémande sa femme que pour ses besoins sexuels ou domestiques. Bien qu'occupant un poste important dans l'administration, il s'interdit toute communication avec sa troisième épouse Hadjila, ne la considérant ainsi que comme un objet sexuel. Il sombre dans l'alcool

et est violent puisqu'il battra sa femme en apprenant qu'elle sortait à son insu. La narration dresse de lui une image sombre.

5.2.3 Berkane, le divorcé de son monde

Berkane est le personnage principal de l'avant dernier roman de Assia Djébar, *La disparition de la langue française* publié en 2003, il est décrit sommairement comme étant quelqu'un qui fait plus que son âge. C'est un personnage désaxé que dresse la narration tout au long du roman, mal dans sa peau en France, et ayant perdu la notion du temps et la maîtrise de l'espace, il rentre au pays natal après une rupture provoquée par sa compagne Marise. Émigré en France depuis une vingtaine d'années, c'est dépassant la quarantaine qu'il décide de rompre son exil après s'être rendu compte qu'il lui était devenu inutile. Il se sent vidé et usé comme si que l'exil lui a fait perdre son âme, Il apporte néanmoins avec lui un projet d'écriture d'un roman dont le titre est *L'adolescent*, une étape de vie à laquelle il semble s'arracher difficilement, tous ses souvenirs s'y rattachent. Il est assoiffé de grands espaces, c'est pour cette raison qu'il décide de s'installer devant la Méditerranée, un besoin de retrouver les espaces de son enfance et c'est face à cette immensité qu'il renoue avec une mémoire lointaine dont il rendra compte par bribes à Nadja, son amoureuse de quelques jours. Il vit son retour avec beaucoup d'enthousiasmes au début, puis tombe très vite dans le désenchantement quand il retrouve la réalité de sa ville et de son quartier qui le choque puisqu'il ne rencontre que désolation et déperdition de toutes traces anciennes. Assia Djébar présente ce personnage étroitement lié aux conditions sociales et culturelles dans lesquelles il vit. C'est un héros dévalorisé dès son entrée en scène, inscrit constamment dans le rêve. Replonger dans le passé et en parler est la seule alternative. Selon Cristina Boidard Boisson. « *Ce personnage est présenté comme un antihéros qui se laisse mener par les circonstances [...] il semble avoir vécu son exil comme une irréalité qui ne le concernait pas.* »⁸⁹ La confusion qui le saisit à chaque fois qu'il faut nommer sa compagne, Marise ou Marie, montre qu'il est en crise et en état d'instabilité, cette hésitation signifie qu'il est en situation conflictuelle.

Son expérience en France atteste du vide que vit l'émigré en terre étrangère. Son retour qu'il voyait comme un secours le replonge dans une autre perte de sens. Il décide de couper contact avec le monde qui l'entoure en se calfeutrant chez lui, et ne plus en sortir. De ses journées et nuits d'amour avec Nadja il dit :

⁸⁹ Boidard-Boisson, Cristina. in *Assia Djébar*. Redouane, Nadjib. Bénayoun-Szmidt, Yvette. Paris : L'Harmattan, 2008, p.302

« Une troisième nuit avec Nadjia, avant cette dernière, nous n'avons pas quitté ma chambre, nous avons vécu dans mon lit, pour ainsi dire.[...]De toute cette journée, je n'avais quitté mon lit que pour ma table[...]Je ne suis sorti de la journée, à peine, à partir de la fenêtre, ai-je observé longuement la mer au loin, la mer murmurante proche, je suis descendu furtivement, tel un voleur dans ma propre maison lorsque Rachid a sonné, m'a remis le poisson sur un plat d'étain, a senti que je n'allai pas parler, ni m'attarder,[...]. » LDDLLF, p.137, 140

Le personnage rompt avec le monde extérieur non pas parce qu'il est occupé à faire l'amour, à raconter ses mémoires et écouter sa partenaire raconter les siennes, il rompt parce qu'il est trop déçu de l'état dans lequel il a retrouvé sa casbah d'antan. « [...] *Je n'ai pas, nous n'avons plus assez de temps, nous aurions dû avoir toute ta journée perdue à Alger, dans les rues des autres, dans le dehors de poussière et des voyeurs... [...].* »LDDLLF, p.143

Le divorce d'avec son monde est clairement affiché par Berkane qui rejette non seulement l'espace mais aussi ses occupants, c'est le désespoir qui le gagne et le pousse à prendre ses distances avec un monde qu'il ne reconnaît pas et dans lequel il ne se retrouve pas, puisqu'il a perdu ses repères. Il se refuse à communiquer avec ceux qui l'entourent.

« Il y aurait à te décrire ma soudaine incapacité à trouver mes mots : depuis hier, j'ai évité et Rachid le pêcheur, et l'épicier, joueur de domino...Je plonge dans le silence, comme une veuve des temps anciens qui doit traverser quarante jours dans le noir ou dans la méditation et dans cette transition, livré à mon incapacité à dire le malaise de mes réactions, je tente, en t'écrivant, de trouver quelque parade ! »LDDLLF, p.87, 88

C'est un malaise qui oblige Berkane à couper les amarres et se tenir éloigné de ce monde qui le dégoûte et où il ne se reconnaît plus. Il ne veut pas participer à cette société dont il dénonce l'absurdité⁹⁰, sa solitude y est absolue.

Le pouvoir que la narration a octroyé aux hommes de l'univers romanesque d'Assia Djébar s'amenuise au fil de ses récits pour retrouver des personnages dépourvus de tout pouvoir jusqu'à celui de contrôler leurs sens de perception, ainsi que l'espace et le temps dans lesquels ils évoluent. Berkane, le dernier homme dont Assia Djébar a dressé le portrait, est un homme raté, très loin de l'image de « dieu » dressée pour ces prédécesseurs puisque nous le retrouvons, lui et son frère affaiblis, obligés de se cacher pour vivre cantonnés comme il en a été pour la femme à l'enfermement et à l'effacement. Un personnage qui ne cesse de rêver, cette caractéristique l'installe dans une tare et l'inscrit dans l'inactivité suggérant ainsi un personnage passif, coupé de la réalité et des responsabilités qui lui incombent. Déboussolé, désœuvré et ayant des difficultés à entrer en

⁹⁰ Nous développerons ce point dans le titre *Le contre discours ou le discours de l'absurde* p230

relation avec la réalité, Berkane reflète les thèmes de l'échec ; l'insatisfaction, la perte des sens, l'absence de perspectives, rendant compte de la vision tragique que porte l'écrivaine désormais sur son monde.

Que se soit en Algérie ou en France cet homme est représenté dans une impasse, rentré au pays, il déréalise ce qui l'entoure. La suspension finale de ce récit pointe ou augure vers l'inaboutissement de la quête de Berkane dans une Algérie indépendante qui a échoué. C'est une histoire qui n'aboutit pas, elle s'achève sur une énigme, cet inaboutissement, caractéristique de l'écriture féminine, d'habitude réservé dans le parcours de la femme dans le but de signifier son refus de la situation dans laquelle elle se retrouve sinon sa rupture avec un ordre ou un autre est détourné cette fois-ci pour l'attribuer dans le parcours de l'homme. Quoi de plus normal en ces temps de désordre où se retrouve l'Algérie, puisque par la force des choses, c'est l'homme qui se retrouve séquestré, condamné à l'enfermement et obligé de se déguiser lorsqu'il se hasarderà à sortir.

6 Onomastique valorisante / dévalorisante

Au fil du récit, les personnages prennent forme à travers des désignateurs qui contribuent parfois à fonder leur identité. Ces désignateurs sont le plus souvent des prénoms et parfois des surnoms. Nous nous attarderons sur la signification et la symbolique véhiculée par certains d'entre eux qui recèlent un sens et participent à la dynamique du texte.

Le nom propre, intronisé « prince des signifiants » par Roland Barthes qui déclare à ce propos : « *On peut dire que le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme nom propre* »

Dans le roman LEDNM figure une panoplie de personnages dotés tous de noms propres très répandus dans notre société et très significatifs. Ce sont les titres des chapitres qui forment ce récit, nous analyserons quelques uns d'entre eux, selon leur classement dans la table qui figure à la fin du roman et aussi ceux des autres récits que nous jugeons pertinents pour notre analyse. Il est dit à ce sujet « *En littérature le nom propre peut se charger de signification au même titre que les autres mots du texte* ». ⁹¹

⁹¹ Achour, Christiane. Rezzoug, Simone. *Convergence Critiques. Op., Cit.*, p. 80

Chérifa

Prénom d'origine arabe qui veut dire noble et sainte, d'ascendance illustre, utilisé comme qualificatif donné aux descendants du Prophète. Elle est la femme de Youcef dans le récit, femme d'éducation traditionnelle, elle se distingue par un éveil de conscience social et politique.

Lila

Diminutif de Layla ou Leila qui veut dire début de l'ivresse, femme faite nuit qui laisse l'amant enivré au point de se consumer. Elle est la femme d'Ali, femme d'éducation moderne, très amoureuse de son mari.

Salima

Prénom d'origine arabe qui veut dire intacte, saine et sauve et qui se trouve en parfaite sécurité, pure.

Touma

Diminutif de Fatima, très usité dans les pays du Maghreb et du Moyens Orient en référence à Fatima, la plus jeune des filles du Prophète. Cette femme collabore avec l'ennemi dans le récit.

Nadjia

La survivante, qui échappe au danger, sauvée et délivrée. Ce prénom a été accordé à deux reprises aux figures féminines dans l'œuvre de l'écrivaine, une première fois dans LAN et une autre fois comme campagne de quelques jours de Berkane dans LDDLLF. Ce prénom nous rappelle celui de la femme sublimée Nadja du célèbre chef de file du mouvement surréaliste André Breton étant donné le discours véhiculé par cette figure féminine, celui du rejet de toutes les lois sociales.

Isma

Isma veut dire en arabe protection, qui met à l'abri de toute atteinte ; vertu. Ce terme désigne également la protection divine dont jouissent les prophètes, et qui leur confère l'impeccabilité. Ce prénom a été attribué à deux reprises également, une fois dans une nouvelle du recueil de nouvelles OLM et une autre fois dans OS.

Hakim

Prénom d'origine arabe qui veut dire le sage ou juge équitable est pourtant donné à ce personnage transfuge qui le devient en raison de sa profession puisqu'il est policier, tenu de dénoncer ses frères qui servent la révolution à l'ennemi.

Ali

Prénom du quatrième successeur du Prophète, le calife Ali, signifie celui qui est en haut. Il est le mari de Lila dans le récit et très amoureux d'elle mais fait du combat national sa priorité.

Youssef

La douzième sourate du Coran est entièrement consacrée à Youssouf ou Joseph fils de Ya'qub, ce prénom veut dire en hébreu que Dieu ajoute d'autres enfants à celui qui vient de naître. Il est le mari de Chérifa dans le récit.

Berkane

Berkane est le prénom du personnage principal masculin de l'avant dernier roman de l'écrivaine. C'est un prénom qui n'est pas courant ou inexistant. D'où est venue l'idée à Assia Djébar d'octroyer un prénom si peu commun à son personnage ? Nous sommes tentés dans un premier temps de le relier au nom de la tribu maternelle de l'écrivaine, El Berkani, c'est ce que nous lisons dans la biographie de l'auteur.

« De son vrai nom Fatima-zohra Imalayène, Assia Djébar est née le 4 août 1936 à Cherchell dans une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle. Son père avait fait des études à l'École normale d'instituteurs de Bouzaréah où il a été condisciple de Mouloud Feraoun. Du côté de la mère, dans la tribu des Beni Ménacer, on trouve un aïeul, Mohamed Ben Aïssa El Barkani, qui était lieutenant (khalifa) de l'Émir Abdelkader à Médéa. L'arrière grand-père, Malek Sahraoui El Barkani, neveu du Khalifa et caïd des Beni Ménacer, avait la tête d'une rébellion en juillet 1871, parallèlement à la révolte des Kabyles. Il a été tué au combat le 2 août 1871. »⁹²

Berkane et El Berkani sont effectivement des patronymes étroitement liés, la même racine y figure, cependant il nous vient à l'idée que l'intention d'Assia Djébar est tout autre. En effet, nous relevons au fil du récit une inscription de Berkane sur son carnet au lendemain du départ de son amoureuse de trois jours Nadjia. Nous lisons l'inscription.

« *Le lendemain du départ de Nadjia, j'ai eu besoin, dans ce petit cahier tout neuf, d'inscrire notre dernière conversation : « Le pays est devenu un volcan », disait-elle. »*
LALF, p. 166

La métaphore fait ressembler le pays au volcan dans un contexte où les événements qui le secouent poussent la rue à ébullition. Volcan qui veut dire dans la langue arabe « bourkane » nous éclaire quant à l'octroi d'un prénom si peu commun à ce personnage. Son profil nous révèle un personnage déçu d'avoir perdu ses repères dans sa terre natale, il se réfugie dans ses souvenirs et nous raconte, par bribes, ses souvenirs d'adolescent

⁹² Cheurfi, Achour *Écrivains algériens* Dictionnaire Biographique. Casbah Éditions Alger 2003.p. 146

sillonant sa Casbah tant aimée. C'est à ce niveau que se situe également la métaphore de ce prénom qui réunit le personnage et le volcan dans ce mouvement convulsif d'éjection de la lave pour le volcan et des souvenirs pour le personnage. Ce prénom dévalorise ce personnage masculin qui ne pouvant contenir sa colère de retrouver son pays ainsi dégradé, préfère couper avec son monde et ne plus sortir de chez lui.

A travers cette étude, se dévoile l'intention clairement affichée d'Assia Djébar de vouloir rehausser du niveau de la femme et de dresser d'elle l'image d'une personne noble, intelligente et forte. En effet, l'écrivaine a joué sur les concepts de la sagesse et de la pureté pour les désigner et les élever à un rang supérieur. Tous ces prénoms laudatifs attribués aux femmes servent l'écriture féminine et la représentation dressée tout au long de son œuvre. La critiquant à propos de ses premières œuvres Ghani Merad dit : « *La vision du monde féminin chez Assia Djébar ne contient ni haine, ni hargne, ni amertume. C'est une vision lucide, sans préjugés, sans complexes.* »⁹³

⁹³ Merad, Ghani. *La littérature algérienne d'expression française*. Paris : Oswald, 1976, p. 284

CHAPITRE III :
MATERIAUX DISCURSIFS
ET ETUDE LEXICOMETRIQUE :
LE MYTHE DE LA FEMME SEQUESTREE

INTRODUCTION

Il est vrai qu'à ses débuts, Assia Djebar a représenté la femme en action, qu'elle lui a donnée l'occasion de se raconter à travers le témoignage, qu'elle lui a octroyé un pouvoir et une caractérisation, mais à chacune de ses nouvelles publications, il nous semble qu'on revient à la case départ, comme si que le temps s'était arrêté pour la femme algérienne et qu'elle n'a pas bénéficié de cette ouverture à la modernité qui avait distingué quelques pays au lendemain de leurs indépendances. Force est donc de constater que la réitération du thème de l'enfermement a figé la femme dans une image avilissante de femme séquestrée et effacée.

Dans le prolongement de l'analyse du discours, nous essayerons de voir comment, l'auteur en utilisant certains procédés stylistiques met en œuvre un réseau de significations qui lui a permis d'installer la thématique de l'enfermement de la femme et de la réitérer à travers tous les récits. L'approche lexicométrique nous permettra de rendre compte de l'organisation du discours qui s'est appuyée sur le choix d'un champ lexical décrivant la femme dans une double séquestration spatiale et langagière. Ce thème s'est ainsi déplacé tout au long de plusieurs couches narratives, l'écriture autobiographique, l'écriture historique, l'écriture fictionnelle et celle du témoignage. Nous nous proposons dans cette partie du travail de mesurer l'étendue de cette réitération à travers une étude lexicométrique, pour cela nous commencerons d'abord par définir quelques termes se rapportant à cette technique.

7 La lexicométrie

La lexicométrie, lexico-statistique ou linguistique informatisée sont des appellations qui désignent le domaine de la statistique lexicale, son objet est le mot répété, ce sont donc les caractères quantitatifs du vocabulaire d'un texte à analyser qui sont l'objet de son étude, nous pouvons lire à ce propos.

« La démarche lexico-statistique s'intéresse aux vocables du texte par leurs variantes quantitatives, par leurs associations et par les qualités de ces associations. L'environnement lexical du signe est un élément décisif dans la composante sémantique du signe lui-même. [...] L'analyse quantitative, qui en plus de donner des dénombrements par les index, permet de aussi de déceler des phénomènes non perceptibles à la lecture linéaire comme les associations singulières entre vocables, leurs répétitions, comme aussi les comparaisons faisant ressortir des spécificités à l'auteur, les hapax, les nulax. »⁹⁴

⁹⁴ Chiali, Fatéma-Zohra. Tabet Aoul, Zoulikha. *Fascicule d'initiation à la lexicométrie*. Editions Anwar El Maarifa 2013, p. 7

7.1 Terminologie

Dans le cadre de l'étude lexicométrique, nous avons jugé utile d'apporter quelques précisions terminologiques pour définir nos choix méthodologiques. Nous commencerons par expliquer ce qu'il faut comprendre par les termes tels que : vocable, lexème, occurrence, cotexte, empan, q-occurrence et nœud, toutes ces définitions figurent dans le *fascicule d'initiation à la lexicométrie*.⁹⁵

Vocable

Nous appelons vocables, les lexèmes actualisés dans le texte, le vocabulaire désigne l'ensemble des vocables d'un texte.

Lexème

Correspond à l'entrée d'un dictionnaire. Nous sommes au niveau de la langue pour reprendre la schématisation saussurienne qui oppose langue à parole. Lors de la lemmatisation, les formes fléchies d'un verbe sont par exemple regroupées sous un seul lexème ou lemme : le verbe à l'infinitif.

Occurrence

Occurrence désigne toutes les apparitions concrètes d'un même vocable dans un corpus ; l'occurrence est spatialement localisée.

Cotexte

Désigne l'environnement linguistique immédiat ; les énoncés qui précèdent et/ou suivent l'énoncé considéré.

Empan

Suite connexe de vocables composée d'un nombre défini d'éléments pouvant franchir les frontières de la phrase. Il offre un espace où de multiples liens se réalisent proposant un jeu de couples.

Q-occurrence

Q-occurrence : étude des liens associatifs que forment les couples de vocables.

Cette notion empruntée à Jean-Philippe Massonnie permet d'étendre la notion de co-occurrence. La q-occurrence étudie toutes les associations formées par des couples de lexèmes ou de vocables sans se limiter à l'analyse des co-occurents de termes pivots choisis par le chercheur.

⁹⁵ Op., Cit., p. 19

Les spécificités : signalent une particularité des textes : un sur emploi ou un sous-emploi, ils expriment une prédilection ou au contraire un rejet une répugnance pour un certain lexique de la part de l'auteur.

Hapax

Hapax : sont des formes utilisées qui n'apparaissent qu'une seule fois dans le texte.

Nœud

Rupture de l'unité géolinguistique initiale¹.

Cependant il nous faut signaler que nous reprenons à notre compte, à l'exclusion de la notion de q-occurrence, les définitions proposées par Charles Müller (1977) et la lexicométrie classique. Nous acceptons également l'idée selon laquelle le lexique (ensemble des lexèmes), unité virtuelle de langue, comporte des entrées à sémantisme non nul et des entrées à sémantisme "vide" (ou prétendu vide). En ce qui nous concerne il est inutile de distinguer les mots-pleins des mots-outils, nous nous contenterons de catégoriser et de distinguer, les vocables par leur appartenance à une grande catégorie grammaticale (verbes, substantifs, etc.).

La lemmatisation

L'objectif de la démarche de lemmatisation est de modéliser une densité textuelle aussi homogène que possible, cette homogénéité est garantie par la constance de notre démarche lemmatisante. Le texte établi, à partir d'une saisie scannée, est ensuite soumis à des procédures d'analyses informatisées qui exigent un codage explicite. L'essentiel de ce codage est la lemmatisation. Il s'agit de mettre en place les conditions d'une exploration où la statistique prendra part. Dans cette perspective et pour réduire le poids des hapax ou des classes trop faiblement représentées, le regroupement de formes s'impose.

Pour l'essentiel, les procédures de lemmatisation ne s'écartent pas de la norme et de la terminologie lexicologique adoptée dans les travaux de l'INALF, notamment du Trésor de la Langue Française (T. L. F). Le principe de lemmatisation est de regrouper le plus de vocables sous une seule forme : ainsi, tous les verbes conjugués seront remis à l'infinitif, tous les pluriels seront remis au singulier, si celui-ci apparaît au moins une fois dans le texte, les participes eux, seront admis comme des formes verbales etc.

Dans ce cas, le critère est purement sémantique. HYPERBAS, procède automatiquement à la lemmatisation, si la recherche le demande, alors que les plus anciens programmes n'offraient pas cette option. Nous n'avons pas eu à lemmatiser manuellement

ni à vérifier d'éventuels erreurs qui auraient pu se glisser. La lemmatisation pose problème dans la communauté scientifique. L'opposition entre les tenants de la lemmatisation, Charles Müller et les partisans du "mot-graphique", comme lieu unique d'incidence des variables descriptivo-textuelles, représenté par Maurice Tournier, est vive. Ce débat se situe au plan de la contrainte statistique. C'est, en effet, l'unique raison qui nous a conduits à lemmatiser le texte : réduire en nombre les fréquences faibles de manière à conserver un sens à nos calculs étant donné l'importance de notre corpus. Contre toute dérive interprétative nous nous imposons le retour au texte, un retour au cotexte des occurrences, comme principe méthodologique systématique. Pour cela nous tâcherons d'être tout le temps vigilants aux différentes affinités, en termes de polysémie de la langue et de la langue littéraire, même si l'essentiel de notre recherche se veut quantitative c'est-à-dire statistique.

Comptage des vocables

Nous avons procédé au dénombrement de tout le lexique des récits étudiés. En examinant de plus près les lexèmes les plus fréquents, tableaux et graphes ci-dessous, on peut souligner qu'il y a d'ores et déjà une thématique fréquentielle qui se dessine. Nous proposons une présentation des résultats : la première colonne représente le rang de la fréquence, la seconde le nombre d'occurrence, la troisième contient les mots par ordre décroissant de présence effective dans le corpus, cette liste des vocables dont l'effectif correspond au nombre d'occurrence que l'on classe par ordre de présence : présente les vocables par ordre décroissant des occurrences, est donné par le logiciel HYPERBAS comme étant un index hiérarchique des hautes fréquences.

8 Analyse lexicométrique

A travers des matériaux discursifs tels que les champs lexicaux de la séquestration, de la soumission et la récurrence des « lexies » tels que les substituts et des adjectifs comme désignateurs, Assia Djebar a rendu compte d'une image de femme algérienne soumise aux contraintes d'une société sclérosée. Les termes réducteurs abondent dans ses textes, cet enchaînement dévalorisant traduit une situation figée qui est en inadéquation avec la réalité. Malgré la volonté de l'écrivaine de dénoncer la condition de la femme, il est évident que l'image traditionnelle pèse de tout son poids dans ses écrits sinon qu'elle est omniprésente. Interrogée, début des années quatre vingt sur la condition des femmes,

l'écrivaine a déclaré : « *La femme n'a plus droit qu'à un espace se restreignant comme une peau de chagrin.* »⁹⁶

C'est sans doute en réagissant au Code de la famille en Algérie, instauré en 1984 qui a été qualifié d'assise légale pour maintenir la femme dans une position d'infériorité par rapport à l'homme que Assia Djébar s'est refusée à une représentation autre, à noter que les mouvements de femmes algériennes l'ont baptisé à l'époque le « code de l'infamie »

Tout semble converger vers cette idée de raconter, ressasser par tous les moyens en faisant appel à des situations fictives ou anecdotes réelles pour rappeler l'enfermement et l'effacement.

8.1 Lecture des figurines

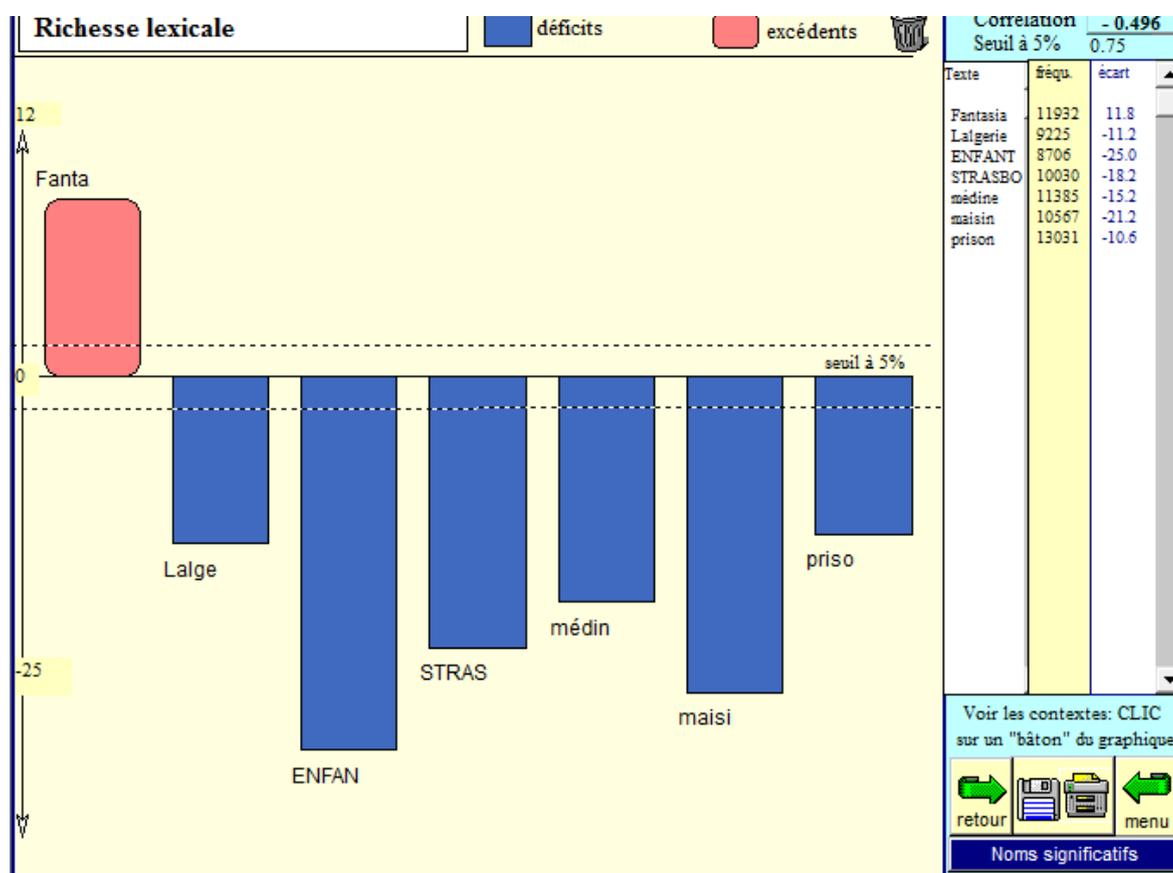


Fig 1

La figure 1 rend compte d'une richesse lexicale au niveau du roman LALF, où nous avons constaté effectivement après lecture que ce texte est très riche sur le plan lexical. Les

⁹⁶ Kern, Anne Brigitte. In *Assia Djébar Nomade entre les murs*, Calle-Gruber Mireille. Op.cit., p, 139

boutons déficits en bleu et excédent en rouge indiquent des valeurs. Ceci dit, les colonnes descendantes en bleu indiquent un déficit en matière d'images poétique assurément, puisque l'excédent en richesse lexicale visible au niveau de la colonne ascendante en rouge l'est grâce au travail de la langue pour lequel s'est consacrée l'écrivaine. En effet, en écrivant LALF Assia Djébar a sacrifié l'exigence historiographique pour mettre en avant son projet d'une quête littéraire et esthétique, c'est ainsi que les premiers moments de l'invasion d'Alger par l'armée française sont décrits comme un spectacle, un ballet où l'Algérie est assimilée à une femme qui se fait prendre au début contre son gré puis petit à petit consentante, par l'homme, représenté par la France. A cet effet, l'emploi de sèmes à connotation amoureuse et sexuelle est impressionnant, y est employé un vocabulaire fort qui suggère des images parlantes à travers une panoplie d'images métaphoriques et une variété d'autres figures de styles. C'est ainsi que le champ lexical de l'amour est mêlé à celui du spectacle, de la guerre et de l'enfermement. La richesse lexicale est palpable au niveau de ce roman étant donné le fait qu'il regroupe trois genres d'écritures l'autobiographique, l'historique et le témoignage. A noter que les récits de cette romancière sont très riches sur le plan informatif, notamment LALF qui eut un grand succès après sa parution. Cette figurine confirme nos déclarations puisqu'il y apparaît comme étant le plus accompli, le terme excédent le prouve, c'est la dimension poétique qui fait la richesse de ce texte.

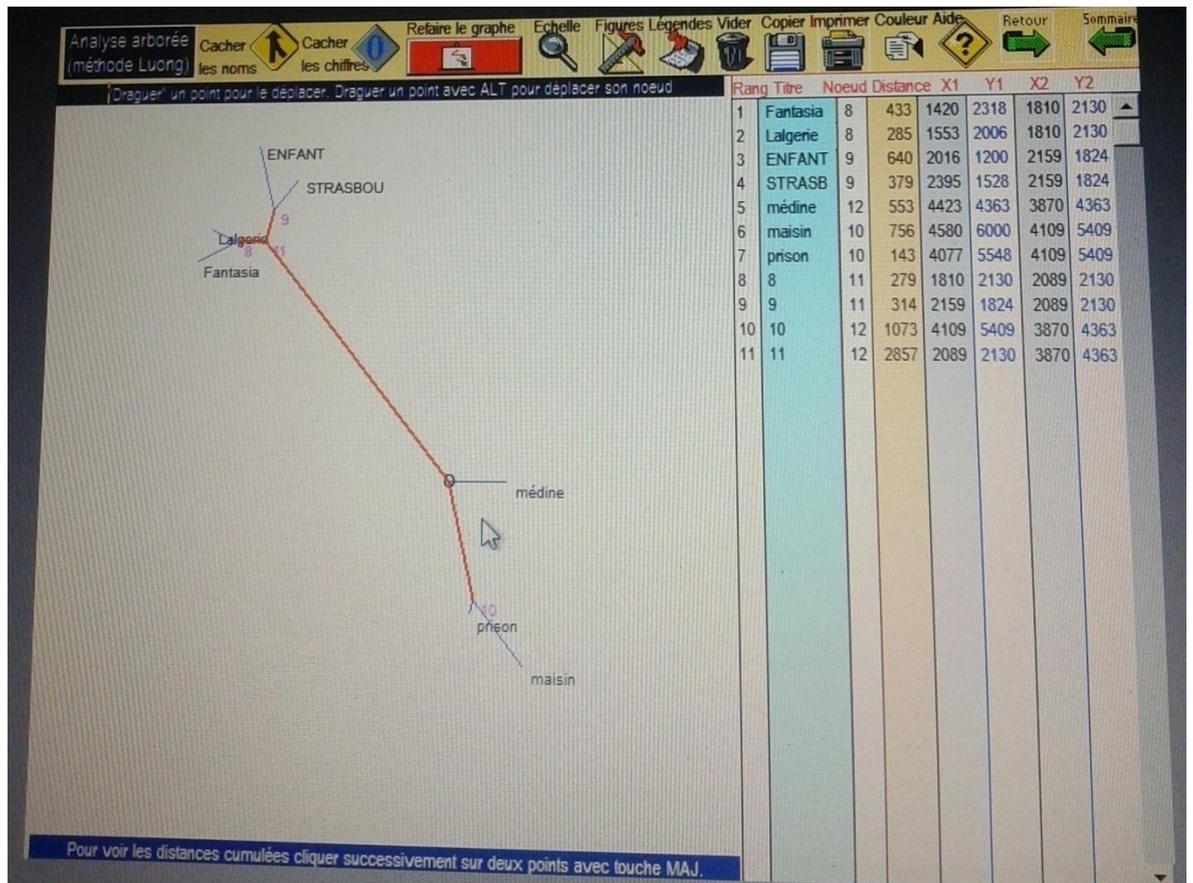


Figure 2

Cette figure qui se présente sous forme d'un axe arboré relie des récits à d'autres, ainsi les romans LEDNM et LNDS se rejoignent en un point commun formé par une boucle ou un nœud sans doute parce qu'ils représentent une pluralité de personnages en couples et l'exploration du moi y est très présente. En effet plusieurs personnages hommes et femmes animent des intrigues dans ces deux textes où le thème du couple est prédominant. On distingue deux petits axes représentant chacun le roman LALF et celui de LBDL qui se relie parce que y est employée une écriture tragique vu la dimension du deuil qu'ils contiennent. Il est vrai que la convocation des morts et la restitution de leurs derniers instants est commune aux deux textes puisque dans le premier sont évoquées les épisodes des enfumades et la longue souffrance des autochtones qui se sont réfugiés à l'intérieur des grottes lors des premières années de la colonisation, en parallèle sont narrés dans le deuxième texte les derniers instants de plusieurs personnes illustres qui se sont faites tuer traîtreusement par des terroristes. C'est le destin tragique des populations qui est commun aux deux récits. L'axe se poursuit pour dessiner une boucle à partir de laquelle se ramifient deux autres petits axes, le premier qui se pointe horizontalement où nous lisons *médine* en référence au texte LDM et l'autre qui se dirige vers le bas et d'où se ramifient à

partir d'une boucle, deux petits axes pour donner à lire les titres de VELP et NPDLMMDMP, l'élément commun à ces deux derniers textes est le récit autobiographique. *Loin de Médine*, se trouve à l'écart de ce schéma étant donné la référence temporelle qu'il convoque et qui se trouve trop éloignée des autres, la visée illocutoire y est également différente puisque ce texte remet en cause les textes des chroniqueurs, véritables références théologiques où il est question du rôle des femmes avant, pendant et après l'avènement de l'Islam, qui ont été écrits selon leurs visions des choses lésant les femmes durant l'ère musulmane.

Progression	Fréquence	Forme	Régression	Fréquence	Forme
+ 0.813	20	réveillée	- 0.802	54	Fort
+ 0.812	66	toutefois	- 0.798	41	cérémonie
+ 0.809	35	profond	- 0.793	733	c'
+ 0.808	17	constater	- 0.793	99	mis
+ 0.806	16	regardée	- 0.784	64	chant
+ 0.804	192	petite	- 0.784	17	colonel
+ 0.804	15	masculine	- 0.778	30	cellule
+ 0.802	21	sereine	- 0.775	21	rapide
+ 0.798	960	m	- 0.774	33	lourd
+ 0.792	18	parut	- 0.773	29	arme
+ 0.791	44	quatorze	- 0.773	18	venaient
+ 0.788	475	celle	- 0.773	16	surprendre
+ 0.787	22	humble	- 0.771	2116	s'
+ 0.785	32	flux	- 0.771	44	révolte
+ 0.782	47	quelqu	- 0.768	960	leur
+ 0.776	1862	si	- 0.768	464	te
+ 0.776	19	cc	- 0.767	21	blessé
+ 0.775	21	tirer	- 0.766	16	plaintes
+ 0.775	18	projet	- 0.765	158	t'
+ 0.774	16	ajoutai	- 0.764	1033	n'
+ 0.773	1661	s	- 0.763	15	arrivaient
+ 0.770	21	douter	- 0.759	17	regardent
+ 0.769	16	tournée	- 0.756	40	resté
+ 0.768	17	mœurs	- 0.756	31	tiens
+ 0.762	28	sachant	- 0.756	15	propres
+ 0.762	25	intérieure	- 0.755	25	\
+ 0.761	86	aujourd	- 0.755	18	ferveur
+ 0.760	40	lointaine	- 0.752	32	nombreux
+ 0.759	21	figée	- 0.751	21	disparaît
+ 0.758	479	donc	- 0.750	22	victimes
+ 0.752	18	appelé			

Figure 3

Ce qui a attiré notre attention dans ce tableau de la figure 3, c'est l'emploi des verbes à l'imparfait, en effet la dimension temporelle prédominante est celle du passé ce qui confirme que l'écrivaine s'inscrit beaucoup plus dans le passé où elle revisite l'Histoire et exprime sa nostalgie pour le matriarcat et la période coloniale. Se référer à cette temporalité lui permet d'interroger les origines des faits sociaux tels que la ségrégation

spatiale et sexuelle et l'origine de la violence entre autres. Les analepses et les rétrospectives qu'elle a effectuées pour les récits de vies de son enfance et de sa jeunesse ainsi que de ceux de ses personnages y sont perceptibles à travers les verbes conjugués à l'imparfait dont on distingue quelques uns dans cette figurine.

Les verbes d'états *resté, parut* y figurent à une fréquence plus importante que ceux de l'action ce qui confirme que les romans de cette écrivaine sont d'ordre psychologique où l'exploration du moi prend une part importante.

C'est dans ce tableau également que nous vérifions une concentration d'adjectifs et de participes passés employés comme adjectifs pour désigner l'univers féminin que l'écrivaine s'est proposée de raconter, ce qui conforte nos déclarations et précise la thématique de la femme abordée par l'écrivaine tout au long de son écriture et qui prouve qu'il n'y a pas eu de renouvellement dans les thèmes abordés par l'écrivaine. Le thème de la femme est réitérée jusqu'à ses derniers romans NPDLMMDMP, *réveillée, figée, regardée* et *ournée* figurent dans la liste de ce tableau. En plus des termes *petite* et *celle* qui confirme la prédominance et le ressassement d'une seule et même thématique, celle de la femme.

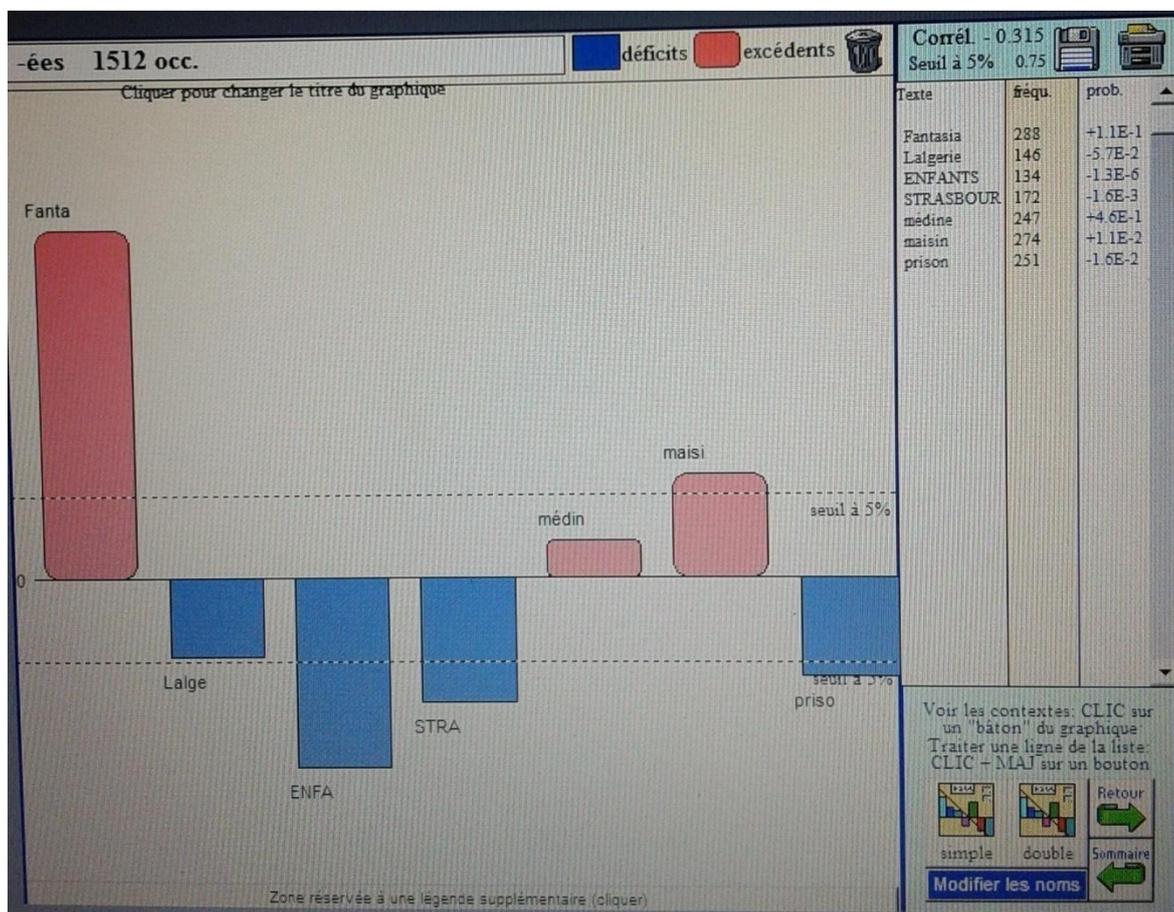


Figure 4

En tentant d'explorer l'univers féminin que l'écrivaine s'est évertuée à décrire, nous avons réussi encore une fois à vérifier nos hypothèses concernant la thématique de la femme qui revient tout au long de sa carrière par un décompte impressionnant de vocables se rapportant à ce thème. La première étape de l'analyse consiste dans le décompte des hautes fréquences des mots, en effet nous remarquons un nombre important de termes se rapportant à l'univers féminin, (femmes, filles, fillettes, elle, elles) ainsi que des adjectifs (celle, cette) par opposition à l'absence du terme homme désignant l'univers masculin, si ce n'est celui de garçons qui est présent mais à une faible fréquence par rapport à celui de fille qui figure avec ces variantes. Ce faisant, si on additionne leur nombre, nous nous apercevrons de leur chiffre impressionnant, ce qui prouve qu'il y a une forte présence du thème de la femme par opposition à celui de l'univers masculin qui est présent en très faible intensité.

En parallèle nous vérifions nos hypothèses avec la figure 4 en effectuant la recherche sur le bouton final et en proposant la terminaison des adjectifs et des participes passés employés comme adjectifs (ées) et qui montrent une fréquence d'emploi maintenu jusqu'à son dernier récit NPDLMMP, ce qui conforte encore une fois nos déclarations concernant le maintien de la même thématique, celle de la femme, reconduite jusqu'à la fin de sa carrière.

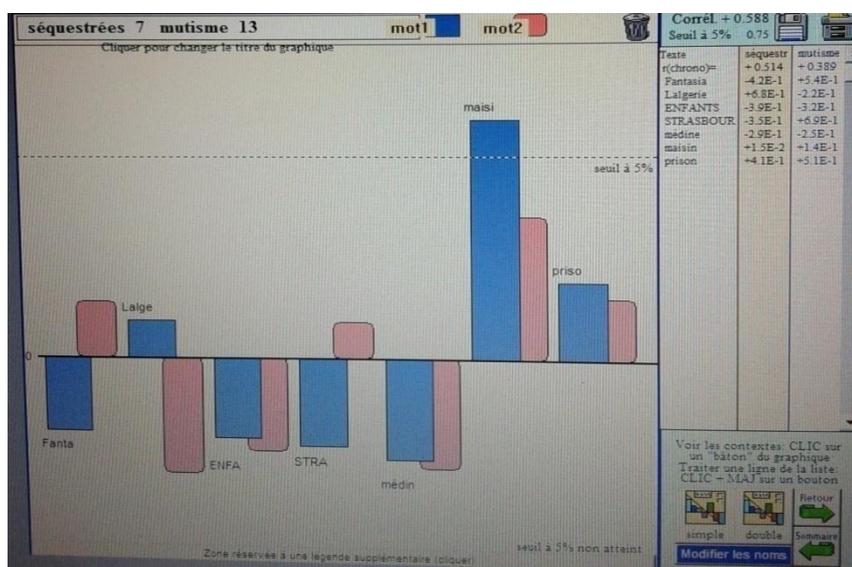


Fig 5

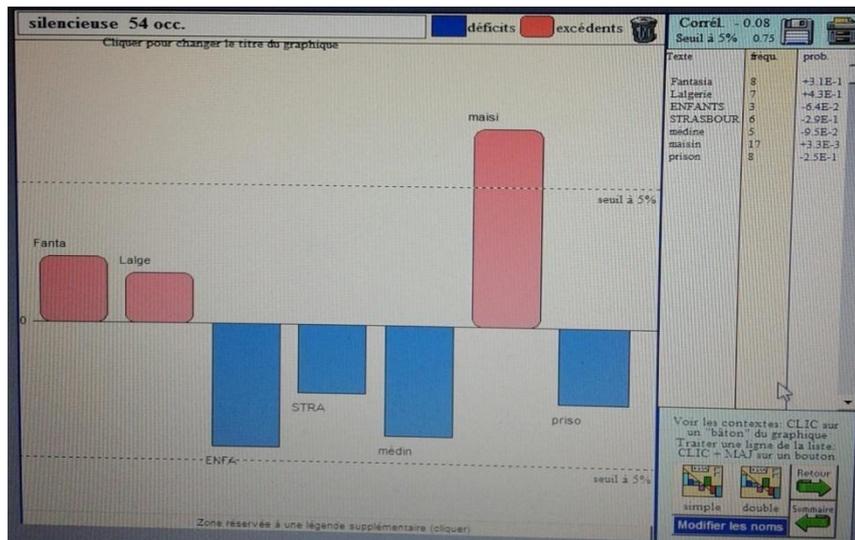


Fig 6

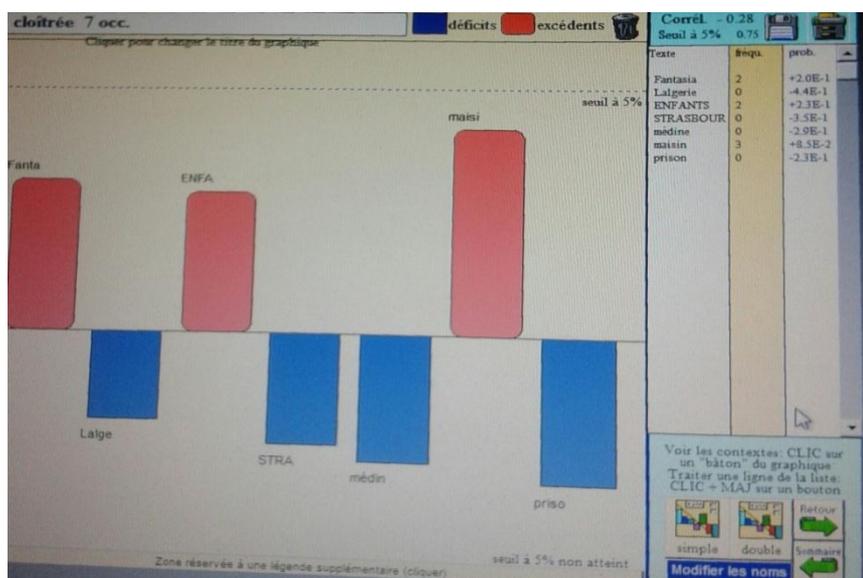


Fig 7

En relatant les séquences cinématographiques lors de ses tournages, Assia Djebar ne se retient pas de rappeler le thème de l'enfermement pour s'adresser à la femme et lui dire sur un ton plaintif « *Tu ne peux exister dehors : la rue est à eux, le monde est à eux. Tu as droit théorique d'égalité, mais « dedans », confinée, cantonnée. Incarcérée.* » VELP P 174. Nous nous sommes servis de quelques uns de ces adjectifs pour vérifier la fréquence de leur emploi dans les figurines 5, 6, et 7. C'est sur la base de ce lexique de l'enfermement que nous avons effectué une recherche concernant la fréquence d'emploi des vocables qui rendent compte de cette réalité, pour cela nous avons ciblé les trois derniers termes qui se trouvent dans l'énoncé ainsi que d'autres qui s'en rapprochent de par le thème, comme *silencieuses, mutisme enfermées* et bien d'autres. Si on réunit les résultats des trois schémas, nous constatons un excédent par le nombre d'occurrences signalées en

haut, l'excédent est visible au niveau de tous les titres. Les colonnes qui représentent l'excédent dépassent souvent le seuil qui est fixé à 5%

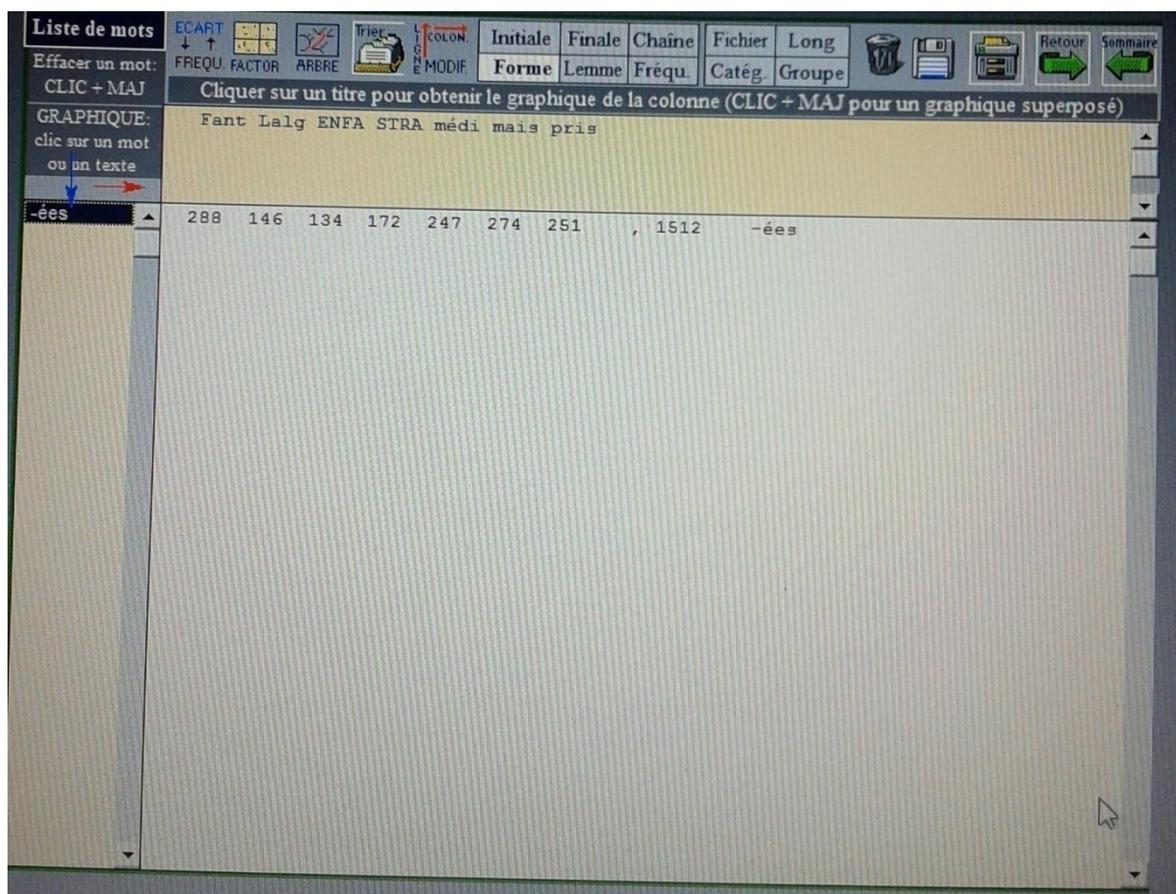


Fig 8

rang	frq	mot
1	59104	,
2	21840	de
3	18339	.
4	15356	'
5	15280	-
6	14635	la
7	10983	le
8	10379	à
9	7777	et
10	7558	les
11	7304	elle
12	6826	je
13	6702	un
14	6477	il
15	6148	en
16	5636	:
17	5549	l'
18	5396	une
19	5261	dans
20	5116	!
21	5049	que
22	4791	des
23	4708	qui
24	4659	l
25	4103	se
26	3975	du
27	3916	est
28	3854	...
29	3667	ne
30	3535	pas
31	3503	au

Nous remarquons également l'utilisation prédominante du pronom *je* et réfléchis *m'* *me* ainsi que des pronoms possessifs *mon* et *ma* qui traduisent une insistance sur l'exploration du moi et donc une forte expression de la subjectivité ainsi qu'une exploration psychologique de l'être. Les pronoms *tu* et *vous* sont très présents ils signifient quant à eux l'interpellation, et donc le souci de communiquer avec l'autre.

Partant du postulat que chaque mot est porteur d'un sens, nous nous proposons de dresser une liste de vocables (verbes, substantifs et adjectifs) qui ont servi pour décrire la réalité de cet enfermement.

« Il va de soi que toute unité lexicale est, en un sens, subjective, puisque les « mots » de la langue ne sont jamais que des symboles substitutifs et interprétatifs des « choses ». [...], la linguistique répète et démontre qu'en aucune manière les productions discursives qu'autorisent les langues ne sauraient fournir un quelconque « analogon » de la réalité, puisqu'elles découpent à leur manière l'univers référentiel, imposent une « forme » particulière à la « substance » du contenu, organisent le monde, par abstraction généralisante, en classes dénotés, sur la base d'axes sémantiques partiellement

arbitraires, et qu'elles « programment » ainsi de façon contraignante les comportements perceptifs et descriptifs de la communauté parlante »⁹⁷

Les substituts lexicaux par exemple agissent sur le lecteur et concourent à produire une impression qui oriente son jugement. « *La substitution provoque un effet de surprise fondé sur l'utilisation d'une formule ou d'une formulation attendue, dont on remplace certains mots par d'autres, que l'on n'attendait pas.* »⁹⁸

Assia Djébar utilise la substitution pour dire avec plus de force l'enfermement. A travers ce procédé la condition tragique de la femme est décrite avec plus de force, comme un mouvement inévitable vers la mort. Procéder au relevé d'un champ lexical dominant, c'est interpréter le texte et prendre conscience des mots qui dénotent d'un sens et nous influencent. *Fantômes, peuples de cloîtrées, fugitives, frustrées*, sont autant de désignateurs qui servent à décrire et à réduire l'image de la femme et la représenter sous une représentation sombre et avilie.

L'étude lexicométrique conforte nos conclusions puisqu'elle montre que la représentation de la femme faite par Assia Djébar en passant d'un texte à un autre et d'une période à une autre n'a pas servi à l'édification d'une image la représentant en évolution et toujours dans l'action. En effet le nombre impressionnant de termes dégradants et avilissants pour décrire la femme est apparue à travers les figures qui traduisent cette technique dans l'écriture. D'où un éthos ambigu et paradoxal se donnant à voir comme défenseur de la cause féminine mais la maintenant simultanément dans une image stéréotypée. Même si elle est la seule à avoir représenté à l'aube des années soixante la naissance du couple algérien contemporain et cette image de femme sujet, ce projet a vite fait d'échouer. Elle a donné une image réductrice de sa compatriote en la cadrant toujours dans une représentation peu reluisante, celle de la séquestrée et de l'effacée. L'effet répétitif de ces descriptions a créé un effet de généralisation qui n'a fait que maintenir les clichés et les stéréotypes, déjà installés à travers la littérature coloniale.

9 Anachronisme ou l'entretien du mythe de la femme séquestrée

La question de l'anachronisme interroge le rapport entre le temps de la narration et le temps de l'histoire, c'est dans ce sens que Genette parle d'une parfaite coïncidence entre les deux temps, il énonce à ce propos : « *implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro*

⁹⁷ Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans la langue*. Paris : Armand Colin, Paris, 1980, p.70

⁹⁸ Beth, Axelle. Marpeau, Elsa. *Figures de styles*. Paris : Librio, 2011, p. 88

qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire ». ⁹⁹ Être en phase avec son temps ou non, vérifier s'il y a un décalage entre l'œuvre et le temps dans lequel elle s'inscrit, est le propos de notre étude.

9.1 Itération et obsession de l'image de la séquestration

Le réseau sémantique qui parcourt le texte est celui de la séquestration, tous les termes recensés relèvent d'une même orientation thématique, visant à présenter la femme comme emprisonnée et assignée au silence. Cette représentation est réussie par des effets de rythme qui sont doublés par les échos sonores, dus à l'abondance des substituts, des adjectifs et des participes passés à valeur d'adjectifs, à l'exemple de cet énoncé « *Tu ne peux exister dehors : la rue est à eux, le monde est à eux. Tu as droit théorique d'égalité, mais « dedans », confinée, cantonnée. Incarcérée.* » VELP, P. 174

Le portrait de la femme en évolution qui, prend sa vie en charge et décide d'être seule, maître de sa destinée n'a pas réussi à prendre forme dans les récits de la romancière car l'ancrage et le cadre de la séquestration et de l'effacement est réitéré dans tous ses écrits. Cette répétition et cette généralisation a réussi par contre à maintenir la femme dans des stéréotypes et des clichés. Nous pouvons dire que le travail de la déconstruction du mythe de la femme enfermée et astreinte au silence instauré par le discours colonial à peine a-t-il été entamé par Assia Djebar qu'elle a repris la construction de cette image mythique à force de ressasser l'effacement de sa compatriote, l'installant dans des clichés si chers à l'Occident. Le problème est que cette image est en décalage avec la réalité sociale, vécue au lendemain de l'indépendance car le contexte socio-économique d'alors appelait la femme à s'investir dans la vie professionnelle et cette dernière a répondu à cet appel puisqu'elle s'est vue investir des secteurs jusque là réservés seulement aux hommes, tel que le corps policier, début des années 1980.

A ce propos Ahlem Mostaghanemi n'a pas hésité à la dénoncer :

« Le problème de nos écrivains francophones, c'est qu'ils font trop de calculs. Au début ils sont honnêtes, mais plus ils avancent en célébrité plus leur crédibilité, recule. Ils ne sont plus eux-mêmes. Aussi, il arrive un moment où ils ne représentent plus rien. L'exemple le plus apparent est celui d'Assia Djebar, je suis désolée de la nommer. Elle ne représente plus l'Algérie. Pour elle, l'image de la femme algérienne n'a pas évoluée. Elle est toujours telle qu'elle l'avait décrite dans les années cinquante. Malheureusement, c'est cette image médiocre que les Européens nous demandent de brosser. » ¹⁰⁰

⁹⁹ Genette, Gerard, Figures III, Seuil, Paris, 1972, p. 79

¹⁰⁰ Cité par Chaouati, Amel dans *Assia Djebar entre les contraintes de l'écriture dans la langue de l'Autre et l'emprise de la mémoire et de l'histoire*. Op., cit, p.33

Cette déclaration de l'écrivaine arabophone lors d'un entretien avec le quotidien *L'expression* en date du 12 avril 2006, soit quelques temps après la consécration d'Assia Djebar dans l'académie française conforte nos hypothèses quant au positionnement ambigu de l'écrivaine et le projet qu'elle s'est assignée, celui de maintenir et reconduire l'image de la femme séquestrée et assignée au mutisme qui n'a fait que l'avilir en fin de compte.

Plus de trente ans après ses premières publications Assia Djebar maintient le portrait de la femme séquestrée dans VELP qu'elle a écrit sur trois temps, à partir d'Alger en 1988 à Thonon-les-Bains en 1991 et à Paris en 1994, comme il est mentionné dans l'ouvrage.

« Peuple des cloîtrées d'hier et d'aujourd'hui, une image-symbole est le véritable moteur de cette chasse aux images qui s'amorce. Corps femme voilé entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'œil. Fantôme que l'interdit rend encore plus sexué, inversant l'apparence ; ombre qui déambule [...] Cette image-réalité de mon enfance, de celle de ma mère et de mes tantes, de mes cousines parfois du même âge que moi, ce scandale qu'enfant j'ai vécu norme-, [...] Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons. » VELP.174, 175

Dans *L'amour la fantasia*, l'écrivaine raconte l'enfermement des femmes, tout âge confondu, même les fillettes ne sont pas épargnées, en racontant ses vacances elle dit :

« La plus jeunes des sœurs, mon amie, fréquentait l'école primaire. On ne l'avait pas encore cloîtrée [...]. Nous, les filles, nous ne pouvons aller à ce magasin, il se trouve juste en face du café maure ! » LALF, p.37

« Cloîtrer son épouse est déjà une espèce de résistance de la part de l'homme colonisé pour qui, la mère, l'épouse représentent de façon symbolique le terre, la patrie à préserver des intrus. »¹⁰¹

Quatre générations y sont décrites, les petites filles vivant dans l'insouciance ne se doutant pas de la vie de séquestration qui est leur destinée, les jeunes filles qui préparent leurs trousseaux dans l'attente d'un mari. Les femmes mariées qui vaquent à leurs occupations routinières, ponctuées par des moments de prières et l'aïeul en convulsion de la vie qui a du être la sienne. « Une voix aride tantôt gémit, tantôt se répand en accusations obscures, en dénonciation de complots imaginaires. De quel drame enfoui et qui renaît, réinventé par le délire de l'aïeule retombée en enfance, frôlons-nous la frontière ? La violence de sa voix de persécutée nous paralyse. » LALF, p.19

Les occurrences se rapportant aux thèmes de la claustration parcourent le roman comme un thème obsessionnel, l'écrivaine en employant le verbe au futur *se succéderont* prédit un avenir des plus sombres pour ses compatriotes. C'est de cette manière que

¹⁰¹ Ramzi-Abadir, Sonia. *La femme arabe au Maghreb et au Machrek, fictions et réalités*. Op., cit, p130

l'écrivaine a entretenu le mythe de la femme séquestrée. Une image qui est reconduite à tous les temps.

« Le même lit au creux duquel l'aïeule en délire débitait autrefois ses plaintes en blessures corrosives, antiennes d'un oubli blasphématoires. D'autres générations se succéderont sur ce même espace qui a contenu le délire de la vieille. » LALF, p.24

« Peuple des cloîtrées d'hier et d'aujourd'hui, [...] corps femelle voilé entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'œil » VELP, p.174

Un lexique impressionnant qui évoque l'idée du ressentiment parce que brimées toute leur vie *« Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler : [...] La voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu'ils ont emmurées...La voix qui cherche dans les tombeaux ouverts ! » FADLA, p.127*

« Les femmes de la parentèle sont là en moins grand nombre [...] tant de mariée dès lors à reconforter, à féliciter, à consoler pour le groupe d'accompagnatrices frustrées...je retrouve les jeunes filles du hameau presque seules. » LALF, p. 20

« La mère des filles cloîtrées et l'épouse du gendarme étaient amies »LALF, p.33

« Notre complicité de fugitives avait un goût âcre : nous revenions ensuite lentement vers la demeure du gendarme. » LALF, p. 37

Cloîtrées, frustrées et fugitives sont autant de désignateurs qui servent à décrire et à réduire de l'image de la femme et la représenter sous une représentation sombre et avilie.

« J'étais une prisonnière muette. Un peu comme certaines femmes d'Alger aujourd'hui, que tu vois circuler dehors sans le voile ancestral, et qui pourtant, par crainte des situations nouvelles non prévues, s'entortillent dans d'autres voiles, invisibles ceux-là, bien perceptibles pourtant...Moi de même : des années après Barberousse, je portais en moi ma propre prison ! » FADLA, p.124

Même en s'affranchissant du port du voile, une révolution en somme que Assia Djébar passe sous silence pour maintenir l'image de la femme dévoilée ou « nue » comme se plaît la narration à décrire ces femmes qui ont eu la chance d'investir l'espace masculin qui, allant pour étudier et d'autres pour travailler. L'écrivaine martèle l'esprit du lecteur comme pour lui dire qu'il ne faut pas se fier aux apparences et croire que ce sont des femmes libérées puisque la chape des traditions et l'hégémonie des hommes les maintiendra prisonnières éternellement.

Il est vrai que l'écrivaine s'est donnée à voir comme très passionnée à propos de la condition et du statut de sa compatriote dont elle a fait son thème favori et sa

préoccupation première, à tel point qu'elle en parle à chacune de ses prises de paroles. Cependant, cette passion l'a enfermée dans une certitude irrationnelle et en inadéquation avec la réalité, se refusant à voir les mutations et la dynamique sociale que connaît l'Algérie depuis plus d'un quart de siècle et qui a vu la place et le rôle de la femme se préciser par son incorporation dès l'aube des années quatre-vingt de certains corps institutionnels réservés jusque là que pour les hommes tels que la police ou les métiers techniques. Du parcours d'écriture d'Assia Djébar, l'écrivain algérien Amine Zaoui avait déclaré dans un entretien accordé au journal L'Expression.

« Les romans d'Assia Djébar manquent de questionnements philosophiques. Assia Djébar ainsi je la perçois, est une écrivaine otage d'une thématique dépendant du registre politico-sociale des années cinquante, particulièrement le féminisme. Chez Assia Djébar, le politique est dominant face au littéraire reculant de plus en plus. »¹⁰²

C'est ainsi que Assia Djébar a entretenu le mythe de la femme séquestrée, une image reconduite à tous les temps, le réinvestissement de ces schèmes culturels anciens qui sont l'enfermement de la femme et son assignation au silence a généré un décalage entre l'œuvre et son contexte.

9.2 Échec d'une représentation

L'acharnement de l'écrivaine à reconduire ce thème dans tout ses récits l'a maintenue dans une écriture stagne et figée à tel point que ses récits semblent anachronique et qu'ils ne correspondent pas à l'époque de leurs écritures et de leurs publications si l'on s'appuie sur des documents d'ordre sociologiques. C'est dans ce sens que le sociologue Pierre Vermerena déclare lors d'un colloque portant sur l'image de la femme au Maghreb :

« La promotion des femmes et les changements liés à leur condition sont peut-être le changement le plus considérable du Maghreb postcolonial. [...] il n'est pas certain que les dirigeants politiques des années 1960 aient mesuré les conséquences de l'émancipation des filles par l'école, pourtant promis par tous après les indépendances. Trois décennies ont été nécessaires pour qu'émerge, dans l'ombre des pionnières, une classe constituée de femmes diplômées en Afrique du Nord. Comme en Europe, ces jeunes femmes ont d'abord investi les professions intellectuelles de services, l'enseignement, la santé et les affaires sociales. Depuis les années 1990, de nouveaux secteurs d'activité s'ouvrent à leurs compétences, les métiers de l'audiovisuel, du droit, du management et même la profession d'ingénieur. »¹⁰³

C'est ce qui nous pousse à dire que Assia Djébar s'est refusée de rendre compte d'une réalité qui ancre la femme dans un champ dynamique comme l'ont été les années

¹⁰² Chaouati, Amel. « L'œuvre d'Assia Djébar : Quel héritage pour les intellectuels algériens ? ». In *Assia Djébar entre les contraintes de l'écriture dans la langue de l'Autre et l'emprise de la mémoire et de l'histoire* Amina Belaala (dir) Tizi-Ouzou, Elamel, 2015, p.31-38

¹⁰³ Vermeren, Pierre in *L'image de la femme au Maghreb*. « Études Méditerranéennes » Actes Sud/MMSH/barzakh

post indépendance et a préféré cultiver les clichés, maintenant sa compatriote dans une image figée. Nous pensons que sous son intention ambiguë à vouloir libérer la femme comme elle n'a cessé de le répéter lors de ses déclarations, elle n'a fait que reconduire le discours colonial la figeant dans une position d'inertie rappelant sans cesse le portrait caricatural qu'elle s'est appliquée à peindre. Dans *Les mutations de la société algérienne* le sociologue, Lahouari Addi qui tient ses sources de l'ONS, Office Nationale des Statistiques déclare :

« Durant la journée, dans les grandes villes (Alger, Oran, Constantine, Annaba, Tlemcen...), on observe une présence massive de femmes aux heures d'entrée et de sorties des bureaux : 7h 30-9 heures, 12 heures-14 heures et 16 heures 18 heures. Beaucoup de ces femmes sont des étudiantes et des lycéennes et les plus âgées sont pour la plupart des employées de bureau des différentes administrations et autres entreprises publiques ou privées. [...] Estimé à 138 090 (soit 5 % de la population active totale) en 1977, l'emploi féminin a presque doublé en cinq ans, atteignant en 1982 le chiffre de 244 787 (soit 7,5 %) »¹⁰⁴

C'est suite à des enquêtes et des résultats de ce genre que nous nous permettons de confirmer l'anachronisme d'Assia Djébar quant à sa volonté tenace de réitérer le thème de l'enfermement qui a figé sa compatriote dans une image figée, en effet ces chiffres en nette progression qui rendent compte de l'augmentation du nombre de femmes à rejoindre le monde du travail contredisent la réalité que veut à tout prix imposer la romancière dans ses récits. L'acharnement de l'écrivaine à reconduire ce thème dans tous ses récits a maintenu sa compatriote dans un portrait stéréotypique, comme si que le temps n'avait pas avancé à tel point que ses récits ne correspondent pas à leurs époques, si l'on s'appuie sur ces documents d'ordre sociologiques. Pourtant le paradoxe est flagrant lorsqu'on se réfère à ces mêmes études sociologiques qui montrent que la femme algérienne est en parfait accord avec l'évolution de sa société.

Ainsi les actes de l'atelier *Femmes et développement* tenus en 1994 attestent d'une situation d'amélioration pour la femme en matière de travail et d'investissement de l'espace public où nous pouvons lire qu'en termes d'effectifs, la féminisation de certains secteurs tels que l'éducation, la santé et l'administration est en hausse. En effet les relevés montrent une nette évolution dans les enquêtes effectuées en 1987 et en 1994 qui attestent de la réalité du travail des femmes. Nous n'oublions pas de signaler en parallèle, qu'une enquête sur l'activité féminine vers la fin des années quatre vingt rend compte d'une forte

¹⁰⁴ Addi, Lahouari. Op., cit. p.128

activité féminine qui se déroule dans le secteur informel et qui échappe malheureusement à toute statistique.¹⁰⁵

« Il est nécessaire de rappeler, avant toute chose, les dimensions réelles du travail féminin en Algérie. Sur une population occupée de 4 137 736 personnes en 1987, les femmes ne sont que 365 096, soit 8,82 % Il faut encore souligner que cette représentation a connu un bond significatif par rapport à 1966 (5,42%) et 1977 (5,91 %) Il est utile de rappeler également que les femmes travailleuses se concentrent dans les secteurs réputés féminins comme l'enseignement (36,69 %) et la santé (13,60%). »¹⁰⁶

Ces données statistiques correspondent aux dates d'écritures et de publications de quelques uns de ses ouvrages tels que : *Ombre sultane* publié en 1987, *Oran, Langue morte* publié en 1997 et où la thématique de l'enfermement revient sans cesse.

Autre constat marquant l'évolution de la femme et s'appuyant sur des études et des enquêtes.

« En termes d'effectifs il faut retenir la féminisation du corps médical à raison de 49%, [...] La présence des filles dans l'enseignement supérieur est très importante. Elles sont beaucoup plus orientées vers la technologie et les sciences appliquées, vers les langues arabes et étrangères, vers les sciences naturelles, vétérinaires et de la terre que vers les sciences exactes, le droit et les sciences politiques et de l'information. »¹⁰⁷

Au terme de notre étude nous concluons pour dire que la mission pour laquelle Assia Djebar s'est assignée durant toute sa carrière n'a pas été réussie, puisque tout en réhabilitant l'image de la femme, en l'inscrivant dans l'action et en lui octroyant à chaque fois un pouvoir comme nous l'avons montré précédemment, elle n'a fait que cultiver les clichés pour la figer dans un portrait caricatural de femme éternellement séquestrée et assignée au mutisme. Comme si le temps n'avait pas avancé depuis la publication de LEDNM jusqu'à son dernier roman, comme si que son pays n'avait pas progressé, n'avait pas connu de mutations autre que l'avènement du terrorisme et tout ce qui s'en est suivie comme violence et mort, les thèmes de ses dernières publications.

C'est ce qui nous pousse à dire qu'Assia Djebar est en parfait anachronisme et décalage par rapport à son temps, étant donnée son exil depuis le début des années quatre-vingt qui l'a empêchée de suivre l'évolution de sa compatriote, d'où le maintien de ces clichés si chères à l'occident, très réclamés par les maisons de publications qui publient et font la promotion de nos auteurs algériens. A trop vouloir porter haut et fort les problèmes

¹⁰⁵ Hakiki, Fatiha. *Approche des femmes dans l'économie algérienne. Femme, famille et société en Algérie.* Journées d'étude 2-3 et 4 Juin 1987 Université d'Oran 1988 P, 121

¹⁰⁶ Guerid, Djamel. *Femmes, travail et société.* Actes de l'atelier. Femmes et développement Alger 18-21 Octobre 1994. CRASC Oran Août 1995 P, 35

¹⁰⁷ Ladjel, Khadidja. *Femmes et développement.* Actes de l'atelier Femmes et développement Alger, 18-21 Octobre 1994 CRASC Oran Août 1995. P, 215

vécus par sa compatriote, l'écrivaine n'a fait que contribuer à la maintenir dans une situation d'inertie. C'est en confrontant des résultats basés sur des enquêtes vérifiées ainsi que des statistiques réalisées par des institutions officielles que nous pouvons affirmer que l'écrivaine a échoué non seulement dans sa tentative à représenter sa compatriote comme sujet agissant, mais aussi dans sa volonté obsessionnelle d'imposer cette image de séquestration puisque ces résultats puisés de la réalité sociale contredisent la représentation qu'elle en fait dans ses récits.

CHAPITRE IV :
LA DIMENSION SPATIOTEMPORELLE
DANS LA DYADE HOMMES-FEMMES

INTRODUCTION

Nous nous proposons d'étudier dans cette partie le rapport des personnages à l'espace et au temps dans lesquels ils évoluent, pour cela nous préférons apporter d'abord quelques éclaircissements concernant ces deux notions.

L'espace est un élément de la fiction, tout comme les personnages et le temps, il peut être le support et le déclenchement de l'action. Il est donc une composante essentielle de la narration.

« L'espace permet à l'intrigue d'évoluer et par conséquent, c'est un véritable agent qui conditionne jusqu'à l'action romanesque elle-même. »¹⁰⁸

L'introduction de lieux réels, permet au lecteur de se retrouver dans la fiction et d'intégrer le référent qui lui procure une impression de vraisemblable.

« L'espace est l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation »¹⁰⁹

Nous nous apprêtons dans cette partie de l'analyse, à révéler ce que véhiculent les espaces cités dans les textes, comme signes sémantiques et leurs impacts dans la psychologie des personnages.

¹⁰⁸Goldstein, Jean Paul. *Pour lire le roman*. Paris : édition. Duculot, 1985, p. 98.

¹⁰⁹Tadié, Jean Yves. Article « espace » *Encyclopédie universalis*. Version 10, DVD ROM

10 L'espace investi par la femme

Nous avons vu précédemment que dans la société patriarcale qu'est la société algérienne règne une ségrégation dans les espaces, la femme ne pouvant s'aventurer que dans des lieux qui lui sont permis parce que certains lui sont interdits, réduisant ainsi l'espace dans lequel elle peut circuler, la plupart du temps un espace clos. Lorsque les hommes se rendent au travail ou au café, les maisons à patio deviennent un espace exclusivement féminin. La vie y est conviviale mais routinière et les journées sont longues à faire passer. Cet espace protégé mais restreint fait office de maisons prisons, où les femmes suffoquent à force d'être séquestrées, elles trouvent néanmoins diversion à cet état et entretiennent des liens profonds entre elles, pour surmonter le vide et l'emprisonnement que rythment de temps à autres, des fêtes ou des veillées funèbres. La courette, partagée par l'ensemble des occupants, est le seul lieu où évoluent les femmes.

10.1 Chérifa et la maîtrise de l'espace externe

De par son statut de femme traditionnelle, Chérifa est vouée à l'enfermement à l'instar de toutes les femmes de sa condition qui ne sortent que rarement et sous escorte masculine. Le but est de préserver la femme des regards, moins, elle est vue par d'autres hommes que ceux de sa famille et plus, l'homme, se sent accomplir son rôle d'éternel protecteur.

*« Quand une femme doit sortir-elle ne sort que pour aller au bain ou pour des cérémonies exceptionnelles, fêtes ou deuils - l'époux qui la guide, marche devant elle et la mène ainsi par des chemins détournés jusqu'au lieu fixé ; [...] »*LEDNM, p. 122

Les événements de la guerre bouleversent cette donne et feront sortir Chérifa malgré elle de sa réclusion et s'est ainsi qu'elle est amenée dans l'urgence à traverser la place publique, exclusivement masculine jusqu'alors pour prévenir son mari Youcef qu'il est en danger. Chose qui n'est pas facile à faire pour la protagoniste car n'étant pas habituée à sortir seule. *« [...], 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 ; [...] »*LEDNM, p.122

L'espace masculin est hostile pour Chérifa, l'investir est une épreuve à laquelle elle se retrouve confrontée et qu'elle se doit de réussir car il y va de la vie de son mari, un moment pendant lequel elle vivra des émotions tumultueuses, de la vulnérabilité elle passe

très vite à la fermeté, grâce à sa force de caractère qui lui a déjà permis d'affronter son premier mari. « *Chérifa passe. [...] Chérifa traverse la place en diagonale. Elle n'a pas hésité longtemps. Elle se rappelle que le quartier d'affaires où se trouve le magasin de Youssef est de l'autre côté. Elle se hâte, mesure du regard la nudité de la place avant de s'y jeter.* » LEDNM, p.128

Cette mise en scène de l'espace renvoie d'après Christiane Achour à : « *L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace dans une œuvre n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et celui du créateur.* »¹¹⁰

C'est une vraie bataille dans laquelle se lance la jeune femme, cet espace hostile, il lui faut le domestiquer et c'est ce qu'elle fait du regard avant de s'y lancer. Un défi auquel elle est exposée, mais arrive néanmoins à maîtriser les émotions qui la submergent et c'est grâce à son assurance qu'elle réussit à vaincre sa gêne. Pierre Bourdieu dit à ce sujet :

« [...]le rejet hors des lieux publics, qui lorsqu'il s'affirme explicitement, [...] condamne les femmes à des espaces séparés et fait de l'approche d'un espace masculin, comme les abords du lieu d'assemblée, une épreuve terrible, peut s'accomplir ailleurs, presque aussi efficacement, au travers de cette sorte d'*agoraphobie socialement imposée* qui peut survivre longtemps à l'abolition des interdits les plus visibles et qui conduit les femmes à s'exclure elles-mêmes de l'*agora.* »¹¹¹

Passer la place en diagonale lui fait gagner du temps et l'expose moins aux regards, c'est un moment décisif de sa vie. « *Chérifa, le dos tourné à la place, s'engage dans ce quartier proche du marché arabe [...] – je risque de me perdre, se répète Chérifa qui s'affole, mais continue, l'esprit rivé à un seul but : Youssef. « Il faut le prévenir à temps ! Il faut...* » LEDNM, p.133

L'urgence et l'obligation d'agir annihilent l'agitation intérieure et le trouble qui se saisissent de la jeune femme, la peur, la gêne et la honte qui sont le lot émotionnel et habituel de la femme séquestrée et qui plus se retrouvant à l'extérieur de son milieu naturel « la maison » se saisissent de la jeune femme. Chérifa se destine un seul objectif à atteindre : celui de sauver son mari. Traverser cette place est une épreuve pour elle mais cela lui permet néanmoins de vérifier ses capacités et ses aptitudes à atteindre son objectif en investissant un espace étranger et hostile, un test en somme duquel elle s'en sort victorieuse. Traverser cette place exclusivement masculine ne l'a déstabilisé aucunement, et elle y poursuit son action jusqu'au bout, ce qui fait d'elle une femme qui maîtrise la

¹¹⁰ Achour, Christiane. Rezoug, Simone. *Convergences critiques, Introduction à la littérature*. Alger : OPU, 1990, p.208

¹¹¹ Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 61. C'est l'auteur qui souligne.

situation et qui contrôle ses émotions. C'est un personnage qui fait preuve d'une grande capacité d'analyse et d'une remarquable maturité malgré son jeune âge et son manque d'instruction. Elle se donne l'action alors qu'elle vit au sein d'une société close qui annule toute action pour la femme, son audace à décider et à agir, elle la puise du fin fond de sa personne et c'est le besoin de donner un sens à sa vie qui l'anime. « [...] *mais qu'il lui faudra aussi inventer un autre pas, une autre démarche – une autre façon de voir, d'être vu ; d'exister.* » LEDNM, p. 120

C'est parce qu'elle est dotée d'une force de caractère que Chérifa réussit à adapter son être et son corps selon les besoins et la situation à laquelle elle se trouve exposée et arrive à vaincre l'espace hostile qu'elle foule seule pour la première fois de sa vie. Elle est le personnage de la transgression, par cet acte libérateur elle prouve qu'elle est capable d'agir seule et qu'elle n'est ni mineur, ni un être inférieur. Beida Chikhi en analysant l'espace dans ce roman dit :

« La rue, que traverse héroïquement Chérifa pour atteindre Youssef, s'érige en système de signes : elle renferme de nombreuses données sur l'organisation sociale marquée par la colonisation, elle favorise les rencontres et l'espace des transformations et des métamorphoses féminines. »¹¹²

10.2 L'espace et Lila

En parlant de Lila qui visitait l'appartement où elle allait s'installer et qui se trouvait au dernier étage d'un immeuble vide, le récit raconte.

« *Au seuil de chaque appartement vide elle se posait la question : « Y vivrai-je ? » puis la blancheur des murs, la petitesse d'une chambre lui faisait ressentir à l'avance l'étouffement qui la saisirait si elle y était prisonnière* » LEDNM, p. 36

La protagoniste se sent perdue et n'arrive pas à se décider pour un lieu ou un autre, mal dans sa peau, elle est affaiblie par la solitude, les lieux clos et exigus l'étouffent car ils convoquent la mémoire des jours heureux qu'elle a vécus, mais qui sont perdus à jamais.

« Ah ! s'asseoir dans une maison vide, s'étendre sur un matelas ou sur le carrelage frais comme dans les heures opaques d'une sieste qui dure, et par une fenêtre grande ouverte sur le ciel, se perdre à contempler le silence de l'azur immobile [...] Oui, elle avait envie de s'arrêter quelques part, dans des demeures qui puissent prendre, dès le premier abord, un visage familial et serein ; s'arrêter, dormir, oublier dans la solitude » LEDNM, p. 38

Lila esseulée a de la nostalgie pour les espaces de son enfance dans lesquelles elle voudrait se réfugier parce qu'ils matérialisent la sécurité. Vue sous cet angle, la maison est

¹¹² Chikhi, Beida. *Littérature algérienne Désir d'histoire et esthétique*. Paris : L'Harmattan 1997, p. 138

liée à cette idée de protection et où elle est à la quête d'amnésie pour ne plus souffrir du départ de son mari qu'elle considère comme un abandon. La signification de ce lieu suggère la protection contre le sort qui s'acharne sur elle. La maison dans le rêve de Lila est dotée d'une « *fenêtre grande ouverte* » car après s'être enfermée des jours durant dans son appartement, elle ressent le besoin d'y revenir et de s'ouvrir vers autrui, car les fenêtres constituent une ouverture sur le monde et comme toutes les femmes, elle ressent un besoin d'extériorisation. C'est ce que nous pouvons lire d'après Bachelard. « *La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité.* »¹¹³

Ou encore.

« *Toute grande image est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est « un état d'âme ». Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité.* »¹¹⁴

« *Elle ne baissait jamais les persiennes, même la nuit où elle ne bougeait pas, allongé sur le lit, absorbée à contempler le ciel laiteux s'assombrir peu à peu ; à observer aussi, [...] la montagne livrée à la guerre qui la martelait.* » LEDNM, p. 60

Lila a besoin de lumière pour chasser les idées sombres de mélancolie, de solitude et de désarroi qui l'habitent.

« Le désir l'avait prise alors d'écrire, de se persuader qu'Ali était vraiment parti, qu'elle était seule et que sa solitude ne pouvait plus s'accommoder de la trop grande ville, qu'il lui fallait les horizons familiers d'autrefois qui constituent un repère pour le maintien d'un sens. Elle avait écrit, envoyé le mot, puis était remontée dans sa chambre, une tombe. » LEDNM, p. 103

Se retrouver avec les siens réchauffe le cœur de la jeune femme, les espaces familiers sont un repère qui réanime sa volonté de vivre et éclaircissent son univers. Un autre espace en plus de la mémoire lui sert de refuge : l'écriture, par le biais de laquelle elle se confie à son amie et lui raconte sa solitude et son désespoir. La visite de son amie Suzanne lui permet de se secouer et de se dégager doucement du cocon dans lequel elle s'était enfermée.

« *Suzanne va pour protester. Ce n'est pas la peine. Il faut laisser Lila chercher, dénouer elle-même tous les fils qui maintenant l'immobilisent et dont depuis une heure, elle tente de se détacher, dans la lumière de ce jour clair.* » LEDNM, p.114

A son tour Lila opère tout doucement sa mue, tout comme Chérifa, elle se défait des étaux qui l'emprisonnent dans ses convictions de petite bourgeoise égoïste et préoccupée uniquement de sa vie de couple et prend conscience un peu tardivement de

¹¹³ Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 2010, p.77

¹¹⁴ Idem., p. 34

l'urgence de la solidarité avec ses compatriotes. A force de monologue et de questionnement, Lila réussit à se remettre en question et émerge du cocon dans lequel elle s'est toujours retranchée depuis son mariage.

10.3 Nadja à la conquête du monde

Après avoir quitté Berkane, Nadja renoue avec lui par le biais d'une correspondance dans laquelle elle déclare le manque qu'elle ressent pour lui.

« Je te raconte cela parce qu'en fait, après notre mutuelle connaissance (prenons ce terme au sens fort), j'avais rejoint mon ami italien à Alexandrie [...] Pendant quelque temps, j'avoue que je ne pouvais cesser de m'interroger à ton propos [...] J'ai commencé par dire au revoir à mon ami italien : alors seulement, j'ai compris que c'était l'Italie, en fait, que j'aimais en lui. Je l'ai quitté, très doucement, je lui ai promis sincèrement que je le considérerais désormais comme un vrai frère. »LDDLLF, p. 283

Nadja vit sa vie comme elle le veut, elle est libre de se déplacer et de nouer tout type de relations amicales ou amoureuses, bref elle dispose de sa vie comme bon lui semble. Elle est seule maîtresse de sa destinée. C'est parce qu'elle refuse la défaite et qu'elle refuse d'être la prisonnière d'une mémoire douloureuse que Nadja sillonne le monde, elle dispose des espaces à sa guise, toutes les destinations lui sont ouvertes. Elle refuse toute les nominations et est à la quête d'une autre patrie dans sa fréquentation des hommes. Le passage cité plus haut explique son besoin de s'approprier d'autres patries. Pour elle, la patrie n'est pas seule et unique mais pourrait être universelle.

11 Le temps vécu par la femme

Le temps est un élément important du récit, il participe à le rendre vraisemblable. En effet les repères temporels parsemés dans le roman permettent de rapprocher le plus possible le lecteur de la réalité et permettent ainsi l'authenticité de certains faits historiques. « *Le roman est avant tout considéré comme un discours, c'est-à-dire comme le laisse entendre l'étymologie, qu'il implique succession et mouvement.* »¹¹⁵

« *Ces jours de grande opération passent vite dans ces demeures [...] Le spectacle peut durer une journée entière, toute une journée où les femmes ayant complètement délaissé leurs travaux ménagers, [...] s'ehardissent jusqu'à faire des commentaires, la voix excitée, d'une chambre à l'autre.* » p14

¹¹⁵ Bourneuf, Roland. Ouellat, Réal., *L'univers du roman*. Paris : PUF. 1972, p. 129

La monotonie quotidienne que vivent les femmes séquestrées dans ces maisons à patio est brisée de temps à autre par des opérations militaires qui créent l'événement pour ces femmes recluses et pour qui le temps s'étire trop lentement, l'immobilité de leur temps est rompue par les événements. « [...] *et que le jour finit d'inscrire sa course dans un ciel sans nuages.* » LEDNM, p.16 L'impression de la fluidité du temps est ressentie pareillement par toute la population.

11.1 Lila et la maîtrise du temps

Lila se débat toute seule dans son appartement, ne se consolant toujours pas du départ de son jeune mari.

« Depuis quand vivait-elle là, au dernier étage de cet immeuble vide, au bord de la route ? Lila n'aurait su le dire. Elle ne s'interrogeait pas, pourquoi compterait-elle les jours ? Était-ce aujourd'hui au début de l'aurore, ou hier à l'aube, ou bien voici trois jours, quatre, qu'elle était entrée dans ces lieux ensoleillés, fraîchement repeints, d'un pas rôdeur, comme si le hasard seul l'y poussait. (...) oui, elle voulait tout visiter, tout parcourir de son même pas qui avait le temps. (Qu'est-ce que le temps, depuis le départ d'Ali ? un océan noir étalé devant elle, que ne sillonnait rien, aucune voile, où ne s'ouvrait rien, aucune route.) » p33

Lila perd la notion du temps, le présent est tragique et ne lui offre aucune ouverture la privant de tout avenir, le temps est opaque et le présent inutile. Cette succession d'interrogations rend compte de son désarroi et de l'inutilité de toute perspective sans la présence d'Ali à ses côtés. Le temps s'est arrêté avec le départ d'Ali plongeant Lila dans un chaos, un flottement entre des dimensions temporelles qu'elle n'arrive pas à saisir.

« *Le temps, elle s'en souvenait aussi. Mais à quoi bon se souvenir : le temps était maintenant une durée affaissée comme une corde à jouer de fillette qui traîne dans la poussière.* » LEDNM, p. 4

Elle ne se sent plus vivre c'est pour cette raison qu'elle relègue le temps aux souvenirs, il lui est devenu insignifiant. Sous le poids du drame de la séparation, elle sent sa vie brisée et le temps s'étire pour elle. Elle ne se sent pas vivre le temps présent, encore moins le futur. « [...] *images d'Ali qu'elle photographiait elle-même de mille façons, au temps où les jours s'écoulaient fluides, gerbes phosphorescentes dans un ciel nocturne...* » LEDNM, p.55

Ali illuminait de sa présence la vie de Lila à tel point que le temps passait vite, après son départ la succession du temps passé- présent-futur est bouleversée ramenant la jeune femme à se réfugier dans le passé, chargé lui de bons souvenirs. Cette plongée dans le passé heureux lui rappelle la fluidité du temps qu'illuminait Ali de sa seule présence.

Cette dimension du souvenir sert de contrepoint à la mélancolie présente et lui permet de se ressaisir dans son être. Cette rupture d'avec le temps présent et son installation dans le passé lui permet une métamorphose, une maturation.

« *Lila se leva du lit où longtemps elle était restée assise. Avait-elle oublié le présent : deux, trois heures ainsi perdue, elle ne savait plus. [...] Lila s'assoit de nouveau ; elle oublie sa solitude, et le présent, et le silence.* » LEDNM p. 61

Lila se sent perdue et perd par conséquence la notion du temps, dans ce moment de désarroi et de confusion elle se sent inutile et inutile le temps, d'où la comparaison avec la corde. La vie lui importe peu, d'où cette négligence du temps qui passe. C'est un temps mort qui l'engloutit et la pousse à rompre avec toute forme de vie. Lila se ressaisit petit à petit et commence à sortir de sa léthargie, c'est ce qui ressort de ses pensées lorsque son amie Suzanne lui rend visite.

« Elle (Suzanne) va à la cuisine ; en passant, frôle d'une rapide caresse Lila qui répète, câline : « Comme c'est bon de te revoir »- et se dit à elle-même : « Que mes journées ont été vides ! Qu'elles ont été longues et vides ! [...] Suzanne, attentive autrefois aux mues de Lila, constate : « Lila est en train de sortir du cocon que son sens si tenace du bonheur lui a fait tisser grâce à Ali... » [...] Depuis le départ de Suzanne, ce jour où elle avait perçu un rythme lent, à peine esquissé, venu déranger l'immobilité de son temps, elle s'était mise à vivre autrement. » LEDNM, p. 106, 215

Après la visite de Suzanne qui fut comme un baume calmant la douleur causée par le départ d'Ali, Lila se décide enfin à sortir de son appartement et rend visite à sa belle sœur Chérifa, la trouvant elle aussi seule après le départ pour le maquis de son mari Youcef. La discussion avec une femme se trouvant dans la même situation qu'elle et la rencontre avec ses deux autres cousins Khaled et Bachir lui permet d'acquérir un repère, une référence qui lui permet d'atteindre un sens, celui de la vie en partage avec les autres. « *Tandis qu'elle écoutait de nouveau Bachir, elle se trouva disponible, libérée du passé et, pour un temps, de l'avenir ; l'écoulement paisible de ces instants était une merveilleuse vacance....* » LEDNM, p. 253

La rencontre et le dialogue avec les autres lui procure un apaisement. Elle se sent libérée du poids de ce drame qui l'avait engloutie. Ce flottement entre deux temps est similaire à l'instant de sortie du nouveau né du ventre de sa mère, Lila se sent renaître et revenir au monde, avec lequel elle avait rompu depuis le départ d'Ali.

11.2 Nadjia ou la transcendance du temps

Sillonnant le monde Nadjia ne sent pas passer le temps, il coule sans qu'elle ne s'en aperçoive. C'est ainsi qu'elle le déclare dans sa lettre envoyée à Berkane.

« Je t'écris de Padoue...Deux ans se sont écoulés déjà depuis notre rencontre et cela me paraît pourtant hier... Je voudrais t'informer de ce que devient ma vie, loin des orages de notre pays...Jusqu'alors [...] je ne faisais que « bouger » : découvrir des contrées, ou simplement des villes, des paysages aussi, des gens avec lesquels souvent je ne partage même la langue, ni les souvenirs. J'ai fini par comprendre [...] que c'était par volonté tenace d'inscrire partout mon oubli de mon propre pays ! »LDDLLF, p. 281

Loin de l'Algérie tumultueuse, le temps coule, il ne pèse pas sur la psychologie de cette femme parce qu'elle y vit libre et mène sa vie comme elle veut. L'exil est pour elle une diversion, un tremplin pour oublier la triste réalité de son pays, il est voulu et choisi. Elle est dans ce mouvement incessant de déplacement, partir, errance après errance, comme une thérapie pour oublier le meurtre de son grand-père. Un message pour les exilés, la patrie est partout ailleurs pourvu qu'on vive en harmonie avec ceux qui nous entourent.

Bien que Nadja sillonne le monde en voyageant sans cesse, de retour dans son pays, le temps semble s'être arrêté pour elle au niveau de ce passé éternel et douloureux, c'est pour cette raison qu'elle tente de se défaire d'une unique patrie et veut s'inscrire dans l'universalité.

12 La désorganisation spatio-temporelle pour l'homme

La maîtrise du temps et de l'espace par les figures féminines participe à l'édification d'une image forte de la femme, cette représentation sert l'écriture féminine pour laquelle s'est engagée Assia Djebar. Il n'en est pas de même pour l'homme dans l'œuvre de la romancière où nous avons constaté après une première lecture une désorganisation spatio-temporelle pour le personnage Berkane dans son avant dernier roman LADDLLF, que nous nous proposons d'examiner de plus près.

12.1 L'espace vécu par Berkane en France

En France, Berkane est face à une mémoire mémorielle, olfactive et sonore qui l'appelle vers la terre natale. Il est tenaillé par une envie irrésistible de retourner dans son pays. Alger lui manque, particulièrement son quartier d'enfance la Casbah.

« Longtemps ces jours d'avril se déroulèrent ainsi jusqu'à ce que le taraudât le désir d'entendre les vagues. Quelles vagues, quelle mer, il crut que cela le renvoyait aux jours d'un bonheur capiteux, lors du précédent été passé avec Marise, à Salonique, non, ce n'était pas ça du tout, ce clapotis, si proche semblait revenir de si loin, d'un arrière noyé profond, qui s'exhumait : il reconnut, incertain d'abord, puis sûr de lui, les murmures de la mer du temps où il était petit garçon, lorsque son frère aîné acceptait de l'emmener par le car barboter [...] à l'ouest d'Alger. »LDDLLF, p.19

Berkane a la nostalgie du pays natal, les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence ressurgissent du fin fond de sa mémoire sonore et olfactive pour le dérouter et lui donner ce sentiment d'inutilité en terre d'exil.

«Il (Berkane) n'alla pas chez le médecin ni à son bureau, erra dans Paris, prenant un bus jusqu'au terminus, un autre bus dans un autre sens, jusqu'au terminus, finit par s'immobiliser debout, sur le quai de la Seine, puis assis sur le rebord de pierre, les pieds ballants au-dessus de l'eau souillée du fleuve, oisif ou contemplatif, absent en somme, heures lentes jusqu'au crépuscule, jusqu'à l'heure nocturne où il rentra lentement dans son studio de célibataire : le silence l'envahit. »LDDLLF, p.18

Berkane est un exilé errant dans Paris, il semble égaré, oisif, il est là à tourner en rond, ne sait plus où aller et n'arrive pas à s'approprier l'espace dans lequel il vit. Il n'a aucune destination finale, le vide le submerge et il se sent perdu. L'absence de repères le conditionne, il n'a aucune possession des lieux et ne se retrouve nulle part. L'espace de cette ville lui devient tragique puisqu'il le prive de toute perspective, cette déperdition a des conséquences sur son être comme nous le lisons ci-dessus.

« Un désert de pierre en lui : ou plutôt, peu à peu surgissant, l'image d'un mur haut, en briques bien serrées, de couleur ocre sale, cette muraille devant ses yeux surgissait pour lui barrer tout horizon, ensuite l'hallucination s'effaça, il respira, se leva, marcha sans but au-dehors, de nouveau un hamada, désert de pierres grises, apparut en lui [...] »LDDLLF, p.19

L'espace est obstrué autour de Berkane et l'empêche d'avancer et de progresser, ce qui fait naître en lui un malaise. Cette persistance de pierres et de couleurs grises et ocres qui connotent la tristesse font paraître un personnage à l'âme endurcie et vidée. Il est comme atteint d'une schizophrénie et ne sait plus quoi faire. Il est vidé de son âme, le retour s'annonce crucial et s'impose comme l'unique alternative au chaos psychologique et sensoriel dans lequel l'a plongé l'exil. L'espace se referme autour de lui pour l'éjecter.

12.2 L'espace vécu par Berkane en Algérie

Berkane rentre à Alger sa ville natale et a hâte de déambuler dans les rues de son quartier d'enfance, la Casbah.

« Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays...« Homeland » le mot, étrangement, en anglais, chantait, ou dansait en moi [...] Moi seul ici [...] Premier jour donc en « homeland », moi revenu « chez moi » dans le chez-moi qui m'est dévolu de l'héritage paternel, [...] je m'assoupis dans un début de bien-être : vrai, je vis, je revis chez nous ! »LDDLLF, p. 13

La répétition de l'expression *chez moi* dans les deux langues française et anglaise en plus du pronom *moi*, révèle l'euphorie dans laquelle se trouve Berkane et sa volonté de vouloir s'assurer qu'il est bien rentré dans son pays. Cette expression dénote également d'une envie de s'approprier les lieux, le personnage les considère comme sien et comme un

bien retrouvé. A son retour à Alger, il est à la quête de lumière et d'espace ouvert, il s'installe face à une immensité : la mer.

« Certains matins, à cause d'une nuance éphémère de la lumière- la plage déserte : à moi seul, ce vierge et mouvant royaume-, je n'en reviens pas d'être là ; [...] Ce jeu muet m'habite, une ou deux fois, à chaque aurore. En vérité, en cet espace et la mer devant moi, plate mais étincelante le matin, je vis ma solitude comme un cadeau ! [...] Puis j'ai renversé la tête vers le ciel, je me suis surtout rempli les yeux de la lumière, en ce début de l'après-midi : elle semblait papilloter ; à force d'intensité, elle auréolait le contour des immeubles, des arbres, des toits, du vide au milieu. »LDDLLF, p.35, p. 81.

La grisaille de Paris évoquée plus haut et qui avait installé le personnage dans une déperdition des sens l'incite à chercher la lumière à Alger, grâce à laquelle, il se retrouve et reprend goût à la vie. La lumière des espaces éclaire ses pensées et il commence à apprécier son existence. Cependant il fait vite de désenchanter de ces retrouvailles comme nous allons le constater à travers ces lignes dans lesquelles le personnage se confie à son ex compagne Marise restée en France. Cet espace qui est le sien, lui est comme une thérapie puisqu'il lui restitue ces sens qu'il avait perdus en France.

« Mon royaume d'autrefois, je l'ai cherché dans les moindres rues, les artères, les placettes, les impasses et jusqu'aux fontaines, aux petites mosquées, aux oratoires de carrefours ! Se sont présentés à moi [...] presque en images désolées de manège, tous les lieux ! Mais, je le constatais, ils se sont mués quasiment en non-lieux de vie, en aires d'abandon et de dénuement, en un espace marqué par une dégradation funeste ! »LDDLLF, p. 85

Ce sont des espaces de désolation sur lesquels viennent buter les pas perdus de Berkane. Les retrouvailles avec les lieux du passé sont rendues impossibles par la dégradation sociale du pays. Rentré dans son pays natal à la quête des espaces de son enfance, le personnage est déçu de retrouver un quartier qu'il ne reconnaît plus et dans lequel il ne se retrouve plus. Les lieux se sont vidés de leur âme et se sont dégradés. Cette métamorphose de l'espace engendre chez ce personnage un malaise et un dégoût qui l'oblige au mutisme et à la solitude. Il se sent comme dépossédé de son bien. Une répulsion des lieux le saisit et il décide de se réfugier dans l'écriture pour rendre compte à Marise de sa grande déception, il rejette le monde dans lequel il se trouve.

« Que te dire de ma première visite à mon territoire d'enfance ? Je n'y suis allé que huit jours après mon installation à Douaouda où je vis désormais-tout ce temps pour surmonter l'état de putréfaction intérieure dans lequel je me suis trouvé [...]. Je tente de relater, pour toi, mon délaissement par rapport à mes lieux d'origine : après avoir déambulé, ce jour-là, des heures durant jusqu'au crépuscule, il faisait presque nuit quand, épuisé- au-delà de la morne constatation de retrouver ces lieux de vie dégradés, délabrés, disons même avilis...-, je n'ai pas retrouvé ces lieux d'une vie autrefois foisonnante, grouillante, je les ai cherchés, je ne les ai pas encore trouvés alors que je t'écris ! » LDDLLF.84

Cette dégradation des lieux cause un désastre chez Berkane au point où il commence à raisonner d'une manière absurde comme nous le montrerons plus loin, il se

réfugie dans l'écriture. La répugnance qu'il ressent pour ces lieux restés longtemps immuables dans sa mémoire se traduit par un lexique péjoratif *l'état de putréfaction intérieure, mon délaissement, morne constatation* qui dénotent d'une distanciation d'avec ces lieux et rendent compte d'un état d'âme brisé et ravagé. Une rupture et une fracture d'un équilibre entretenu des années durant en terre d'exil s'opèrent chez Berkane et qui l'installe dans une grande mélancolie. Cet abandon et ce rejet qu'il a pour son quartier d'enfance le décideront à s'enfermer dans son nouvel appartement et à n'en plus ressortir et c'est ainsi qu'il évoquera sa ville après s'être fait une raison et décider de ne plus s'y hasarder, il divorce presque d'avec son monde. « [...] *Je n'ai pas, nous n'avons plus assez de temps, nous aurions dû avoir toute ta journée perdue à Alger, dans les rues des autres, dans le dehors de poussière et des voyeurs...* » LDDLLF, p.143

Berkane ne s'approprie plus l'espace qu'il n'a cessé au début du récit d'indiquer par *homeland* et se l'approprier avec l'emploi du pronom possessif *mon*, le rejet est systématique et la rupture avec ces lieux est confirmée avec l'expression, dans *la rue des autres*. Si la Casbah a subi des métamorphoses hideuses les hommes aussi subissent des mutations profondes, la dégradation y est générale et ce rejet pour les lieux et ses occupants n'est que la conséquence de cet avilissement. Berkane divorce avec son monde.

Ne pouvant retrouver intacts les lieux de son enfance, Berkane repart dans une nouvelle errance intérieure et se réfugie dans une mémoire constamment convoquée. L'impossibilité de se réapproprier les lieux de son enfance l'installe dans un espace d'incertitude qui se traduit par un va-et-vient du présent au passé et qui n'est que l'expression d'un refus de la réalité retrouvée et des nouveaux lieux répugnants constatés. De l'errance et l'exil en France, Berkane va vivre un exil intérieur qui va se traduire par une perte de la notion du temps ainsi qu'une perte de la parole voulue, parce que les mots n'ont pas toute la charge pour exprimer sa désolation. Ne maîtrisant plus la situation il préfère se cantonner dans un espace clos, son appartement à Douaouda et se retire du reste de la société. Il est comme dépossédé non seulement de l'espace, du temps mais aussi de soi, de sa propre personne, c'est un véritable déchirement qu'il vit. C'est le divorce avec son monde.

L'impression générale qui se dégage de ce roman est l'impossibilité de vivre dans l'Algérie de l'indépendance, le quotidien est difficile à supporter, à accepter et à vivre, la fin de l'histoire est blocage et vacuité. C'est ainsi que parle Malek Alloula de son expérience de l'exil et de ses retours dans son pays ancestral.

« Ce n'est pas dire que les tensions sont moindres, bien au contraire. Une première lecture des romans fait apparaître une inquiétude, voire une souffrance profonde qui vient de l'impossibilité de vivre sans malaise dans quelques lieux que ce soit. [...] l'individu erre, en quête d'un lieu mythique qui se ferait réceptacle de valeurs qu'il porte en lui et qui, au sens propre n'ont pas droit de cité. »¹¹⁶

Le personnage essaye de s'évader de la déperdition qui le guette encore une fois par les souvenirs d'enfance et d'adolescence heureuse. L'espace va en se rétrécissant, de l'immensité maritime Berkane va se cantonner dans l'appartement pour ne plus en sortir, il s'altère physiquement et devient aphasique. L'espace se projette sur l'être de Berkane, il devient immobile, il l'est peut-être à cause de cette mémoire cloisonnée qui a noué sa mobilité à l'image des ruelles nouées de sa casbah, il a fini par être lui-même cloisonné.

12.3 Le temps vécu en France par Berkane

En plus de son rapport avec l'espace dont il a perdu toute maîtrise, Berkane ne sait plus comment occuper son temps, il le perd à errer sans aucune perspective.

« Il (Berkane) n'alla pas chez le médecin ni à son bureau, erra dans Paris, prenant un bus jusqu'au terminus, un autre bus dans un autre sens, [...] oisif ou contemplatif, absent en somme, heures lentes jusqu'au crépuscule, jusqu'à l'heure nocturne où il rentra lentement dans son studio de célibataire : le silence l'envahit. » LDDLLF, p. 18

Le temps s'étire longuement en France et le personnage ne sait plus quoi en faire, l'oisiveté le submerge, il ne sait plus à quoi s'occuper.

« [...] j'ai la sensation d'être venu jusque-là pour déposer ces deux décennies d'exil. [...] ni sur ma vie ainsi choisie, ni sur le passé-surtout pas celui qui nous a noués, puis dénoués, mais plus gris derrière, le flux de ces longues années écoulées en France sans but... S'agite en moi le pourquoi de cet exil si long et clôturé si tard- une interrogation ? Plutôt un flou [...] » LDDLLF, p. 23

Berkane fait un bilan négatif de son exil, ces deux décennies passé en France sont comptabilisées en longueur et en poids puisqu'après l'interruption de son exil Berkane en parle comme d'une charge lourde dont le retour au bercail lui permet de se défaire de sa densité.

Berkane vit une désorganisation spatio-temporelle la répétition de *chez moi homeland* au début du récit dénote de sa volonté de s'assurer de l'espace dans lequel il se trouve. Le personnage est en dégénérescence à l'image de la Casbah et l'état dans lequel il l'a retrouvée, il vit l'échec de sa quête, il est dans une impasse.

¹¹⁶Alloula, Malek. « *Espaces en littérature : Études de quelques romans algériens* », in *Espaces maghrébins pratiques et enjeux*. Actes du colloque de Taghit 23-26 novembre 1987. URASC-ENAG éd 1989, p. 279-295

12.4 Le temps vécu par Berkane en Algérie

En Algérie le temps échappe à Berkane, il ne distingue pas son écoulement, une impression de flou se tisse autour de lui. Bien que jeune il prend des habitudes de vieux et passe son temps à dormir ce qui dénote d'un vide et d'une lassitude.

« Ma lettre écrite à Marise il y a trois ou quatre jours, je ne sais plus, [...] Je suis presque toujours dehors : mon appareil Leica dans ma poche [...] Parfois, j'ai fait la sieste : « Un retraité, je deviens ! » me dis-je paresseusement en ces premiers jours d'octobre « Est-ce pour cela que tu es rentré au pays ? » Une voix en moi, même pas ironique. Dans l'attente ; je suis en attente. »LDDLLF, P.33

Le temps semble s'être arrêté pour lui. Il ne peut plus progresser et ne peut de ce fait plus se projeter dans l'avenir. En attente, il est, comme frappé d'immobilisme. Le temps est tragique pour ce personnage que la narration présente comme étant désaxé du début jusqu'à la fin.

Ce livre raconte la rencontre de deux mémoires importantes qui dévoilent la déception de retrouver une Algérie qui sombre dans l'intégrisme et révèle la nostalgie de l'Algérie française. Le désir d'une grossesse non réalisée par Nadjia s'assimile à un projet avorté pour cause son désir d'être libre de toutes contraintes et qui prend toujours le dessus. Berkane se réfugie dans le souvenir pour expliquer la violence actuelle. A la quête se substitue l'errance. Berkane s'adonne à une rétrospective nostalgique. Il représente le parcours inachevé de l'homme en perpétuelle errance qui part à la quête de quelque chose qu'il ne retrouve pas.

A propos de l'écriture de l'échec « *L'histoire de la réception des textes automatiques est quelque peu chaotique, en raison de l'abondant discours critique négatif émis par leurs auteurs, et en particulier par Breton. Nous nous trouvons en fait devant une série d'impasses : ces textes sont-ils faits pour être lus ?* »¹¹⁷

Nous avons montré que le rapport des personnages femmes au temps et à l'espace est vécu dans le sens de la construction et l'édification d'une image de personne forte et qu'elle s'en sert pour s'affirmer, s'imposer et se frayer un chemin dans un monde où elle a toujours été écartée. Nous avons montré que le dernier des personnages hommes animant l'univers romanesque d'Assia Djébar est perdu et que le temps et l'espace participent à sa

¹¹⁷ Reverseau, Anne. « *Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications* », *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », septembre 2007, URL : [http : //www.fabula.org/lht/3/reverseau.html](http://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html), page consultée le 10 août 2016.

perte et anticipent sa disparition. Le dégoût de l'Algérie qu'il retrouve après tant d'années d'exil le fait divorcer de son monde.

CHAPITRE V : LE PATHOS

INTRODUCTION

Nous nous penchons dans cette partie sur les moyens discursifs dont s'est servie Assia Djebar pour émouvoir et toucher la sensibilité de ses lecteurs pour qu'ils adhèrent à sa vision des choses. C'est dans ce sillage que nous nous proposons d'éclairer la notion du pathos qui est rappelons le intimement liée à celle de l'éthos et du logos. En se basant sur les données d'Aristote Ruth Amossy affirme qu'une émotion ne saurait troubler le corps et l'esprit sans retentir sur l'expression qui s'exprime par le choix des termes qui doivent être adaptés à la psychologie de l'auditoire pour toucher son affect.

« Si le logos concerne les stratégies discursives en tant que telles et l'éthos l'image du locuteur, le pathos a, quant à lui, directement trait à l'auditoire. En examiner les tenants et les aboutissants signifie pour Aristote voir ce qui peut toucher, connaître la nature des émotions et ce qui les suscite, se demander à quels sentiments l'allocutaire est particulièrement accessible de par son statut, son âge... Ce savoir est nécessaire à l'orateur qui veut employer la colère, l'indignation, la pitié, comme moyen oratoire. »¹¹⁸

Dans le dictionnaire de l'analyse du discours, il est dit : « *Dans l'usage courant, le mot « pathos » est pris actuellement au sens de débordement émotionnel, généralement manquant de sincérité, acception qui n'affecte pas son dérivé « pathétique ».*¹¹⁹

Aristote se refuse de séparer le pathos du logos, selon lui :

« Ce n'est pas seulement dans l'épidictique que l'appel aux sentiments est de mise. Dans le genre judiciaire comme dans le genre délibératif, il importe de savoir dans quelles dispositions affectives se trouvent les auditeurs à qui on s'adresse et, qui plus est, savoir les mettre dans les dispositions qui conviennent car la passion « est-ce qui, en nous modifiant, produit des différences dans nos jugements. »¹²⁰

En effet une émotion ne saurait troubler le corps et l'esprit sans retentir sur l'expression. Elle s'exprime par le choix des termes qui doivent être adaptés à la psychologie de l'auditoire pour toucher son affect. L'émotion retentit sur l'énergie de l'expression. Nous nous proposons dans ce qui suit de repérer et d'analyser la portée des expressions et termes chargés d'affect et de vérifier l'incidence qu'ils apportent à l'argumentation de l'écrivaine.

¹¹⁸Charaudeau, Patrick. Maingueneau, Dominique. Dictionnaire d'analyse du discours. Paris, Seuil, 2002, p.209

¹¹⁹ Idem., p.423

¹²⁰ Amossy, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Op., cit., p210

13 Lexique et persuasion

La valeur d'un raisonnement ne tient pas seulement à la solidité des arguments, faire adhérer le lecteur à sa vision du monde peut se faire en associant des réseaux sémantiques qui font appel à l'émotion et à l'affectivité du lecteur. L'emploi des subjectivèmes : adjectifs, adverbes et substantifs participent de l'expression de la subjectivité dans le discours car ils permettent de mesurer le degré d'implication du locuteur dans son propre discours. A travers des termes sélectionnés, l'auteur exprime ses positions et ses émotions, ce travail émotionnel est préparé par un discours qui mobilise toutes les figures qui authentifient l'émotion que le sujet parlant veut communiquer, et faire partager à son lecteur. La capacité à émouvoir est considérée comme un don d'éloquence qui fait l'adresse et l'art du locuteur. Procéder au relevé d'un champ lexical dominant, c'est interpréter le texte et prendre conscience des mots qui dénotent d'un sens et nous influencent, c'est aussi se pencher sur un vocabulaire fort qui crée des images parlantes pour susciter l'émotion du lecteur. Nous relevons à ce propos.

« On trouve ainsi des attitudes très diverses en tout ce qui concerne la fonction des émotions dans l'art oratoire. Pour les uns, elles sont le levier de la véritable éloquence. Pour les autres elles apparaissent comme un moyen inévitable, bien que regrettable, pour parvenir à des résultats concrets : l'homme se dirige selon ses passions et ses intérêts plus que selon sa raison. Pour les autres, enfin, elles constituent un moyen sûr de manipuler l'auditoire, dont il est essentiel de s'assurer la maîtrise. »¹²¹

C'est dans ce sens que nous pouvons conclure que l'emploi d'un mot n'est pas dénué de poids argumentatif ni de poids persuasif. A ce titre l'étude des registres dans lesquels s'insèrent les récits s'impose.

13.1 Les registres littéraires

Le registre d'un texte se définit par l'effet qu'il produit sur le lecteur ; rire, sourire, tristesse, peur, pitié ...etc. Le registre d'un texte s'appuie sur des procédés qui ont pour effet de créer chez le lecteur un de ces types d'émotions. On distingue ainsi différents types de registres littéraires : comique, lyrique, pathétique, tragique et épique.

Au fil de nos lectures nous avons constaté qu'Assia Djébar peint de sa société une image exagérément dramatique, les registres littéraires dont elle use le plus souvent sont le registre pathétique, lyrique et tragique que nous nous proposons d'explicitier sur la base de quelques relevés de ses textes.

¹²¹ Idem., p. 213

13.1.1 Le registre pathétique

Le registre pathétique cherche à inspirer la compassion et l'attendrissement en soulignant les souffrances et la tristesse dans le but d'émouvoir le lecteur. Il exprime les inquiétudes et les tourments d'une situation douloureuse que pourrait vivre le lecteur, il provoque ainsi son attendrissement et sa pitié. Ce registre est très fréquent dans les textes d'Assia Djebar où sont présentées des femmes sur qui s'abat la loi intransigeante et injuste des hommes, décrivant l'image de femmes vivant dans une perpétuelle souffrance.

Dans l'incipit de LALF, certaines techniques d'écriture sont utilisées pour réveiller l'expression pathétique du lecteur, c'est ainsi que le débit saccadé de l'énoncé traduit l'arbitraire qu'est la loi patriarcale, la succession des verbes à l'impératif dans des phrases courtes traduit la sécheresse de la sentence à l'encontre de la femme et retentit comme une fin d'existence. L'énergie des propos tient à l'accumulation des impératifs, à l'emploi des pronoms explétifs et à la brièveté des propositions. L'impératif qui est le mode du commandement rend compte d'une injonction brutale. Tous ces procédés contribuent à provoquer la pitié du lecteur.

Le relevé d'un certain nombre de termes et de signes indique la violence du propos. Les points d'exclamation et d'interrogation traduisent l'emportement du narrateur, le ton est celui du reproche et le discours prend l'aspect d'un procès. L'effet du rythme et de la sonorité donne une importance accrue à la fonction poétique contenue dans le texte qui devient fluide. L'énoncé devient un réquisitoire, accumulant les arguments en faveur de la culpabilité de l'homme. Les phrases de l'énoncé pèsent comme une menace permanente. L'accumulation des verbes à l'infinitif souligne une gradation dans l'opération de l'enfermement qui transforme toute demeure en prison.

Dans OS la narration représente Hadjila comme une victime après que son mari l'ait dépucelée « *Maculée, atteinte, te lavant à chaque aube dans la pièce de céramique rose, tu as heurté les murs...* » OS, p.99

La narration s'adresse ainsi à la sensibilité du lecteur et veut susciter inlassablement sa pitié, les termes *maculée* et *atteinte*, mettent en scène difficile Hadjila et touchent l'affect de l'auditoire, créent des émotions, remuent des passions, ce lexique possède une forte charge émotive qui renforce l'expression pathétique des sentiments pour décrire la situation tragique de l'héroïne. L'écrivaine veut susciter la pitié du lecteur en créant à travers ces termes une communauté d'âme commune à toutes les femmes, elle mobilise ainsi le sentiment et la participation du destinataire en faveur de la thèse qu'elle énonce,

faisant reposer l'argumentation non tant sur le rationnel que sur le pathétique. L'association de ces termes dans ce contexte inscrit la femme dans une situation tragique.

De sa vie marital devenue trop monotone et vide de signification, elle dit :

« Longue histoire d'amour convulsif ; trop longue. Quinze années s'écoulent, peu importe l'anecdote. Les années d'engorgement se bousculent, le bonheur se vit plat et compact. Longue durée de la plénitude ; trop longue. Deux, trois années suivirent ; le malheur se vit plat et compact, faille du temps aride que le silence hachure... »LALF, p.163

Le champ lexical de la souffrance se lit à travers les termes *malheur, amour convulsif, temps aride, silence hachure*. La vie maritale tombe dans la monotonie et la routine d'un quotidien qui se vit plat, une vie qui prend un tournant à contre sens de ses espérances, c'est l'amorce d'une rupture qui se laisse lire.

« Amoindrir au moins l'intensité ! Les étrangers, derrière leurs murs, se recueillent et je ne suis, moi, qu'une exilée errante, échappée d'autres rivages où les femmes se meuvent fantômes blancs, formes ensevelies à la verticale, justement pour ne pas faire ce que je fais là maintenant, pour ne pas hurler continûment : [...] Atténuer quelque peu ce rôle, le scander en mélopée inopportune. Incantation dans l'exil qui s'étire. »LALF, p.

La violence des propos, *exilée, errante, échappée d'autres rivages, hurler, rôle*, traduisent une souffrance et décrivent une écrivaine seule et perdue mais sauvée au moins d'une destinée dramatique que celle des ses compatriotes vouée à l'effacement et la vie d'enterrement qui leur est réservée. Cette image exagérément dramatique rend comte d'une mise en scène pathétique qui émeut vivement.

13.1.2 Le registre lyrique

Le registre lyrique tisse un réseau de relations entre le moi intime et celui qu'il sollicite, il est très usité en poésie puisqu'il ya une musicalité de la langue qui renforce l'effet lyrique, mais aussi dans les récits autobiographiques où en parlant de lui-même, l'auteur crée avec le lecteur une communauté d'âme, parce qu'il raconte de façon exaltée des sentiments intimes communs à toutes les femmes dans le cas de notre étude. Le « je » est très fréquent mais peut être relayé par d'autres pronoms qui amplifient cette proximité, le « on » ou le « nous » rappelant le caractère universel de l'expérience personnelle. C'est ainsi que la correspondance comme procédé d'écriture est une technique très usitée par Assia Djébar, elle a pour fonction de permettre au sujet d'exprimer ses sentiments. Dans OLM par exemple, la narratrice de la première nouvelle se laisse aller à dépeindre sa

douleur, des détails émouvants montrent l'acuité de sa souffrance. Elle fait parler sa sensibilité par le biais de la correspondance, où le rythme de certaines phrases s'accorde avec les agitations du cœur, c'est l'occasion pour raconter son chagrin, se plaindre et se lamenter. C'est le cas aussi pour Berkane dans LDDLLF qui écrit lettre sur lettre à son ancienne compagne pour rendre compte de son désarroi et de sa déception.

« Éphémère traces perdues dans ce cœur à vif de la capitale ! Mais je piétine : je ne viens pas en redresseur de tors, au pays natal et si les lieux comptaient pour moi, pourquoi ne me serais-je pas installé à demeure, dans la rue Bleue, face au cinéma Nedjma-qui, je l'ai constaté, n'est plus qu'une baraque désaffectée, aux murs souillés d'urine ? » LDDLLF, p.89

Dans ce passage Berkane rend compte de sa déception de retrouver sa casbah dans un état lamentable, il exprime son amertume, l'interjection ajoutée à la négation et à l'interrogation rhétorique qui clôt la phrase laisse entendre l'égarement et la déperdition du personnage.

En relatant les séquences de son tournage dans VELP, Assia Djebar ne se retient pas de rappeler le thème de l'enfermement pour s'adresser à la femme et lui dire sur un ton plaintif « *Tu ne peux exister dehors : la rue est à eux, le monde est à eux. Tu as droit théorique d'égalité, mais « dedans », confinée, cantonnée. Incarcérée.* » VELP, p. 175

Le procédé du tutoiement permet à l'écrivaine non seulement d'interpeller de très près sa compatriote mais crée une intimité qui traduit la compassion qu'éprouve l'écrivaine pour cette dernière et par projection à toutes les femmes. La musicalité produite par l'écho sonore contenu dans la chute de l'énoncé, ajouté à la répétition de l'expression *est à eux* sert à marteler l'idée de la ségrégation dans les espaces, que le monde extérieur n'appartient qu'aux hommes. Les trois derniers adjectifs qualificatifs disposés successivement traduisent l'enfermement auquel est assujettie la femme.

L'apostrophe comme procédé d'écriture rend compte également de l'état d'âme des personnages, elle leur permet face à des situations difficiles d'invoquer une puissance supérieure ou solliciter la compassion des autres, comme nous pouvons le lire lorsque Berkane perdu après son retour d'exil, s'adresse à Nadjia : « *Nadjia, ô ma grotte d'Ephèse où je dors seul, peut-être tout au plus avec un chien.* » LDDLLF, p.181

Berkane perdu, invoque Nadjia, son refuge pour quelques jours à qui il raconte son désarroi de ne pas retrouver traces du passé dans l'antique casbah. Ou alors Isma dans VELP lorsque dans son soliloque, elle s'adresse à son aïeul en disant :

« Est-ce de cette langueur-là, sinon de ton amertume, que je dois guérir, ô aïeule, toi dont le visage est couché au fond de la terre, là où un jour j'espère te rejoindre... [...] ô aïeule au visage enfoui en

terre et que, plus probablement, je rejoindrai faute de cet amour final, de cette passion jusqu'à la mort que je quête [...] Certes oui, la mort musulmane, ô aïeule, est masculine. »VELP, p.108

L'apostrophe à ce niveau sollicite la compassion de l'aïeule, la romancière l'invoque de lui venir en aide, elle l'a tient comme témoin de son malheur sachant qu'elle a du vivre elle aussi comme toutes les femmes une expérience matrimoniale des plus malheureuses.

13.1.3 Le registre tragique

Dans ce registre l'expression de la douleur est exacerbée pour manifester l'étendue du malheur. Dans LDDLLF, Berkane vit un drame intériorisé, il se sent écrasé par des forces qui le dépassent, il a beau chercher à comprendre ou à écrire puisqu'il se réfugie dans l'écriture, son action ne mène à rien, il se rapproche de plus en plus de l'issue fatale. Ce personnage apparaît comme un être faible, impuissant, écrasé par des forces qui le dépassent : le destin, il est voué au désespoir et à la mort. Le sentiment d'écrasement et d'impuissance domine dans ce registre qui agit par la gravité.

Dans OS un réseau sémantique est tissé par l'association de plusieurs champs lexicaux, ceux de la douleur, des sensations et de la mort. Dans ce récit le personnage principal Hadjila est présenté dès le départ comme une victime parce que faible, désarmée, impuissante et innocente, elle est aux prises avec une situation qui la dépasse et contre laquelle elle n'y peut rien. Ainsi est édiflée l'image d'une femme vivant dans la douleur et qui prend conscience de son être par bribes ou par « morceau ».

« Hadjila, une douleur sans raison t'a saisie, ce matin, dans la cuisine qui sera le lieu du mélodrame. [...] Tes yeux sont inondés de larmes [...] Des larmes coulent sur ton visage fin et brun ; un rayon oblique de soleil dissipe la grisaille autour. Mais tu ploies dans une bruine de tristesse : [...] Si tu pouvais continuer à t'entretenir à voix basse, par mots hésitants, chercher, malgré tes soupirs mêlés. [...] Ces mots en toi rythment la mélodie du deuil ! De nouveau, ton visage s'inonde de larmes. Tu relèves le menton. Comment apprendre à exhiler sa propre souffrance.[...] Tout en bas un vitrier déroule son chant monotone, [...] Tu essuies tes joues humides. Ta main a esquissé un geste d'aveugle. Pleurer sans larmes. Le silence, coupe pleine, s'égoutte. « Face de la douleur » tu murmures ces mots en langue arabe pour toi seule, pour toi muette. Tu palpés tes traits, tes pommettes saillantes, tes yeux enfoncés, ton front un peu bombé qui atténue ton regard- quel regard de quelle inconnue ? Tu te redresses. Ta mémoire, tu la portes comme un châle de poussière ramené sur tes épaules. Le jour s'étale ; aucun vent ne s'annonce. Tu fermes toutes les ouvertures. [...] Quel cérémonial funeste hante ces murs blanchis à neuf ? » OS, p. 15, 16, 19

Le tutoiement dans ce récit crée une complicité affective par laquelle la narratrice se rapproche de la victime pour sceller son sort au sien et par projection à toutes les femmes récluses. Ce tutoiement rend le personnage proche du narrateur et du lecteur, cette proximité crée une communauté d'âme commune à toutes les femmes, une connivence est ainsi créée.

. Le personnage découvre les différentes parties de son visage par bribes, cet effet correspond au rythme saccadé de certaines phrases qui s'accorde avec les agitations du cœur. Une connivence est ainsi créée.

Les vocables : *soupirs, douleurs, larmes, tristesse, deuil, souffrance, funeste* ajoutés aux verbes *ployer, pleurer* rendent compte de la situation tragique que vit l'héroïne qui est représentée comme impuissante, écrasée et toujours en lutte avec un destin tragique.

Dans LALF Assia Djebar décrit la fin tragique d'une parente âgée.

« Une voix aride tantôt gémit, tantôt se répand en accusations obscures, en dénonciation de complots imaginaires. De quel drame enfoui et qui renaît, réinventé par le délire de l'aïeule retombée en enfance, frôlons-nous la frontière ? La violence de sa voix de persécutée nous paralyse. [...] Le même lit au creux duquel l'aïeule en délire débitait autrefois ses plaintes en blessures corrosives, antennes d'un oubli blasphématoires. D'autres générations se succéderont sur ce même espace qui a contenu le délire de la vieille. » LALF, p. 19, 24

Les vocables : *gémit, accusations, complots, plaintes et blessures corrosives* rendent compte d'une situation des plus tragiques, la dernière phrase du relevé annonce un avenir des plus sombres pour la femme algérienne et traduit le pessimisme dans lequel s'inscrit désormais l'écrivaine.

Dans FADLA la narration dit: « *Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler : [...] La voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu'ils ont emmurées... La voix qui cherche dans les tombeaux ouverts !* » FADLA, p.127

Les termes *soupirs, rancunes, douleurs, emmurées, et tombeaux* accentuent l'impression de la tragédie dont veut absolument rendre compte l'écrivaine. Dans LALF nous pouvons lire également ce relevé qui décrit le sort tragique réservé à toute femme qui oserait enfreindre la loi patriarcale.

« Nous en évoquons les terribles dangers. Il y avait eu dans nos villes, pour moins que cela, de nombreux pères ou frères devenus « justiciers » : le sang d'une vierge, fille ou sœur, avait été versé, pour un billet glissé, pour un mot soupiré derrière les persiennes, pour une médisance... [...] » LALF, p.22

Les maisons décrites comme des prisons par leur caractère d'enfermement deviennent des tribunaux pour les filles puisque tout masculin devient homme de loi l'appliquant à tort et à travers.

13.2 Les figures du discours

Les figures sont multiples, elles retentissent sur l'énergie de l'expression en l'augmentant grâce aux figures d'insistance ou d'amplification. Puisque nous avons constaté une réitération du thème de la claustration de la femme, nous nous intéressons aux figures d'insistance, d'amplification et d'analogie.

13.2.1 Les figures d'insistance

Les figures d'insistance ou d'accumulation assument certes une fonction descriptive, mais aussi du fait des répétitions des idées obsessionnelles, ils renforcent l'intensité de l'expression.

13.2.1.1 L'anaphore

L'anaphore est la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots en tête de phrases, de membres de phrases ou de vers successifs. Elle rythme la phrase, souligne un mot, une obsession, dégage un thème, elle détermine l'importance pour le sens de l'effet de l'accumulation.

« J'écris, hanté par Nadjia, et j'espère qu'elle reconnaîtra ma voix, en me lisant, un jour, même à l'autre bout de la terre ! C'est fort improbable, mais pas impossible. J'écris dans son ombre et malgré la séparation. Je me réinstalle en territoire d'enfance, même si ma Casbah s'en va en poussière, en éboulis. J'écris en terre d'enfance et pour une amante perdue. Ressusciter ce que j'avais éteint en moi, durant le si long exil. J'écris en langue française, moi qui me suis oublié moi-même, trop longtemps, en France. » LDDLLF, p. 180

La répétition de l'expression *j'écris* traduit le besoin qu'éprouve Berkane à se confier, le présent de narration rend vivant et accrédite l'insistance des assertions du narrateur, ce procédé renforce l'orientation lyrique de l'énoncé par laquelle Berkane ressasse son exil inutile, puisque *écrire* devient le seul espace refuge qui lui reste pour échapper à la médiocrité de sa réalité.

Dans VELP, la narratrice Isma s'adonne à une introspection de son moi et dit en s'adressant à son aïeule, pour lui signifier son refus de sceller son sort au sien, pour lui dire que contrairement aux femmes qui l'ont précédée, elle se destine elle, à la révolte, elle déclare :

« Certes oui, la mort musulmane, ô aïeule, est masculine. Or moi, je veux aimer encore au dernier soupir, or moi, je veux, même emportée sur la planche, au dessus des épaules des porteurs funéraires, je veux me sentir aller vers l'autre, aimer encore l'autre dans ma pourriture et mes cendres. Je veux dormir, je veux mourir entre les bras de l'autre, l'autre cadavre qui me précédera ou qui me suivra, qui m'accueillera. Je veux. » VELP, p.106

La répétition de l'expression *or moi je veux*, traduit le refus de la narratrice d'avoir à subir le même destin que ses compatriotes, si elle ressasse cette expression c'est parce qu'elle se destine un sort différent. L'anaphore se réduit ensuite à *je veux* seulement, même si ce retour lancinant ou cette prière insérée dans cet énoncé tragique accroît l'émotion ce procédé lui permet de marteler l'idée qu'elle est désormais seule maîtresse de sa destinée que c'est elle qui décide. L'anaphore *je veux* seule sans suite d'énoncés confirme le martèlement que la locutrice se considère seule à décider de sa vie. L'anaphore donne également une touche poétique dans ces énoncés.

«[...]je voyais un poète français s'adresser à trois mille de mes compatriotes, cela trois heures durant. [...] ils semblaient avoir tous trente ans. Ce soir- tous avaient eu vingt ans, ou à peine quinze ans pendant la guerre, tous avaient alors fredonné les mêmes chansons françaises, [...] ils les avaient fredonnées tout en surveillant le bilan journalier des maquisards tués, tout en s'inquiétant pour un cousin arrêté et torturé, tout en tombant amoureux, il est vrai, d'une « Française de gauche » qui croyait en l'avenir de peuples décolonisés.[...] ils étaient tous unis ce soir pour reprendre avec Léo les refrains, lui soufflait un vers » VELP, p.57

13.2.1.2 La gradation

Elle fait se succéder des termes d'intensité croissante, elle produit un effet de grossissement. L'incipit dans LALF contient un effet de gradation à travers l'emploi de verbes qui expriment une gradation, voire une évolution dans l'action de l'enfermement.

En narrant le triste destin de Fatima, la fille du prophète d'avoir été privée d'hériter de son père quelques biens mais surtout de la succession temporelle, la narration dit : « *Fatima d'abord l'explorée, puis la révoltée dans le mépris et l'orgueil douloureux de ses diatribes, Fatima devient la dépossédée... [...] Fatima, la dépouillée de ses droits, [...] » LDM. p, 78*

Dans cet énoncé est décrit l'état dans lequel se retrouve Fatima après le décès de son père. L'intensité des mots employés est croissante. La gradation donne toute sa force à la tragédie qu'est en train de vivre la jeune femme.

Ou encore, en relatant des séquences de son expérience cinématographique : « *Tu ne peux exister dehors : la rue est à eux, le monde est à eux. Tu as droit théorique d'égalité, mais « dedans », confinée, cantonnée. Incarcérée. » VELP, p. 174*

Le ton plaintif sur lequel est énoncé cette phrase démontre le mouvement croissant qui rend compte de l'évolution de l'opération d'enfermement que subie la femme.

La gradation est repérable également dans les impressions que donne à lire Berkane à la découverte de sa Casbah « *Je me réinstalle en territoire d'enfance, même si ma Casbah s'en va en poussière, en éboulis. » LDDLLF, p. 180* les vocables, *poussières* et *éboulis* décrivent l'état de dégradation continu que subie ce joyau architecturale.

13.2.2 Les figures d'amplification

Les figures permettent d'amplifier et d'exagérer la force d'une idée ou d'une notion. L'amplification exprime l'exagération de la réalité, la grandeur.

13.2.2.1 La répétition

La répétition est une faute de style, elle lase l'intérêt et dénote l'improvisation, traduit la négligence de l'auteur ou l'indigence de son vocabulaire, mais elle devient figure de style quand un écrivain y recourt car elle est un indice de subjectivité. Elle est employée par volonté d'insistance ou pour créer l'obsession d'une image ou d'une émotion. Anne Coudreuse le souligne en déclarant : « *la répétition est la forme littéraire de l'obsession et du ressassement* »¹²²

C'est ce que nous constatons concernant le thème de la claustration qui traverse l'œuvre de l'écrivaine d'un bout à l'autre. Le titre du deuxième volet s'inscrivant dans l'écriture autobiographique dans LALF porte le titre de *Trois jeunes filles cloîtrées*, cette phrase est répétée tout au long de ce volet pour l'introduire d'abord tout de suite après le titre, ensuite au fil du texte comme le montre l'énoncé suivant :

« Trois jeunes filles cloîtrées dans une maison claire, au milieu d'un hameau du Sahel que cernent d'immenses vignobles [...]. Les jeunes filles cloîtrées écrivaient ; écrivaient des lettres ; des lettres à des hommes ; à des hommes aux quatre coins du monde ; du monde arabe naturellement. » LALF. 18-21

« *La mère des filles cloîtrées et l'épouse du gendarme étaient amies.* » LALF, p.33

« Une telle démangeaison de l'écriture me rappelle la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de mon enfance : écrire vers l'inconnu devenait pour elles une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue provisoire à leur claustration... [...] Mes jeunes amies, mes complices du hameau de vacances, écrivaient même langue inutile et opaque parce que cernées, parce que prisonnières ; elles estampillaient leur marasme, pour en surmonter plus ou moins le tragique. » LALF.67

La répétition de l'expression *des filles cloîtrées* est faite dans le but de marteler dans l'esprit du lecteur l'idée de l'enfermement, à travers la répétition l'écrivaine tend à exaspérer les faits indignes, cruels et odieux. Cette répétition finit par donner l'apparence de la vérité.

Tous les moyens sont utilisés pour rappeler la claustration, c'est ainsi que Assia Djebar mêle récit autobiographique et récit historique pour nous faire rappeler le quotidien

¹²² Anne Coudreuse, « La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIIIe siècle : étude de quelques exemples », *Modèles linguistiques* [En ligne], 58 | 2008, mis en ligne le 11 septembre 2013, consulté le 13 octobre 2017. URL : <http://ml.revues.org/379> ; DOI : 10.4000/ml.379

de ses cousines qui n'était fait que d'enfermement à la page 67, par l'image de la fièvre scripturaire qui avait saisi les témoins de l'invasion du pays à celle de ses cousines pour surmonter le vide.

13.2.2.2 L'hyperbole

L'hyperbole permet d'amplifier et d'exagérer une idée, elle emploie des termes trop forts, exagérés ; Elle crée une emphase. Tout au long de son œuvre Assia Djébar a insisté sur le thème de l'enfermement des femmes jusqu'à l'exagération, c'est un thème qui a traversé son œuvre d'un bout à l'autre.

Dans FADLA Assia Djébar dit en racontant le silence auquel sont assignées les femmes qui vivent quotidiennement la souffrance.

La voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu'ils ont emmurées...La voix qui cherche dans les tombeaux ouverts ! » FADLA, p.127

L'hyperbole est utilisée pour connoter, grâce à cette exagération, les maisons qui abritent les femmes sont assimilées d'abord à des prisons ensuite à des tombeaux. Les mots de plus en plus forts *soupirs, rancunes et douleurs* montrent l'intensité et le poids du vécu dramatique réservée aux femmes.

Dans la nouvelle éponyme du recueil FADLA, nous pouvons lire.

« Au volant, Sarah songe à l'entassement des enfants dans les chambres hautes, aux multiples balcons, persiennes fermées, qui ceinturent le front des rues. Elle songe aux femmes cloîtrées, même pas dans un patio, seulement dans une cuisine où elles s'asseyent par terre, écrasées de confinement... » FADLA. P, 87

L'espace dans les maisons prisons que l'écrivaine a décrit se rétrécit comme une peau de chagrin où la femme se retrouve éjectée du patio, d'habitude lieu de retrouvaille des femmes pour se voir occuper seulement la cuisine.

Dans LALF, l'écrivaine raconte le quotidien de ses cousines en disant : « *Mes jeunes amies, mes complices du hameau de vacances, écrivaient même langue inutile et opaque parce que cernées, parce que prisonnières, elles estampillaient leur marasme, pour en surmonter plus ou moins le tragique.* » LALF, p. 67

Assia Djébar représente la vie de ses compatriotes comme une guerre, les termes *cernées* et *prisonnières* rendent compte de cette réalité qui représente les hommes comme des soldats ou des gendarmes qui cernent les femmes pour en faire des prisonnières, en somme leur vie est comme un combat.

Ou alors Berkane quant il relate sa déception de retrouver la casbah dans un état délabré, il écrit alors à son ancienne compagne. « *Excuse mon désarroi : l'épidémie maléfique que je rapporte de ce retour aride, j'en ferai ensuite le tour, le détour, le retour ; je n'arrive pas pour l'instant-comme un chat avec sa pelote de laine embrouillée- à définir ma réaction, je dirais mon immobilité.* » LDDLLF, p.86

Le terme *épidémie* est trop fort pour désigner la déception qu'a ressentie le personnage en retrouvant sa cité antique, mais son désarroi est si important qu'il s'apparente à un mal qui le rend invalide sur tous les plans. Les termes *le tour, le détour, le retour* en plus de la musicalité qu'ils contiennent et qui contribue à la poétisation du texte, décrivent le désarroi et la perte dans laquelle se retrouve le narrateur.

13.2.3 Les figures d'analogie

Ces figures créent des images mentales en rapprochant deux univers différents.

13.2.3.1 La comparaison

Assia Djebar a utilisé tous les moyens pour raconter la claustration, c'est ainsi qu'elle mêle récit autobiographique et récit historique pour nous faire rappeler le quotidien de ses cousines qui n'était fait que d'enfermement. Ce faisant elle compare la fièvre scripturaire qui avait saisie les témoins de l'invasion de l'Algérie à celle de ses cousines qui écrivent lettre sur lettre pour surmonter le vide de leur quotidien. Elle amalgame ainsi les genres d'écrits historiques et autobiographiques pour rappeler la claustration.

« *Une telle démangeaison de l'écriture me rappelle la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de mon enfance : [...]* » LALF, p. 66

Les comptes rendus des militaires concernant les premiers moments de l'invasion sont assimilés grâce à une métaphore à une fièvre ensuite à une démangeaison qu'elle finit par comparer au rythme effréné des correspondances qu'entretiennent ses cousines avec leur correspondants.

En s'adressant à son aimée de quelques jours Berkane dit à Nadja :

« Je voudrais susciter lentement ton désir, je n'ai plus assez de temps pour te connaître, toi pour savoir le rythme de ta jouissance, je suis un analphabète de ton corps, [...] je veux te connaître avec précision : comme une rosée le matin, une tempête à midi, un orage du soir, savoir comment ton corps est nerfs, est douceur, est mollesse, est frémissement ou même refus, [...] » LDDLLF. P, 143

Nadjia est comparée successivement et en fonction du temps à la rosée, à la tempête et à l'orage, soit trois dimensions de la nature, la fraîcheur pour la rosée, la tempête et l'orage pour rendre compte des états d'âmes changeants et révélateurs de la sensibilité de la femme.

« Trente-sept descriptions seront publiées, [...] une telle démangeaison de l'écriture me rappelle la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de mon enfance : écrire vers l'inconnu devenait pour elles une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue provisoire à leur claustration... »LALF, p.66

Cet énoncé est riche esthétiquement puisqu'il comporte à la fois une hyperbole, une métaphore ainsi qu'une comparaison. L'écriture est assimilée à un nouvel oxygène pour les jeunes filles cloîtrées à longueur de journée, écrire est devenue pour elles une fonction vitale, elles ne vivent désormais que par le biais de ce canal qui leur procure un semblant de liberté.

13.2.3.2 La métaphore

La métaphore est une figure de style qui consiste à désigner communément deux mots ou deux concepts. L'usage de la métaphore ne revêt pas seulement un aspect rhétorique et esthétique mais contribue à enrichir l'illustration thématique dans le roman. Les textes d'Assia Djebar sont très riches en images métaphoriques nous nous arrêterons au niveau de quelques une d'entre elles.

La métaphore dans le recueil de nouvelles *Oran, Langue morte* est celle de la substitution de la mère biologique décédée pendant la guerre de révolution et remplacée par la force des choses par la tante maternelle qui devient mère adoptive. Si tout au long de la nouvelle la narratrice en se confiant à son amie Olivia, bute sur la nomination de sa mère adoptive et hésite entre l'appeler mère ou tante *ma mère, enfin ma tante maternelle*, répétée à six reprises. Cette répétition délibérée, loin d'être négligence prend une valeur expressive et suggère un effet analogique qui ferait substituer la mère patrie : l'Algérie par une autre terre que les exilés ont fini par adopter.

En se préparant à enterrer sa mère adoptive elle avoue à son amie Olivia.

« « Mère perdue », oui : j'ai perdu Maman à dix ans. Et si, dans quelques mois, ma Khalti risque de s'éteindre [...], alors, oui, j'aurai cette fois vraiment perdu ma mère [...], je me prépare à cette perte redoublée. Mais le lendemain, en partant, c'est dans ton île que je me réfugierai. Moi désormais orpheline. »OLM, p.35

L'image de la mère adoptive qui meurt et que la narratrice revient pour enterrer est associée à cette terre ancestrale à laquelle on finit par s'arracher et lui substituer une autre

terre considérée désormais comme un refuge et un remède contre la mémoire douloureuse et contre l'injustice infligé par une société sclérosée qui est la principale cause de fuite vers l'exil pour de nombreuses femmes.

La deuxième métaphore est celle de l'invasion de l'Algérie par la France qui est assimilée à un viol puis à un acte d'amour et que nous développerons dans la deuxième partie.

13.2.3.3 La personnification

La personnification est un procédé qui consiste à représenter une chose inanimée, une entité abstraite ou un animal comme un être humain.

« *Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles.* » LALF, p. 11

Dans cet énoncé l'écrivaine personnifie les maisons en leur donnant une caractéristique humaine, en effet le fait d'être aveugle est propre à l'humain. A travers ce procédé elle veut signifier aux lecteurs que les maisons sont construites de façon à ne pas permettre aux femmes enfermées à longueur de journées de regarder l'extérieur par une quelconque ouverture.

A cet énoncé fait échos celui, ci-dessus qui explique l'idée de l'enfermement :

« [...] *il (l'homme) lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadénasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe.* » LALF, p.11

L'idée de l'aveuglement est explicitée par ce relevé qui complète à la même page le premier. Cette image est reprise dans son roman autobiographique VELP lorsqu'elle rapporte l'histoire narrée par Cervantès qui eut pour théâtre Alger et pour personnage Zoraidé :

« C'est l'histoire du Captif et de Zoraidé, du Don Quichotte : j'imagine, pourquoi pas, que cette entrée de l'Algérienne dans le premier grand roman de la modernité a réellement eu lieu à Alger, entre 1575 et 1579, quelque part sous une fenêtre aveugle : signal d'alarme d'une Algéroise peut-être pas forcément la plus belle, ni la plus riche, ni la seule héritière de son père, non, mais sûrement une femme enfermée. »VELP, p.167

La personnification de la fenêtre rejoint celle de la maison pour marteler l'idée de l'enfermement répétée explicitement dans la fin de l'énoncé pour confirmer encore une fois le sort commun de la claustration que subissent toute les femmes. L'énoncé annule toute les possibilités de destinée concernant le personnage Zoraidé de Cervantès, mais conserve avec certitude, le terme *sûrement* le prouve, celui de l'enfermement. C'est dire

qu'en matière de thématique, il n'ya pas eu de renouvellement dans le long parcours d'Assia Djebar puisque dans ce roman publié en 1995 est réitéré encore une fois ce thème.

Conclusion partielle

Au terme de l'analyse de la première partie, force est de dire que le positionnement d'Assia Djébar concernant la représentation de la femme est équivoque. Elle a été simultanément dans la construction d'une image de la femme en action et en évolution mais toujours sur fond de séquestration et d'effacement. A dire vrai, la première représentation (femme en action), à peine a-t-elle pris forme, qu'elle s'est vue dégrader. A partir de 1980, c'est la seconde image qui est réitérée, entretenue jusqu'à son dernier récit pour supprimer celle dressée, durant les années soixante, dans *LEDNM* et *LAN* qui rendait compte d'une évolution dans le parcours de chacune des femmes livrant, au passage, un paradigme de personnage très fort : des femmes autonomes, auto-suffisantes et autocritiques comme nous l'avons montré dans notre analyse. Qu'en est-il aujourd'hui après cette graphorrhée¹²³ de récits proposant toujours le même portrait figé ? Peut-on dire qu'Assia Djébar a réussi dans son projet ? La réponse est non, et nous l'avons démontré grâce à l'approche lexicométrique, que les récits qui s'en sont suivis n'ont fait qu'enfermer la femme dans des clichés, rendant prévisible la rupture qui s'est opérée dans son écriture laquelle, au départ, se destinait à donner un modèle en pleine évolution.

L'étude du paratexte, des incipits et des clausules laisse apparaître une dévaluation dans l'écriture de l'écrivaine qui est passée d'une écriture de l'espoir à une écriture du désespoir. En effet, nous avons constaté que d'un roman à un autre et d'une période à une autre, le style d'Assia Djébar a changé, pour prendre un ton plus pathétique où le caractère dysphorique revient dans les titres et les exipits de ses derniers écrits, marqués le plus souvent par des interrogations sans fin et un ton alarmiste rendant compte, de ce fait, d'une écriture tragique. Un changement de thématique, mais toujours sur fond pathétique, s'est opéré dans son écriture allant de pair avec l'urgence des événements ébranlant sa patrie durant les années quatre vingt-dix et deux mille d'où un ethos se culpabilisant sans cesse de se trouver loin de sa terre et des siens.

S'il y a rupture dans son écriture, il ya comme même une continuité dans la mesure où nous avons relevé la fidélité à la notion de négation dans laquelle s'inscrit la romancière. Ce faisant, l'analyse de la rhétorique du « non » dans laquelle Assia Djébar a campé les femmes de son univers romanesque révèle que cette négation ne se contente pas

¹²³ Nous reprenons le terme que l'auteur a employé dans son récit *LALF*, pour décrire la quantité importante des écrits provenant non seulement des premiers conquérants, pour relater les premiers moments de l'invasion mais aussi les lettres que ses cousines cloîtrées ne cessaient d'envoyer à leur correspondants dans tous les pays arabes.

d'introduire une valeur négative seulement, elle est une façon d'être, un positionnement et un rejet par la femme d'une situation instaurée par les hommes sous couvert de la tradition et de la religion. La représentation de l'univers féminin que dresse l'écrivaine est hautement transgressive et correspond à certains pans de sa vie où elle nous a donné à voir l'image d'une jeune femme qui s'inscrit dans la rébellion. Cette posture du refus et du rejet est une composante de sa personnalité, l'éthos d'Assia Djébar est transgressif. D'ailleurs, nous constatons de nombreuses ressemblances psychologiques des personnages avec l'auteur de part le parcours professionnel, la sensibilité aux langues, l'écriture, l'authenticité des lieux, des objets et des textes, ainsi qu'à l'insistance à l'exploration du moi. C'est dans ce sillage que la représentation des figures féminines de ces derniers récits défie toute loi morale et sociale puisqu'elle a dressé des portraits de femmes en rupture de tous liens social et spatial, des femmes qui vivent leur sexualité au grè de leur humeur et qui nouent et dénouent leurs relations avec les hommes, selon leur volonté. Une représentation utopique si l'on tient compte du contexte arabo-berbéro musulman, lieu d'appartenance originel de l'écrivaine et de ses personnages et qui rend compte du désespoir de l'écrivaine de voir un jour s'améliorer les relations hommes femmes dans son pays.

Malgré la volonté de l'écrivaine de rehausser la représentation de sa compatriote en lui accordant la parole à travers les témoignages, il est évident que l'image traditionnelle pèse de tout son poids dans ses écrits sinon qu'elle est omniprésente. Un projet avorté, sans doute, à la suite de la réalité des rapports sociaux qu'entretient l'homme avec la femme au lendemain de l'indépendance, la femme étant cantonnée dans un carcan social médiéval où nulle place représentative, selon elle, ne lui est consacrée. Ce ressassement, confirmé par l'analyse que nous avons menée, a confiné l'auteur dans un refus du réel et du présent, l'installant dans un anachronisme sans limites, ignorant le contexte socio-économique en mutation perpétuelle dans son pays et du dynamisme qui avait marqué les années post-indépendance. Au lieu de cela, et avec son intention ambiguë à vouloir la libérer, comme elle n'a cessé de le répéter lors de ses déclarations¹²⁴, elle n'a fait que reconduire une image stéréotypée, la figeant dans une position d'inertie rappelant le portrait caricatural si cher à l'occident et faisant de ses textes, une écriture stagne et figée en parfait décalage avec son temps. D'où un éthos ambigu et paradoxal se présentant comme défenseur de la cause féminine mais la maintenant simultanément dans une image archaïque et stéréotypée.

¹²⁴ Voir à ce sujet les différentes allocutions qu'elle a prononcé lors des remises de prix.

Quant aux hommes, le portrait que l'écrivaine leur a réservé dans ses derniers récits est bien loin de celui de « dieu » dressé dans les premiers romans. Les hommes, dans l'univers romanesque d'Assia Djebar, ont fini par devenir des pantins perdant le contrôle de la situation, à la merci de la femme qui noue et dénoue les relations avec eux, d'ailleurs dans LDDLLF elle réserve un traitement pessimiste à son personnage masculin. C'est dans ce sillage que l'écrivaine a rendu compte de l'incommunicabilité entre les deux sexes, s'abstenant, par conséquence, de décrire une relation normale au sein du couple en raison de l'absence du concept du couple dans sa société. Ce faisant, elle a fait le procès de la société traditionnelle qu'elle a représentée comme sclérosée et codifiée.

C'est dans ce sillage que nous relevons un ethos paradoxal chez l'écrivaine à propos de la représentation de sa société. Autant elle s'est écartée de la réalité dans sa représentation de la femme pour décrire le dynamisme de sa société et ce mouvement de transition allant vers la modernité qui l'avait caractérisée aux lendemains de l'indépendance¹²⁵, autant elle a adopté la position inverse pour décrire la situation tragique que vivaient ses compatriotes durant la décennie noire. Elle y décrit son pays sous des jours sombres donnant à voir un ethos dévalorisant l'Algérie et ses compatriotes dont elle n'a dressé que représentation négative dans ses derniers textes. Ce paradoxe nous pousse à dire que l'écrivaine manipule la réalité selon les thèmes qu'elle aborde dans ses écrits et selon les nécessités de son idéologie du moment. Une posture qui confirme nos soupçons quant à son intention de servir les exigences des maisons d'éditions françaises imposant une marque de fabrique aux écrivains des anciennes colonies.

D'ailleurs, son écriture rend compte d'une idéalisation du passé lointain où régnait le matriarcat ainsi que de la période coloniale et poursuit son processus de dévalorisation du présent et de crainte de l'avenir. C'est dans ce sillage que nous percevons un ethos désenchanté durant l'ère postcoloniale et nostalgique de la présence française, qui s'est soldé par une expatriation.

Au terme de cette partie de notre analyse nous pouvons dire que l'écriture d'Assia Djebar est l'écriture de l'inaboutissement puisqu'avec le portrait de Nadjia et de Theldja nous constatons l'aboutissement illogique d'une représentation de la femme longtemps figée et maintenue dans des clichés pour la voir modifiée subitement et surtout sur le plan sexuel, puisque ces femmes sont décrites comme n'obéissant et ne vivant qu'au gré de leurs humeurs sexuelles.

¹²⁵ Voir à ce sujet les résultats des enquêtes d'ordre sociologique sur lesquelles nous nous sommes appuyées dans le chapitre de l'analyse lexicométrique.

PARTIE SECONDE :
L'ETHOS PARADOXAL :
PRESENTATION DE SOI
ET REECRITURE DE L'HISTOIRE

INTRODUCTION

Dans cette deuxième partie, nous nous proposons d'analyser les procédés discursifs dont s'est servie Assia Djebar pour se raconter et raconter l'Histoire de son pays, c'est-à-dire comment s'est-elle représentée, comment a-t-elle représenté les siens et comment a-t-elle représenté l'Histoire relative à son pays ?

Parler de soi n'est pas chose aisée puisqu'il faut tenter de se montrer tel que l'on est et tel qu'on a eu à vivre certains événements, les épisodes développés sont choisis, ils expliquent des comportements, justifient des attitudes et révèlent des traits de caractères, rappelons à ce titre les Confessions de Jean Jacques Rousseau. Le lecteur est amené à partager de très près la vie de l'auteur, à s'émouvoir ou à s'offusquer de certains faits que l'auteur a sélectionnés pour les partager avec lui. Car il s'agit de ne pas tout raconter mais privilégier seulement les incidents qui ont marqué d'une manière ou d'une autre, la vie de l'écrivain. Dans LALF, l'écrivaine s'est donnée à voir en mettant son « moi » au cœur du texte. C'est également un récit où s'insèrent des passages historiques que nous nous apprêtons à analyser ainsi que des témoignages de femmes ayant participé à la guerre de libération.

De notre première lecture du récit historique inséré dans le roman *L'amour, La fantasia*, nous avons repéré la métaphore qui a permis à la romancière de représenter autrement l'invasion française. C'est dans ce sens que nous allons voir, comment l'ethos ainsi que d'autres procédés lui permettent de crédibiliser son univers et sa vision des choses, car force est de dire que tout écrivain se construit une posture en exposant ses idées et ses arguments dans le but de mobiliser et influencer le lecteur.

Cadre théorique

Selon Ruth Amossy, toute prise de parole implique la construction d'une image de soi et l'écriture est une implication personnelle liée à l'imaginaire et à l'éthos de l'écrivain, c'est ainsi que l'écrivaine se prête dans son roman *L'Amour, la Fantasia* à mêler les genres et nous retrouvons le récit autobiographique et le récit historique mêlés non seulement l'un à l'autre mais aussi à la fiction et au témoignage. En effet dans les chapitres d'ordre historique, Assia Djebar ne s'empêche pas d'y greffer certains volets dont elle nous fait part lors des chapitres d'ordre autobiographique, elle va même y greffer de la fiction à travers un « je individuel » se proposant comme témoin de certains faits qui se sont déroulés plus d'un siècle avant sa naissance. Elle adopte de ce fait une posture qui lui permet de parcourir les temps et les espaces ce qui lui permet d'y greffer des impressions personnelles concernant les premiers moments de l'invasion, elle s'interroge également sur la suite qu'auraient eu certains faits et va même jusqu'à y ajouter d'éventuelles aboutissements.

Dans la rhétorique antique, l'orateur doit, pour agir sur l'auditoire, disposer d'arguments valides, c'est-à-dire maîtriser le logos, produire un effet puissant sur lui, l'émouvoir c'est-à-dire atteindre son pathos, mais aussi projeter une image de soi qui inspire confiance c'est-à-dire l'éthos. C'est cette image que nous nous proposons de révéler.

Selon Barthes, l'orateur profère une information et en même temps il dit : « *je suis ceci, je ne suis pas cela.* », c'est à dire, ce sont les « *airs* » que se donne le locuteur par son discours. Une manière de dire qui renseigne sur une manière d'être, c'est dans ce sens que le rappelle Maingueneau en disant que l'éthos n'est pas « dit » explicitement, il est « montré » ou impliqué par l'attitude de l'orateur. Pour Goffman, il correspond à la dimension verbale du « travail de figuration » de l'acteur, selon ce dernier, la présentation de soi dépasse l'intentionnalité du sujet parlant et agissant, elle est tributaire des rôles sociaux et des données situationnelles. L'éthos tient donc à l'image de soi que le locuteur projette dans son discours afin d'emporter l'adhésion de l'auditoire.

Selon le sociologue Bourdieu, l'efficacité d'un discours tient à l'autorité préalable que détient le locuteur, c'est-à-dire que le pouvoir des mots réside dans l'association entre la fonction sociale et le discours du locuteur au sein d'un rituel donné, c'est donc la situation

et le statut institutionnel de l'orateur qui prime. Dans le cas de notre écrivaine, c'est son parcours universitaire et les distinctions dont elle fut honorée qui contribuent à assoir une crédibilité et lui assurent de ce fait une autorité auctoriale. L'orateur doit donc se présenter comme un homme de bien parlant bien, et en persuader son auditoire, l'ethos discursif ne peut pas être coupé de la position institutionnelle du locuteur. Cependant le résultat n'est pas toujours conséquent, l'ethos discursif peut être modifiée par lui au cours de l'interaction. C'est-à-dire que le discours travaille à créer et assoir des légitimités qui ne sont pas inscrites dans la «position».

Selon Amossy, ethos et présentation de soi sont synonymes, c'est pour cette raison que nous allons relier les récits dans lesquelles Assia Djebar s'attarde à se présenter et présenter les siens à la notion d'ethos et voir quelles images veut-elle nous en donner ? Les anciens rhétoriciens insistent sur l'idée que tout orateur, pour faire bonne impression doit donner de lui une image favorable lui assurant une autorité et une crédibilité, qu'il s'agisse de :

« L'homme politique qui travaille sa présentation de soi dans une campagne électorale, le médecin qui s'entretient avec un patient, la mère qui parle avec ses enfants, le journaliste qui écrit un article et le narrateur qui conte un récit dans un texte littéraire construisent tous une image de soi qui joue un rôle capital dans l'interaction qu'ils mettent en place [...]. »¹²⁶

Nous allons voir comment la présentation de soi de l'écrivaine est une mise en scène plus ou moins programmée de sa personne pour s'octroyer une légitimité et un pouvoir et la construction identitaire qu'elle propose est une mise en perspective sur celle des ses interlocuteurs. La présentation de soi est intimement liée à l'impression qu'un individu tente de produire sur l'autre pour mieux l'influencer, c'est donc l'effet à produire qui est au centre de l'intérêt, il nous faut alors relier rhétorique et sociologie, puisque la première est axée sur l'art de persuader et la deuxième sur l'ordre de l'interaction, l'une et l'autre nous permettront de réfléchir sur les modalités, le sens et l'importance de la présentation de soi.

Ethos auctorial

C'est admettre la présence d'une instance énonciatrice se référant à l'auteur réel. C'est l'auteur qui s'adresse au lecteur en sa qualité de créateur des personnages et d'organisateur du récit et non le narrateur qui raconte le récit ou l'histoire. Les multiples interventions de l'auteur nous permettent de mettre le doigt sur multiples facettes de son

¹²⁶ Amossy, Ruth. *La présentation de soi*. Op. cit., p.6

caractère : autoritaire, conventionnel, ludique, subversif, sérieux, ironique, contestataire, conciliant, traditionnel, ainsi que d'autres images.

Ethos discursif

Dans l'impossibilité de contraindre l'autre à adhérer à ses vues, un orateur doit faire preuve d'une grande crédibilité, qu'il s'agisse d'un texte argumentatif, politique, publicitaire ou littéraire. Dominique Maingueneau a été le premier théoricien à attirer l'attention sur l'ethos discursif et à en élaborer une théorie, c'est dans ce sens que l'effort de persuasion n'est pas seulement une affaire d'une interaction en face à face, mais elle est au cœur de tous les discours qui circulent dans l'espace social. Il relève de l'énonciation, il désigne l'image de soi qui se construit dans et par le discours.

Pour influencer, un locuteur doit adapter sa plume en fonction de ses allocutaires, en imaginant leur vision des choses et en tenant compte de leur pouvoir, quelle autorité possèdent-ils ? En s'inspirant de la vision d'Aristote sur cette notion, Maingueneau insiste sur le caractère moral du locuteur, qui à lui seul amène la persuasion car il inspire la confiance, et de ce fait facilite l'adhésion.

L'ethos discursif est l'image que construit le locuteur de lui-même consciemment ou inconsciemment dans son discours, ce qui constitue une composante de la force illocutoire. Il revêt une dimension affective non négligeable et indispensable pour l'entreprise de persuasion et d'influence.

Ethos préalable

L'ethos préalable est l'image que l'auditoire construit du locuteur avant sa prise de parole, cette image est élaborée dans un espace sociale qui est tributaire des fonctions institutionnelles, du statut et du pouvoir du locuteur, mais également en se basant sur une représentation collective ou des stéréotypes qui collent au locuteur. Il relève d'une connaissance socialement établie à propos de l'orateur.

Cependant, les théoriciens ne s'empêchent pas de s'interroger pour résoudre la problématique de savoir s'il faut privilégier l'image de soi que le locuteur projette dans son discours ou celle qui découle d'une connaissance préalable de sa personne. Selon Wisse c'est l'alliance entre les qualités morales et intellectuelles qui rendent le locuteur digne de confiance. L'être transparent dans le discours opérant ainsi une liaison entre la personne du locuteur, ses qualités, son mode de vie, et l'image qui découle de sa personne. Amossy résume ainsi son explication à propos de l'ethos discursif.

« Les dimensions extraverbaux de l'orateur dans la rhétorique classique se résument comme suit : 1) sa renommée, sa réputation, c'est-à-dire l'image préalable que sa communauté possède de lui, 2) son statut, le prestige dû à ses fonctions ou à sa naissance, 3) ses qualités propres, sa personnalité, 4) son mode de vie, l'exemple qu'il donne par son comportement. [...] L'ethos se confond alors avec les mœurs et la question de la moralité du locuteur comme être dans le monde. »¹²⁷

Pour rendre compte de l'efficacité intrinsèque à la parole, Maingueneau reprend les notions de Benveniste et de Ducrot qui parlent de cadre figuratif qui légitimerait le dire de l'énonciateur, c'est-à-dire une scène d'énonciation, l'image de soi serait donc perçue par le biais des marques verbales qui la construisent et la proposent à l'interlocuteur. Le locuteur peut choisir un scénario préétabli qui lui permet d'afficher une posture. C'est ainsi que l'inscription du sujet parlant ne se fait pas uniquement à travers les embrayeurs et les marques de subjectivité tels que les modalisateurs, les verbes et les adjectifs axiologiques, elle est liée au « ton » qui renvoie à l'écrit comme à l'oral. Le ton est associé à son tour à la double figure de l'énonciateur, celle d'un caractère et d'une corporalité.

Jean Michel Adam parle des éléments remarquables au niveau prédiscursif qui trouvent à s'exprimer dans la littéralité de l'énoncé, par exemple un locuteur peut toujours rappeler à quel titre il énonce et l'autorité que lui assurent ses fonctions. Ces données déterminent dans quelle mesure la parole du locuteur fait autorité et s'il est habilité à aborder tel sujet ou tel autre et le genre qu'il préfère.

Cependant il y a d'autres données prédiscursives qu'il faut considérer, c'est l'imaginaire social qui se nourrit des stéréotypes, l'image du locuteur est en prise sur des modèles culturels, il faut donc connaître l'image publique du locuteur, selon Amossy, il faut tenir compte de : «

- *de l'image que l'on se fait de la catégorie sociale, professionnelle, ethnique, nationale, etc., du locuteur,*
- *de l'image singulière qui circule d'un individu au moment de l'échange argumentatif,*
- *de la possibilité d'images différentes, voire antagonistes, du même locuteur selon l'auditoire visé ».*¹²⁸

La représentation de soi

« Ce qui la rend si spécifique c'est qu'elle est un moyen qui permet une saisie logico-temporelle du moi : l'écriture autobiographique est une écriture de soi qui consiste à poser

¹²⁷ Amossy, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Op. cit, p. 87

¹²⁸ *Ibid.*, p. 97

ce dernier comme objet d'analyse, d'introspection, de spéculation et d'investigation. » En d'autres mots, le projet autobiographique de mot en mot et de phrase en phrase est une quête pour architecturer le moi en opérant un processus de déconstruction/reconstruction d'une existence qui fut, par un sujet psychique qui est. Elle est de ce fait un travail ordonné, cohérent et organisé de représentation et de symbolisation de l'expérience personnelle :

« *Récit rétrospectif, l'autobiographie est aussi, par un mouvement de retour, une analyse rétrospective du moi.* »¹²⁹

En parcourant l'œuvre d'Assia Djébar nous remarquons qu'il y a une similitude entre son parcours et celui de ses héroïnes, en effet les principaux personnages des récits d'Assia Djébar ont de communs avec elle la pratique de l'écriture, leur cursus universitaire, leur profession, leur expérience de l'exil et leur sensibilité au dialecte algérois. Ainsi de Lila, étudiante en philosophie, une discipline des sciences humaines tout comme l'Histoire, la discipline de l'écrivaine, jusqu'à Berkane l'écrivain, en passant par Isma, l'institutrice ou le personnage de la première nouvelle d'OLM, qui envoie lettre sur lettre à son amie restée en Sardaigne pour lui confier son indifférence à se retrouver sur la terre de ses origines, jusqu'à Thelja, historienne spécialiste dans l'art. Tous exercent ces métiers qui s'inscrivent dans la récupération du passé mémoriel, sa préservation et surtout sa transmission. Tous écrivent ou enseignent, l'auteur partage avec ses personnages cette verve de l'exploration de l'être. Tous s'interrogent perpétuellement et tous ont soif de liberté et ont ce projet de casser les chaînes qui les obligent à l'enfermement et le silence et toutes ont été préservées de la séquestration grâce à leurs pères qui les ont initiées chacune à l'école française. Issue d'un milieu bourgeois, l'écrivaine a toujours choisi ses personnages lui ressemblant de ce milieu, tous partagent avec l'auteur ce métier qui ressortit à l'écriture.

¹²⁹ Miraux Jean-Philippe, *L'autobiographie –Écriture de soi et sincérité-*, Paris, Nathan, 1996, p.37.

CHAPITRE I :
L'UNIVERS D'ASSIA DJEBAR :
ETHOS ET AMBIVALENCE

INTRODUCTION

Nous nous proposons dans cette partie de l'analyse d'explorer les récits dans lesquelles l'écrivaine s'est attelée à raconter sa vie, à se présenter et présenter les siens, une écriture autobiographique en somme pour voir en quoi elle pourrait éclairer notre problématique qui vise à étudier rappelons le, le positionnement de l'écrivaine par rapport à certaines questions et thèmes qui ont jalonné sa vie. Quelle motivation a poussé l'écrivaine à exposer ainsi sa vie et comment l'a-t-elle fait ? Elle qui était si réticente au début de sa carrière à toutes écriture autobiographique et l'a même déclaré dans une interview. « *J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur de l'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance dans les premières œuvres.* »¹³⁰

Ces déclarations rejoignent celles de l'auteur de *La comédie humaine* Honoré de Balzac, nous lisons à ce propos : « *Balzac, dans une préface au Lys dans la vallée, revendique le droit du romancier à un je fictif, mais il condamne l'usage du je personnel comme une prostitution mille fois plus infâme que l'autre, [...].* »¹³¹

Ce positionnement de l'écrivaine déclaré en 1962 est compromis quelques années plus tard à son insu puisque sans s'en apercevoir, elle étalera sur une cinquantaine de pages du roman *Les alouettes naïves* des pans de sa vie privée, ce qui lui vaudra plus d'une décennie de silence pendant laquelle elle tournera deux longs métrages cinématographiques. Reprenant l'écriture en 1980, elle n'hésitera pas à se raconter et à assumer pleinement ce nouveau positionnement dans plusieurs de ses écrits, à commencer par *L'Amour la Fantasia, Ombre Sultane, Vaste est la prison* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Il faut dire aussi que l'écrivaine s'est donnée à voir également dans LEDNM à travers le personnage de Lila. Elle l'a déclaré elle-même lors d'une interview avec le sociologue Wadi Bouzar. « *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.* »¹³²

En effet beaucoup de similitude existent entre le personnage de Lila et l'écrivaine, l'émancipation à travers l'école française que veut absolument donner le père de Lila à sa

¹³⁰ Rolin, Gabrielle. «Assia Djébar. Interview », Jeune Afrique, N° 87, 4-10 juin 1962. Cité par Nadjib Rédouane et Yvette Bénayoun-Szmidt dans *Assia Djébar* Paris : L'Harmattan, 2008, p. 26

¹³¹ Balzac Le lys dans la vallée cité dans *L'autobiographie*. Jacques Lecarme, Etienne Lecarme-Tabone. Paris : Collection U Armand Colin. 2015, p. 10

¹³² Bouzar, Wadi. Lectures maghrébines. *Op, cit* . p. 160

filles mais aussi des traits moraux tels que la prédilection au défit que préconise cette dernière et notre écrivaine.

Comment a-t-elle représenté sa vie ? En a-t-elle profité pour asseoir et justifier certains de ses positionnements ? Quelle est l'image qu'elle a représentée de sa personne et des siens ? C'est ce que nous nous apprêtons à montrer dans l'analyse qui suit pour répondre à la question, comment se raconte-elle et comment a-t-elle raconté les siens ?

Pour notre écrivaine, raconter sa vie est devenu à un certain moment de sa vie une nécessité, nécessité de se dévoiler, elle qui s'était voilée au début de sa carrière jusqu'à falsifier son patronyme parce qu'éduquée selon les lois du mutisme et de l'effacement. Dans son premier récit autobiographique *L'amour, la Fantasia*, Assia Djébar raconte son enfance puis sa jeunesse dans une ambiance familiale parfois élargie aux tantes et aux cousines et dans un contexte franco-algérien. Cependant l'écrivaine ne se dévoile pas directement dans la première partie de son premier récit autobiographique comme nous le lisons à travers cet incipit. « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père.* » P11

Le pacte autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune qui « suppose d'abord une identité assumée au niveau de l'énonciation »¹³³ n'est pas respecté.

Pourtant, il est dit à propos de l'autobiographie. « *L'étude de soi que mènent les autobiographes les oblige à considérer leur « moi » dans ses rapports au monde et au temps. [...] l'histoire du monde s'identifiant à celle de sa personne, dans une véritable poétique du temps.* »¹³⁴

Assia Djébar n'échappe pas à cette règle et s'inscrit elle aussi dans cette double dimension du temps et de l'espace, elle fait d'ailleurs de l'autobiographie un projet qui s'étend sur plusieurs années puisque ses récits autobiographiques et autofictionnels ont été élaborés sur plusieurs textes.

¹³³ Le Jeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p 25

¹³⁴ Zalone, Damien. *L'autobiographie thèmes et études*. Paris : Ellipses éditions. 1996, p. 69

Une présentation de soi impersonnelle

Dans le roman LALF se greffent des passages d'ordre autobiographique, qu'il n'est pas aisé d'en identifier l'appartenance dès le début en raison de l'absence d'un « je » narrateur qui prend à sa charge directement les pans de vie racontés. C'est par le truchement d'un certain nombre d'indices que nous arrivons à reconnaître l'appartenance des ses souvenirs et présentation de soi. En effet les traces d'une description physique et morale de la narratrice concordent avec celles d'Assia Djébar, en plus des éléments caractérisant ses origines et des indices spatio-temporels correspondants à sa vie. Ajouté à cela, les déclarations faites à la fin du roman dont nous lisons :

« L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant « me parcourir » je ne fais que choisir un autre voile. [...] Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ? ... » LALF, p. 302, 304

Il s'agit effectivement de l'autobiographie d'Assia Djébar. Dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* elle dit en parlant de son roman LALF :

« Ainsi, j'avais livré au public, entre des chapitres, ressuscitant la guerre du siècle passé en Algérie, j'avais exposé des lambeaux de ma propre vie, de mon enfance, du quotidien de mon père, de ma mère, et même quelques scènes intimes de ma vie de femme. [...] Je racontais mes émois d'adolescente mais aussi les cachais, je décrivais la correspondance secrète de jeunes filles enfermées, je rappelais même une nuit de noces- de défloration, grands dieux- et je ne savais pour quelle raison secrète cette inscription là était nécessaire ? Pour quelle motivation obscure avais-je besoin de faire avancé ce double récit, cette quête sur deux niveaux, et sur deux siècles ?... » CVQM, p. 106

Il s'agit donc bien de son autobiographie même si le pacte est brouillé au départ de la narration. L'écrivaine déclare dans ce sillage en associant à l'exercice autobiographique la notion de « *hochma* »

« C'est-à-dire, en arabe, de la « honte » en fait de la pudeur, seule spécificité féminine, pourrait-on dire de la littérature autobiographique, ce voile qui vous engonceraient, qui, dans les temps anciens, vous aurait fait désigner comme sorcière, comme impure, et impudique, et obscène, et pudique... » CVQM, p.103

13.2.4 Un je problématique

Du premier chapitre intitulé *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école* du roman LALF nous avons extrait cet incipit dans lequel Assia Djébar amorce un récit autobiographique. « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et*

droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien. » LALF, p.11

Alors que toute présentation de soi se fait généralement à la première personne du singulier, l'écrivaine évite l'emploi du « je » dès l'incipit du roman cité plus haut, où s'alternent parties autobiographiques et Historiques, présentant une petite fille anonyme, vivant dans un village anonyme, se laissant guidée par un père, maintenu à distance. C'est ainsi que Assia Djébar rompt avec le pacte autobiographique tel que l'énonce Phillippe Lejeune, la présentation est brouillée, nous donnant à lire une présentation de soi problématique puisque d'une auto présentation anonyme elle emploie le *je* personnel quelques lignes plus loin. Une alternance est constatée par la suite entre l'emploi du « je » et de diverses autres expressions pour se désigner, allant de *elle, la jeune fille, la future épousée, la pucelle*. Cet effacement soulève des questions sur la nature et les fonctions de l'ethos de l'écrivaine. Une posture étrange si l'on revient à quelques incipits de textes autobiographiques d'écrivaines, figures de proue du féminisme dans leurs pays à l'instar de Assia Djébar.

Fatima Mernissi et Simone De Beauvoir respectent le pacte autobiographique dès le départ de leurs récits autobiographiques et s'installent dans un « je » qui dévoile leurs identités. Simone de Beauvoir s'exprime ainsi dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*. « *Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail.* »¹³⁵

Fatima Mernissi s'aligne avec la féministe française précédemment citée pour révéler aux lecteurs. « *Je suis née en 1940 dans un harem à Fès, ville marocaine du IXe siècle, située à cinq mille kilomètres à l'ouest de La Mecque ? Et à mille kilomètres au sud de Madrid, l'une des capitales des féroces chrétiens.* »¹³⁶

Ruth Amossy dit en parlant de la présentation de soi du locuteur : « *En disant « je », le locuteur construit dans son énonciation une image de soi en même temps qu'il se constitue en sujet. C'est à travers cette image qu'il s'identifie - qu'il se donne à voir d'une façon qui permet de le situer socialement et de le distinguer individuellement par des traits particuliers.* »¹³⁷

¹³⁵ De Beauvoir, Simone, *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], Paris : le livre de poche, 1971, p.5

¹³⁶ Mernissi, Fatima. *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, 1994, p. 7

¹³⁷ Amossy Ruth. *Op, cit*, p 105

Ce n'est pas le cas d'Assia Djébar qui s'est cantonnée dans un anonymat se laissant représenter en évitant de se constituer comme sujet de sa propre représentation et donnant l'illusion de représenter une autre personne.

En relatant les préparatifs de son mariage qui s'est déroulé en France alors qu'elle était encore étudiante et son fiancé activiste au sein du FLN, et vivant en clandestinité, parce que recherché par la police française, Assia Djébar en garde un goût amer comme le laisse entendre la narration. Un mariage qui s'est déroulé pourtant, loin de son Algérie natale et donc loin des lois traditionnelles imposantes, ce qui lui a permis de faire quelques entorses aux traditions et que nous citerons plus loin. Mais malgré cet acquis, l'écrivaine en parle amèrement, à propos de l'épisode de la défloration, elle narre :

« Dans ces noces parisiennes, envahies de la nostalgie du sol natal, sitôt entré dans la pièce au lit neuf, à la lampe rougeâtre posée à même le sol, le marié se dirige vers celle qui l'attend, voici qu'il la regarde et qu'il oublie. [...] il (son mari) avait promis que l'initiation prendrait autant de nuits qu'il le faudrait. Or, dès le début de cette nuit hâtive, il pénétrait la pucelle. »LALF, p. 153

L'absence du « je » dans cet énoncé traduit un refus et une difficulté de l'écrivaine à s'identifier à cette personne qu'elle présente. Cette difficulté « à se dire et se donner à voir »¹³⁸ dénote d'un malaise, Assia Djébar ne se constitue pas comme sujet de cet énoncé, bien qu'elle soit sujet de l'énonciation. Elle décrit une figure qui n'est pas maître de sa destinée, elle relègue les faits à une autre instance *elle* repérable grâce aux pronoms *celle, l', la, son*. A ce propos Ruth Amossy énonce

« En effet, dans l'échange verbal, la présentation de soi est nécessairement ancrée dans la présence d'un locuteur repérable qui appose sa marque sur le discours. »¹³⁹

Ce refus d'apposer sa marque dans le discours et de prendre à sa charge ce souvenir montre une incapacité et un blocage de l'écrivaine à se raconter, un problème se pose donc pour Assia Djébar lorsqu'il s'agit pour elle de se représenter. Elle souffre en évoquant ce souvenir d'où cette distanciation, elle en parle comme s'il s'agissait du souvenir d'une autre. La déception que cet acte a suscitée est perceptible au niveau de la dernière phrase de l'énoncé. A ce propos Najiba Regaieg dit :

« L'écriture de soi est alors une nouvelle souffrance, peut-être même plus vive que la première car on imagine, en l'évoquant, les moyens qui nous auraient permis de l'éviter ou de la contourner. »¹⁴⁰

¹³⁸ Amossy, Ruth. Op., cit.,? p104

¹³⁹ *Idem* p 103

¹⁴⁰ Regaieg, Najiba. *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture*. Tunis : CAEU Med Ali Editions, 2004, p. 49

13.2.5 Un ethos instable

En effet cette manière détournée de se dire, lui permet de ne pas s'exposer directement et de ne pas se constituer comme sujet en proposant l'idée qu'il s'agit d'une autre personne que soi même. Une souffrance à s'identifier est perceptible dans les énoncés suivants.

« La future épouse circulait dans les chambres obscures, aux multiples bibliothèques. Elle recevait sa mère, une femme de moins de quarante ans, [...] Les trois femmes avaient fait un ménage méthodique, puis la mère et la fiancée allèrent acheter, [...] La jeune fille, installée dans une pension d'étudiantes, s'informait chaque fois du nouveau gîte ; [...] »LALF, p. 145

Se maintenir à distance par rapport à cette figure représentée alors qu'il s'agit de soi même et seulement vis-à-vis de certains épisodes de sa vie traduit une gêne et un problème à vouloir se raconter. Parler de soi à la troisième personne du singulier, c'est refuser de s'identifier et se reconnaître comme sujet des faits racontés. Assia Djébar se donne à voir comme agent qui subit, ce qui dénote d'un ethos problématique, et le faire en alternance avec certains pans de sa vie où la narratrice s'inclue en employant le *je* ou le *nous* rend compte également d'un ethos ébranlé et instable. Le pacte autobiographique est respecté par moments dans la mesure où Phillipe Lejeune l'énonce comme étant « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »¹⁴¹

Le mariage qui s'est déroulé loin de son Algérie natale et donc loin des lois traditionnelles imposantes, lui a permis de faire quelques entorses aux traditions telle que congédier gentiment sa jeune sœur et sa mère du logis marital pour être seule avec son mari lors de la nuit de noce.

« Dire aussi ma victoire, son goût de douceur évanouie, dans les larmes de l'instant. Victoire sur la pudeur, sur la retenue. Rougissante mais volontaire, j'ai réussi à dire devant la jeune mère, et la sœur, à la tendresse qui rassure ; [...] J'ai formulé ce souhait sur un ton conventionnel... »LALF, p. 153

Dans cet énoncé l'emploi du *je* permet de voir dans la figure de la locutrice un agent capable d'agir de façon délibérée et responsable de sa vie. L'ethos d'Assia Djébar à ce niveau se pose comme agent qui agit, et donc doté de sa vertu principale tout comme elle avait destiné les femmes de son univers romanesque, des femmes sujets. C'est une présentation de soi qui l'engage, qu'elle assume et qui lui correspond dans la mesure où lors des discours qu'elle prononce à chaque remise de prix, elle adopte une image de

¹⁴¹ Ibid, Op, cit P. 14

femme à la hauteur du combat pour lequel elle s'est destinée, à savoir dénonciatrice de la situation des femmes cloîtrées et assignées au mutisme. Cependant la mise à distance de la mère et de la sœur laisse supposer un rejet de toute personne ayant assisté aux préparatifs de cet événement qu'est son mariage, un souvenir qui ne l'enchanté guère, d'où cette distanciation. C'est ce qui nous pousse à dire qu'Assia Djébar donne à lire une présentation de soi problématique et instable, l'écrivaine ne s'approprie pas sa mère et non plus sa sœur. La distanciation est maintenue surtout lorsqu'il s'agit des passages touchants à son intimité ou des souvenirs qu'elle n'arrive pas, plus de vingt ans après à consommer, telle que sa nuit de noce.

« Des heures après, allongé contre celle qui frémit encore, il se souvient du cérémonial négligé. Lui qui n'avait jamais prié, il avait décidé de le faire au moins cette fois au bord des épousailles. Un pressentiment le tourmente. [...] il avait promis que l'initiation prendrait autant de nuits qu'il le faudrait. Or, dès le début de cette nuit hâtive, il pénétrait la pucelle. [...] « Avant quoi ? Pensé-je en titubant dans le couloir, algazelle atteinte tandis que j'évite les miroirs. [...] L'épousée d'ordinaire ni ne crie, ni ne pleure : paupières ouvertes, elle gît en victime sur la couche, après le départ du mâle qui fuit l'odeur du sperme et les parfums de l'idole, et les cuisses refermées enserrant la clameur. », p 153, 154

L'acte ne s'est pas déroulé comme le prévoyait l'écrivaine nonobstant la promesse du mari et elle en est déçue. La mise en scène adaptée est celle d'une femme victime et d'une sacrifiée. L'effacement de la marque personnelle *je* est rattrapé par une série de subjectivèmes et le lexique employé tel que les termes : *algazelle*, *la pucelle*, *victime* ainsi que les verbes *frémit*, *titubant*, *atteinte*, *gît* visent à émouvoir le lecteur et installent l'image d'une victime et d'un personnage tragique, tout comme elle l'a représenté pour ses compatriotes pour lesquels l'acte sexuel est plus proche de la violence et constitue une blessure, ce qui traduit un ethos pathétique.

S'explique ainsi ce besoin de se maintenir à distance par rapport à ce souvenir qui va à contre sens du rôle qu'elle s'est donnée au départ de sa carrière à savoir la porte-parole et l'éternel défenseur de la femme. D'où cette difficulté et ce blocage à s'identifier à ces faits, l'expression *j'évite les miroirs* rend compte du refus de l'écrivaine de se regarder en face, de se reconnaître, de s'identifier et d'endosser les faits racontés, l'énoncé montre qu'elle n'a pas été sujet des faits mais qu'elle a eu à les subir. Ce bouleversement montre que le « moi » de Assia Djébar n'a pas un rôle librement endossé. L'inscription de la subjectivité débouche dans le texte sur la construction d'une image de soi qui permet au locuteur de se présenter en victime. Le pathos qui va de pair avec l'ethos sont étroitement reliés.

En parlant de ces futures noces elle dit à propos de son père et de son futur mari.

« Mais quoi, pourquoi chercher, aurait-il (le père) seulement fait face au fiancé qui toutes ces années de promesses secrètes, puis officielles, s'imaginait lui avoir volé son aînée ? C'était vérité : ces deux hommes n'auraient pu s'affronter dans cette ambiguïté, aucun d'eux ne voulant céder le pas à l'autre, probablement chacun haïssant l'autre et ne le sachant pas encore. » p, 151

Assia Djébar se représente en objet de convoitise disputée par les deux hommes qui l'entourent, C'est ce qui explique sa posture à refuser de se constituer comme sujet et donc à s'identifier à cette personne qu'elle présente. C'est ainsi que la négociation de la dynamique de l'échange où le « *qui je suis pour moi* », et « *qui je suis pour toi* » et surtout « *qui je veux être pour toi* » est court-circuitée. Cet effacement énonciatif paradoxalement se donne également comme un constituant majeur de la construction de l'éthos de l'écrivaine qui se donne à voir comme victime.

« La mémoire est le lieu privilégié de la création romanesque. Les différents romans féminins partent d'un lieu presque commun : la réaction contre la société. Ces textes s'avèrent des parcours initiatiques pour asseoir dans le récit et dans le discours, un Je du personnage principal féminin, un Je du narrateur et un Je de l'auteur (e), tous au féminin. »¹⁴²

Assia Djébar a du mal à raconter sa vie à ses lecteurs surtout lorsqu'il s'agit d'épisodes relatifs à sa vie intime.

14 Figure polyvalente du père

Se raconter c'est aussi raconter les siens, ses parents entre autres, Assia Djébar ne déroge pas à la règle, elle y consacre des chapitres dans LALF où la figure de son père est décrite sous différentes facettes que nous nous proposons d'explorer.

14.1.1 Un père émancipateur

Moment presque obligé de la représentation de soi, les auteurs, dans leurs remontées vers le commencement de leurs vies, racontent leurs parents, les accompagnants le premier jour de leur rentrée à l'école, c'est le cas d'Assia Djébar.

« Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien. » p11

C'est par le biais de son père que l'écrivaine vivra sa fabuleuse aventure au sein de l'école française et qui se poursuivra jusqu'à l'âge adulte. Une chance que ne partageront pas avec elle la majorité de ses compatriotes.

¹⁴² Berrada Fathi, Rajae in *Initiatives féminines*. Collection dirigée par Aicha Belarbi. Casablanca. Editions Le Fennec 1999, p. 121

« Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village ; sa main me tire et moi qui longtemps me croyait si fière – moi, la première dans la famille à laquelle on achetait des poupées françaises, [...] puisque définitivement, j'avais échappé à l'enfermement-je marche, fillette, au-dehors, main dans la main du père.

Le père se dresse comme libérateur puisqu'il évitera à sa fille l'enfermement et le cantonnement dans les intérieurs réservés uniquement pour les femmes dès l'âge nubile. « *La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école.* » LALF, p.302

La narration insiste sur le fait que c'est grâce au père et sa main protectrice de la séquestration du harem que la fille va bénéficier d'une instruction qui se poursuivra longtemps après. Parce que instituteur de langue française, le père est la passerelle qui va permettre à sa fille d'étudier dans l'école française. Il l'initie et lui ouvre les portes du savoir. « *A l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler : le car du village m'emmène chaque lundi matin à la pension de la ville proche, me ramène chez mes parents le samedi.* » LALF, p. 253

Instigateur de progrès, le père va plus loin il casse les tabous et permet à sa fille de fréquenter l'internat c'est-à-dire ne pas rentrer dans le domicile parental tous les jours pour y passer la nuit, une révolution en somme en ces temps là.

« [...], tandis que j'approche de l'âge nubile (le choix paternel tranchera pour moi : la lumière plutôt que l'ombre) dans une dichotomie de l'espace. Je ne perçois pas que se joue l'option définitive : le dehors et le risque, au lieu de la prison de mes semblables. Cette chance me propulse [...] » LALF, p250

Consciente de la chance qu'elle a, Assia Djébar considère la décision de son père de la laisser poursuivre ses études malgré son corps qui prenait des formes, comme une aubaine, elle considère son geste comme l'inondant de lumière du savoir, la préservant des ténèbres de la claustration.

La figure du père est positivé également lorsqu'il entrave les lois ancestrales intimant à chaque homme de taire le nom de son épouse. Lors d'un de ses déplacements le père de l'écrivaine envoie une carte postale au nom de son épouse.

« [...] *Mon père donc avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale : « Madame untel... » ; Or, tout autochtone, pauvre ou riche, n'évoquait femme et enfants que par le biais de cette vague périphrase : « la maison »* LALF, p .57

14.1.2 Un père castrateur

Bien que l'incipit cité plus haut lui permet d'installer une identité sociale, le fait frappant dans cette phrase est l'anonymat dans lequel s'installe Assia Djébar et cette mise à distance du père puisqu'elle ne se l'approprie pas et le désigne par l'article *du* et un peu plus loin *le* qui lui permettent de le tenir éloigné.

Avec Assia Djébar le pacte autobiographique tel que l'énonce Phillipe Lejeune est brouillé par cette figure anonyme qui tient à distance son père, instigateur pourtant de son émancipation comme nous venons de le montrer. L'écrivaine poursuit son récit dans cette posture de mise à distance par rapport à son géniteur pour nous rappeler un souvenir datant des ses dix sept ans, une ellipse de plus de dix ans qui lui permet de s'installer quelques lignes plus loin dans un *je* dénonciateur de la censure à laquelle le père la soumet, parce que destinataire d'une lettre d'amour.

« Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier. L'adolescente, sortie de pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école, au village ; à l'heure de la sieste, elle a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle. »LALF, p.12

La figure du père est diabolisée dès le début du roman, l'ellipse à propos de sa vie en pension pourtant très singulière en ces temps qui avoisinent les années quarante est maintenue pour laisser place à un portrait d'un père coléreux et autoritaire. La description de cette scène dénote des lois rigides qui régissent une société codifiée, classifiant ses membres entre le licite pour les hommes et l'illicite pour les femmes. C'est ce qui subsiste dans la mémoire de l'écrivaine quarante ans après et c'est en revivant cette scène qu'Assia Djébar entame son premier récit autobiographique. Dès le début elle affirme la force de sa personnalité pour compenser l'image du sexe faible en réitérant ce souvenir, puisqu'elle précise qu'elle a recollé les morceaux de la lettre déchirée.

On comprend alors la posture de l'anonymat qu'adopte Assia Djébar dès le début de l'incipit, elle lui permet de rejeter son géniteur et de le diaboliser en insérant un épisode malheureux de sa vie puisqu'elle sera cloîtrée et séquestrée pendant les vacances d'été. En relatant ce pan de sa vie, nous soupçonnons l'intention de l'écrivaine de vouloir rappeler inlassablement et marteler dans l'esprit du lecteur l'idée de l'enfermement et de la séquestration à laquelle sont vouées les filles de sa société. D'où l'évocation de cet épisode et la mise à distance de la figure paternelle dès le début du roman, Le début de cette présentation de soi s'apparente plutôt à un règlement de compte qu'intente l'écrivaine à son père. C'est dans ce sens que nous pouvons lire« *L'autobiographie s'expose*

*volontairement devant une sorte de tribunal d'inquisition qui veut entendre un récit de vie, balisé, étape par étape, par une série de problèmes bien connus et dont on veut savoir comment le sujet les a surmontés »*¹⁴³

Cloîtrée, silencieuse et frustrée un lexique pour émouvoir le lecteur et dresser l'image d'une fille victime de l'hégémonie du père brisant son élan vers une forme de liberté qu'est la correspondance, à travers cette posture de victime Assia Djébar rend compte d'une frustration engendré par le père dans son éducation et qui ne fait que la stimuler et la pousser à braver l'interdit. Une scénographie de fille cloîtrée et qui rend compte d'un ethos pathétique. « *Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le dikdat paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposerait l'œil constant du père, avant de me parvenir.* » LALF, p. 91

Le récit de ce souvenir émouvant suscite l'émotion du lecteur et permet à Assia Djébar de se positionner très jeune dans son espace familial, en rendant compte d'une orgueilleuse revendication d'indépendance puisqu'elle recollera morceau par morceau la lettre pour la lire. L'image d'une fille qui ne se laisse pas faire est ainsi érigée et qui rejoint son positionnement de femme s'inscrivant dans la négation tout comme elle l'a fait pour camper ses personnages femmes, telles que Chérifa, Lila et Zoulikha entre autres. Une femme qui aime relever le défi.

Ce positionnement vis-à-vis de la figure paternelle nous rappelle celui du philosophe Jean Paul Sartre à propos de son père et la manière tout à fait cynique avec laquelle il l'évoque, tel que nous pouvons le lire dans ce passage.

*« Il n'y a pas de bon père, c'est la règle ; qu'on n'en tienne pas grief aux hommes mais au lien de paternité qui est pourri. [...] Ce père n'est pas même une ombre, pas même un regard : nous avons pesé quelques temps, lui et moi, sur la même terre, voilà tout. »*¹⁴⁴

Concernant Assia Djébar, le grief retenu contre le père est celui de peser trop lourd dans l'éducation de sa fille comme le reproche Jean Paul Sartre aux pères qui sont très à cheval à propos de l'éducation de leurs enfants. Pourtant le père de l'écrivaine sera comme nous le verrons plus loin à l'origine de plusieurs autres gestes émancipateurs et libérateurs au sein de sa famille que l'auteur évoquera non sans une pointe de fierté.

Tour à tour célébrée pour lui avoir épargné la claustration, destinée de toutes ses semblables, la figure du père est dénoncée également pour l'avoir extirpée de son ascension et lui réserver quelques temps après, un sort commun à toutes ses semblables :

¹⁴³ Zanone, Damien. *L'autobiographie*. Paris : Ellipses, 1998, p.44

¹⁴⁴ Sartre, Jean Paul. *Les Mots*, Paris : 1964, Gallimard

un mariage arrangé. « *Mais le souvenir des exécuteurs de harem ressuscite ; il me rappelle que tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions !* »

LALF, p. 91

La première phrase de l'incipit reprise tout au long du récit comme un leitmotiv pour dresser de l'écrivaine, accompagnée de son père, une image détonante et audacieuse en ces temps-là, tombe rapidement en désuétude puisque ce geste émancipateur du père sera perverti, quelques temps après, par un mariage arrangé entre familles, brisant ainsi cet élan libérateur. « *Ainsi, le père, instituteur, lui que l'enseignement du français a sorti de la gêne familiale, m'aurait « donnée » avant l'âge nubile- [...] L'inconscience que révélait cet exemple traditionnel prenait pour moi une signification contraire-[...]* »LALF, p. 298

C'est cette décision paternelle que la narratrice semble ne pas avoir pardonné à son père d'où son positionnement ambigu vis-à-vis de lui, ainsi que la mise en scène dans laquelle elle s'est installée dressant d'elle l'image d'une victime et d'une sacrifiée. Pierre Bourdieu explique ce fait en énonçant :

« Le principe de l'infériorité et de l'exclusion de la femme, que le système mythico-rituel ratifie et amplifie, au point d'en faire le principe de division de tout l'univers, n'est autre chose que la dissymétrie fondamentale, celle du sujet et de l'objet, de l'agent et de l'instrument, qui s'instaure entre l'homme et la femme sur le terrain des échanges symbolique, [...]C'est dans la logique de l'économie des échanges symboliques, et, plus précisément, dans la construction sociale des relations de parenté et du mariage qui assigne aux femmes leur statut social d'objets d'échanges définis conformément aux intérêts masculins [...]. »¹⁴⁵

C'est à ce niveau que nous nous apercevons de la similitude du destin entre le sien et celui du personnage Hadjila du roman *Ombre Sultane*. Ce n'est qu'à travers cette autofiction que l'écrivaine peut enfin se dire, puisque voilée par la fiction. C'est l'image d'une femme qui passe de l'enfance et son innocence, à l'âge adulte en passant par la claustration pour finir par un mariage forcé qu'elle vivra muette, se laissant faire comme le veut la tradition. Ces réminiscences font d'Assia Djébar un sujet objet de son écriture. La répétition de l'image, elle enfant, tirée par son père est une marque de subjectivité à travers laquelle elle tente de se représenter comme victime du géôlier, son père.

15 Une image obsédante

Assia Djébar qui refusait de se raconter dans un livre, s'est inscrite en fait dans la plupart d'entre-deux, c'est ainsi que nous pouvons la voir dans LEDNM dans le

¹⁴⁵ Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Op., cit., p. 65, 66

personnage de Lila et de Isma dans OS notamment avec cette image qui reviendra dans plusieurs récits.

« Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village ; sa main me tire et moi qui longtemps me croyait si fière – moi, la première dans la famille à laquelle on achetait des poupées françaises, [...] puisque définitivement, j’avais échappé à l’enfermement-je marche, fillette, au-dehors, main dans la main du père. Soudain, une réticence, un scrupule me taraude : mon « devoir » n’est-il pas de rester « en arrière » dans le gynécée, avec mes semblables ? [...] un doute se lève en moi : « Pourquoi moi ? Pourquoi à moi seule, dans la tribu, cette chance ? »LALF, p. 297

Cette image est reprise plusieurs fois dans LALF, elle pose dès le départ une construction identitaire où elle décrit une image singulière d’une petite fille ayant bénéficié d’une chance que beaucoup d’autres, n’ont pas eu à cette époque. Nous pensons qu’elle a pour but de sublimer son enfance revendiquée comme exceptionnelle en ces temps là, en effet cette représentation l’installe dans une position supérieure par rapport à ses proches puisqu’elle donne l’image d’une personne forte de sa position de la seule femme dans sa famille à avoir poussé ses études plus loin que l’école. « *La langue encore coagulée des Autres m’a enveloppée, dès l’enfance, en tunique de Nessus, don d’amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l’école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien...* »LALF, p. 302

L’écrivaine se plaît à marteler dans l’esprit du lecteur cette image la différenciant du reste des femmes de sa communauté, cette attitude ostentatoire lui confère un éthos de légitimité, elle manifeste ainsi sa légitimité à intervenir dans le domaine de l’écriture. C’est dans ce sens qu’Amossy Ruth parle de stéréotypie paradoxal dans laquelle s’installe tout énonciateur :

« Il préside aussi à toute présentation de soi qui doit exhiber, de façon plus ou moins programmée, une compétence professionnelle. Dans tous les cas, le locuteur construit dans son rapport à l’autre une identité qui passe les représentations sociales de sa collectivité. Paradoxalement, ce processus de stéréotypage intervient également dans des genres où le locuteur est censé se présenter dans son incité. »¹⁴⁶

Représentation paradoxale qui met en évidence sa différence. Cependant cette représentation d’elle, enfant accompagnant son père sur les pas de l’école change d’aspect au fil des récits, en effet « *de main dans la main,* »LALF, p.11 ou « *me tenait par la main,* »LALF, p. 302 nous lisons « *sa main me tire,* »LALF, p. 297 ce qui donne un tout autre sens au texte.

L’expression *sa main me tire* donne à voir l’image d’une fillette qui subit et qu’elle est déchargée de ce fait de la pleine responsabilité des faits qui s’en suivront. Le pronom

¹⁴⁶ Amossy, Ruth. *Présentation de soi Op, .cit*, p. 52

me indique la passivité du sujet, soumise malgré elle au pouvoir du père qui est le sujet grammatical du verbe d'action *tiré*. La répétition de cette image reprise tout au long du récit va à contre sens du sentiment de trahison que ressentirait la locutrice, celui d'avoir quitté son milieu naturel : le gynécée ou le harem. La répétition de l'image, elle enfant, tirée par son père est une marque de subjectivité à travers laquelle elle tente de se représenter comme victime

« *En fait, je recherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade-hirondelle.* »p, 92AF

On sent chez l'écrivaine un malaise qui lui donne mauvaise conscience au point de se sentir coupable d'avoir fait faux bond aux femmes de son entourage. Le père est représenté comme un geôlier instigateur de la rupture avec le gynécée qu'est le harem, espace naturel de toutes les femmes.

L'ethos est fortement ambigu, l'écrivaine affiche tour à tour une posture victimaire et celle d'une privilégiée détentrice d'un pouvoir, celui du savoir transmis grâce au père et à la langue de l'autre, elle se plaît à marteler dans l'esprit du lecteur cette image la différenciant du reste des femmes. Cette posture lui permet de se doter d'une qualification, celle d'une transmetteuse qui est clairement affichée dans l'extrait suivant lorsqu'elle raconte l'épisode vécu par le peintre Eugène Fromentin et qui aurait croisé une main d'Algérienne coupée et jetée dans la rue et qu'il aurait saisie puis jetée à son tour. Se saisissant de ce fait et l'inscrivant dans l'idée de la transmission du savoir, l'écrivaine dit dans son récit :

« *Je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam ».* » LALF, p.225

Le vocable *qalam*¹⁴⁷ souligné qui veut dire dans la langue arabe stylo, posé ainsi en langue arabe dans l'énoncé nous renvoie au texte sacré, le Coran, à la sourate XCVI de L'ADHERENCE (AL-'ALAQ)¹⁴⁸ où nous pouvons lire « *Lis, au nom de ton seigneur qui a créé, qui a créé l'homme d'une adhérence. Lis ! Ton seigneur est le très Noble, qui a enseigné par la plume [le calam], a enseigné à l'homme ce qu'il ne savait pas.* »¹⁴⁹

¹⁴⁷ Dans cette sourate, la plume, Qalam, l'une des rares occurrences où il est question d'écriture, et non pas seulement de lecture

¹⁴⁸ Chebel, Malek, Le coran, nouvelles traductions. Fayard, 2009, p. 711, 712

¹⁴⁹ Ben Brahim, Mohamed Said. Yahiaoui, H, Lamine. Mouthakirate min El Corâne Al Karim. Dar El Marifa, Alger, juin 2016, p.451

Ce qui laisse penser que l'écrivaine fait référence au discours religieux pour se donner une qualification et un pouvoir, celui de transmettre le savoir, parce que forte de sa position de la seule femme dans sa famille à avoir poussé ses études plus loin que l'école et l'une des rares de sa communauté à être bachelière en ces temps là. Pour investir cette même posture c'est-à-dire celle de détentrice du savoir et de transmetteuse, elle en vient à rappeler sans cesse l'image de la petite fille accompagnant son père sur le chemin du savoir. Le témoin littéraire Djébar se saisit de la main coupée décrite par Fromentin pour constituer et continuer la chaîne de transmission entamée déjà par la reine du Hoggar Tin Hinane qui s'est faite gardienne de l'alphabet des origines.

« Ainsi, plus de quatre siècles après la résistance et le dramatique échec de Yougourtha au Nord, quatre siècles également avant celui, grandiose, de la Kahina-la reine berbère qui résistera à la conquête arabe-, Tin Hinan des sables, presque effacée, nous laisse héritage- et cela malgré ses os hélas aujourd'hui dérangés- [...] » VELP, p.164

16 L'ethos de la passeuse

Vivant un dilemme qui l'a toujours tourmenté à savoir le fait qu'elle ait fait faux bond à ses compatriotes en se laissant arrachée par son père du harem, Assia Djébar se console néanmoins à travers l'écriture qui lui a permis de donner voix à toutes ces femmes qui ont été assignées à l'enfermement et au silence. C'est par le biais de leurs témoignages qu'elle se rachète auprès du clan féminin en libérant leur parole pour la donner à lire. Elle inverse les rôles parfois, pour leur être source d'information en leur lisant ou en leur racontant à son tour des faits d'histoires. Dans ce jeu interactif l'écrivaine revêt différentes postures que nous nous proposons de mettre à jour, c'est ainsi qu'elle raconte par exemple à son aïeule Lla Zohra l'histoire de Fatma et Meriem, les deux naylettes évoquées par Fromentin dans *Un été au Sahara*. Lla Zohra s'étonne que sa descendante puisse connaître cette histoire qui n'est pas de son temps. C'est dire que l'instruction de la petite fille n'a pas été vaine, à son tour elle lui raconte les malheurs des autres femmes.

« Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu. [...] Je traduis la relation dans la langue maternelle et je te la rapporte, moi, ta cousine. Ainsi je m'essaie, en éphémère diseuse, près de toi, petite mère assise devant ton potager. » LALF, p.234

L'écriture féminine d'Assia Djébar s'inscrit dans la continuité de la tradition orale qui consiste à écouter et raconter. Plusieurs générations de femmes coexistent et reflètent une société aux facettes multiples, au sein d'eux, apparaît une hiérarchie qui structure leurs

vies. C'est au sein de ce cercle qu'Assia Djébar se donne à voir à travers ces relevés comme transmetteuse, écouteuse et passeuse d'informations, de mémoire et de culture.

Cette posture lui permet de se doter d'une qualification, celle d'une transmetteuse qui est clairement affichée dans l'extrait suivant lorsqu'elle raconte l'épisode vécu par le peintre Eugène Fromentin et qui aurait croisé une main d'Algérienne coupée et jetée dans la rue et qu'il aurait saisie puis jetée à son tour. Se saisissant de ce fait et l'inscrivant dans l'idée de la transmission du savoir, l'écrivaine dit dans son récit :

« *Je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam ».* » LALF, p.225

Le vocable qalam souligné dans l'énoncé traduit cette posture de transmetteuse pour laquelle s'assigne l'énonciatrice dans le but de transmettre l'histoire tue à travers les temps à ses aïeules et à ses pairs restées analphabètes malgré elles.

Au-delà de cette représentation alternée entre dramatisation d'une vie et mise en scène d'une destinée chanceuse d'avoir échappé au harem des femmes séquestrées et astreintes au silence, Assia Djébar s'est donnée à un travail d'extériorisation d'un souvenir refoulé qui lui a permis de se libérer d'une charge émotionnelle. L'écriture autobiographique facteur de résilience a été pour l'écrivaine un exercice de purification d'une rancune contenue tout au long des années que vient libérer l'exercice d'écriture.

Assia Djébar donne à voir une image exagérément dramatique et rend compte d'une mise en scène pathétique qui émeut vivement. Cette représentation de soi est une volonté d'allier éthos individuel à un éthos collectif et de se joindre au collectif des femmes de sa communauté à travers certains pans qui constituent un destin commun avec ces mêmes femmes. Chez Assia Djébar le paradoxe réside dans le besoin et l'impossibilité de se dire. L'écriture de soi est simultanément une punition et une thérapie, le terme *agripper* traduit une souffrance infligée pour avoir trahi les siens à deux reprises, la première fois, pour avoir fait faux bond à ses compatriotes femmes en se saisissant de l'opportunité qui s'était présentée à elle pour quitter le harem, et une deuxième fois pour s'être saisi de la langue de l'ennemi, la langue française, langue usurpatrice, pour écrire à propos des siens et de son pays. D'où cette instabilité à se présenter comme représentante des siens ou alors comme trahissant les siens. C'est l'impossibilité de se retrouver dans un espace ou l'autre, le vocable *fugitive* rend compte de cette paratopie, ajouté aux perpétuelles interrogations. Le récit de vie de l'écrivaine est placé sous une dominante thématique celle de l'enfermement.

CHAPITRE II :
LA SOCIETE DE SOI
ET LA SOCIETE DE L'AUTRE :
SIGNES PARADOXAUX

INTRODUCTION

Ayant vécu la colonisation, Assia Djébar n'a pu s'empêcher, à l'instar de ses contemporains, de rapporter des pans de cette vie marquée par cette période. C'est très jeune qu'elle a eu à côtoyer les Français en tant que voisins et camarades de jeux, ensuite lors de sa scolarisation, depuis l'école jusqu'à ses études supérieures à Paris.

A travers le récit de ses souvenirs, qui rappellent aussi bien le quotidien indigène que français, l'écrivaine présente deux mondes différents qui communiquent et se côtoient sans pour autant se mélanger. En analysant les thématiques abordées dans le roman algérien, Rabah Soukhal dit :

« L'écrivain se livre ici à un jeu de la vérité subtil mais clair : décrire sa société et celle de l'Autre ; Comment l'individu perçoit l'autre monde ? De quelle manière le subit-il ? Qu'est-ce qu'il lui réserve comme surprises (bonnes ou mauvaises) ? C'est une véritable nuée de questions auxquelles l'écrivain s'efforce de répondre ; mais les réponses comportent sans contexte la marque d'un « vécu direct » et d'un « vu » ou « entendu » [...] il brosse un portrait de la société (la sienne ou l'autre) réaliste et qui n'est aucunement exagéré. »¹⁵⁰

Les deux sociétés vivent une communion seulement apparente, un clivage les sépare. « *Durant toute mon enfance, peu avant la guerre qui aboutira à l'indépendance, je ne franchis aucun seuil français, je n'entrai dans aucun intérieur d'une condisciple française...* » LALF, p.38

C'est dans ce sillage que l'écrivaine a présenté les aspects contradictoires des uns et des autres. Elle montre qu'il y avait un échange entre les deux communautés, perceptibles beaucoup plus du côté français puisque leurs femmes étaient libres de sortir de chez elles et de se rendre chez les voisines algériennes. Dans LALF, l'écrivaine raconte les quelques visites de la voisine française et de ses filles. Bien qu'elle soit femme de gendarme, un représentant officiel de l'autorité coloniale, cela n'empêchait pas que les Algériennes entretiennent des relations amicales avec elle.

« *Lorsque la française se relevait rosie et rajeunie, pour s'apprêter à partir. Elles s'observaient debout face à face, la silhouette large, volumineuse de la Bourguignonne devant celle menue, sèche, presque musclée de l'Arabo-Berbère...* » p, 34

Les femmes s'échangeaient des nouvelles et des recettes de cuisine, ce qui implique une société française ouverte sur l'autre, qui n'hésite pas à investir un espace étranger par opposition à celle de la société algérienne sclérosée, renfermée sur elle-même comme le

¹⁵⁰ Soukhal, Rabah. *Le roman algérien de langue française (1950-1990) : Thématique*. Paris : Publisud, 2003, p. 385 C'est l'auteur qui souligne.

traduit l'énoncé précédent. Cette façon d'être se reflétait sur la physionomie et le comportement de leurs membres. En effet, le mode de vie moins contraignant et moins réprimant se devine sur la façon d'être de la Française qui a bonne mine et son opulence suggère une vie facile, à l'inverse de l'Algérienne dont la silhouette musclée dénote de la rudesse des travaux ménagers qui sont son lot quotidien.

Derrière cette représentation paradoxale se cache une intention provocatrice celle de heurter le sens commun en dénonçant le clivage séparant les deux communautés, la vie facile pour les françaises et la vie contraignante faite de séquestration et d'injustices pour ses compatriotes. Les droits dont jouit la première comme la liberté de mouvement et d'expression, et les devoirs dont doit s'acquitter quotidiennement la deuxième.

Le paradoxe est un procédé par lequel on énonce une idée contraire à l'opinion commune, ce mot vient du grec para qui veut dire contre et doxe qui signifie opinion.¹⁵¹ Le paradoxe révèle ce qui était jusque là inconnu, c'est ainsi que Assia Djébar en profite pour présenter les caractères des deux communautés valorisées pour l'une et dévalorisées pour l'autre.

¹⁵¹ <http://www.laculturegenerale.com/paradoxe-definition-simple-exemples/> consulté le 09/12/2016

17 De la société algérienne

Le but de l'énonciateur d'une représentation de soi est de faire savoir à l'autre qui il est. En relatant sa vie, Assia Djébar a mis en exergue des représentations sociales valorisées et dévalorisées de sa société. Dans ces quatre romans autobiographiques, l'écrivaine s'installe dans un « je » personnel et autofictionnel qui nous fera vivre des moments de sa vie où elle fait de longues descriptions de la vie quotidienne, peintes souvent dans le but de rappeler l'identité algérienne.

17.1 Le poids de la société patriarcale

La société que peint Assia Djébar est patriarcale, c'est à dire composée de plusieurs membres de différentes générations sur lesquels règne un patriarche qui a le dernier mot à propos de tout. Pierre Bourdieu la définit ainsi : « *Le père, chef, prêtre et juge, donne à chaque ménage et à chaque célibataire sa place précise au sein de la communauté. Son autorité est généralement indiscutée.* »¹⁵²

La crainte et le respect du père, le culte des ancêtres ainsi que l'attachement à la généalogie, par diverses formes tels que la solidarité et le dévouement, sont les principales caractéristiques de cette société. Selon Lahouari Addi, la société patriarcale est :

« Quand on réfléchit à la société algérienne dans cette perspective, ce qui caractérise le lien social de manière forte est l'imaginaire patriarcale produisant des normes, érigeant des codes et influençant des attitudes individuelles et collectives [...] Ce qui distingue le plus la culture patriarcale est la conception généalogique de l'individu [...] l'individu appartient au groupe, dont la stratégie est de se reproduire dans le respect formel de la tradition. »¹⁵³

L'individu n'existe pas dans cette société, il ne doit son existence qu'à son appartenance à un groupe. Cet énoncé le montre clairement.

« Patio de mon enfance ! Me hante le trajet de connivences dont ces lieux de rassemblement quotidien étaient le cœur. Femmes assises là, quelquefois plusieurs femmes d'un seul homme, ou regroupées à l'ombre du même maître- père, frère aîné, l'un et l'autre plus respectés qu'un époux transitoire. Le plus souvent, parentes alliées, proches ou éloignées, mais que réchauffait l'attendrissement porté à un même ancêtre. » OS, p. 116

¹⁵² Bourdieu Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, PUF, coll. « Que sais-je ? » Paris, 1994, p, 13

¹⁵³ Addi Lahouari. *Les mutations de la société algérienne*. Famille et lien social dans l'Algérie contemporaine. La découverte, Paris, 1999, p. 14

17.1.1 Opposition de sexe : privilège masculin / infériorité féminine

La principale caractéristique de cette société est la ségrégation sexuelle qui apparaît à plusieurs niveaux, notamment dans la distribution des espaces, des droits et des devoirs. Cette ségrégation est traditionnellement perpétuée par les membres mâles, secondés par des femmes d'un certain âge. Lahouari Addi dit à ce propos : « *Toute société est inégalitaire et toutes les sociétés patriarcales- qui sont les plus répandues dans l'histoire- se sont structurées autour de la domination de la femme par l'homme.* »¹⁵⁴

C'est ainsi que cette dernière, et bien qu'ayant souffert d'interdits durant sa jeunesse, sans se rendre compte et parce que élevée sur ce modèle, se retrouve à appliquer à son tour, la chape des interdits pour les femmes plus jeunes qu'elle et pour les jeunes filles surtout. Passé l'âge de l'enfance, les quelques droits dont ces dernières bénéficiaient tels que aller à l'école ou déambuler dans les rues de leurs quartiers pour faire des commissions, leur sont spoliés.

La tradition est posée comme facteur essentiel de l'asservissement et de la soumission de la femme. A ce propos, la sociologue et féministe marocaine Soumaya Guessous affirme que « *cette constatation paraît d'autant plus frappante que l'éducation des femmes consiste essentiellement depuis la plus tendre enfance à leur inculquer des interdits [...].* »¹⁵⁵

C'est à travers la description et la mise en scène de situation dramatique qu'Assia Djebbar établit un constat amer des rapports hommes-femmes de sa société. En relatant son enfance, Isma dans OS se rappelle et raconte.

« Fillette je traînais aux pieds de la brodeuse, je passais fils et ciseaux à la couturière. J'écoutais avec distraction : l'important était de laisser les échos se prolonger en moi des années durant, années de claustration pour elles. [...] 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 femme. » OS.119

Toutes les femmes que peint Djebbar vivent un destin malheureux et une vie tragique où l'homme est représenté comme à l'origine de leur misère. Une autre image aussi similaire est décrite dans VELP.

« Car ils épient, ils observent, ils scrutent, ils espionnent ! Tu vas ainsi étouffée, au marché, à l'hôpital, au bureau, au lieu de travail. Tu te hâtes, tu tente de te faire invisible. Tu sais qu'ils ont appris à deviner tes hanches ou tes épaules sous le drap, qu'ils jugent tes chevilles, qu'ils espèrent voir tes cheveux, ton cou, ta jambe, au cas où le vent soulève ton voile. Tu ne peux exister dehors : la rue

¹⁵⁴ Addi, Lahouari. *Les mutations de la société algérienne. Op, cit*, p, 107

¹⁵⁵ Naamane-Guessous, Soumaya. *Au-delà de toute pudeur* Casablanca, Editions Eddif. 10ème édition. 1997, p.187

est à eux, le monde est à eux. Tu as droit théorique d'égalité, mais « dedans », confinée, cantonnée. Incarcérée. » » VELP.174

Ce passage rend compte d'une image de guerre entre les hommes et les femmes, ces derniers vivent comme des ennemis. Il décrit la ségrégation spatiale que Djébar n'a de cesse de dénoncer, mais plus que cela, il souligne l'injustice du sort qui est réservé à toute femme dans la société patriarcale. La femme ne peut occuper l'espace public que comme passante et doit faire en sorte de passer inaperçue et invisible.

« Peuple des cloîtrées d'hier et d'aujourd'hui, une image symbole est le véritable moteur de cette chasse aux images qui s'amorce. Corps femelle voilé entièrement d'un drap blanc la face masquée entièrement, seul un trou libre laissé pour l'œil. Fantôme que l'interdit rend encore plus sexué, inversant l'apparence ; ombre qui déambule [...] silhouette unique de femme, rassemblant dans les pans de son linge-linceul les quelques cinq cents millions de ségréguées du monde islamique, c'est elle soudain qui regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde. » VELP. 174

C'est en relatant son expérience cinématographique et sa mise en scène de femmes couvertes de haïk, ne laissant apparaître qu'un œil seulement, que l'écrivaine se plaît à les plaindre. Les deux énoncés montrent que même couverte du voile traditionnel qui est sensé la dissimuler des regards, la femme se sent explorée, tellement, elle est considérée comme intruse dans cet espace qui n'est pas de son droit.

Lors du récit de son histoire d'amour, dans un seul sens, pour cet homme qu'elle a, dans son désarroi, nommé, tout au long du texte : *l'Aimé*, l'écrivaine se remémore les propos de sa grand-mère lorsqu'elle parlait de ses hommes, puisqu'elle en a eu trois, et à propos desquelles elle disait.

« « Qu'est-ce qu'un homme ? S'exclamait sa voix rude, [...] « Qu'est-ce qu'un homme ? » répétait-elle, puis après un souffle rauque qui la déchirait plus que ses toux spasmodiques, elle déclarait : « Quelqu'un dont on ne voit pas le dos ! » - puis elle reprenait, dévisageant surtout les petites-filles dont elle ne verrait jamais le jour des noces- Quelqu'un, continuait-elle plus explicite, dont l'ennemi ne voit jamais le dos ! » P 104

L'homme dont on ne voit pas le dos, est un homme qui n'a pas peur, qui ne craint pas d'affronter l'ennemi. Ce faisant nous rejoignons ce qui dit Maingueneau :

« Tout se passe, remarque Maingueneau, comme si l'on cherchait à mettre en relation le système de la langue, l'activité des sujets parlants, la société, sans pouvoir réellement les articuler » Tout au moins peut-on, à défaut, chercher à déceler les *traces*, dans les objets verbaux, des fonctionnements sociaux et de l'activité énonciative. »¹⁵⁶

¹⁵⁶Maingueneau, Dominique, cité par Orrechioni-Kerbrat, Catherine dans *L'énonciation de la subjectivité dans le langage. Op. cit.*, p. 224

Les dogmes sociaux pèsent tellement sur les rapports humains entre hommes et femmes que les conjoints ne se donnent même pas la peine de se nommer. Une façon de s'ignorer ou une manière aux hommes de ne pas s'abaisser. La vie maritale est évoquée comme dénuée de tout sens, le dialogue entre le couple est inexistant.

« Je n'arrêtais pas d'entendre ma grand-mère ainsi haleter devant moi, avec entêtement me harceler, quinze ans après : « Peut-être est-ce la fatalité, peut-être que sur cette terre, nous les femmes qui savons'' ce que doit être un homme'', peut-être est-ce cela notre malédiction présente : ne plus rencontrer d'hommes ! »

En fait, les rapports sont faussés dès le départ, dès l'enfance c'est ainsi que Isma dans *Ombre Sultane* évoque la classe indigène où son père l'emmenait en disant : « *Naturellement je ne leur(les garçons) ai jamais parlé, ni avant ni après. Pas le moindre mot : ce sont des garçons. Malgré mon âge si précoce, je dois ressentir l'interdit.* » OS.

Ce relevé montre à quel point la tradition de l'exclusion pèse énormément sur l'éducation des filles, à qui on apprend dès le jeune âge à s'effacer et à s'exclure. « *Comme si la maison devenait la ville entière ; je m'y oubliais au-delà du crépuscule ; les reproches m'attendaient quand, escortées d'un cousin, je rentrais par les ruelles sombres.* » OS, p.117

L'espace extérieur est réservé seulement aux hommes, si une femme doit sortir, c'est escortée d'un homme qu'elle le fera, une façon de lui signifier son manque de maturité et le manque de confiance qu'on accorde à ses agissements, elle est considérée comme mineure.

17.1.2 Les schèmes culturels : De l'illicite à l'illicite pour la femme

De ses vacances qu'elle passait chez ses cousines, l'écrivaine nous décrit un tableau d'activités et d'occupations, entre le licite pour les hommes et l'illicite pour les femmes. C'est ainsi que l'espace extérieur à la maison est réservé uniquement aux hommes, la femme n'ayant le droit de sortir que pour aller au bain maure sinon à quelques cérémonies tels que mariages, circoncisions ou décès. La ségrégation sexuelle règne à tous les niveaux, non seulement dans les espaces publics mais aussi privés. L'instruction est le privilège des hommes uniquement, les filles, même si elles sont envoyées à l'école française à leur jeune âge, se doivent d'abandonner l'école à la puberté parce qu'elles ne peuvent plus sortir dévoilées. Les récits montrent comment la vie des femmes est ponctuée d'interdits qu'elles

savent pourtant contourner à travers plusieurs subterfuges que nous nous proposons d'analyser. Fadéla M'rabet explique ce fait en disant :

« En disant aux femmes ce qu'elles ne doivent pas faire, pas porter, pas lire, pas regarder pas aimer, en ne leur expliquant pas très concrètement, ce qu'elles pouvaient devenir, on s'oppose, objectivement, à tout progrès ; on entretient la confusion, la haine, le sectarisme, et des préjugés déjà suffisamment épais. »¹⁵⁷

Le tableau que l'écrivaine brosse de ses compatriotes est un univers carcéral où des femmes frustrées essayent tant bien que mal d'occuper leurs journées entre besognes domestiques, ruses et médisances.

17.1.2.1 Illicites, la lecture et l'écriture

C'est ainsi que la lecture et l'écriture sont du domaine masculin, dans la maison de la tante, la bibliothèque est fermée à clé, et seul, le cousin a droit d'y entrer, les filles se retrouvent, par conséquent, privées du droit de lire même si elles ont appris à le faire à l'école.

« Au cours de ce même été, la benjamine et moi avons pu ouvrir la bibliothèque- celle du frère absent et qui jusque-là avait été fermée à clef. [...] Tout durant ce dernier séjour, se mêle dans mes souvenirs : les romans en vrac dans la bibliothèque interdite du frère et les lettres mystérieuses qui arrivaient par poignées. » p, 23

Ce que nous retenons de ce passage est que la lecture est le privilège des hommes, en sont exclues les femmes qui savent contourner cet interdit et le bravent par plusieurs moyens, la correspondance entre autres. C'est ainsi que l'écrivaine nous rapporte la correspondance clandestine à laquelle s'adonnaient ses cousines :

« Nous en évoquons les terribles dangers. Il y avait eu dans nos villes, pour moins que cela, de nombreux pères ou frères devenus « justiciers » : le sang d'une vierge, fille ou sœur, avait été versé, pour un billet glissé, pour un mot soupiré derrière les persiennes, pour une médisance... [...] »LALF.22

Les cousines audacieuses de l'écrivaine ont bravé l'interdit, la correspondance avec des hommes, étrangers de surcroît, est interdite pour les filles. A vrai dire, c'est communiquer quel que soit le moyen avec un homme étranger, parfois même avec un cousin, éventuel époux, qui est formellement interdite par l'ordre régnant depuis des millénaires.

¹⁵⁷ M'rabet, Fadéla. *Les algériennes*, Cahiers libres. Paris : François Maspero. 1967, p. 103

17.1.2.2 Illicites, les espaces extérieurs

Enfants, les filles ont le droit de faire des commissions mais il leur est interdit de se rendre dans les lieux où elles seraient exposées aux regards des hommes, il faut les garder à l'abri des regards. A ce sujet la psychanalyste Noria Allami énonce : « *La femme semble détenir ou être la garante de l'honneur de la nation, de la société ou tout simplement de la famille. Dès lors, son immobilisation ou son voilement devient une nécessité. Car dès qu'elle bouge, elle menace les valeurs ancestrales qui constituent le groupe.* »¹⁵⁸

La guerre a été pour les hommes une occasion de confiner un peu plus la femme, en effet elle a ajouté à son effacement, puisque déjà cloîtrée elle va l'être doublement pour être préservée non seulement du regard des mâles mais aussi du colon. C'est ainsi que le dit Sonia Ramzi Abadir : « *Assia Djébar souligne le fait que dans la société maghrébine, la colonisation s'est ajoutée aux traditions pour aggraver et renforcer l'effacement du monde féminin* »¹⁵⁹

« *Les filles ne sortaient jamais, sinon pour aller au bain maure le plus chic de la ville voisine, dans une calèche que le père conduisait lui-même* » LALF, p. 22

Le quotidien de la femme est fait d'enfermement et de claustration, cette dernière se doit de se trouver des palliatifs pour passer le temps entre élever les enfants, faire le ménage ou s'adonner à la couture et la broderie, entre autres. « *La mère des filles cloîtrées et l'épouse du gendarme étaient amies ; [...] Puis les choses reprenaient leur cours dans ce flux du temps d'une journée immobilisée dans des intérieurs de maison, toujours des intérieurs naturellement* » LALF, p. 33, 35

« Je devais avoir moins de dix ans ; la plus jeune des sœurs, mon amie, fréquentait l'école primaire. On ne l'avait pas encore cloîtrée ; cet été-là, nous allions par les rues du hameau pour diverses commissions : [...] Nous, les filles, nous ne pouvons aller à ce magasin, il se trouve en face du café maure ! » p, 37

L'enfermement est la destinée de toute fille qui atteint l'âge de puberté, si elle fréquente l'école elle se retrouve obligée de la quitter à cause de son corps qui prendrait à coup sûr des formes, et qui dérangerait.

Dans FADLA, c'est-à-dire après l'expérience cinématographique de l'écrivaine et ses allers-retours répétés entre la France et l'Algérie, Assia Djébar décrit le quotidien de ses compatriotes.

« Au volant, Sarah songe à l'entassement des enfants dans les chambres hautes, aux multiples balcons, persiennes fermées, qui ceinturent le front des rues. Elle songe aux femmes cloîtrées, même pas dans

¹⁵⁸ Allami, Noria. *Voilées, dévoilées : Être femme dans le monde arabe*. Paris : L'Harmattan, 1988, p. 15

¹⁵⁹ Ramzi-Abadir, Sonia. *La femme arabe au Maghreb et au Machrek. Fictions et Réalités. Op. cit.*, p. 130

un patio, seulement dans une cuisine où elles s'asseyent par terre, écrasées de confinement... »
FADLA. P, 87

L'insistance sur l'exiguïté de l'espace réservé à la femme va dans le sens de l'exagération, de sorte que même le patio, seul lieu où se réunissent les femmes pour parler ou vaquer à leurs besognes, leur est proscrit. C'est dans la cuisine, espace qui lui est naturellement destinée, que Djebbar la cadre dans une posture davantage avilissante.

17.1.3 La naissance des filles : un deuil

Dés le départ, les rapports sont détournés par une tradition empruntant au moyen âge quelques traits tel que le rejet de la fille dès sa naissance, en effet l'accueil hostile réservé à la naissance d'une fille révèle la négation de la femme par la société. En analysant ce fait, le sociologue Pierre Bourdieu énonce : « ...dans toutes les sociétés où le travail de la terre représente la source principale des moyens de subsistance, le mâle, producteur privilégié, jouit d'un statut quasi seigneurial. »¹⁶⁰

Touma, la mère de Hadjila dans *Ombre sultane* se rappelle ses deux premières grossesses et ses conséquences :

« -J'étais si vigoureuse ! se souvient Touma. Ma belle-mère m'a épargnée quand elle m'a vue enceinte !

Le couple de paysans se mit à attendre l'enfant, l'héritier de leur héritier.

J'ai accouché de toi ! disait la mère.

Elle se replonge dans ses souvenirs ; son regard plat s'attarde sur toi, Hadjila, qui écoutes, accroupie dans la courette. »

Les vieux n'ont pas voulu envoyer un message au fils ! Une fille, à quoi bon ? Ton père est revenu quand tu avais huit mois. Il riait en te soulevant en plein soleil. La vieille Dieu nous garde, s'est senti jalouse de le voir heureux avec moi et toi si petite ! A ma deuxième grossesse, l'homme de nouveau parti, j'ai tout fait : le sarclage, le binage. Je montais même sur les oliviers pour en secouer les branches ; [...] Voilà que ce fut une deuxième fille ! L'aïeul 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 ?

L'aïeul, à moitié aveugle, ne quittait plus son matelas. Le grand-père ne vendait plus de poteries. La récolte d'olives était de moins en moins suffisante. » OS, p. 93

La femme qui n'accouche que de filles fait porter le malheur à la belle famille qui impute la perte de leurs biens ou les malheurs qui s'en suivront à leur bru qui n'est en fin de compte qu'un porte malheur.

¹⁶⁰ Bourdieu, Pierre. Sociologie de l'Algérie. PUF 1970, coll : Que sais-je ? N802, p.90

La société voit en la naissance d'une fille une malédiction, cet énoncé résume à lui seul le poids de la tradition. L'attitude de la famille et de la société vis-à-vis de la femme qui ne met au monde que des filles est surprenante surtout de la part de la belle mère de la bru qui adopte aussitôt un rejet, pourtant elle même génitrice de fille et femme de surcroît. La mère génitrice de filles est perçue comme un porte malheur à l'origine de la disparition du nom de la famille.

17.1.4 La nuit de noces : une épreuve

La nuit de noces est donnée à voir dans la littérature maghrébine comme une épreuve, un combat duquel doit sortir le marié comme vainqueur ayant accompli une mission et la femme est décrite le plus souvent comme victime. Assia Djébar n'échappe pas à la règle, elle aussi reprend la même représentation mais dans *Les Alouettes naïves*, elle donne à la voir à partir des impressions des frères de la jeune Zhor qui subissent les conséquences de cette nuit de noces vécue par leurs sœurs.

« Lorsqu'à minuit le marié va entrer dans la chambre où l'attend la pucelle parée telle une madone dorée mais tremblante, tremblante... nous les frères de la sacrifiée, nous nous écartons du groupe qui encourage le marié, le pousse comme un taureau [...] L'image de Zhor, vulnérable mais au regard de vierge tranquille, assurée de l'ordre de sa destinée » LAN, p. 92, 93

La femme est décrite dans une vulnérabilité extrême attendant de voir se terminer un des épisodes les plus importants de sa vie. La rencontre entre le jeune marié et la jeune épouse est assimilée à un combat qui se déroule dans une arène puisque l'homme est comparé à un taureau. C'est l'acte qu'il doit réaliser par tous les moyens, même s'il faut qu'il use de la force qui fait que la narration le compare à un animal qui doit ruer sur son adversaire pour accomplir sa besogne. C'est ainsi que le mariage est détourné de sa symbolique d'union sacrée de l'homme et de la femme.

Dans les parties autobiographiques de LALF, Djébar décrit le déroulement de sa nuit de noce et à quel point elle fut déçue que son jeune mari n'ait pas tenu sa promesse de s'y prendre tendrement.

« Des heures après, allongé contre celle qui frémit encore, il se souvient du cérémonial négligé. Lui qui n'avait jamais prié, il avait décidé de le faire au moins cette fois au bord des épousailles. Un pressentiment le tourmente. [...] il avait promis que l'initiation prendrait autant de nuits qu'il le faudrait. Or, dès le début de cette nuit hâtive, il pénétrait la pucelle. [...] « Avant quoi ? Pensé-je en titubant dans le couloir, algazelle atteinte tandis que j'évite les miroirs. [...] L'épousée d'ordinaire ni ne crie, ni ne pleure : paupières ouvertes, elle gît en victime sur la couche, après le départ du mâle qui fuit l'odeur du sperme et les parfums de l'idole, et les cuisses refermées enserrant la clameur. » LALF, p.153, 154

La représentation de la femme victime est identique d'un énoncé à un autre, la décrivant dans une vision tragique. L'acte sexuel est décrit comme un travail ou une besogne dont doit s'acquitter l'homme. Dans le recueil de nouvelles FADLA, Assia Djébar insère sa vision de la virginité et de la nuit de noces dans la postface.

« Que la première rencontre des sexes ne soit possible qu'à travers le rite du mariage et de ses cérémonies éclaire sur la nature d'une obsession qui marque profondément notre être social et culturel. Une plaie vive s'inscrit sur le corps de la femme par le biais de l'assomption d'une virginité qu'on déflore rageusement et dont le mariage consacre trivialement le martyre. La nuit de noces devient essentiellement nuit du sang. Non pas de la connaissance ou à plus forte raison du plaisir, mais nuit du sang qui est aussi nuit du regard et du silence. » FADLA, p. 250

La vision négative de l'écrivaine concernant la nuit de noces est ainsi reprise dans la totalité de ses récits puisqu'elle garde un mauvais souvenir de la sienne. Le caractère tragique et pathétique transparaît de ces descriptions.

17.1.5 L'impossibilité du couple

Raconter le couple est une constante dans les romans de Assia Djébar, il est de tous les récits qu'il soit réuni ou désuni ou dans une relation tumultueuse, qu'il s'agisse du couple traditionnel ou moderne, du couple algéro-algérien ou du couple mixte, nous nous proposons d'en tracer un aperçu générale.

Le couple est décrit dans tous ses états et son évolution dans l'écriture d'Assia Djébar ne correspond pas à l'évolution des mœurs de ses compatriotes dans la réalité. Dans ses premières publications Assia Djébar représente des couples jeunes, fragilisés par la guerre mais pas seulement, ils sont tiraillés entre une vie moderne et une vie traditionnelle, à peine se forment-ils, qu'ils sont aussitôt exposés à des difficultés engendrées par la guerre ou la société patriarcale qui voit d'un mauvais œil, le fils se rapprocher de sa femme, faisant en sorte que le couple ne se forme pas. Dans ses premières publications, le couple est représenté comme une métaphore du moment historique, à peine se forme-t-il qu'il éclate comme un projet mort-né. Les couples Ali-Lila, Youssef-Chérifa, Omar-Suzanne qui n'arrivent pas à durer dans le temps le prouvent, nonobstant le poids de la société patriarcale, c'est ainsi que nous pouvons lire dans LEDNM :

« Son amour, prenait pour eux le visage du scandale, de l'impudeur. "Quelle légèreté ! disait-on, quelle indécence !" murmuraient-on, de le voir chaque soir préférer aux réunions des hommes dans le patio familial, une veillée intime avec sa femme dans leur chambre [...] Rachid veut habiter seul avec sa femme (seul ? Pourquoi seul ? Impossible !). Il veut un jour –quel scandale–emmener sa femme-sa femme toujours !- à la capitale pour une promenade. Quelle fantaisie ! »LEDNM.203

Le comportement de Rachid père de Lila, homme amoureux de sa femme et qui n'hésite pas à le montrer exaspère ses proches, vivre sa vie de couple devient une épreuve pour lui. Rachid résiste au patriarcat, mais sa femme meurt, cette fin violente du couple est perçue comme une réaction contre la loi patriarcale.

Ou encore dans OS publié en 2006 où elle raconte la vie de Touma la mère de Hadjila et la souffrance qu'elle avait vécu au sein de la belle famille. « *Ton père est revenu quand tu avais huit mois. Il riait en te soulevant en plein soleil. La vieille, Dieu nous garde, s'est senti jalouse de le voir heureux avec moi et toi si petite !* » OS, p, 93

Tout au long de son œuvre Assia Djebar s'est refusée de décrire une relation normale au sein du couple en raison de l'absence du couple dans sa société. Elle critique la société traditionnelle qui se dresse comme un obstacle et empêche par tous les moyens le déroulement d'une relation amoureuse entre les deux conjoints. L'écrivaine a porté son intérêt à l'incommunicabilité entre les deux sexes.

C'est ainsi que l'analyse Ahlem Mostaghanemi.

« La première épreuve que doit affronter un couple est comment s'imposer et sauvegarder son existence dans un milieu hostile à toute forme d'intimité et d'indépendance, où seul le patriarcat secondé par « la mère », se partagent responsabilités et pouvoir. Après avoir marié leurs fils, les parents suivent de près la vie du couple, intervenant à chaque instant afin d'éviter toute « liaison dangereuse » entre les deux conjoints, surtout si ces derniers risquent, par hasard, de tomber amoureux l'un de l'autre et pour s'assurer de la « bonne conduite » de cette nouvelle « intruse » vis-à-vis de leur « enfant ». »¹⁶¹

Dans LENM et LAN les couples décrits sont traditionnels et modernes ils vivent tous des tensions engendrées par la guerre de révolution. Les couples modernes comme Ali, Lila et Omar, Suzanne se tournent le dos au moment de la séparation, bien que dialoguant sans cesse ils n'arrivent pas à se comprendre. Une forme d'égoïsme s'installe au sein de ce modèle de couples instruits où chacun des partenaires ne veut rien céder à l'autre.

Il en est tout autre pour le couple traditionnel Chérifa et Youcef, ce dernier qui grâce à la vigilance et la prise de conscience de sa femme, réussit à fuir la ville et échappe de justesse à la police, tandis qu'Amna doit affronter l'interrogatoire de son mari Hakim, inspecteur de police. Par le biais de ces descriptions de couples, l'écrivaine dresse deux représentations de la femme qui diffèrent du couple traditionnel au couple moderne, dans le premier modèle elle est représentée comme égoïste, par contre dans le deuxième, elle est

¹⁶¹ Mostaghanemi, Ahlem. Op, cit, p.245

représentée comme étant le refuge et le catalyseur de l'homme, bien que toute complicité ou manifestation amoureuse ne soient présentes.

Au fil du temps la description du couple n'a pas changée malgré les mutations sociales qu'ont connues ses compatriotes, comme l'ouverture vers la modernité où la femme a gagné plus de considération. Les romans *Les nuits de Strasbourg* et *La disparition de la langue française*, parmi ses derniers récits, écrits et publiés durant ces deux dernières décennies dressent un portrait de couples hors normes, défiant lois morales et sociales et où la représentation de la femme n'a pas gagné en matière de valeurs humaines puisqu'elles vivent leurs vies sexuelles au gré de leurs humeurs nouant et dénouant la relation au sein du couple comme elles le décident. Une représentation qui ne correspond nullement à l'ancrage arabo-berbéro musulman dont est issue l'écrivaine et ses personnages. Ces couples finissent par éclater et c'est à chaque fois la femme qui quitte l'homme. Dans LNDS elle décrit « *un couple marqué par un triple interdit : moral, religieux et historique* »¹⁶² et dans LDDLLF c'est également un couple qui se voit réuni pour seulement trois jours, c'est dire à quel point en renversant logique et ordre social, l'écrivaine se donne à voir comme désillusionnée des relations au sein du couple algérien et se refuse à toute idée optimiste quand à la description d'une amélioration de leurs relations.

17.1.6 L'effacement onomastique

Le problème que rencontre le couple est d'ordre psychologique, l'incommunicabilité ajoutée à la frustration de l'homme qui se traduit dans son agressivité physique, verbale et sexuelle vis-à-vis de son épouse dressent comme un mur infranchissable séparant les deux conjoints dans tous les rapports qui doivent les unir. Il est connu que dans la société algérienne traditionnelle les conjoints ne se nomment pas par pudeur, cependant cette omission prend des proportions tout autres, allant du rejet au dénigrement. Assia Djebar a reproduit ce comportement au sein de ses récits, nous nous proposons dans cette partie du travail de voir ce qu'il en est. Il est dit à propos du nom propre :

« [...] Le nom romanesque assume au moins deux fonctions essentielles dans le procès de la narration. D'une part, il est le lieu de la première rencontre entre le lecteur et le personnage : à partir de celle-ci, le lecteur est en mesure de reconnaître tout au long du récit la personne dont il est

¹⁶² <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-43.htm> Consulté le 17/11/2017

question. Le nom d'une certaine façon marque le personnage, c'est grâce à lui que celui-ci prend peu à peu vie. »¹⁶³

En narrant son enfance douillettement vécu entre un père instruit et une mère empruntant à ses voisines françaises quelques traits allant vers la modernité, Assia Djebar nous révèle.

« Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à « lui » [...] Ce discours caractérisait toute femme mariée de quinze à soixante ans, encore que sur le tard le mari, s'il était allé en pèlerinage à la Mecque, pouvait être évoqué par le vocable de « Hadj ». Très tôt, petits et grands, et plus particulièrement fillettes et femmes, puisque les conversations importantes étaient féminines, s'adaptaient à cette double règle de la double omission nominale des conjoints. »LALF, p. 54

Par le biais de ce passage, l'écrivaine décrit les mœurs de ses aînées, à travers cette omission préméditée du patronyme du conjoint imposée par la tradition et le quotidien que perpétuent les générations, c'est tout un processus de déshumanisation qui est déclenché. Cette déshumanisation du « couple » installe les sujets mariés dans une position d'éloignement l'un de l'autre. Le conjoint par pudeur ne doit pas nommer l'autre et donc se l'approprier et le reconnaître comme étant proche et uni à lui par le lien conjugal, une attitude de reniement est ainsi suggérée qui permet au sujet parlant de se défaire de tout lien le rattachant à l'individu dont il parle. La définition du terme couple donnée par le Robert¹⁶⁴ dit « homme et femme réunis » or l'omission du prénom du conjoint pratiquée par la société algérienne fait abstraction de toute réunion et impose une distanciation dans les rapports hommes femmes. Cette vague désignation du conjoint par le pronom « lui » ôte au sujet sa substance et le dépersonnalise, elle renie le lien conjugal, ce qui ôte au couple son essence.

Le vocable « Hadj » quand il est attribué au mari ayant effectué le pèlerinage impose une neutralité de l'ordre des rapports extérieurs entre gens qui ne se connaissent pas et dénote d'un anonymat forcé. La tradition impose de taire le lien conjugal qu'il faut dissimuler sous des nominations moins représentatives et évidentes. Ce moyen détourné permet une non confirmation du lien conjugal considéré comme tabou.

Ahlem Mostaghanemi énonce à ce sujet:

« Jusqu'à ces dernières années, l'homme algérien répugnait à appeler sa femme par son prénom. Il s'adressait à elle en utilisant le terme de « femme » l'expression arabe « hachake » qui revient à dire : « A dieu ne plaise... » Cette répugnance, témoignée sinon éprouvée, vis-à-vis de la femme, atteint son paroxysme dans certaines régions [...] Par ailleurs l'homme algérien, parlant de sa femme, n'emploie

¹⁶³ Iraqi, Rhita in *Écritures Maghrébines Lectures croisées* Abderahmane Tenkoul Casablanca : Editions Afrique Orient, 1991, p.

¹⁶⁴ Le Robert Pratique, Paris, 2006

jamais le terme « ma femme » mais lui préfère le terme « la femme » [...] L'homme algérien si fier de sa virilité dédaigne de se lier publiquement à « la femme » et garde toujours une distance pour marquer son détachement d'elle comme pour rappeler sa supériorité sur celle qui porte-quand même-son nom. »¹⁶⁵

Ces détails rendent compte du drame que vit le couple algérien et dévoile la réalité amère des rapports hommes femmes. C'est dans ce sens que Djébar dresse un constat accablant de ces rapports, en révélant un secret propre aux cercles féminins qui fonctionne comme un code, ce secret réside dans l'appellation que réserve toute femme pour son mari, à son insu évidemment. En narrant un épisode de sa vie qui s'est déroulé dans un bain maure en compagnie de sa belle mère, quelle ne fut la surprise de l'écrivaine de découvrir que les femmes désignaient leurs maris par le vocable *l'e'dou*. C'est ce que lui apprend sa belle mère lors de sa rencontre avec une parente dans un bain maure.

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

Elle sortit.

« L'ennemi » ? Demandai-je, et je me tournai lentement vers ma belle mère » VELP, p.14

Ce terme à lui seul suffit à dresser un constat accablant des relations tendues entre les deux sexes. La belle mère poursuit ses explications pour sa bru Assia Djébar. « *Je le répète : les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps...Sans qu'ils le sachent !...* »VELP, p.14

Cette façon habituelle de nommer le mari ne date pas seulement du temps de l'écrivaine mais s'inscrit dans les mœurs des femmes depuis des lustres. La désignation du mari par ce vocable à connotation péjorative résume l'histoire de toute une vie du couple qui n'en est pas un, ce qui rappelle le problème des rapports conjugaux. En analysant ce point, Anne Marie Nahlovsky déclare.

« Cette dénomination suppose une atmosphère tendue, conflictuelle et pleine de suspicion entre le mari et la femme. Assia Djébar précise qu'il ne s'agit pas d'une parole de haine, mais « plutôt de la désespérance depuis longtemps gelée entre les « sexes » car la cassure est inscrite entre les époux et enferme la femme dans sa solitude, dans « une pulsion dangereuse d'effacement. »¹⁶⁶

¹⁶⁵ Mostaghanemi, Ahlem. *Femmes et écritures*. Op, cit. p228, 229 Les termes sont soulignés dans le relevé.

¹⁶⁶ Nahlovsky, Anne-Marie. *La femme au livre. Les écrivaines algériennes de langue française*. Paris : L'Harmattan. 2010, p. 55

17.2 Structure perverse

En peignant sa société, Assia Djébar a mis en exergue des représentations sociales valorisées et dévalorisées de sa société. C'est dans ce sillage que nous analysons quelques caractéristiques propres aux femmes maintenues tous les jours et pour toujours dans l'enfermement.

17.2.1 La ruse

Les femmes se doivent de trouver des moyens pour échapper à leur enfermement, l'un des moyens le plus utilisé est la ruse, c'est ainsi que les cousines cloîtrées de l'écrivaine bravent l'interdit, celui de s'adresser à des hommes étrangers à leurs pères et à leur frères par le biais de l'écriture. La ruse consiste à falsifier le nom du destinataire qui au lieu d'être une femme comme il est mentionné sur le dos de l'enveloppe est en fait un homme. Le poids des interdits et le pouvoir exclusif de l'homme ne laisse à la femme d'autres solutions pour avoir un semblant de vie que la ruse, c'est ainsi que les cousines de Assia Djébar vont vivre au rythme haletant des correspondances sensées être avec des femmes. « *Les jeunes filles cloîtrées écrivaient ; écrivaient des lettres ; des lettres à des hommes ; à des hommes aux quatre coins du monde [...] Ces enveloppes portaient au verso des noms de pseudo-expéditrices, prénoms sophistiqués de vedettes de cinéma oriental.* » LALF, p.22

La clausturation fait naître des sentiments de frustration qui engendrent une façon de vivre empreinte de vices. En peignant sa société dans ses diverses formes de vie quotidiennes, Assia Djébar donne à voir une seule et unique image de la vie traditionnelle, celle de l'enfermement où le vice fait partie des mœurs des cercles féminins dans le but de contourner la monotonie de leurs vies. Cette image exagérément dramatique rend comte d'une mise en scène pathétique qui est sensé émouvoir vivement.

Dans la partie d'analyse qui précède où il est question de l'effacement onomastique, nous avons porté notre attention sur la désignation que se réservent les femmes par connivence pour désigner leur mari par le vocable *l'e'dou*. Nous pouvons également parler de ruse à ce niveau.

17.2.2 La médisance

Les visites de la voisine française de la tante de l'écrivaine chez qui cette dernière passait ses vacances d'été alimentaient les discussions de la maisonnée, l'ensemble des

femmes s'adonnait à une analyse minutieuse de son comportement, de ses habits et de son physique

« *Le cercle des femmes se mettait à considérer sans discrétion les moindres détails de sa mise, en faisant de légers commentaires à mi-voix. [...] Les suppositions s'entrecroisaient, tous les méandres de la conversation revenaient au postulat premier : à savoir que, malgré les apparences, notre clan, même provisoirement déchu, était supérieur, par son raffinement, [...] Ces propos meublaient des heures de conversation, tandis que l'intéressée, ménagère affairée, retournait à sa besogne.* » LALF, p.34

La médisance est un passe temps pour les femmes enfermées, elle crée comme un sentiment de revanche sur le sujet qui jouit de la chose interdite pour les premières.

« On peut quand même faire des choses « à la française » ! Naturellement pas, Dieu nous assiste, sortir sans voile, ni porter la jupe courte et se montrer nue devant tous, mais dire bonjour comme elles, s'asseoir comme elles sur une chaise, pourquoi pas ? Dieu nous a créés aussi, non ?... »p 34

En se comparant à la Française, les parentes de l'écrivaine prennent conscience de leur différence. Jean Paul Sartre dit à ce propos : « *L'autre est indispensable à mon existence aussi bien qu'à la connaissance que j'ai de moi.* »¹⁶⁷

C'est en se comparant à la française que l'algérienne prend conscience de sa différence. L'enfermement auquel elle est soumise lui devient comme par magie un trait qui lui fait honneur, elle se retrouve ainsi enfermée dans une prison pour laquelle elle a œuvré de ses propres mains. Elle est fière de se distinguer de la française et est contente de s'affirmer par sa différence. Le voile qui l'enferme est un élément qui la particularise et la maintient à l'abri du regard de l'homme étranger et elle en est satisfaite. Ce regard méprisant pour l'autre : l'étranger, s'il n'empêche pas les rapports sociaux les dégrade néanmoins.

En parlant de la beauté de la sœur de Janine, Marie-Louise qui avait un teint clair et une chevelure noire de jais, les femmes réunies dans la maison disaient d'elle.

« *Peut-être que l'épouse du gendarme l'a eue d'un chef arabe inconnu, un seigneur des hauts plateaux, quand le gendarme se trouvait en poste dans le sud !...Quel homme bien né n'aurait pas fait d'avance à une française jeune et vigoureuse comme elle devait l'être ? Peut-être qu'après tout, chez eux, cela n'est pas péché !* »LALF, p. 40

La narration dresse un portrait de commères pour ces femmes frustrées que la claustration a aigri au point de se laisser aller à une imagination malsaine.

¹⁶⁷ Sartre, Jean Paul, *l'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1996, p. 67

« Car elles étaient libres, et si nous ne les envions pas, au moins en parlions-nous comme de peuplades étranges, aux mœurs exotiques et rarement approchées jusque-là. »

LALF, p. 40

La femme algérienne rejette tout rapprochement avec la femme colonisée. Ce regard méprisant s'il n'empêche pas les rapports sociaux les dégrade, la femme du colon est calomniée parce que jalouse. Ces effets avilissants sont imputés à la séquestration, le texte charge les bourgeoises de tous les défauts et les connote négativement.

« Bavardages épars à heure fixe, voix entrecroisées de rires étouffés, de commérages sur les maisons voisines. [...] des phrases amères se dévidaient – confidence révoltée d'une mère, monologue d'une épouse rageuse après la sortie du maître, sanglots hululés de telle autre rivée à un matelas de douleurs » OM.118-119

Le quotidien des femmes est meublé de futilité, de bavardage, de commérage et de propension à la jalousie.

17.2.3 La violence

La description de l'Algérien revêt différents aspects, nous nous attardons dans cette partie du travail sur celui de la violence qui dans le roman *La disparition de la langue française* constitue un thème, car à travers le retour de l'exil du personnage principal Berkane et de son lamento tout au long du roman, l'auteur a peint une société algérienne régie par un système de signes et de lois où la violence est présente à tous les niveaux.

C'est sous cet angle que nous est rapporté un souvenir des événements du 11 décembre auquel a participé Berkane alors qu'il n'était qu'enfant. Des manifestations qui se déclenchèrent d'abord à Belcourt pour se répandre ensuite à la Casbah après la déclaration provocatrice de la speakerine à la radio et qui avait suffi à décider les esprits déjà chauffés. « Nous écoutons dans un silence fiévreux. [...] Mon frère, aux mots de « la Casbah est calme », comme s'il venait d'être défié personnellement, s'emporte » LDDLLF, p.189.

Alloua le frère de Berkane en fit une affaire personnelle et décide sous le coup de la colère de déclencher la manifestation dans son quartier en exhibant le drapeau algérien resté longtemps caché après la bataille d'Alger et c'est ainsi que s'embrase la Casbah à son tour. Berkane se retrouve parmi la foule à casser des vitres des boutiques

« Garçons et adolescents sortent à présent : joyeux, débridés, enfiévrés ; je ne sais combien nous sommes : une forêt qui s'épaissit, qui s'obscurcit et les cris en huées, en haros, en échos de fureur s'amplifient ! Je ne me sens qu'un parmi la foule qui avance, cassant, détruisant, pulvérisant, saisie de silences soudains, puis une houle tumultueuse la propulse en avant. » LDDLLF, p.193

Le caractère violent et dur de la manifestation est décrit de telle sorte qu'il s'apparente à une fête puisque les jeunes sont accompagnés par les youyous des femmes qui fusent du haut des terrasses des maisons de la Casbah à tel point que le jeune Berkane ne distinguait plus la fête de la manifestation. « ... *(Moi me repeignant les cheveux mouillés, avec soin (comme si, me mirant dans un coin de glace, j'allais me précipiter à un mariage des voisins). Je ressors de chez nous parmi les youyous, y compris ceux de ma grand-mère...* » LDDLLF, p. 198

A l'instar de ses compatriotes Berkane vit ces événements comme une fête où règnent la destruction et la violence.

« Au cœur du dévouement en clameurs, en slogan (et toujours en arrière, le tressautement suraigu des chœurs féminins, roucoulement interminable), je me vois, un pieu fort et long ou peut-être un pied de chaise à la main. J'entreprends de casser des vitres. [...] Non loin de moi, d'autres gaillards détruisent avec plus de méthode et de froide résolution : cafés français où l'on ne nous a jamais servis, bars où l'on ne demandera jamais ni du vin ni de la bière » LDDLLF, p. 191, 192

Les Algériens animés par un sentiment de frustration envahissent les rues et s'approprient les espaces qui leur ont été longtemps défendus et prennent ainsi leur revanche. Dans leur allégresse destructrice Berkane et ses compagnons s'en prennent à une droguerie à l'intérieur de laquelle il se rend compte que cette violence incontrôlable est un héritage génétique de leurs ancêtres les pirates turcs. « *Nous ressemblons ainsi à nos ancêtres, les corsaires redoutables d'Alger, pillant, ravageant tout, quand ils débarquaient autrefois sur la rive des peuples du Nord...* » LDDLLF, p.194

Une appartenance et une filiation revendiquée non sans une pointe de fierté lorsque Berkane s'installant devant la Méditerranée se revoyait dans les rues de la Casbah « *Djazirat el Bahdja-la belle, la glorieuse, si longtemps l'imprenable, sa ville en « pomme de pin » ma cité des pirates légendaires [...] Ces « Imazighen » devinrent pourtant nos héros, eux, les corsaires turcs qui avaient écumé la Méditerranée, ces « rois d'Alger » du seizième au dix-huitième siècle...* » LALF, p.14, 68

De la violence, il a été question dans les multiples souvenirs de Berkane mais aussi de Nadja, cette dernière se rappelle la manière dont le FLN s'est vengé de son grand-père Larbi Hadj Brahim, celui qu'elle appelait Baba Sidi, le riche vendeur de tabac qui pourtant donnait sans compter pour aider la révolution et sans qu'on le lui demande, un geste naturel. « *Dès 55, me raconta ma grand-mère, Baba Sidi se mit à cotiser pour les nationalistes : avec un sentiment naturel de la solidarité de groupe, mais aussi une certaine distance les demandes de cotisation, l'année suivante, s'étaient mises à augmenter, et de plus en plus.* » LDDLLF, p.119

Devant le refus du commerçant apolitique de se plier à leur exigence, occupé lui à aider le reste de sa communauté à célébrer ses fêtes, les dirigeants utilisaient des méthodes durs et passèrent aux menaces en envoyant un quémendeur « *L'augmentation de la rançon relevait, semblait-il, d'une stratégie de provocation. Pour les oranais, la vie allait son train dans les fêtes, les soirées. Il fallait frapper, sans doute, les esprits et, pour cela, viser les plus en vue économiquement.* »LDDLLF, p.120 Ce lexique spécifique à la violence inscrit les dirigeants du FLN dans une forme de banditisme et de brigandage, puisque devant le refus du grand-père d'obtempérer, les dirigeants de la révolution décidèrent de le tuer sans l'avoir averti de la sentence au préalable, à travers une babouche et une tâche de sang qu'il a découvert sur le seuil de sa porte.

La violence de ces temps de guerre vécue lors de son enfance a tellement marqué Berkane que des scènes le hantent toujours après son retour où il revoit la foule désordonnée que formaient ses compatriotes. Il remet à jour des souvenirs brouillés et confus.

Ces violences sont narrées également dans la nouvelle intitulée *Félicie*, dans *Oran langue morte* qui ont eu pour théâtre les murs d'Oran « *A peine les irréductibles de l'OAS, avec leur politique [...] que leurs esclaves d'hier, leurs pseudo-ennemis exhibaient leur museau de loup !* » OLM, p. 338

« *La lie de la ville fut en action ce jour là !...Ils se retrouvèrent un lot d'une vingtaine de personnes, proies désignées de deux ou trois égorgeurs qui, avec des grognements avaient réussi à les cantonner sur un remblai près d'un hangar...* » OLM, p.344

C'est par rétrospective de la narration que Assia Djébar tente d'expliquer cette violence qui resurgit par moments et entache l'histoire de l'Algérie. Tous les souvenirs de Berkane, de Nadja et de Félicie se rattachent au passé pour nous décrire la violence qui sévissait lors des manifestations trop impulsives des algériens. Des soulèvements pas suffisamment réfléchis et qui résultaient le plus souvent d'un chaos, des manifestations qui s'apparentent beaucoup plus à des fêtes rituelles tellement y règne la joie et l'allégresse de la destruction et du saccage. Une violence qui dénote d'une nature qui resurgit instinctivement car génétiquement léguée par les ancêtres.

Assia Djébar a donné à voir une seule et unique image de la vie traditionnelle celle de l'enfermement, l'algérienne séquestrée et condamnée à l'effacement contrairement à la française qui jouit d'une liberté de mouvement absolu. Il en est de même dans leurs façons

d'être, qui est complètement opposée, autant la deuxième est spontanée et ne s'embarrasse aucunement des qu'en diras t-on, autant la première se doit de tout contrôler. Toute la description est faite sous forme de différenciations dans les mœurs, l'habillement, les agissements. La société algérienne est présentée comme sclérosée et souffre d'une organisation archaïque rigide qui empêche des rapports égalitaires entre hommes et femmes et entrave toute tentative émancipatrice de cette dernière. La division de la société en deux mondes l'un méprisant l'autre, l'un se distinguant de l'autre montre l'aspect antithétique de deux communautés divisées qui se côtoient de loin sans réellement se mêler. La société patriarcale a toujours refusé au couple le droit à l'existence.

18 De la société française.

Dans son récit autobiographique, Assia Djebar raconte son enfance passée entre la maison parentale, l'internat et le hameau où elle allait passer ses vacances en compagnie de ses cousines, le thème de la société coloniale est présenté comme un modèle attirant la curiosité et cultivant un sentiment de frustration chez la société indigène, il oppose la vie confortable empreinte de liberté de la femme européenne à la vie contraignante et enfermée de l'autochtone. Le clivage opposant colonisateur et colonisé auquel s'ajoute la dichotomie homme femme structure le récit de l'écrivaine pour dénoncer le disfonctionnement d'une société sclérosée donnant toujours la priorité à l'homme. La volonté de l'écrivaine de remettre en cause et de dénoncer l'ensemble des structures sociales de sa société est évidente.

18.1 La spontanéité

La voisine française rend fréquemment visite à la tante, durant sa visite elle se mêle sans aucune difficulté aux restes des femmes qui se trouvent dans la maisonnée.

« La française, grosse, blanche et la voix gouailleuse, s'accroupissait sans façon au milieu des femmes arabes [...] celle-ci se mêlait aux conversations : deux ou trois mots de français, un mot d'arabe, [...] Elle s'asseyait sur une chaise ; elle croisait une jambe sur l'autre, malgré sa jupe courte. » LALF, p. 36

La femme française se laisse aller à sa nature, sans complexes, elle se mêle aux restes des femmes même si elle ne les connaît pas, c'est dire qu'elle n'éprouve aucune difficulté à aller vers l'autre. Sa façon d'être n'est soumise à aucune contrainte l'obligeant à surveiller le moindre de ses mouvements contrairement à l'algérienne qui doit

constamment surveiller, qu'aucun pan de ses vêtements ne laisse apparaître un bout de sa chair.

18.2 La liberté

Ce trait n'était du privilège que des femmes françaises qui jouissaient d'une liberté de mouvement totale contrairement aux algériennes.

« Janine parlait l'arabe sans accent, comme une autochtone. [...] Janine allait et venait, toute la semaine, dans la maison arabe ; n'était son prénom, on aurait pu la prendre pour la quatrième fille de la famille...Mais il y avait ceci d'extraordinaire : elle entrait et sortait à son gré- des chambres à la cour, de la cour à la rue- comme un garçon ! »LALF, p.

La société française est représentée comme moderne, ouverte et émancipée. L'individu a sa place en tant qu'être pouvant se dissocier d'un groupe, l'appartenance et la dépendance à ce dernier n'y est pas obligatoire.

19 Assia Djébar et l'algérianité ou la francité : un éthos ambivalent

19.1 La francité de Assia Djébar

19.1.1 La proximité avec les français : un apport

Dans ses romans autobiographiques Assia Djébar s'est évertuée à décrire les us et coutumes de sa société, des rapports entre hommes et femmes, le licite pour les uns et l'illicite pour les autres, bref une panoplie de faits, de lois et d'incidents qui ont marqué sa vie. Dans *LALF* elle raconte.

« Après quelques années de mariage, ma mère apprit progressivement le français. Propos hésitants avec les épouses des collègues de mon père ; ces couples pour la plupart étaient venus de France [...] Je ne sais exactement quand ma mère se mit à dire : « mon mari est venu, est parti...Je demanderai à mon mari », etc. Je retrouve aisément le ton, la contrainte de la voix maternelle ; le tour scolaire des propositions [...] Je sens, pourtant, combien il a dû coûter à sa pudeur de désigner, ainsi directement, mon père. »LALF, p.55

La fréquentation et l'échange avec les voisines françaises ainsi que l'apprentissage de la langue française permettent à la mère d'Assia Djébar de nommer son mari. L'usage du français, langue qui lui est étrangère lui permet d'adopter un comportement étranger à

la norme sociétale et de casser conséquemment un tabou, celui de nommer directement son conjoint. Un comportement qu'elle va introduire au sein de son cercle familiale et en faire une habitude qu'elle imposera malgré les traces d'une éducation rigide qui interdit jusqu'à nommer l'individu par son prénom.

« Une écluse s'ouvrit en elle, peut-être dans ses relations conjugales. Des années plus tard, lorsque nous revenions, chaque été, dans la cité natale, ma mère, bavardant en arabe avec ses sœurs ou ses cousines, évoquait presque naturellement, et même avec une pointe de supériorité, son mari : elle l'appelait, audacieuse nouveauté, par son prénom ! [...] Des années passèrent. Au fur et à mesure que le discours maternel évoluait, l'évidence m'apparaissait à moi, fillette de dix ou douze ans déjà : mes parents, devant le peuple des femmes, formaient un couple, réalité extraordinaire ! » LALF, p.55

Une révolution actionnée par la mère de l'écrivaine et qui a fait de ses parents un couple hors normes à ces temps là, exceptionnel, bravant les interdits et les lois obsolètes de sa tradition et prenant modèle sur les français par cette amorce d'introductions de mœurs nouvelles. En prenant modèle sur la famille française et en nommant directement son conjoint la mère de l'écrivaine révolutionne les mœurs cloisonnées de sa société et se sent évoluer de par la confirmation du lien qui l'unie à son mari. Par son comportement qui l'a fait se rapprocher de ce dernier, la mère permet à sa fille de reconnaître enfin ce qu'est un couple, élément dont est dépourvue la cellule familiale algérienne et qui prend forme grâce à la fréquentation des familles françaises. En copiant les Français, les parents d'Assia Djébar se démarquent du reste des autochtones puisqu'à l'exemple des françaises sa mère nomme son père.

Assia Djébar ne s'arrête pas là et va pour nous raconter un autre fait qui a bouleversé les mœurs des siens, mettant toujours en action ses parents. Son père qui lors d'un voyage qui a duré quelques jours écrit à sa mère. Ce n'est pas seulement l'acte d'écriture qui bouleverse la norme mais ce qui s'en suit et que la narration nous rapporte.

« [...] *Mon père donc avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale : « Madame untel... » ; Or, tout autochtone, pauvre ou riche, n'évoquait femme et enfants que par le biais de cette vague périphrase : « la maison ».*LALF, p.57

Les mœurs autochtones interdisent toute nomination du conjoint et même de sa filiation, ce qui dénote d'une absence d'affectivité qui déshumanise le reste de la famille et les réduit à une entité froide et les maintient de ce fait dans une position d'infériorité et de non reconnaissance. Une intention de taire leur existence, la femme et ses enfants, les filles surtout sont niées dans l'espace social masculin. Le fait d'adresser la carte au nom de sa femme et donc par ce geste divulguer le nom de cette dernière à des étrangers, puisque

cette carte tombera entre plusieurs mains et sera lue par des dizaines d'yeux, ce qui constitue une révolution en ces temps là, alors que la loi ancestrale interdit à l'époux de nommer son épouse. L'écrivaine arabophone Ahlem Mostaganmi va plus loin en analysant ce fait et dit.

« Que signifie la peur d'appeler une femme par son nom sinon que la femme est toujours considérée comme un être « souillé », dont non seulement le corps est une « honte » qu'il faut cacher sous le voile, et derrière les murs, mais même le nom porte en lui-même cette « souillure » et cette « honte » »¹⁶⁸

Par le biais de la langue française et la proximité des Français, les parents d'Assia Djebar réussissent non seulement à remettre en cause des canons sociétaux jugés incongrus mais sèment aux yeux de leur fille la notion de couple méconnue jusqu'alors dans l'univers familial. Ils redonnent à la famille son caractère humain en désignant ses membres par leurs noms. L'écrivaine critique sa société et lui oppose un modèle occidental que ses parents adoptent par mimétisme. Le père et la mère de l'écrivaine ont révolutionné les mœurs locales de leurs compatriotes, le père n'a pas empêché sa fille d'étudier et d'habiter loin de la maison familiale pour finir ses études, il ne l'a pas emprisonnée entre les murs ni obligée à mettre le voile, il a été le premier à divulguer le nom de sa femme sur une carte qui serait tombée entre plusieurs mains et lue par des dizaines d'yeux. Une révolution actionnée par les parents de l'écrivaine et qui a fait de ses parents un couple hors normes, exceptionnel bravant les interdits et les lois obsolètes de sa tradition et prenant modèle sur les français par cette amorce d'introductions de mœurs nouvelles.

C'est la fréquentation des français qui a insufflé aux parents de l'écrivaine le courage pour casser les tabous, c'est par leur biais qu'ils deviennent les instigateurs du progrès dans le reste de la famille, c'est ainsi que la modernité fait irruption dans la société algérienne. La famille traditionnelle c'est-à-dire patriarcale, fidèle gardienne des antiques manières de penser et de vivre, ne peut échapper à ce bouleversement. Elle cède la place à la famille conjugale. A l'exemple de Rachid, le père de Lila dans LEDNM qui s'insurge contre son père et exprime le désir de déménager de chez la famille patriarcale, ses manifestations amoureuses et paternelles sont très mal tolérées par le reste de la famille.

Grâce au frottement avec les Français, la société close s'ouvre au monde extérieure, de nouveaux comportements s'installent, une ère de changement s'amorce annonçant une évolution dans les mentalités.

¹⁶⁸ La femme dans la littérature algérienne, thèse 3e cycle, cité par Sonia Ramzi-Abadir in La femme au Maghreb et au Machrek ENAG 1980 P, 107. C'est l'auteur qui souligne.

19.1.2 L'école française : un levier

A l'instar de nombreux écrivains maghrébins, la plus grande reconnaissance que doit Assia Djebar à la France est sans doute l'école française et tout ce qu'elle a apporté de positivité et de modernité dans sa vie à commencer par lui éviter une séquestration programmée pour toute fille pubère.

« A l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler : le car du village m'emmène chaque lundi matin à la pension de la ville proche, me ramène chez mes parents le samedi. A chaque sortie le week-end, une amie à demi italienne [...] et moi nous sommes tentées par toutes sortes d'évasions...Le cœur battant, nous faisons une escapade au centre ville : entrer dans une pâtisserie élégante, surveiller les abords du parc, « faire le boulevard », c'est pour nous le comble de la licence [...] Excitées par la proximité des plaisirs défendus [...] » LALF, p. 253

Le père instituteur de langue française accorde le privilège à sa fille de poursuivre ses études. Loin de la maison, Assia Djebar s'adonne à des plaisirs défendus par une éducation rigide qui interdit toute forme de distraction pour la fille, n'était-ce la fréquentation de l'école française qui lui permet de se mouvoir en toute liberté. Si le père de l'écrivaine est instituteur de la langue française dans une école française et prenant modèle sur la famille française pour inscrire sans aucune honte le nom de sa femme sur une carte postale, il n'était pas aussi libérateur que celà, puisque la crainte d'enfreindre les interdits hantait toujours la petite fille comme nous pouvons le lire dans ce passage.

« Dans ces débuts d'adolescence, je goûte l'ivresse des entraînements sportifs. Tous les jeudis, vivre les heures de stade en giclées éclaboussées. Une inquiétude me harcèle : je crains que mon père n'arrive en visite ! Comment lui avouer que, forcément, il me fallait me mettre en short, autrement dit montrer mes jambes ? Je ne peux confier cette peur à aucune camarade ; elles n'ont pas, comme moi, des cousines qui ne dévoilent ni leurs chevilles ni leurs bras, qui n'exposent même pas leur visage. Aussi ma panique se mêle d'une « honte » de femme arabe. Autour de moi, les corps des Françaises virevoltent ; elles ne se doutent pas que le mien s'empêtre dans des lacs invisibles. » p 254

L'école française permet à l'individu de s'épanouir, de prendre conscience de son corps et de prendre goût à la vie au contraire de l'éducation parentale sévère construite sur fond d'interdit, qui impose l'effacement pour le corps et pour l'être femme, « *La modernité était le fruit d'une prise de conscience, d'une maturation, qui renouvelait sa conception de la vie. Des modèles de modernité venus d'Occident, il fallait n'en retenir que ce qui est bon et louable, ce qui pouvait être assimilé par le corps social* »¹⁶⁹

A la question que posent souvent les cousines et les voisines à la mère d'Assia Djebar à propos de sa fille pubère et qui tardait à se voiler comme le veut la tradition, la mère leur répondait toujours en prétextant le fait que sa fille *lit* c'est-à-dire en langue arabe qu'elle étudiait encore et donc ne pouvait se voiler pour se rendre à l'école française.

¹⁶⁹ Zlitni Fitouri, Sonia. Op., cit. p.175

« Maintenant je me dis que ce verbe « lire » ne fut pas par hasard l'ordre lancé par l'archange Gabriel, dans la grotte, pour la révélation coranique... « Elle lit », autant dire que l'écriture à lire, y compris celle des mécréants, est toujours source de révélation : de mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté. » p 254

Si révélation il y a eu pour l'écrivaine, c'est par le biais de l'école française qu'elle s'est effectuée puisqu'en la fréquentant cette dernière a pris conscience du plaisir qu'il y a à marcher et déambuler dans les rues d'une ville, à déguster une pâtisserie et à pratiquer du sport, bref à s'accorder quelques libertés. L'école française libère l'individu.

« Ayant dépassé l'âge pubère sans m'être immergée, à l'instar de mes cousines, dans le harem, demeurant, lors d'une adolescence rêveuse, sur ses marges, ni en dehors tout à fait, ni en son cœur, je parlais, j'étudiais donc le français, et mon corps, durant cette formation, s'occidentalise à la manière. » p 181

La langue française a libéré la mère de Assia Djébar des chaînes qui muselaient sa parole jusqu'à taire le nom de son mari. La fréquentation des familles françaises a permis aux parents de Assia Djébar de construire un couple, lui a fait prendre conscience de l'amour conjugal et l'école française a facilité la libération de l'écrivaine. La langue française libère la parole muselée par le poids des traditions.

Berkane personnage principal de LDDLLF raconte lui aussi ses souvenirs avec l'école française. Son père convoqué par le directeur de l'école refait sa toilette pour s'y rendre.

« Je suis le seul enfant arabe à avoir un père pour lequel l'école des Français, c'est sacré ! [...] il (le père) est allé, très tôt, chez l'oncle coiffeur. Il est revenu mettre son costume de cérémonie, sa barbe et ses moustaches peignées de près. Chaussé des souliers de l'Aïd, il m'a tendu la main, plutôt gentiment, avec encore l'air soucieux. » P51

Le jeune Berkane raconte la sacralité et le caractère sérieux et supérieur dans ce que représente l'école française, il le dit lorsque son père convoqué par le directeur met ses plus beaux habits et soigne sa toilette pour s'y rendre car l'école française impose le respect, la droiture et la propreté.

19.1.3 Francophilie de l'écrivaine

Le positionnement francophile de certains auteurs maghrébins d'expression française est perceptible à plusieurs niveaux, leur appropriation de la langue française d'abord, leur installation en France pour nombre d'entre eux mais aussi par d'autres points que nous nous proposons de vérifier. Assia Djébar ne fait pas exception à la règle et ne s'empêche

pas d'exprimer son penchant pour la francité comme nous pouvons le lire à travers ses récits autobiographiques, LALF et VELP.

« Dans les cérémonies familiales les plus ordinaires, j'éprouvais du mal à m'asseoir en tailleur : la posture ne signifiait plus se mêler aux autres femmes pour partager leur chaleur, tout au plus s'accroupir, d'ailleurs malcommodément. [...] De l'agglutinement de ces formes tassées, mon corps de jeune fille, imperceptiblement se sépare. A la danse des convulsions collectives, il participe encore, mais dès le lendemain, il connaît la joie plus pure de s'élancer au milieu d'un stade ensoleillé, dans des compétitions d'athlétisme ou de basket-ball. » LALF, p.181, 182

Assia Djébar ne se reconnaît plus dans les habitudes de sa société, elle a du mal à se mêler aux siens, sa tenue occidentale et la fréquentation de l'école française lui ont fait oublier jusqu'à la manière d'adopter la position assise propre à sa communauté. L'énoncé nous montre une jeune fille qui commence à tourner le dos à sa communauté parce que les habitudes de cette dernière ne correspondent plus à la jeune fille qui s'occidentalise désormais par le biais de l'école française. Poussée d'abord par son père à fréquenter l'école française et à ne pas rompre avec, comme le reste de ses cousines, Assia Djébar choisit le camp qui l'arrange. La joie qu'elle éprouve à se retrouver avec les siens lors des fêtes ne la comble plus autant que le fait de se mouvoir libre dans l'air dans un stade dans son lycée, cette joie est plus pure comme le laisse entendre l'énoncé, ce qui sous entend que l'autre joie, celle de se retrouver avec ses proches ne l'est pas. En effet le caractère pervers des calomnies et des ruses caractérise les visites et les fêtes familiales, d'où l'expression *joie plus pure*.

Dans VELP, l'écrivaine raconte la visite du chanteur poète Léo Ferré qui s'est répété trois ans de suite sur la scène algéroise, tellement l'engouement pour ses spectacles était important. La narratrice dit.

« [...] je voyais un poète français s'adresser à trois mille de mes compatriotes, cela trois heures durant. [...] ils semblaient avoir tous trente ans ce soir- tous avaient eu vingt ans, ou à peine quinze ans pendant la guerre, tous avaient alors fredonné les mêmes chansons françaises, [...] ils les avaient fredonnées tout en surveillant le bilan journalier des maquisards tués, tout en s'inquiétant pour un cousin arrêté et torturé, tout en tombant amoureux, il est vrai, d'une « Française de gauche » qui croyait en l'avenir de peuples décolonisés. [...] ils étaient tous unis ce soir pour reprendre avec Léo les refrains, lui soufflait un vers » VELP, p. 57

Cet énoncé atteste du penchant du peuple algérien pour la chanson française. La présence au spectacle de ce chanteur d'un grand nombre d'Algériens qui avaient vécu pourtant la guerre et ont été tous, touchés de près ou de loin par ses retombées, atteste de leurs amours et de leurs sympathies pour la poésie et la chanson française. Il décrit également le quotidien passé des algériens entremêlé d'amertume mais de joie aussi, car fredonner c'est chantonner et ne peut le faire qu'une personne gaie, malgré les exactions.

Ceci dénote de la francophilie de tout un peuple puisque treize ans après l'indépendance, tout un peuple chante au même rythme que le chanteur français, des textes de poésie française. La langue partagée mais aussi l'Histoire ont tissé des liens unifiant deux parties autrefois opposées, Léo comme représentant de la paix. La chanson française réunie les Algériens, le nombre important des spectateurs et la longueur du temps qu'a duré le spectacle accentuent cette idée sur l'impact positif qu'a laissé la France. La répétition du terme *tous* tout au long de l'énoncé traduit le caractère unanime et général de l'atmosphère.

« Tous les intellos, ex-soixante-huitard du pays, sont là !...Nous le saurons à partir de ce soir : notre « rive gauche » compte trois mille personnes, sexe mâle pour la majorité et avec « petite amie » souvent française [...] Léophiles » plutôt, corrigea mon compagnon et je ne sais s'il continua le dialogue. [...] Les applaudissements se prolongeaient ; les demandes de « bis » se faisaient exigeantes, la vedette se voulait prodigue, rajeunissant soudain parce que portée par cette jeunesse d'un été nostalgique. (Du moins, fut-ce moi seule qui perçus cette nostalgie-là.) » VELP, p.58

La nostalgie est perçue dans l'engouement marqué par le nombre impressionnant des sympathisants et l'insistance des spectateurs pour les reprises et l'accompagnement qu'ils assuraient au chanteur, c'est dire l'ancrage de la culture française dans les habitudes des algériens. Cette interaction dénote du métissage culturel du peuple algérien.

« [...] Cette soirée au théâtre s'était déroulée pour moi hors territoire, ni en France ni en mon pays, dans un entre-deux que je découvrais soudain, ces trois mille, peut-être quatre mille fans de Léo habités d'un romantisme à demi anar si français, malgré sept ans de luttes sanglantes pas encore avalées par le passé- j'appréciais cela comme une étrange fin d'époque. [...] Ce succès si chaud de Léo me paraissait un cadeau déjà du passé, et c'étaient pourtant tous des jeunes hommes, de vieux jeunes hommes qui s'étaient déplacés pour se rassurer ensemble. » VELP, p. 59

Le spectacle assuré par Léo Ferré a cassé les frontières, il n'y a plus de territoire algérien ou français pour l'écrivaine, Léo par sa seule présence a déterritorialisé les espaces, même les hommes que l'écrivaine a nommé péjorativement dans l'énoncé précédent par *sexe mâle* sont devenus comme par magie *des jeunes hommes et de vieux hommes*, la magie s'opère par la seule présence du chanteur français. Par le biais de cette description la romancière veut nous dire que la présence de la France rassure, la présence de la France a été bénéfique. « (*Léo, l'homme que, cette nuit, je sentais si disponible ; il était venu de si loin non pour donner, pour recevoir...recevoir quel secret de mon pays opaque qui amorçait sa mue.*) » VELP, p. 64

Dans *Vaste est la prison*, l'écrivaine évoque le souvenir de la visite de sa mère dans la prison à Metz pour voir son fils tant aimé, la narration ne s'empêche pas de faire une description affable et presque fraternelle des réactions du directeur de la prison ainsi que celle du gardien.

Un paradoxe entre les réactions du fils, qui pour montrer sans doute sa résistance et sa force de caractère, adopte une attitude froide et affiche une sorte de rudesse lors de ses retrouvailles avec sa mère qui en fut très éplorée puisqu'elle a passé le reste de son séjour à pleurer sa rencontre qui lui a laissé comme un goût d'inachevé.

L'espace à l'intérieure de la prison, d'habitude hostile dénote par le caractère attrayant que lui accorde la narration et à propos duquel nous lisons.

« Une dernière porte s'ouvrit, et d'un coup la lumière, vive et éclatante : c'était le bureau du directeur. [...] et elle (la mère de Assia Djébar) ne regardait toujours pas l'étranger ; seulement son bureau, et cette lumière à laquelle, enfin, elle s'habitua. [...] Un silence : elle se croit soudain dans une salle de classe, cet homme à lunettes qui l'observe discrètement pourrait être un collègue de son mari, un « directeur » certes mais d'école. » LALF, p. 19

La prison habituellement espace froid et clos dénuée de toute chaleur humaine parce que imposant une discipline austère à ses occupants est inondé d'une lumière vive et claire. Il s'agit du bureau du directeur qui se voit ainsi transformé grâce à son occupant qui affiche un comportement empathique et qui le transforme ainsi en un lieu attrayant. C'est donc le comportement positif du directeur qui se projette sur l'espace.

La narration va plus loin et présente ce personnage comme l'instigateur de la rencontre puisque c'est lui qui intime l'ordre au prisonnier Salim d'embrasser sa mère

« -je vous laisse tous les deux un quart d'heure, ou un peu plus ! déclare très haut le directeur, puis avec un geste empathique, quoiqu'emprunté, il s'adresse à Sélim :

- Embrassez votre mère !

Il va pour ajouter quelque chose ; se ravise. Il s'est levé ; il fait un signe vers les gardiens. Ils sortent tous les trois. » LALF, p. 192

Le directeur permet ainsi un moment d'intimité à la mère et à son fils. La description de ce personnage d'habitude très austère que l'énoncé dépeint comme un personnage empathique et très humain sert la francité et montre clairement le penchant de l'écrivaine pour la francophilie.

Autre marque de francophilie de l'écrivaine, la dernière nouvelle du recueil OLM intitulée *Le corps de Félicie* où à travers le soliloque du fils Armand Karim, la narration rappelle les qualités dont la générosité, l'esprit de solidarité et d'entraide qui distinguait la française quand à l'aide qu'elle acheminait jusqu'aux maquisards ou alors les innombrables cadeaux qu'elle offrait aux membres de sa belle famille.

« Jusqu'à ce que je quitte l'Algérie à vingt quatre ans, je ne t'ai pas connu d'amie, Félicie, ni parmi les françaises ni parmi les indigènes comme on disait chez nous. [...] tu restais, tu es toujours » la

française » (le mot est prononcé avec respect), celle qui reçoit tout le monde, qui accueille, et rend service, qui pendant les événements d'hier, allait acheter tranquillement les paires de pataugas [...] ; tu commandais, dans les pharmacies l'alcool à 90 degré par plusieurs litres, les pansements, les flacons d'iode, tout ce que les Arabes ne pouvaient acheter. Nous, les garçons nous en remplissions régulièrement les couffins, nous les transportions au village paternel et ces marchandises, toute cette pharmacie, étaient acheminées jusqu'aux maquisards. »¹⁷⁰ OLM.p, 253

Félicie la Française voue un amour indéfectible à son mari, c'est cette force qui est mise en valeur et qui a permis au couple de surmonter les aléas de la vie, d'abord le départ massif des français auquel ne s'est pas jointe Félicie, ensuite son amour qui lui insuffle la force pour s'imposer dans la belle famille et qui réussit non seulement à se faire accepter mais à se faire aimer. Rappelons que tout au long de cette nouvelle Assia Djébar corrige l'image des pieds noirs. La sympathie éprouvée envers les Français est reconduite dans le récit LDDLLF publié en 2007 où nous lisons à travers le discours de ses personnages que les colons ne sont pas toujours d'origine française et que certains d'entre eux étaient très serviables et tentaient de se rapprocher de la communauté indigène. C'est ainsi que ce genre de propos sont échangés à propos d'un boulanger d'origine française.

« « *Par conviction, avait déclaré le père, ce roumi, un socialiste, a choisi de vendre son pain, dans notre quartier ! Il a dit « je veux m'installer, moi, au milieu des indigènes ! »* »

- *La preuve, a continué Si Saïd, d'un ton respectueux, lui et sa femme ont pris comme ouvrier un des nôtres, et ils le traitent bien ! » » LDDLLF, p.71*

Le caractère humain, fraternel et sociable transparaît de ces énoncés puisque la femme du boulanger Espagnol n'hésitera pas à épouser son ouvrier Miloud à la mort de son mari le boulanger.

Tout ce qui est français prend de la valeur dans les derniers récits d'Assia Djébar accréditant ainsi l'impression que cette dernière tourne le dos à son pays. Par conséquent, le sentiment qui anime désormais l'écrivaine et qui ressort à travers ses écrits est le rejet de son pays qui transparaît dans les descriptions des espaces et de ses compatriotes qu'elle installe dans des rôles de plus en plus négatifs. C'est ce qui nous pousse à confirmer le sentiment de haine de soi qui commence à se lire désormais tout au long de ses derniers récits.

¹⁷⁰ C'est souligné dans le texte.

19.1.4 La nostalgie de la présence française.

Formée par l'école française, et ayant grandi dans un milieu où la France y est présente à plusieurs niveaux, Assia Djebar est de culture double, algérienne et française simultanément. L'écrivaine revendique sa bi-culturalité qu'elle considère comme une richesse. Son identité arabo-berbéro-musulmane, à laquelle vient se greffer le côté occidental, reste sa fierté, Wadi Bouzar a rapporté de son entretien avec elle : « *Elle dit s'accepter elle-même, sans « complexes », avec sa part de culture occidentale.* »¹⁷¹

Cependant ses derniers textes dénotent d'un penchant plus important vers la francité que l'algérianité, sans doute par rapport à son espace d'énonciation étant donné qu'elle s'est installée, dès les années quatre-vingt, en France puis aux États-Unis. En effet, dans ses derniers récits, sa convocation aux références françaises ou latines y est de plus en plus importante où elle énonce un discours privilégiant les valeurs du passé qu'il s'agisse d'un espace harmonieux, avec ses références socioculturelles empruntant au métissage, ou à certains schèmes ancrés dans l'éducation occidentale. C'est ce qui nous pousse à parler du concept de francité en ce qui la concerne et c'est ce que nous nous proposons de vérifier.

Ces références sont perceptibles à travers son abstention à nommer certains espaces autrement que par leur premières nominations du temps de la France. Les énoncés suivants le confirment.

« *Lycée ex-Bugeaud à Alger* »LBDA, p.176

« *Lycée ex-Lamoricrière à Oran* »LBDA, p.22

« *La statut du nègre à Alger* » LDDLLF

Ces références, reliées à la thématique de chacun de leurs récits et à la valorisation de certains éléments reliés à la présence française en Algérie, confirment notre point de vue. L'écrivaine dénonce l'opération d'arabisation qui s'est appuyée sur une volonté de faire table rase de tout élément linguistique différent, même lorsque celui-ci provient du tréfonds maghrébin : le berbère et la latinité. Cette tentative de gommage et de négation de tout ce qui ne touche pas à l'arabité est décriée dans ses écrits publiés à partir des années quatre-vingt.

Outre ces signes qui confirment l'inscription de l'écrivaine dans des référents français, s'ajoute la convocation de certains marqueurs spatio-temporels français ou occidentaux tels que :

¹⁷¹ Bouzar, Wadi. Lectures maghrébines. Op, cit, p. 161

« Il (Youssef Sebti) est poète d'abord, Sebti, il est incorruptible, [...] Le possède un feu à la Saint-Just, [...] poète égorgé, deux jours après Noël 1993, près d'Alger, ils l'ont achevé de nuit. Une longue nuit, sous le tableau (une reproduction d'assez grand format) des Exécutions du 3 mai de Goya » LBDLA, p. 217

Ces inscriptions répétées à plusieurs reprises par l'écrivaine l'ancrent dans une position penchant indubitablement, et de plus en plus, vers le camp français. Il est vrai qu'elle ne se prive pas pour autant de recourir à des références à la culture arabo-berbéro-musulmane martelant ainsi son ancrage multiculturel. Ceci nous amène à penser que son ethos biculturel penchant vers la culture française est destiné non seulement à un lectorat français mais il constitue également un message réfractaire à la mentalité sclérosée de certains dirigeants algériens qui veulent effacer à tout prix toute trace d'un héritage pluriel.

Ces références émaillent le texte et rendent compte de deux cultures et de deux imaginaires. En relatant des pans de sa vie, Assia Djébar dit, en décrivant la maison du gendarme, voisin à des parents à elle.

« *Mais je stationne encore là, fillette accoudée à la fenêtre du gendarme. Je ne dus contempler leur salle à manger qu'ainsi, recevant la lumière de la cuisine, au bout du corridor* » LALF, p. 39

Certains verbes comportent dans leurs sens intrinsèques l'aspect de l'action qu'ils expriment. C'est ainsi que le verbe *stationner* dans la phrase *mais je stationne encore là, fillette accoudée à la fenêtre du gendarme*, dresse un tableau figé de cette séquence, comme si le temps s'était arrêté pour l'écrivaine à cette époque-là et, au moment de l'énonciation, elle s'y retrouve encore, dans l'impossibilité de s'arracher à ce spectacle.

Austin dit à propos de l'énonciation performative :

« [...] *Puisqu'il n'y a pas de doute qu'en formulant nos énonciations performatives, nous effectuons (perform) des actions.* »¹⁷²

L'emploi du verbe au présent de l'indicatif ainsi que l'adverbe « *encore* » le soulignent parfaitement, figeant Assia Djébar dans sa contemplation de ce lieu en recevant la lumière, ajouté à la conjonction « *mais* » et à l'adverbe qui opèrent une rupture dans cette présentation de soi de l'écrivaine, en contraste avec le récit précédant, où la narration des événements de son enfance s'est faite dans des temps du passé. À travers cette formulation, le lecteur est invité à imaginer l'écrivaine, dans ce tableau d'elle qui la représente ainsi, enfant accoudé à la fenêtre du gendarme et recevant de la lumière, le

¹⁷² Op, cité p54

bonheur en somme, à tel point qu'elle n'a pu s'arracher à cette contemplation. Et nous la retrouvons campée dans cette posture, des années plus tard, c'est dire l'attrait attractif que représente la maison du gendarme par sa luminosité sur l'écrivaine. Cette fascination qu'opère la maison du représentant de l'ordre colonial est confirmée par ce passage qui s'est glissé lors de la description de cet espace étranger à l'écrivaine, alors petite fille.

« Car, pour moi, les demeures françaises exhalaient une odeur différente, reflétaient une lumière secrète- ainsi mon œil reste fasciné par le rivage des 'Autres' » LALF, p.38

Cette phrase laisse deviner l'attrait qu'éprouve l'écrivaine pour *le rivage des autres*. Par le vocable *rivage*, elle se réfère vraisemblablement à l'Occident et par conséquent à la France compte tenu du contexte temporel et historique, ce qui trahit d'un rapprochement, pas forcément idéologique, mais incontestablement nostalgique qui ne peut être que favorable à tout ce qui a trait à la France, souligné par le terme réitéré, *lumière*.

Voici ce que dit la narration à propos de Berkane lorsqu'il raconte ses souvenirs d'enfance à Rachid le pêcheur.

« Il (Berkane) ne veut pas s'enfoncer dans la chronique politique, [...] il reprend simplement le fil de ses jours d'enfant. Attendrissement ou joliesse des images de cet âge, il préfère l'évocation gentille au mélodrame que ceux de sa génération affectent d'ordinaire, dans toute évocation de leur passé ». P 46

Si la narration préfère taire dans ce passage le côté dramatique et politique de la période de colonisation et ne laisser conter que les bons souvenirs, c'est pour marquer le positionnement francophile de l'écrivaine, signifiant que cette période n'a pas marqué les algériens uniquement en mauvais souvenirs mais qu'elle renferme en parallèle un côté bon enfant et agréable. En effet l'emploi des termes mélioratifs *attendrissement, joliesse et gentille* prouve la disponibilité joyeuse qu'a le personnage à vouloir raconter ces événements datant de l'ère française.

Par opposition à cette mémoire douloureuse, Nadjia se remémore dans les bras de son amant Berkane de bons souvenirs et c'est ainsi qu'elle lui en fait part. « Elle se replonge dans le passé : des souvenirs épars, gais et presque tous liés à l'école française » LDDLLF, p. 133

Si le narrateur précise l'origine et la source de ces bons souvenirs c'est dans l'intention de dire que ce qui persiste de positif dans la mémoire de cette jeune femme, est

de nature française et que l'école française a été d'un bon apport dans l'éducation et la formation des algériens et les a marqués en bien.

A travers l'emploi de ces termes Assia Djébar efface toutes les blessures et les ignominies causées par l'occupation française. A propos de la nostalgie postcoloniale le sociologue Dahou Djébal déclare :

« La nostalgie du temps de l'Algérie française, dans la société, s'exprime sous différentes formes. Elle remplit les pages de beaucoup de journaux, notamment francophones. Nous n'avons qu'à relire la presse des dernières années pour voir comme l'Algérie coloniale est mythifiée et idéalisée, comme l'image des Pieds-Noirs est remodelée pour être réhabilitée. La nostalgie de l'époque coloniale s'exprime aussi dans la littérature [...] Tout se passe, dans ces milieux nostalgiques, comme si la Guerre de libération et son acquis, l'indépendance, n'étaient qu'une parenthèse à refermer. [...] Près de 80% de la population algérienne actuelle n'a vécu ni le mouvement national ni la guerre d'indépendance. La transmission de la mémoire de la lutte anticoloniale aux nouvelles générations ne s'est pas faite. La voie est donc libre pour les discours nostalgiques, favorables au retour de la France en Algérie. Il est favorable au discours dominant sur « la relation privilégiée » que l'Algérie, au niveau économique et financier, « devrait » avoir avec l'État français. »¹⁷³

19.1.5 Le désenchantement de la post-indépendance

La période post-indépendance n'a pas été tendre pour un certain nombre d'Algériens, l'espoir ayant vite fait place à une grande désillusion parce que les idéaux auxquels aspirait tout un peuple ont été détournés de leurs voies. Un grand sentiment de désenchantement a gagné les esprits dont ceux de nos écrivains qui ont préféré quitter l'Algérie pour ne pas sombrer dans le désespoir. Assia Djébar fait partie du contingent parti en exil. Son désenchantement est perceptible dès l'aube des années quatre vingt, nous le lisons dans FADLA, dans la nouvelle éponyme à travers le discours d'un de ses personnages. « *Mais ... (sa voix eut un sursaut d'amertume) la guerre de libération chez nous en ce temps-là – elle rêva, hésita-, nous nous sommes précipités sur la libération d'abord, nous n'avons eu que la guerre après !* » FADLA, p. 125

Cette déclaration venant d'une femme qui s'était engagée sans retenue dans la lutte pour l'indépendance en dit long sur les lendemains de l'indépendance qui n'ont été que de déceptions, après que soit écartée la femme de la vie active et du processus de modernisation de la société.

Le discours de Karim ou Armand dans la nouvelle, *Le corps de Félicie*, rentré de France pour enterrer son père, rend compte également de ce sentiment de désenchantement qui gagne les esprits lorsqu'il se dit :

« Peut-être fut-ce à cause de cette exaltation précisément que, trois jours après, le cœur je dirais "rassasié" de cet espace, de ces dunes, de tous ces visages fiévreux et durcis, pour tout cela,

¹⁷³ Temlali, Yacine. *Algérie, chroniques ciné-littéraires de deux guerres*. Alger. Barzakh éditions. 2011, p. 191, 192

contradictoirement, je me dis en partant :’’Ce fut le plus beau des retours ! Le plus noble des enterrements ! Quitte maintenant à jamais la terre de tes pères. C’est plus sage. Ce ne sera jamais aussi bien ! Au contraire, la déchéance va venir : tes yeux la perception !... C’est fini pour toi, l’Algérie ! »OLM, p.274

Parmi les éléments que critique l’écrivaine, l’école algérienne après l’indépendance, les espaces extérieurs qui se sont dégradés faute de gestion adéquate et de manque de civisme ainsi que les maux sociaux qui gangrènent la société.

Dans la quatrième nouvelle intitulée *L’attentat* du recueil OLM écrite à Paris en Octobre 1996, est raconté le meurtre de Mourad, un inspecteur de la langue française tué pour ses idées sur l’école algérienne et qu’il faisait publier dans un journal. Sa femme, enseignante de la langue d’arabe et narratrice dans l’histoire raconte sa classe au lendemain du malheur.

« Nadia, celle qui m’avait remplacée, avait cru bon de leur commenter un hadith du Prophète- alors que mes cours étaient simplement leçons de langue et de littérature arabe Elle leur avait fait recopier ce ‘’dit’’ du prophète à mes si jeunes élèves, ceux de quatrième, elle le leur avait commenté en s’appuyant sur le verset 95 de la sourate IV[...]» : OLM.p, 155

A travers le discours du personnage, l’écrivaine critique l’école algérienne en indiquant qu’elle est à l’origine du mal terroriste qui mine la société, à commencer par les enseignants qui font un amalgame entre les matières enseignées dans le programme scolaire, estimant qu’ils ne sont pas assez formés pour discuter de certaines notions sur la religion.

Cette déviation de l’école de son objectif initial, celui d’éduquer et d’instruire d’abord et de former ensuite des générations appelées à prendre le relais pour mener le pays vers le progrès, est perceptible sur les adolescents, sensés être encore sur les bancs de l’école mais qui se sont transformés en tueur.

« Un jeune homme- quinze, seize ans tout au plus. [...] Un jeu, c’est un jeu je n’ai pas le temps de comprendre. [...] Je tourne sur moi-même désorientée : je vais me réveiller ! ‘’Un jeu’’ ai-je pensé face au garçon à l’arme. Ces jeunes garçons qui ne sont pas encore sortis de leur enfance qui devraient être encore à jouer prennent justement ces actions dictées par leurs aînés pour un jeu. L’action qui semble comme un jeu de film ou d’enfants. » OLM. , 147, 148, 149

En reprenant la classe au lendemain du décès de son mari Mourad, Naima se bute à un comportement étrange d’un de ses élèves encore adolescent et qui lui rappelle le meurtrier de son mari. En remettant les notes à ses élèves elle se permet de débiter quelques mots en français et en arabe dialectale, ce que l’élève commenta sur un ton intolérant. « -Est-ce que nous avons une maîtresse de français ou d’arabe ? » OLM, p.158

Ce climat d'intolérance à toute représentation française s'est accentué avec la montée au pouvoir de nombreux partis politiques à mouvance islamiste, même l'école n'était pas épargnée et certains élèves commençaient à rejeter l'enseignement de cette langue en prétextant que c'était la langue de l'ennemi d'hier et du chrétien mécréant.¹⁷⁴

« Or Mourad, aurait-il accepté ces parallèles, lui qui s'est battu toute sa vie pour « une école disait-il, de la modernité » ? [...] Je m'approchai du garçon. Il se dressait, le visage fermé et ...ennemi : un jeune de quinze ans ne supportant pas que je prononce « dix-huit » en français ! Un adolescent avec comme cible d'attaque un simple mot en langue étrangère ! Un élève, « mon » élève, un même âgé de quinze ans !... » OLM, p. 156, 158

Les conflits idéologiques qui se sont généralisés au point d'atteindre l'école sensée être lieu de savoir et d'épanouissement pour les jeunes générations a conduit le pays à une dérive qui engendra l'intolérance, l'insécurité et la violence qui débouchèrent sur les années terrorisme. « *Garçons et filles parlèrent du présent, de l'école qui devrait être refuge, et carrefour* » OLM, p.159

Le désenchantement de l'écrivaine se perçoit également dans la description des espaces au lendemain de sa reprise avec l'écriture. Dans le recueil de nouvelles FADLA, Alger n'est plus celle des années soixante décrite dans ses premiers récits, Alger a changé, comme le démontre l'énoncé qui suit :

« Sarah, son travail fini, erra un moment dehors, tournant autour de la « place du cheval » (le cheval du prince Bugeaud déboulonné dans la liesse d'hier) : des rôdeurs la frôlaient, mais aussi quelques enfants dans des jeux éclaboussés. Là la file des ménagères aux arrêts encombrés des bus. Plus bas, comme abrités sous des feuillages, les mâts du port s'enchevêtraient. [...] Au volant, Sarah songe à l'entassement des enfants dans les chambres hautes, aux multiples balcons, persiennes fermées, qui ceinturent le front des rues. Elle songe aux femmes cloîtrées, même pas dans un patio, seulement dans une cuisine où elles s'asseyent par terre, écrasées de confinement... » FADLA. P, 87

La capitale a changé, l'encombrement est signe de foule et d'entassement, l'enchevêtrement des mâts de bateaux traduit le désordre et cette atmosphère se projette sur le personnage qui, par conséquent, se sent mal dans sa peau.

« *Il fallait tout de même me raccompagner car, quinze ans après la guerre – « après les événements », disait-on encore avec un surprenant laconisme-, la nuit opaque installait dans les rues de la capitale un couvre feu de fait.* » VELP, p. 44

¹⁷⁴ Nous-mêmes avons vécu cette situation lors de nos enseignements dans un des lycées d'Oran où certains élèves rejetaient la langue française et se refusaient à toute coopération avec l'enseignant lors de la classe durant les années quatre vingt dix et deux mille. Souvent c'est l'enseignant de cette langue qui était considéré par extrapolation comme mécréant.

Alger a changé de visage, l'opacité et le couvre feu traduisent une atmosphère de peur et d'insécurité, obligeant les gens à rentrer tôt chez eux. Les pensées d'Isma, narratrice dans la nouvelle *La fièvre dans des yeux d'enfant* le traduisent.

« Il(Omar) s'ennuyait sans doute. Les passagers dans cette ville ne peuvent que tourner en rond, le soir tombé : une capitale sans théâtre ouvert, sans cinéma fréquentable, sans salles de concert ! Tout est fermé dehors, les habitants se calfeutrent chez eux, comme des malfaiteurs !... »OLM.p, 105

Alger donne à voir un visage morne et monotone où toute activité culturelle et artistique est absente, nous sommes loin des années post indépendance où la capitale de l'Algérie était considérée comme la Mecque des révolutionnaires et jouissait d'un grand prestige et où le festival panafricain, l'une des plus grandes manifestations culturelles d'Afrique avait eu lieu en 1969, qui avait drainé des milliers de spectateurs et touristes venus du monde entier. Un événement raconté par l'écrivaine à l'occasion de la visite du chanteur et poète Léo Ferré dans VELP. Le pronom démonstratif *cette* souligne le détachement de la narratrice par rapport à cet espace et signifie qu'elle ne s'approprie plus la ville.

Le cimetière d'Alger n'a pas échappé à la médiocrité qui gagne de plus en plus de terrain dans la cité et l'écrivaine en fait des descriptions différentes au fil de ses récits. Nous relevons sur un plan diachronique les différents tableaux qu'elle dresse de cet espace. Lorsque Youssef s'apprête à enterrer sa mère dans LEDNM, il entrouvre les battants de la porte du cimetière et admire.

« ‘‘Tout comme un jardin’’ pense t-il en parcourant des yeux les pierres blanches, les herbes qui poussent sur les tombes ; ‘‘un vrai jardin’’ [...] Derrière lui, les hommes ont commencé à psalmodier la prière des morts, un chant doux, un murmure, tandis que les autres, nombreux à présent, se répandaient dans le cimetière parsemé de fleurs [...]. » LEDNM. p 53

Le cimetière est assimilé à un jardin par son harmonie et ses couleurs. Il est attrayant et la quiétude qui y règne se reflète sur l'état d'âme des visiteurs, d'habitude morose. Ce même espace est décrit au lendemain de l'indépendance soit 18 ans après, dans une nouvelle du recueil FADLA.

« Le jeune homme fit quelques pas dans ce jardin des morts : fleurs rares, herbe brûlée par la canicule, quelques oliviers nouveaux encore dressés dans un coin ; là-bas surtout, près d'un mur vieilli, on jouissait d'un panorama exceptionnel sur la cité et sur son port. Au fond, la Méditerranée. [...] Hassan reconnaît l'endroit, entre le mur et une coupole qui lui semblait autrefois un imposant monument, dont il ne reste désormais que débris [...] » FADLA p 210

L'espace que foule le personnage, après une longue absence, a changé : il n'est plus attrayant comme au temps de la guerre. Délaissé, il est la proie à la désolation et

l'aridité. Le cimetière s'est « laissé mourir » pendant ces années de maquis, il devient nouveau et se dégrade. Il se reflète négativement sur le caractère du personnage qui devient lui aussi après ces années de guerre d'une nature austère et amère au point où il vit l'enterrement de sa grand-mère et l'indépendance de son pays avec une totale froideur comme le démontre le passage qui suit. «*Hassan constatait sans émotion. Il se sentait l'esprit sec. « Une machine à enregistrer », se serait-il volontiers défini. Dans la capitale les jours précédents, il avait assisté presque imperturbable au déferlement de joie convulsive.* »FADLA

Après son retour du maquis, le personnage a la sensation d'être comme un robot à constater seulement et ne rien éprouver en échos. Il est comme vidé de son substrat et n'éprouve plus rien. Il est devenu froid.

« Depuis la veille, dans l'une d'entre elles (les pièces), il avait retrouvé son bureau de lycéen avec des tiroirs bondés de vieilles lettres. [...] des notes de lecture, dans un carnet commencé il y avait quinze ans- l'avaient ému. Il n'avait pas le cœur aux fouilles sur soi-même ! Plus tard, à l'heure des mises au point, des comptes... [...] Il contempla l'image le cœur sec, et même davantage durci. Il tourna ensuite son corps las sur le côté et tenta avec difficulté de s'endormir » FADLA, p. 213

La guerre de Libération a marqué l'état d'âme de Hassan, il est aigri, insensible et plein d'amertume. Les relevés nous montrent que cet état d'esprit est une des conséquences de la guerre qui a eu raison des combattants.

Berkane se lamente tout au long du roman de l'état de déliquescence dans lequel il a retrouvé la Casbah d'Alger : « *Ma casbah, à force de délabrement consenti, de laisser aller collectif, ma citadelle où chacun n'est plus que chacun, et jamais le membre d'une communauté, d'un ensemble bruyant mais vivant* »LDDLLF, p. 87

Les oppositions de lieux sont redoublées par des oppositions temporelles : autant dans le passé, la Casbah était un espace attrayant et conviviale où le temps y coulait agréablement, autant Berkane la retrouve dans un piteux état et où le temps est difficile à faire passer. Il ne reconnaît plus le quartier de son enfance. Les émigrés qui rentrent en Algérie avec beaucoup d'enthousiasmes, tombent très vite dans la désillusion quand ils retrouvent la réalité de leur ville et de leur quartier qui les choque puisqu'ils ne rencontrent que désolation et déperdition de toutes traces anciennes.

Il en est de même pour la représentation du temps où on constate que son écoulement a changé d'aspect au fil des écrits de l'écrivaine. En racontant la mort tragique de son grand-père, Nadjia qui n'avait que deux ans et quelques mois arrive tout de même à reconstituer l'incident et raconte :

« Mais lorsque la mort, début octobre 57, a frappé sous mes yeux, ce fut plus qu'un drame ! J'en reste encore marquée. Jusqu'à ce jour, la vie coulait douce, joyeuse et tranquille, dans la vaste maison de Baba Sidi [...] Le temps semblait immobile, avant ce fatal jour d'automne 57 ; je pourrais évoquer longuement mon enfance, leur quotidien avec musique et voyages, et invités, une vie facile, hospitalière : le bonheur en somme... [...] Mais, si j'en parle tant, c'est parce que ce fut le seul bonheur que je connus [...]» LDDLLF, p. 116

Octobre 1957 est tragique pour Nadja où elle a perdu son grand-père, Baba Sidi, un commerçant connu pour son aisance financière et pour les services qu'il rendait à ses compatriotes. Dans les souvenirs de Nadja, encore enfant pendant la guerre, le temps passait très vite parce que la vie était agréable et ne pesait pas sur la psychologie des personnages. Cet effet de vitesse du temps a son contraste pour le raconter, car trop chargé de souvenirs douloureux et pénibles qui ont effacé à jamais ceux de la joie de vivre. Cette date tragique est répétée trois fois en quelques lignes. Tel un leitmotiv, elle annonce le début d'un grand malheur et la fin d'une époque, celle de la joie et de la convivialité. Dès que la femme a trouvé l'occasion de vider son cœur, elle s'est allégée du poids du mutisme de ces longues années d'errance où elle était obligée de taire son malheur qu'elle a transporté dans toutes les contrées. « *Soudain, elle parla, et j'eus une surprise : sa voix était gonflée d'une violence sous-jacente, comme quelqu'un qui, trop longtemps s'est tu et a gardé un secret, s'est étouffé d'amertume ou de peine. Je ne sais je n'eus pas le temps d'analyser.* » LDDLLF, p. 112

Dans LADDLLF, certains maux sociaux sont abordés par la narration dont le laxisme qui gangrène, depuis l'indépendance, certaines institutions publiques. Après la tentative de vol de sa caméra, Berkane décide de porter plainte dans un poste de police alors Amar, le photographe, lui dit :

« Ce méfait est tellement banal ! Crois-tu que la police, après avoir reçu ta plainte, fera quelque chose !... Cela se voit que tu viens de rentrer ! Si, toutes ces années, ça n'avait été que le nombre des voleurs qui avait augmenté ! La voix d'Amar a eu comme un hoquet d'amertume. » LADDLLF.p,

Amar sous-entend que beaucoup de maux avaient surgi et que ce délit n'en est pas un aux yeux de la police qui ne fait plus son travail, ou qui est occupée à enquêter sur des délits plus importants. Un autre mal qui mine la société à travers toutes les structures est celui de la corruption. « *Il n'y a que les réseaux sociaux qui sont le nerf malade de ces projets d'urbanisme* » LDDLLF. p, 50

Est dénoncé dans ses derniers récits, la confiscation historique et culturelle par les nouveaux dirigeants et détenteurs de pouvoir qui se sont empressés d'effacer toutes traces historiques et culturelles du pays qui n'ont pas trait à l'arabité ou à l'Islam. Les énoncés qui suivent le montrent : « *Si nos martyrs ressuscitaient, beaucoup d'entre eux*

hésiteraient, je pense, à se sacrifier de nouveau, tu sais pourquoi ? Il a un geste de dérision vers le ciel : à cause de tant de laideur qui est censée les honorer !... » LDDLLF. P, 80

Face à la confiscation de l'indépendance et devant l'émergence d'une classe de privilégiés qui s'accaparaient les richesses du pays, l'idée que les martyrs y réfléchiraient à deux fois avant de se sacrifier pour ce pays se généralisait au sein du peuple. Le discours social ambiant voulait que beaucoup de combattants n'aient pas risqué leurs vies dans la guerre. Cet état de chose est attesté à travers la publication de plusieurs témoignages et livres historiques qui confirment cette impression de désenchantement généralisée à travers certains titres porteurs de sens tels que *Où va l'Algérie ?* De Mohamed Boudiaf écrit au lendemain de l'indépendance ainsi que de la pièce de théâtre au titre très percutant *Et si les martyrs revenaient cette nuit ?*

Sont critiqués certains pouvoirs publics qui se sont hâtés à détruire toute représentation coloniale et qui pourtant font partie d'une mémoire collective et historique « avec la statue du prince d'Orléans qui n'est plus là, mais qui se dresse encore dans sa mémoire d'enfant. » LADDLLF.p, 82. Le récit concernant la statue du prince d'Orléans qui a été déboulonnée tout de suite après l'indépendance est réitéré dans plusieurs récits, FADLA par exemple.

« N'est-ce pas là le lot de cette anesthésie des mémoires en pays du tiers-monde ? Comme si l'inscription des souffrances sur les lieux eux-mêmes n'existait pas plus qu'un tampon : le nom ! un point, c'est tout ! N'est-ce pas là la preuve que la société entière, à bout de souffles, court en avant, se précipite en aveugle vers les tâches de survie élémentaire ? LDDLLF. P, 88

Critique de la politique de l'enseignement de l'Histoire qui n'a pas su mettre le doigt sur ce qu'il faut valoriser dans le combat contre la France, ne se préoccupant que de retranscrire les noms des chouhadas. C'est toute l'identité d'un peuple qui s'en est trouvée castrée.

« Il disait son étonnement devant tant de lacunes rapidement entrevues : l'absence totale d'enseignement musicale, une perte "hélas, irrémédiable" de la transmission des genres traditionnels, puisqu'on avait transformé les anciens maîtres musiciens du folklore savant en fonctionnaires, dans cette radio d'États, gigantesque en personnel routinier et sans aucune orientation culturelle..... » OLM p 117

La confiscation historique et culturelle opérée par certaines instances publiques a donné lieu à un vide identitaire qui a ôté toute essence personnelle au peuple. Ce dernier s'est vu amputé d'une histoire millénaire riche et variée.

« Il (Omar) s'ennuyait sans doute. Les passagers dans cette ville ne peuvent que tourner en rond, le soir tombé : une capitale sans théâtre ouvert, sans cinéma fréquentable, sans salles de concert ! Tout est fermé dehors, les habitants se calfeutrent chez eux, comme des malfaiteurs !... » OLM, p. 105

Les derniers récits de l'écrivaine racontent la dégradation de l'Algérie sur plusieurs niveaux et rendent compte du mal de vivre de la génération post indépendance. Son désenchantement s'exprime ainsi dans *Ces voix qui m'assiègent* : « Ils ont Sali le mot 'peuple' ; ils ont usé à tort et à travers du vocable 'nation' ; ils ont soliloqué avec le mot 'Algérie'. » CVQM, p. 220

19.1.6 La haine de soi

En parallèle de ses impressions de francophilie, de désappointement et de nostalgie de la présence française que l'auteur a clairement exprimés dans ses écrits, ne pouvait en résulter que ce sentiment de haine de soi qui se confirme dans ses derniers récits, à travers la mise en place de personnages algériens au profil négatif, inscrits dans la notion de mort, de violence et de vol. C'est ainsi qu'est narrée l'agression de Berkane par des adolescents dans le roman, LDDLLF. N'oublions pas de signaler que tout au long de la lecture de ce récit nous sentons que les personnages Berkane et Nadjia sont les portes paroles de l'écrivaine et qu'ils incarnent son jugement sur la société.

Ce sentiment est perceptible au niveau de la sixième nouvelle intitulée, *Entre France et Algérie* du recueil de nouvelles OLM, qui raconte la métaphore du couple Algérie-France, trente ans après l'indépendance. Le beau rôle est accordé à la française Annie, dont la naïveté racontée par la narration est lisible dans l'histoire du rapt de leur fille par le père, Idir. « Annie fut la première à laquelle il (Idir) osa parler-par hasard, chez un disquaire où elle entendit une complainte berbère à la mode ; [...] -c'était un samedi. Annie l'écouta dérouler les vers de la complainte, lui sourit de ses grands yeux naïfs [...] » LDDLLF, p. 222

Ce qui est mis en exergue dans cette nouvelle, c'est la sournoiserie et la malhonnêteté du mari, un Algérien dans l'histoire. Ce que la narration ne dit pas explicitement, c'est ce côté négatif et violent de l'Algérien, opposé aux qualités de la Française avenante, inscrite dans la notion d'aller vers l'Autre, dans sa volonté d'apprendre le berbère pour pouvoir communiquer avec sa fille.

« Il (Idir) découvrait soudain, comme un abcès qui gonflait, que c'était donc cela, la France : une terre où le père ne pouvait être tout puissant... [...] Idir prit sa décision. Après un ou deux dimanches qu'il passa, silencieux et morne, chez le beau-père, dans le village angevin, il revint quinze jours après, en taxi. Il fit stationner ce dernier un peu plus loin, dans un tournant. [...] Or, le dimanche, Idir- qui avait résolu de tout quitter : son travail, son foyer, ses projets en cours- avait pris l'avion, le soir même,

pour Alger. Sa fillette resterait avec lui ;’’pour toujours’’ se dit-il, tranquilisé, fermé. » OLM. p, 224, 225, 226

Cet énoncé qui révèle les défauts de l’Algérien dont la ruse et la sournoiserie s’oppose à celui, ci-dessous qui ne souligne que les qualités de la Française. Le vocable *fermé* souligne le caractère obtus de l’Algérien qui se refuse à toute forme de dialogue et d’échanges. Est souligné également le caractère trop impulsif de ce dernier qui sans même réfléchir se hâte sur un coup de tête à couper les liens reliant sa fille à sa mère.

« Vois-tu, quand elle m’a dit qu’elle apprenait le berbère pour pouvoir un jour communiquer avec sa fille j’ai été frappée bouleversée même par cette évidence [...], mais Annie, vois-tu, elle va, elle, à la rencontre de ‘‘la langue de la fille’’ ! Une langue non plus de l’origine, mais de son avenir et tout désormais s’est remis, en elle, à bouger ! » OLM. P, 228

L’honnêteté et la naïveté de la française sont perceptibles dans son intention de vouloir laisser un peu plus de temps la fille avec son père. Est dénoncé, également, l’esprit d’intolérance avec lequel le père ainsi que sa famille ont élevé leur fille, qu’ils n’ont pas préparée à la réalité, d’être née d’une mère étrangère à la religion musulmane.

Un autre récit de l’écrivaine, qui n’est destiné que pour réhabiliter l’image des Français ou des pieds noirs, est la nouvelle, *Le corps de Félicie* du recueil OLM, où nous pouvons lire à propos de Félicie, femme d’origine française, épouse d’un Algérien, ancien maréchal de logis-chef dans l’armée française, qui rendait énormément de services aux Algériens comme nous pouvons lire.

« Ces dames-villageoises venaient autrement au tribunal pour que tu les renseignes sur un fils arrêté, un époux disparu ou torturé, un procès en cours. Tu leur répondais en un français lent, appliqué, par courtes phrases. [...] Toi, tu leur souriais. Tu les reconfortais, les faisais asseoir, pour prendre patience, pour se consoler. ‘‘Nya, c’est la *nya* que possède cette *roumia* !’’ déclara une fois une vieille, l’air circonspect durant sa visite, le regard noir et aigu posé sur toi, Félicie la blonde, la souriante. Or la ‘‘sorcière’’ j’avais surnommé ainsi cette visiteuse, voici qu’elle te trouvait une qualité spécifiquement musulmane : *nya*, quelque chose comme ‘‘la bonne foi’’, me dit-on. Moi je t’en fais une couronne : cette *nya* des gens de Béni-Rached, qu’ils ne prononçaient qu’à ton propos, bien sûr, c’est l’innocence !’’ OLM. p, 255

Au portrait de la française qui ne traduit que qualités, de disponibilité, de générosité, de solidarité et d’empathie s’oppose celui de la vieille femme que le personnage narrateur, fils de Félicie, Armand Karim ne ménage pas en traitant de sorcière, dressant ainsi deux imaginaires totalement opposés, celui de l’arabe ne véhiculant que vices et défauts et celui de l’occidentale qui n’est que innocence et bonne foi.

Ce portrait nous rappelle celui de l’aïeule de l’écrivaine dont nous lisons le récit de ces derniers jours d’agonie dans LALF :

« Je n'entre jamais dans la pièce du fond : une aïeule, brisée de sénilité, y croupit dans une pénombre constante. La benjamine et moi, nous nous figeons parfois sur le seuil : une voix aride tantôt se répand en accusations obscures, en dénonciation de complots imaginaires. De quel drame enfoui et qui renaît, réinventé par le délire de l'aïeule retombée en enfance, frôlons-nous la frontière ? La violence de sa voix de persécutée nous paralyse. Nous ne savons pas, comme les adultes, nous en prémunir par des formules conjuratoires, par des bribes de Coran récitées bien haut. Cette présence d'outre tombe, pousse les femmes à ne manquer aucune des prières quotidiennes. »LALF.p, 19

Le lexique à connotation péjorative abonde dans ce passage qui rend compte d'une fin de vie des plus sinistres, la vieille femme mourante sème la peur autour d'elle à tel point qu'il faut se prémunir du Coran pour ne pas avoir à subir le même sort. Le verbe *croupir* choque par son emploi dans ce contexte et rend compte d'une narration acerbe ne tenant aucun égard vis à vie de la mourante. Le vocable *persécutée* ainsi que les expressions *voix arides* et *voix de persécutée* laissent penser que cette femme n'existe plus que par les ralles qu'elle pousse, c'est une image de démon qui est proposée à travers cette description qui rend compte d'une vie passée comme dans un procès.

À ces deux portraits austères de vieilles femmes s'oppose celui beaucoup plus doux dans LEDNM où nous lisons la description de la mère de Youcef La Aicha, que la voisine Amna n'arrêtait pas de pleurer.

« On avait emporté le corps de la vieille Aicha le lendemain de sa mort, [...] Amna debout près de la porte versait des larmes abondantes : plus attachée à la morte que Chérifa par vingt ans de cohabitation, elle ne cessait depuis le matin d'évoquer la disparue. - Si tu l'avais connu avant, tu aurais compris quelle femme elle était ! [...] A 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 !- Amna pleurait encore, et avec simplicité : Je prends Dieu à témoin en ce jour : c'est une vraie mère que je perds ! Mais Amna avait besoin d'aller jusqu'au fond de son chagrin pour en éprouver ensuite un soulagement animal. Elle gémissait, sortait un large mouchoir, éternuait dans ce drap. »LEDNM. P, 19

Amna est inconsolable d'avoir perdu comme voisine cette vieille femme qui comptait pour elle comme une mère. Le portrait bref qu'en fait la narration laisse entrevoir, une vieille femme douce qui s'éclipse sans faire de bruit, en faisant passation à sa bru et en lui cédant la place pour diriger le foyer et s'approprier ce fils qu'elle avait élevé seule puisque veuve à un âge très jeune. L'emploi du verbe *décliner* rend compte de la douceur avec laquelle est partie à l'au de là cette vieille femme. Une impression de quiétude et de sérénité se dégage de ce portrait à l'opposé des deux précédents qui rendent compte d'une vie passée dans des règlements de compte familiaux.

Ces descriptions ainsi confrontées, soulignent la volte face et le retournement de l'écrivaine dans la façon de représenter certains points et éléments dans son écriture et dont le rejet des siens devient perceptible à travers ses description de personnages, d'espaces, et

de temps. Le thème de la claustration reconduit dans toute son œuvre et qui par son biais, elle critique les schèmes culturels de son pays montre que l'écrivaine tourne le dos aux siens et ne dresse désormais d'eux qu'une représentation négative. Cet état des lieux que nous avons constaté depuis ses publications à partir des années quatre vingt laisse penser qu'en plus de sa francophilie et du désenchantement de la poste indépendance, son expatriation a eu raison de son écriture d'où ne transparaît que rejet, alarmisme et pessimisme concernant son pays.

Naima enseignante de la langue d'arabe dans la nouvelle, *L'attentat*, qui narre le meurtre de son mari, inspecteur de la langue française par des adolescents, évoque la réaction d'un de ses élèves après qu'elle ait prononcé un mot en français.

« Soudain, le garçon-quinze ans environ- se dressa et, d'une voix agressive rétorqua, la tête à demi tournée vers les autres :

Est-ce que nous avons une maîtresse de français ou d'arabe ?

Sa remarque acerbe – en arabe, bien sûr -, je la reçus en plein fouet, comme une offense, ou plutôt comme un coup de feu. Le climat du pays – avec ses conflits d'idéologie, ses méfiances, ses dérives – s'engouffra dans cette seule remarque du jeune élève.

Je m'approchais du garçon. Il se dressait, le visage fermé et...ennemi : un jeune de quinze ans ne supportant pas que je prononce « dix huit » en français ! Un adolescent avec comme cible d'attaque un simple mot en langue étrangère ! Un élève, 'mon' élève, un même âgé de quinze ans. » OLM. p, 158

De cet énoncé, se lit l'intolérance qui gagne de plus en plus les esprits au point d'atteindre l'école algérienne qui était destinée dans le programme révolutionnaire à être laïque pour éviter toute dérive démagogique et idéologique, nous lisons à ce sujet :

« Le leader des Ulémas algériens, Abdelhamid Ben Badis, sans doute pour mieux échapper au contrôle administratif colonial, réclamait la séparation de la religion (musulmane) et de l'État. La part tactique dans cette posture laïque est nette avec, en plus, à la base, une idée centrale : l'accès à la modernité afin de rattraper l'Occident. Leurs medersas étaient mixtes, et les femmes musulmanes de cette école de pensée ne portaient pas le hidjab. Malgré ce dessein, la progéniture de ce segment social fréquentait souvent l'école française. Les Ulémas forgeaient une espèce de conservatisme social, élitiste et ambigu, surtout dans son rapport à l'Administration. En dépit de leur approche modérée et de leurs multiples contradictions, les Ulémas manipulent davantage la politique de laïcité qu'ils n'ont réellement adopté sa philosophie. »¹⁷⁵

Ce point a été également abordé dans LDDLLF lorsque Berkane, jeune prisonnier lors de la guerre avait rencontré en prison, un détenu qui avait parlé de la laïcité au grand mépris de ses codétenus qui ignoraient jusqu'à l'existence de ce mot.

¹⁷⁵ <http://www.gauchemip.org/spip.php?article3708> Consulté le 04/12/2015

Faire table rase du passé, ne plus être attaché, ne plus avoir de liens, errer à travers le monde, est le nouveau monde que propose Assia Djébar, à travers les figures de Nadjia ou de Karim ou Armand dans la nouvelle *Le corps de Félicie* nous retenons :

« Contrairement à Kaki, vois-tu, Mman, je ne suis pas parti, moi, à cause de l'amertume. Dès ce jour lointain de mes vingt et un ans, où toi seule me félicitais d'avoir pris ma liberté 'sans raison, alors, en effet', j'avais choisi : être sans liens, ce que fut précisément la vie des ancêtres, du père de mon père, de son premier frère soldat disparu pendant la Première Guerre mondiale, de son plus jeune frère, porté disparu également à la guerre d'indépendance du côté des maquisards. Quoi, tous ces mâles des hauts plateaux, ces cavaliers et ces chasseurs, c'était ainsi qu'ils avaient vécu : dans l'illimité de leurs horizons, au-delà des dunes !... J'avais droit à cet héritage paternel, à son noyau le plus pur... [...] » OLM, p.274

Ces descriptions ainsi confrontées, soulignent la volte face et le retournement de l'écrivaine dans la façon de représenter certains points et éléments dans son écriture et dont le rejet des siens devient perceptible à travers ses description de personnages, d'espaces, et de temps. Cet état des lieux que nous avons constaté depuis ses publications à partir des années quatre vingt laisse penser qu'en plus de sa francophilie et du désenchantement de la poste indépendance, son expatriation a eu raison de son écriture d'où ne transparait que rejet, alarmisme et pessimisme concernant son pays. Vivre sans attaches, ne plus être retenu par des frontière territoriales est le nouveau modèle de personnages que propose l'écrivaine à l'image d'Armand Karim, de Nadjia et de Theldja.

19.1.7 Le contre discours ou le discours de l'absurde

A travers le personnage Berkane, Assia Djébar propose dans LDDLLF un discours autre à propos de la torture, un discours qui s'oppose à celui officiel, existant déjà et validé par une doxa. N'oublions pas de signaler que les personnages incarnent les jugements d'un écrivain sur sa société et qu'ils sont le plus souvent son porte parole. En parlant de son frère aîné Allaoua, qui n'hésitait pas à le frapper chaque fois que l'occasion se présentait, Berkane narre :

« Tandis que mon aîné devenait quelques fois mon bourreau (je suis sûr qu'il aurait pu torturer dans l'activité politique et militaire qui, plus tard, fut la sienne !), ma mère, Halima, et la mère de ma mère- qui devenait aveugle, mais entendait chacun des cinglements du ceinturon sur mes cuisses, ou contre la plante de mes pieds-, l'une et l'autre attendaient, tremblantes, derrière la porte, pour ensuite m'envelopper de leurs bras, de leurs couvertures, d'eau de Cologne, et surtout de baisers- ma grand-mère aveugle tâtonnait de ses mains sur mes membres, sur mes pieds, me caressait... » LDDLLF, p.56

L'énoncé dit implicitement que la torture est une pratique exercée par les politiciens et les militaires algériens puisque Allaoua les représente, encore jeune homme, s'exerçant sur son frère. Le politicien et le militaire sont des bourreaux si on se fie à la logique de

cette phrase. La suite de l'énoncé traduit la sauvagerie avec laquelle s'acharnait le frère, encore jeune, sur Berkane enfant.

Le récit se poursuit toujours sur le mode de la dénonciation de la torture mais cette fois-ci venant du camp français. Berkane raconte son incarcération suite à sa participation dans des manifestations alors qu'il n'avait que seize ans, il s'attarde sur les séances de torture qu'il a subies et nous fait part des pensées qui traversaient son esprit pendant ces moments là :

« C'est la guerre : ils font leur boulot, ces mercenaires. Moi, je subis. Surtout ne pas réfléchir. [...] la trouille, bien sûr, l'électricité, la planche pour mon corps nu, l'eau pour gonfler mon ventre, [...] il (le corps) résiste et eux s'acharnent... Ne pas penser. Ils font leur boulot ! et toi, le tien : tenir ! C'est tout. Un moment à passer... » LDDLLF, p.217

Berkane est conscient que ses propos sont absurdes et qu'ils défient toute logique, il révèle dans l'énoncé qui suit ce qu'il en pense : « *De ces trois ou quatre interrogatoires, que dire sauf qu'il est facile de répéter le même discours invraisemblable, peu crédible, mais le répéter, ensuite ; à force on n'a plus de voix, la voix juste pour crier, pour hurler, puis il y a un seuil où, même son cri, on ne l'entend pas.* » LDDLLF, p. 218

L'impression de l'irrationnel et de l'absurde qui se dégage des pensées de Berkane est partagée par nous lecteur, c'est à ce niveau que nous confirmons le contre discours que propose l'écrivaine par le biais de ce personnage. En effet, nous savons que les personnages incarnent les jugements d'un écrivain sur sa société, et ce discours tentant de s'opposer au discours officiel qui condamne la torture essaye de faire sens avec le monde que nous vivons et les événements tragiques qu'a vécus l'Algérie en cette fin de siècle. Rappelons à ce titre que dès la montée du mouvement islamiste dans son pays, Assia Djebar abandonne l'écriture de son quatuor pour mettre sa plume au service des événements qui secouent sa patrie, et publie *Loin de Médine, Le blanc de l'Algérie et Oran, Langue morte*. Avec LDDLLF, elle s'interroge sur les origines de la violence et propose une image du monde absurde par l'acceptation et la légitimation de la torture, l'expression *ils font leur boulot* le traduit parfaitement. L'écrivaine accorde ainsi une place aux valeurs de choc et inscrit les personnages de ce roman dans la négation, la solitude et l'horreur, soit les approches de l'absurde¹⁷⁶. Elle montre que c'est la seule morale adéquate aux rapports actuels des hommes entre eux. De la pratique de la torture, Berkane livre ses impressions :

¹⁷⁶ J, Bersani. M, Autrand. J, Lecarme. B, Vercier. La littérature en France depuis 1945. Paris, Bordas, 1970, p.40

« On le voit : dans la face de ceux qui travaillent (car être tortionnaire, c'est un long, épuisant, infatigable travail) : on voit son cri, le bruit de sa douleur, la musique univoque, monotone de son feulement, et tout cela dans les yeux et le rictus de ceux qui travaillent sur votre peau, parfois dans votre pus et votre vomis ! » p218

L'énoncé est absurde car assimiler la torture au travail est invraisemblable et irrationnel. Une impression d'horreur se lit de cet énoncé. A propos de ce genre d'image nous lisons :

« Est absurde ce qui n'a pas de sens ou ne pourrait en constituer un, ce qui est sans fondement, illogique, « étranger », voire grotesque [...] L'absurde est vertigineux, car il attaque non seulement le fondement de l'homme mais son organisation sociale, il est une machine dérégulée qui fait et défait tout à la fois. »¹⁷⁷

Bien souvent, le contre-discours tente de s'imposer, comme dévoilement et dénonciation de l'idéologie régnante. Le contre-discours s'oppose toujours à un discours clairement identifiable, il sert l'argumentation de l'auteur dans sa représentation d'une Algérie défigurée et méconnaissable où la perte des valeurs a laissé place à un monde abjecte, l'expression *ceux qui travaillent sur votre peau, parfois dans votre pus et votre vomis !* Le souligne parfaitement. Le sentiment de l'absurde, né du divorce entre l'homme et le monde et du refus de toute espérance se lit à travers ces énoncés. La représentation de ce personnage dans une impasse rend compte d'un ethos désespéré de l'écrivaine.

« De toute cette agitation sonore, un seul détail m'est resté, a resurgi de temps en temps, ces trente dernières années où, pourtant, je n'ai pas écrit : et surtout pas, écrire la torture, ça sert d'ailleurs à quoi écrire la torture à partir du torturé ? Peut-être à partir du tortionnaire, le pauvre qui se fatigue, qui transpire, qui doit inventer...Mais à partir du torturé ? Mes compatriotes, juste après la guerre, ont beaucoup détaillé les sévices subies, ont protesté, je sais, ont voulu réveiller les consciences... » p. 219

Le non sens de cet énoncé s'inscrit dans l'absurde, oui il est évident que la narration se veut absurde, puisqu'elle plaint le tortionnaire dans sa besogne au lieu de le condamner. Mais cette déviation dans la vision des choses trouve sa réponse dans la négation de l'acte qui consiste à rendre compte des sévices qui ont été perpétrés par l'armée française sur les Algériens. En effet, Berkane refuse et pense qu'il est insensé sinon, inutile de raconter des épisodes relatifs à la torture, même si le but du torturé qui témoigne, est de réveiller les consciences comme le stipule l'énoncé.

« Comme si cela avait une utilité ? Comme si la torture n'était pas de bonne guerre : on le sait chez nous à la Casbah ! Ça s'est toujours passé ainsi, depuis les frères Barberousse et les autres corsaires. Un témoin est là, un grand, un Espagnol qui a écrit le premier sur mon quartier : Cervantès ! » LDDLLF, p. 219

¹⁷⁷ B, Valette. D, Giovacchini. C, Audier. A.P. Van Teslaar. Anthologie de la littérature française et européenne. Paris, Nathan, 1992, p. 412

Ce contre discours est sollicité pour poser en fin de compte l'idée que la torture sévit depuis des siècles en Algérie et ce n'est nullement une pratique nouvelle ou étrangère qui nécessite d'être dénoncée puisqu'elle a été exercée par nos ancêtres les Turcs, et donc ancré dans les mœurs des Algériens depuis des lustres. Il nous faut signaler qu'un écrivain ne vit pas en dehors des enjeux politiques de son temps, et Assia Djébar ne pouvait que réagir face aux événements qui secouaient son pays.

La contre argumentation que propose l'écrivaine s'oppose au discours officiel qui dénonce la torture que pratiquaient les militaires français. Si Assia Djébar banalise et légitime la torture venant du côté français puisqu'elle l'assimile à n'importe quel autre travail et que c'est le tortionnaire qu'il faut plaindre et non le torturé c'est dans le but de dénoncer la torture qui sévit encore après l'indépendance et l'impute à un héritage ancestrale qui a toujours existé. Ce contre discours annule tous les témoignages des anciens détenus lors de la guerre, car nombreux sont les écrits qui témoignent de cet état de fait. On a le sentiment que l'écrivaine s'attaque à l'idée hypocrite selon elle, qui voudrait que la France reconnaisse officiellement la torture pratiquée par ses militaires lors de la guerre de libération, alors que la torture a toujours été pratiquée par les Algériens et jusqu'à des temps récents, selon l'énoncé.

L'absurdité du raisonnement de Berkane est également lisible dans cet énoncé lorsque parlant avec son ami de la déchéance dans laquelle il avait retrouvé sa Casbah.

« La destruction, dis-je, tu sais combien c'est pour moi une douloureuse fascination ! » LDDLLF, p.78

Le non sens de cette phrase est lisible dans la réunion de ces deux vocables que rien ne réunit sinon un paradoxe que véhicule une idée absurde. Le paradoxe se poursuit dans le raisonnement de Berkane où nous lui devinons une colère qu'il n'arrive pas à contenir et qui lui fait dire : *« Après tout si j'avais été urbaniste, architecte ou sociologue de l'espace urbain, ç'aurait été sur les lieux mêmes de la déchéance qu'il aurait fallu habiter... »*LDDLLF, p.89

Cet énoncé tend moins vers le pathétique que vers un pessimisme mêlé d'une ironie pleine de dérision, le personnage exprime ainsi son désespoir d'avoir trouvé sa cité antique crouler sous les ordures. L'ethos de l'écrivaine à ce niveau du récit est désespéré.

Cette notion de la négation est exprimée à un autre niveau et c'est ce qui nous pousse à considérer que ce roman est un roman de l'échec. En effet les deux personnages de ce récit refusent le monde dans lequel ils se trouvent et réagissent non pas comme les

premiers personnages des textes de la romancière en luttant et en s'imposant ou en contournant la situation et la rendant à leurs avantages, ces derniers abandonnent tout effort de lutte et préfèrent pour le premier de couper avec son monde et pour Nadjia de faire de ses départs de l'Algérie une tradition. Errer à travers le monde et ne retourner en Algérie que pour une halte, c'est la vision tragique de l'écrivaine sur le monde. Nous considérons ce récit comme étant celui de l'échec.

19.1.8 L'écrivaine tourmentée et désabusée

Dans LDDLLF l'un de ses derniers romans, Assia Djébar s'est donnée à voir comme délivrée de prêcher une morale, elle abandonne le thème de l'humanisme de la solidarité et de l'enfermement de la femme pour celui de la solitude et de l'échec. En effet Berkane représente la figure de l'échec, de l'inquiétude et du pessimisme.

La décennie noire a évidemment marqué l'écrivaine et nous nous en sommes aperçus dans son écriture comme nous venons de le démontrer à travers ce basculement vers une représentation absurde du monde, d'où un ethos tourmenté et désabusé. L'écrivaine désespérée ne croit plus en son pays ni en ses compatriotes. A la lecture de son discours prononcée à l'occasion de son intronisation à l'académie française nous nous sommes rendu compte de la présence d'une écrivaine désabusée où elle a cité le sociologue et arabisant, Jacques Berque qui la réconfortait, juste avant sa mort, en pleine violence islamiste de la décennie passée contre les intellectuels., en Algérie.¹⁷⁸

Dans une conversation en public lors du colloque organisé par Mireille Calle-Gruber et la Maison des écrivains en présence d'Andrée Chédid, Assia Djébar a laissé entendre les réflexions suivantes quant aux événements terroristes qui avaient secoué son pays, « *Dans Le blanc de l'Algérie, c'était une violence que je devais surmonter, je dirais, l'ombre, car j'étais loin des gens qu'on tuait...* »p.95

En s'adressant à Andrée Chédid qui avait vécu une situation similaire lors de la guerre civile qui avait secoué le Liban, elle dit :

« *J'écrivais pour délimiter la scène du deuil, en quelque sorte, comme une thérapie pour faire face à mon vacillement. [...] Vous et moi nous nous trouvions loin, et cependant*

¹⁷⁸ <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>

*nous étions dans l'inconfort d'être à l'abri. Nous lisions les nouvelles, je les lisais sur Internet... »*¹⁷⁹

Une certaine culpabilité transparaît des déclarations de l'écrivaine qui s'en veut de ne pas être présente dans son pays au moment des événements sanglants qui ont abouti à la morts de milliers d'algériens innocents dont des amis très proches d'elle, son ethos s'en retrouve considérablement ébranlé d'où le besoin d'écrire et de reprendre des récits témoignant de cette période. C'est ce qui explique sans doute les chutes dans ses derniers récits marquées le plus souvent par des interrogations sans fin et beaucoup de pessimisme.

19.2 L'algérianité de Assia Djebar

A l'instar de ses contemporains, l'écrivaine se fait le relais de sa société où elle décrit une société codifiée qui réunit plusieurs générations d'hommes et de femmes qui coexistent au sein d'un même espace et reflètent une société aux facettes multiples, au sein de laquelle, apparaît une hiérarchie qui structure leurs vies. C'est aussi par le biais de cette description qu'elle exprime son attachement à son identité multidimensionnelle qui lui a fournie une bonne partie de sa thématique. Au début de ses publications, le thème de l'identité est lié à l'agression coloniale, mais pas seulement, le recours aux valeurs ancestrales et la mémoire est une forme de résistance à la tentative politique d'uniformiser l'identité et la langue du peuple ainsi qu'une réponse à l'incompréhension des politiciens désintéressés de la réalité de leur société.

19.2.1 L'identité

Le but de l'énonciateur d'une représentation de soi est de faire savoir à l'autre qui il est. En relatant sa vie, Assia Djebar a mis en exergue des représentations sociales valorisées et dévalorisées de sa société. Dans ces quatre romans autobiographiques, l'écrivaine s'installe dans un « je » personnel et autofictionnel qui nous fera vivre des moments de sa vie où elle fait de longues descriptions de la vie quotidienne peintes souvent dans le but de rappeler l'identité algérienne, mais pas seulement comme nous le verrons dans notre analyse. Dans LBDL, elle évoque les figures littéraires et les revendique comme partie indissociable de la scène culturelle et créative de son pays multiculturel et

¹⁷⁹ Calle-Gruber, Mireille. Assia Djebar, Nomades entre les murs... Pour une poétique transfrontalière Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 2005, p. 95

linguistique, à l'exemple de Taos Amrouche Anna Gréki, Jean Sénac, Albert Camus, Apulée et Saint Augustin.

Assia Djébar nous invite à explorer les origines de nos aïeux, d'abord les racines berbères ensuite les Arabes venus d'Arabie puis ceux chassés de l'Andalousie par les Chrétiens et des Algériens issus de mariages mixtes entre Turcs et autochtones pendant la régence ottomane. On sent une certaine fierté de l'écrivaine d'appartenir à l'héritage qu'est la civilisation andalouse. Khatibi déclare à ce propos.

« *L'autobiographie dans le roman maghrébin se perçoit dans la plupart des cas comme un témoignage nécessaire mais provisoire sur une époque et sur une société.* »¹⁸⁰

Omar dans LAN dit :

« Trois longs étés pour notre fraternité d'adolescents-l'été, la petite ville devient un lac de fraîcheur, les bourgeois de la vallée et du Sahel remontent chez nous, se réclamant de quelques origine andalouse, prédominante ici, ou du sang des anciens seigneurs turcs dont le métissage avec le fonds berbère permet à des générations de citadins, une morgue de roi détrônés. » p,327

Ce relevé montre le métissage racial du peuple algérien, un métissage qui a donné lieu à un brassage culturel très riche et que l'écrivaine ne se lasse pas de rappeler tout au long de ses récits pour expliquer l'Histoire millénaire de son pays.

« *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française.* » P 11AF

Cette image de Assia Djébar encore enfant, son père la guidant vers les portes du savoir rend compte de la diversité culturelle vécue non seulement par l'écrivaine mais par tout le peuple algérien et que l'auteur n'a eu de cesse de décrire et de revendiquer tout au long de son œuvre.

Un portrait similaire est évoqué pour la description du père de Berkane LDDLLF se rendant à l'école française où était scolarisé son fils.

« Il (le père) est revenu mettre son costume de cérémonie : le pantalon turc bouffant, le gilet en soie brodé de fils d'or, la veste des jours de fête, son fez rouge enroulé d'un turban en lin blanc sur la tête, qui le rendait majestueux, sa barbe et ses moustaches peignées de près. [...] « Si Saïd, mon père, je me dis, tout fier, il ressemble à un cavalier turc, ou à un chef *caïd* ou *agha* : il va les impressionner ! » P61

De ce portrait se reflète l'identité du peuple algérien, un brassage de culture arabe et turc et se lit la fierté du gamin à voir son père si joliment paré et habillé de l'habit traditionnel que la présence coloniale n'a pu effacer.

¹⁸⁰ Khatibi, Abdelkebir. Le roman maghrébin, Maspéro, Paris, 1968, p. 110

« Où était le temps, songe l'un, où nous nous donnions à ces cérémonies avec le plaisir tranquille de l'habitude immuable, si bien qu'en sortant de là, que ce soit un mariage, un baptême, une mort, nous en revenions armés de réconfort : celui de notre multitude, de notre monde avec ses rites, son passé, ses coutumes... [...] » LENM, p.49

La solidarité des algériens a constitué une arme contre le colonialisme et ses tentatives d'acculturation et d'aliénation. Solidaires dans les fêtes autant que dans les moments difficiles, les algériens ont formé une force indéfectible et immuable à travers le temps qui leur a permis de sauvegarder leur identité à travers non seulement l'aspect vestimentaire, la langue, la religion mais aussi par d'autres aspects culturels.

Lors d'une rencontre de lectures public avec son lectorat à Augsburg en Allemagne l'écrivaine fût interpellée par un admirateur de ses écrits qui lui dit :

« *À vous entendre lire, je comprends pour la première fois combien, le français est une belle langue.* »

Et l'écrivaine de lui répondre : « je suis une algérienne !... » Et d'en conclure pour dire : « *...en tous cas, c'est mon français qu'il a apprécié !* »¹⁸¹

Assia Djébar assume son acculturation et ne semble pas du tout déchirée, elle est même attachée à la francité par certains thèmes qu'elle a abordé dans son autobiographie. Même si la problématique de la langue lui a posé problème elle a finit par l'intégrer et en faire une partie de son identité.

19.2.2 Le rapport d'Assia Djébar aux langues

Le thème des langues est récurrent chez les écrivains maghrébins et Algériens notamment, vue le contentieux historique qui se destinait à effacer toutes traces d'identité algérienne dont la langue arabe. Malek Haddad écrivain algérien dont l'emploi de la langue française comme instrument d'écriture avait suscité un grand dilemme déclarait : « *La langue française est mon exil, mais aujourd'hui j'ajoute : la langue française est aussi l'exil de mes lecteurs.* »¹⁸²

Dans l'œuvre de Assia Djébar, la problématique de la langue est perceptible à travers les titres de ses récits comme *Oran langue morte* et *La disparition de la langue*

¹⁸¹ Gruber-Calle, Mireille. Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Maisonneuve Laroche, Paris, 2001, p, 187

¹⁸² Haddad, Malek. Cité par Christiane Achour in Anthologie de la littérature algérienne de langue française, Paris, Bordas, 1990, p.

française ainsi que les personnages qu'elle a fait évoluer et qui nous l'avons constaté sont extrêmement sensibles à leurs dialectes, à l'emploi de la langue française et l'arabe littéraire.

Tout au long de son œuvre, Assia Djébar a entretenu un rapport complexe avec les langues et les dialectes qui ont jalonné son existence. Du pourquoi de son écriture en français l'écrivaine s'en défend en déclarant dans la préface de *CVQM* que «*La langue dans ses jeux et ses enjeux est le seul bien que peut revendiquer l'écrivain.*»

A l'instar de Kateb Yacine, Assia Djébar considère que la langue française est son bien. Un bien arraché, mais aussi hérité puisque fille d'instituteur de français, c'est non seulement par filiation qu'elle s'est installée dans cette langue : son père la prenant par la main le premier jour de son entrée à l'école lui ouvrant les portes du savoir dans cette langue, mais aussi historiquement, la colonisation avait imposé la scolarisation uniquement en français. Dans ce contexte, l'écrivaine ne pouvait être destinée à user d'une autre langue que celle du français. Elle n'a côtoyé la langue arabe qu'à travers l'arabe dialectal et, enfant elle a fréquenté l'école coranique dans son village. L'arabe littéraire, une langue qu'elle aime et qu'elle regrette de ne pas avoir étudiée a toujours occupé une place prépondérante dans son cœur et sa poétique, sa richesse et sa densité de sens l'ont toujours fascinée. Comme elle le déclare dans son roman autobiographique *VELP, comme si parce qu'une langue soudain cognait l'autre.*

L'écrivaine était donc partagée entre deux langues, l'arabe et le français. Une oscillation qui a représenté au fil de ses écrits un thème obsessionnel car interpellée fréquemment sur les raisons de son choix pour l'écriture en langue française et c'est ainsi qu'elle déclare lors de son discours prononcé à l'occasion de la remise du prix de la paix.

« Je voudrais me présenter devant vous comme simplement une femme écrivain, issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée. J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier en arabe, ma langue maternelle. Je crois en outre, que ma langue de souche, celle de tout le Maghreb – je veux dire la langue berbère, celle d'Antinéa, la reine des Touaregs où le matriarcat fut longtemps de règle, celle de Jugurtha qui a porté au plus haut l'esprit de résistance contre l'impérialisme romain - cette langue que je ne peux oublier, dont la scansion m'est toujours présente et que, pourtant, je ne parle pas, est la forme même où malgré moi et en moi, je dis 'non' comme femme et surtout, me semble-t-il, dans mon effort durable d'écrivain. »¹⁸³

¹⁸³ <http://assiadjebbar.canalblog.com/archives/2008/06/13/9559972.html> Consulté le 11/12/2014

19.2.2.1 De la langue arabe classique

De la langue française qui est devenue par la force des choses son instrument d'écriture, Assia Djebar nous a raconté qu'elle l'avait reçue comme une offrande de son institutrice Mme Blazi, cette mère nourricière qui lui avait offert ce premier breuvage était la première, à lui faire apprécier la poésie française. Les vers d'un poème de Charles Baudelaire, lus sur un rythme long et majestueux ne lui avaient pas seulement permis de découvrir la beauté des mots français, mais l'avaient projetée des années en arrière et convoqué en elle un souvenir de la lecture du Coran. Ce rapprochement entre les deux lectures avait créé une onde de choc chez elle. L'écrivaine qui de part ses origines ne devait s'émouvoir que de la lecture du Saint Livre, se surprend à ressentir le même ébranlement, commotion dans son être sous l'effet de la beauté de la poésie française. Ce souvenir enfoui en elle, d'une lecture coranique majestueuse, poétique, grave et fluide, n'était selon elle réservé qu'au Coran, mais l'écrivaine se surprend, à son corps défendant, à mettre sur le même piédestal ces deux langues qu'elle considère aussi belles l'une que l'autre. Elle les égalise esthétiquement, pour elle, il n'y a pas de différence entre les deux. *«Je suis ébranlée de sentir combien la beauté est une et multiple, que même le verset coranique a son contrepoint, que [...] »* VELP, p.117. Pour Assia Djebar la poésie française équivalait l'écriture coranique en beauté et en majesté.

Ce souvenir lointain qui resurgit du fin fond de son enfance atteste de l'ancrage fondateur arabo-musulman de l'écrivaine et qu'elle n'a cessé de rappeler tout au long de son œuvre mais aussi lors des multiples discours où elle a eu à s'exprimer comme nous pouvons le lire plus loin, elle qui écrit pourtant en français, la langue du colonisateur.

« Afrique du Nord, du temps de l'Empire français, [...] a subi, un siècle et demi durant, dépossession de ses richesses naturelles, déstructuration de ses assises sociales, et, pour l'Algérie, exclusion dans l'enseignement de ses deux langues identitaires, le berbère séculaire, et la langue arabe dont la qualité poétique ne pouvait alors, pour moi, être perçue que dans les versets coraniques qui me restent chers. [...] La langue française, la vôtre, Mesdames et Messieurs, devenue la mienne, tout au moins en écriture, le français donc est lieu de creusement de mon travail, espace de ma méditation ou de ma rêverie, cible de mon utopie peut-être, je dirai même : tempo de ma respiration, au jour le jour [...] »¹⁸⁴

«Il me semblait boire à deux mamelles, comme si, transportant obscurément en moi, depuis le début de mes études, une dichotomie, j'avançais à tâtons, sur un possible sillon unitaire. » VELP, p.407, une dichotomie qui fait valser notre écrivaine d'une position à une autre.

En effet Assia Djébar a malmené ces langues dans tous les sens tout au long de son œuvre, tantôt adoptées, tantôt rejetées, parfois valorisées, d'autres fois dévalorisées, mais avec une préférence plusieurs fois répétée pour l'arabe classique. La langue de ses aïeux qu'elle voulait connaître à travers ses poètes et ses textes anciens et qui constituait dans sa jeunesse un mystère qu'elle voulait sonder. Terriblement éprise de cette langue au point où elle revendique à l'apprendre durant sa sixième en lettre classique, une requête qui lui a été refusée car on ne pouvait lui consacrer à elle seule un professeur d'arabe. Un amour de jeunesse vécu auprès d'un jeune étudiant en Lettres arabes l'a fait rapprocher de cette langue, elle qui restait sur sa faim, percevait par le biais de ce fiancé une occasion de la découvrir par le truchement des vers de poésie d'Imrou'lkais qu'elle recevait. Cette relation basée sur une correspondance en arabe donnait à rêver à notre écrivaine, elle qui aurait voulu vivre et s'entendre chuchoter des mots chatoyants, ne se voyait dire cette langue que sur papier, ce qui n'a fait qu'ajouter à sa nostalgie. « *Un amour écrit en arabe, justement, mais la langue ancestrale et de poésie gardait une noblesse, pour ainsi dire surannée, dont j'avais la nostalgie* » NPDLMDMP, p.356. Elle ne se voyait pas vivre cet amour autrement qu'en arabe classique.

« Le français me devenait langue neutre, alors qu'avec lui, mon premier amoureux, les mots d'amour dans ma langue maternelle-qui était aussi la sienne- aurait jailli maladroitement. L'usage de l'arabe pour exprimer l'amour m'aurait sans doute semblé, je ne savais pourquoi, indécemment.... » NPDLMDMP, p. 355

La langue française hissée au plus haut rang tout à l'heure n'avait pas la classe et la hauteur de l'arabe classique pour exprimer les plus nobles sentiments, elle devenait neutre, fade et dénuée de sensualité ni d'ailleurs l'arabe dialectal. Leur parler qui devait les unir devenait ordurier et vulgaire, mais non, l'amour aux yeux de notre écrivaine devait s'exprimer en arabe classique, la langue ancestrale, mystérieuse et chatoyante celle d'Imrou'lkais, une langue hautaine par la grandeur de ses poètes et de ses textes anciens. L'amour qu'elle considère comme noble ne peut se dire en arabe dialectal, ni même en français, mais devait avoir comme langue : l'arabe classique. Le français et l'arabe dialectal ne peuvent se mesurer à la langue des poètes et des textes anciens. Dans cette situation d'élévation, Assia Djébar tangue clairement entre trois langues, cette oscillation et sa préférence pour l'arabe classique traduit encore une fois son amour, sa fidélité et son attachement pour son arabité. Elle parle et écrit en français, mais s'exprime en arabe. Gilbert Grandguillaume explique à ce propos :

« La langue n'est pas seulement un outil pour communiquer, elle est aussi le lieu où l'homme repère son identité. C'est pourquoi il y a, derrière chaque langue, un ensemble de représentations explicites ou non, qui expliquent le rapport à cette langue sous forme d'attachement ou de répulsion. La langue ne représenterait pas au Maghreb un tel enjeu si elle ne jouait pas sur des représentations profondes, associées à des intérêts vitaux. »¹⁸⁵

19.2.2.2 De l'arabe dialectal

La romancière porte en elle toutes ces langues car elles ont jalonné son existence et chacune a une place particulière dans son cœur. Elle n'a de cesse de le répéter dans ses écrits, « *la langue de cœur, la langue maternelle, la langue de lait* » qui puise pourtant ses origines de l'arabe classique n'avait pas la classe et la hauteur de son ancêtre mais était devenue par la force des choses en ces temps de colonisation une langue souillure qui marque du seau de l'impureté celle qui la parle

« Surtout ne pas parler au-dehors sa langue de cœur, je veux dire sa langue maternelle ...surtout ne pas user de cette langue d'intimité avec un homme arabe : aussitôt, il vous scruterait, son respect naturel envers une Européenne de tout âge se changerait en hostilité vis-à-vis d'une jeune fille de sa communauté..... » NPDLMMDMP, p. 337.

L'arabe dialectal marque comme la peau dont on fait des racismes et des ségrégations, comme si que la vie est suspendue, refusée aux algériennes dès qu'elles se trahissent et parlent leur dialecte, la langue de cœur est fatale car elle est associée par la communauté qui la parle à l'immoralité. Cette langue qui suscite la suspicion est la langue des espaces fermés et des femmes cloîtrées, il fallait la cacher, la taire à défaut d'être mal jugée. « *Dans la rue, alors que je peux laisser mon corps vagabonder, libre, il me faut me taire ou bien parler français, anglais.....mais surtout ne pas exposer cette langue première en public....* » NPDLMMDMP, p. 340. L'arabe dialectal est la langue de l'enfermement.

La langue française par contre servait aux algériennes de masque sous lequel elles dissimulaient leur identité et leur permettaient d'avoir accès à certains espaces, la rue par exemple, le dévoilement, bref la liberté. La langue française assurait l'anonymat et inscrivait la personne qui la parle à un niveau élevé, un laissé passer pour accéder au dehors, au respect, à la liberté et à l'émancipation.

Pourtant c'est cette même langue, qui avait un jour comme une arme pointant ses lames écorché et blessé non seulement l'oreille de notre écrivaine mais agressé son innocence, sa répulsion pour cette langue, Assia Djébar l'avait vécu en recevant à la figure comme on reçoit une gifle, ce mot, « l'aedu ».

¹⁸⁵ Grandguillaume, Gilbert. *Arabisation et politique linguistique au Maghreb* Paris : Edition Maisonneuve et Larose, 1983, p. 23.

« *En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture* »VELP, p.14. Ce mot prononcé dans un bain maure alors que l'écrivaine accompagnait sa belle mère était à l'origine du rejet de la langue dialectale qui lui présentait alors un visage méconnu d'elle, alors que l'écrivaine se cherchait encore et quêtait une stabilité et une unité dans ce tourbillon des langues qui l'habitait. « *Plongée dans la nuit de la langue perdue et de son cœur durci, comme en ce jour de hammam, la langue maternelle m'exhibait ses crocs, inscrivait en moi une fatale amertume [...] Elle sortit dignement, la dame du bain* » VELP, p.15

Ce jour là, c'est la langue dialectale qui sortit définitivement et dignement de l'âme d'Assia Djébar à l'image de cette femme qui sortit du hammam. Depuis cet incident l'écrivaine s'est murée dans un silence parce que la rudesse et l'agressivité de ce mot l'avait laissée sans voix et dans un grand désarroi car l'écrivaine vivait un dilemme « *ce tangage des langues* » une dichotomie. Ce rejet de la langue dialectale, l'écrivaine l'avait vécu comme une ablation d'une partie de son être, car ce mot à lui seul suffisait à lui décrire la réalité des rapports hommes femmes au sein de sa société.

« *Comme si, parce qu'une langue soudain en moi cognait l'autre, parce que la voix d'une femme [...] venait secouer l'arbre de mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre basculait, exilée du rivage nourricier, orpheline [...] la langue maternelle m'exhibait ses crocs, inscrivait en moi une fatale amertume* » VELP, p. 15

19.2.2.3 De la langue française

C'est ainsi que l'auteur se saisit de la langue française et en fait donc sa langue d'écriture. Langue émancipatrice et libératrice par excellence elle lui permet d'écrire son premier roman « La Soif » à la première personne et de représenter depuis, la femme maghrébine. En effet l'œuvre d'Assia Djébar demeure la voix des femmes auxquelles elle donne le statut de sujet déroulant leurs quotidiens et leurs problèmes et laissant exprimer leurs révoltes. Ces voix féminines n'ont cessé de définir le discours littéraires de l'écrivaine, un discours débité dans la langue de l'Autre mais rendant compte d'une exploration du passé comme la construction de la mémoire individuelle ou collective. « *Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville - écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues.* »CVQM, p.

Même si la blessure linguistique n'a jamais été cicatrisée, la preuve en est que dans toute son œuvre les personnages sont incroyablement sensibles aux langues qu'ils manipulent sinon ceux de leurs entourages. Assia Djébar associe tout au long de son œuvre la thématique de l'amour à celle de la langue car selon elle, l'acte d'amour passe d'abord par les mots.

La romancière se saisit de la langue française comme clef pour la modernité et l'émancipation, cette langue instrument lui sert de véhicule pour rendre compte des traumatismes vécus dans le silence par ses compatriotes. Jacqueline Risset dit à ce propos.

« On comprend ici comment la contamination des langues devient, pour Assia, le point de départ de l'invention de sa propre langue. Ce qu'elle appelle « la luxuriance de l'arabe » est précisément ce qu'il lui importe de faire passer dans la langue française. Et ce geste-contamination, réappropriation, remodelage-est aussi ce qui lui permet de sentir et de faire sentir que la langue française, ainsi vécue, n'est pas uniquement une langue de l'adversaire, mais aussi une langue de libération. »¹⁸⁶

C'est dans ce sens que déclare l'écrivaine :

« Car le français est aussi pour moi la langue paternelle. La langue de l'ennemi d'hier est devenue pour moi la langue du père du fait que mon père était instituteur dans une école française ; or dans cette langue il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène. Mais il ya aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. »¹⁸⁷

A une question qui lui a été posée par son contemporain l'écrivain Mouloud Mammeri lors d'un débat animé par le journal El Moudjahid nous citons.

« – *question de l'écrivain : Vous avez des difficultés à exprimer en français ce que vous sentez en arabe ?*) Réponse d'Assia Djébar : *Oui... c'est un problème d'instrument et qui disparaîtra dans dix ou vingt ans. L'instrument étant mal adapté à la matière, cela vous oblige à un effort de crispation, de retour sur soi. C'est après que l'on jugera que, peut-être, c'est meilleur.* »¹⁸⁸

Ces langues qui font tanguer notre écrivaine dans un tourbillon et une guerre interne entre l'arabe et le français, témoignent de la complexité et de la diversité linguistique et culturelle dont l'écrivaine a su tirer profit, en réconciliant leur usage et en utilisant le français comme instrument d'expression pour rendre compte de sa culture. Si

¹⁸⁶ Jacqueline Risset in Assia Djébar Nomade entre les murs... Sous la direction de Mireille Calle-Gruber. Maisonneuve & Larose Paris, 2005, p.49

¹⁸⁷ Mortimer, Mildred, Entretien avec Assia Djébar, écrivain Algérien in Research in African Literatures, vol. 19, no 2, University of Texas Press, 1988, p 201, 202 cité par Hafid Gafaiti in Les femmes dans le roman algérien, 1996, p.177

¹⁸⁸ El Moudjahid supplément culturel, Alger, 29 novembre 1971

l'écrit dans la langue française a éloigné l'écrit arabe de la langue maternelle, il n'a en rien altéré la pensée arabo-maghrébine de l'écrivaine qui transcrit ses pensées puisées de sa culture arabo-musulmane profondément ancrée dans son être. En effet dans cette oscillation, ce vertige et cet entremêlement des langues qui se disputent en elle, surgit une langue qui mêle des deux ou des trois, une langue écrite en français mais pensée en arabe, cette langue est la langue djebarienne : une langue écrite en français mais pensée dans la langue de cœur, la langue maternelle qui puise ses origines de l'arabe classique tant aimée par l'écrivaine. La coexistence de ces langues atteste de la pluralité linguistique et culturelle qui anime l'écriture d'Assia Djébar et qu'elle n'a eu de cesse de revendiquer. Sans oublier de dire que l'écrivaine a associé tout au long de son œuvre la thématique de l'amour à celle de la langue car selon elle, l'acte d'amour passe d'abord par les mots. C'est dire que les mots dans une langue ou une autre provoquent la sensibilité de l'auteur.

L'éthos de l'écrivaine apparaît totalement assumé à propos de ce tangage des langues, dont-il a été question lors de ses récits mais aussi de ses interventions lorsqu'elle déclare dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* « [...] je prends conscience de mon choix définitif d'une écriture francophone qui est, pour moi alors, la seule de nécessité : celle où l'espace en français de ma langue d'écrivain n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi sans les écrire. » CVQM, p.39

19.2.3 Le rapport d'Assia Djébar à l'exil

L'exil est un thème récurrent chez Assia Djébar, il est lié à son existence étant donné qu'elle s'est exilée depuis les années soixante-dix, une quinzaine d'années après le début de son aventure avec l'écriture. Pour elle, l'exil s'est présenté alors comme la seule alternative puisque, s'étant formée exclusivement en français, elle s'est retrouvée incapable d'enseigner à l'université sa discipline, l'Histoire, en langue arabe. Selon le Littré, l'exil est « *détresse, bannissement, expulsion hors de la patrie. Exil volontaire, action de quitter volontairement son pays.* »¹⁸⁹ L'expérience de la romancière de l'exil a été une grande source d'inspiration dans sa production littéraire car une bonne partie de ses écrits a été conçue en terre d'exil d'où un univers littéraire souvent composé de personnages vivants à l'étranger. Nous nous proposons dans cette partie du travail d'examiner la manière dont elle a représenté ces derniers en terre d'exil.

¹⁸⁹ Le nouveau Littré Edition Garnier, Paris, 2005, p. 650

19.2.3.1 Les femmes et l'exil

La narratrice de la première nouvelle d'*Oran langue morte* vivant en France, est de retour à Oran durant la décennie noire, trente-trois ans après avoir quitté l'Algérie pour accompagner sa tante maternelle au seuil de la mort. Une tante qui a été, durant son enfance, sa mère adoptive puisque la narratrice a perdu très tôt ses parents. Trente-trois ans après son départ, la narratrice n'y revient que pour une urgence : assister sa mère adoptive. C'est très jeune qu'elle décide de partir pour la France, ne pouvant se résoudre à rester dans la ville où ses parents, des activistes durant la guerre de révolution, ont été tués par l'OAS. Une ville chargée de mauvais souvenirs où la narratrice y a vécu toute son enfance hantée par les incidents qui ont précédé la mort des ses parents, une mort violente, mais pas seulement.

«Et je me suis souvenue, moi qui parle si rarement de ma ville, d'ordinaire.

-Je les connais, les gens de là-bas : ils consacreront trois jours pour une mort, ou un assassinat. Ils les passeront dans les pleurs, ou le silence ou les prières. Mais il leur faut sept jours au moins pour les fêtes ! Ca c'est Oran [...] À Oran, trois jours dans les pleurs et le silence, pour un assassiné, pour deux assassinés ! ...La vie coule ensuite » OLM, p.13

S'adressant à son ami Olivia, la narratrice dénonce le rapport des Oranais au deuil puisque, d'après ses observations, ils cultivent le paradoxe entre la mort et les fêtes. Trois jours pour pleurer et sept pour les festivités alors que l'heure ne s'y prête pas. La mort devient banale et l'oubli systématique. Un comportement où elle ne se reconnaît pas.

« Oui, dans ma ville, tous oublie. Après trois jours, disons trois mois. Ma tante elle-même-elle qui m'a élevée après que « ce » soit arrivé- s'est remise, une année après, à fredonner chaque matin, oh, des comptines d'autrefois [...] Oubli immergé dans ces lieux. Dès que j'ai pu, j'ai quitté ma cité où s'arase le souvenir, où se dissolvent jusqu'aux fureurs de l'âme.....Dès que j'ai pu, j'ai voulu partir et par bateau, tandis qu'une pulsion de départ me saisissait, violente... »OLM, p.15

La narratrice dépeint son dépit en constatant que ses compatriotes ne veillent que brièvement leur mort, qu'ils les oublient presque au bout d'un moment. Un mobile pour fuir son pays, dès qu'elle a eu les moyens de partir elle l'a fait, parce qu'elle s'oppose à la mentalité des siens. Elle subit le comportement de ses compatriotes et s'en insurge en s'arrachant de son pays. Un arrachement tellement voulu, planifié et tant attendu de cette terre natale qui devient par la force des événements si répulsive. La légèreté de ses compatriotes devant la mémoire de leurs morts la fait fuir. L'exil s'impose comme seule remède à cette colère étouffée qu'éprouve la narratrice envers les siens. « *J'ai embarqué enfin, et pour la France. A dix-huit ans, après mon baccalauréat. Pour mes études, a cru ma mère, enfin, ma tante maternelle. Pour toujours, ai-je décidé. Contre le reniement des*

gens, des lieux, des choses elles-mêmes. » OLM, p.16 Une volonté de s'exiler totalement assumée en réaction contre sa communauté avec laquelle elle ne s'identifie pas. L'exil s'annonce comme un salut et une délivrance pour signifier le rejet de cet espace et de ses occupants parmi lesquelles elle ne se reconnaît pas. Un aller sans retour pour se libérer d'une mémoire douloureuse et s'extraire d'un espace qui lui devient répulsif.

Il en est de même pour Yacouth, la narratrice de la deuxième nouvelle intitulée *Mère et fille* laquelle, encouragée par une Française Rosa mariée à un cousin de son mari, ose rejoindre ce dernier mineur en France. Voilà ce qu'elle déclare lors de son premier voyage. « *O Dieu, s'exclama-t-elle ardemment tandis que la ville blanche s'éloignait irréversiblement que jamais je ne revoie ma terre, jamais !* » OLM, p.56

Ce désir délibéré de vouloir s'arracher définitivement à la terre natale et ne plus vouloir fouler son sol trahit des expériences matrimoniales désastreuses et une volonté assumée et un désir largement exprimé à travers la répétition du terme *jamais* qui confirme une décision irrévocable de couper le cordon ombilical qui la relie à la terre ancestrale.

«- *Oui, « que je ne revoie jamais ma terre », c'était là mon seul vœu de migrante !...Je fus trop malheureuse dans mon village...* » OLM, p.57

Fuir cette terre et par conséquence se libérer et espérer une vie plus clémente sous d'autres cieux est le souhait de Yacouth traumatisée, cette réaffirmation de vouloir s'arracher à la terre natale montre que cette dernière n'a été que source de malheur ce *oui* exprime une fermeté dans le désir de ne plus vouloir fouler le sol ancestral. L'exil est une délivrance, un salut et une chance pour se libérer d'une vie qui n'a été que malheur après malheur dans son village. « *Lieu de blessure et d'agression, la terre est aussi perçue comme la matrice originelle qui a façonné l'homme, comme une présence essentielle et vitale qui fait vibrer en lui des fibres profondes* »¹⁹⁰

Cette citation de Jacques Madelin ne semble convenir qu'à moitié aux personnages femmes de Assia Djebar et que à l'inverse de l'homme qui reste attaché à sa terre, la femme, elle traumatisée par un vécu pénible n'hésite pas à couper le cordon ombilical qui la relie à la terre ancestrale. « *Non, cet été, je reste chez moi, ici, je ne rentrerai pas au pays !* » OLM, p.65

La terre natale, source de malheur conduit l'exilée à s'approprier la terre d'exil et l'a faire sienne. L'expression « au pays » dénote d'une distanciation, de quelqu'un qui se défait d'un lien. Qui prend ses distances par rapport à un espace qui n'est plus le sien

¹⁹⁰ Madelin, Jacques *L'errance et l'itinéraire*. Paris : Sindbad, 198, p.72

souligné par l'absence de pronom possessif. Le *chez moi* suggère une nouvelle réalité qui se construit : l'appropriation de la terre étrangère qui ne l'est désormais plus. La terre d'exil retient désormais l'exilé et l'empêche de rejoindre la terre ancestrale car une mémoire y prend forme. C'est ainsi que s'exprime la narratrice de la première nouvelle en s'adressant à sa confidente Olivia. « *-je ne me vois vivre qu'à Paris.* » OLM.31

L'exil est assimilé à quelque chose de vital et d'essentiel dans la vie de ces femmes qui ont fui leurs univers originel chacune a sa raison pour couper définitivement le lien d'avec la terre natale. C'est toute la définition de l'exil que Assia Djébar remet en cause et redéfinie en fonction du vécu de ces femmes dans leur terre natale. C'est le mythe de la terre natale qu'elle déconstruit à travers ces représentations que nous venons d'analyser.

Pour l'écrivaine Malika Mokaddem l'exil a été comme pour les personnages d'Assia Djébar une délivrance, ses déclarations sont : « *Pour moi, l'exil a été une délivrance même si j'en ai bavé ; je me suis faite et je suis arrivée à m'imposer doucement, doucement en étant pas brimée jusqu'à l'os comme en Algérie.* »¹⁹¹

La représentation de l'exil comme une délivrance est donc commune à toutes les femmes même pour celles qui arrivent à accéder à niveau d'instruction important telle que l'écrivaine Malika Mokaddem, c'est dire que la femme algérienne ne peut s'épanouir sur la terre ancestrale.

L'exil sied à la femme elle y retrouve une indépendance une liberté de mouvement, l'homme par contre s'y perd il ne réussit pas, la femme est plus forte que lui puisqu'elle arrive à couper le cordon ombilical qui la relie à la terre ancestrale. La définition donnée par le Robert¹⁹² concernant l'exil est : expulsion de quelqu'un hors de sa patrie avec défense d'y rentrer, ce qui n'est pas le cas des personnages que nous venons de répertorier, nous avons constaté que ces dernières s'expulsent elles mêmes à force d'injustice et de malheurs vécus au sein de leur patrie. Assia Djébar a redéfinie le mot exil du point de vue féminin. L'idée de l'arrachement que subit malgré elle la personne qu'on exil et qui est sous entendue par la définition du Robert n'est pas ressentie par les femmes que dépeint Assia Djébar, ces dernières s'arrachent d'elles-mêmes à la terre natale. A travers ces représentations, l'écrivaine a déconstruit le mythe de la terre natale

¹⁹¹ In Malika Mokaddem. *Collection autour des écrivains maghrébins* sous la direction de Najib Redouane, Paris : l'Harmattan. 2003. P, 206

¹⁹² Le Robert, 2011, p. 169

19.2.3.2 Les hommes et l'exil

Ce n'est pas le cas pour les hommes de Assia Djebar qui la plupart d'entre eux s'exilent non pas pour fuir leur patrie mais sur un coup de tête, c'est ainsi que Berkane parle de son expérience. « *Moi me rappelai-je, j'étais autrefois parti, mais simplement pour partir ! Pour voir ailleurs !* »LDDLLF.113

Ainsi Berkane n'a pas de mobile le poussant à fuir son pays c'est uniquement par curiosité qu'il part partir est synonyme de découvertes et de changements. De retour dans son pays, il déclare à propos de son expérience :

« [...] j'ai la sensation d'être venu jusque-là pour déposer ces deux décennies d'exil. [...] ni sur ma vie ainsi choisie, ni sur le passé-surtout pas celui qui nous a noués, puis dénoués, mais plus gris derrière, le flux de ces longues années écoulées en France sans but... S'agite en moi le pourquoi de cet exil si long et clôturé si tard- une interrogation ? Plutôt un flou [...] »LDDLLF, p. 23

Comme un fardeau dont on se défait Berkane rentre au bercail pour se débarrasser d'un poids, ces années passées en terre d'exil l'ont marqué par leur caractère sombre, obscure où l'individu se perd faute d'une perspective qui pourrait animer son quotidien. Ce personnage s'est perdu en exil puisqu'en parlant de sa vie et de ses errances dans les rues de France, la narration dit.

«Un désert de pierre en lui : ou plutôt, peu à peu surgissant, l'image d'un mur haut, en briques bien serrées, de couleur ocre sale, cette muraille devant ses yeux surgissait pour lui barrer tout horizon, ensuite l'hallucination s'effaça, il respira, se leva, marcha sans but au-dehors, de nouveau un hamada, désert de pierres grises, apparut en lui [...] »LDDLLF.19

Dans l'exil Berkane se heurte à une absence totale de perspective, il semble avoir perdue son âme, l'espace est obstrué autour de lui et fait naître en lui un malaise. Ne sachant quoi faire, le vide le submerge il se sent perdu et vidé. « *L'exil ronge le dedans de l'âme, il fait disparaître tous les lieux familiers, les odeurs, les voix, il force l'âme à se réorienter [...].* »¹⁹³ C'est justement ce que fera Berkane à force de se sentir inutile et perdu, il préfère retourner dans son pays natal.

C'est le cas également du personnage Omar dans la nouvelle *La fièvre dans les yeux d'enfants* qui, en parlant à Isma de *tebria* qui signifie ne pas être lavé dans les règles de la tradition apprend à ses collaboratrices dans le travail que l'exil est pire qu'une *tebria*.

« - Oui, affirmai-je, au moment de mourir, ne pas être lavée selon la règle coranique, être inhumée seule, sans les prières ni l'amour des siens : qui aurait-il de plus terrible sur terre ?

Il y a l'exil, intervient le musicien. Après une hésitation, il rectifia :

¹⁹³ Chiantaretto, Jean-François. *Écriture de soi, Écriture des limites*. Paris : Ed Hemann. 2014, p. 150

Tout au moins l'exil sans espoir de retour ! Et cela ; considérez-le, chère Isma, c'est une tebria sur un cœur vivant, non pas sur un corps qui agonise ! » Son visage si brun se marqua d'un frémissement »OLM, p. 93, 94

L'exil est assimilé par cet homme à un reniement lorsque la perspective du retour n'est pas envisagée, selon lui, les exilés sont comme des damnés rejetés et exclus de la société sans espoir d'être repris. L'exil est défini par ce personnage comme étant un châtement plus douloureux que la transplantation, que la haine et le dénigrement. Pire qu'une punition, il est vécu comme un supplice. L'idée de s'exiler sans retour n'est donc pas envisagée chez les hommes, le retour est même essentiel pour surmonter les aléas de la transplantation.

Ce qui ressort de cette analyse c'est que les hommes et les femmes de l'univers romanesque d'Assia Djébar vivent différemment l'expérience de l'exil. Si l'homme n'arrive pas à couper avec le cordon ombilical qui le relie à la terre natale, la femme par contre peut le faire aisément car c'est par dépit qu'elle quitte la terre ancestrale. Cette colère qui la chasse de son pays la pousse à se construire une nouvelle vie ailleurs et à ne plus espérer le retour.

Ces déclarations montrent la différence du vécu en terre d'exil de la femme et de l'homme, l'expérience de l'un est totalement opposée à l'autre. Autant elle est libératrice et salvatrice pour la femme, autant elle est déperdition, traumatisme et stigmatisation pour l'homme et c'est ce qui confirme nos soupçons quant à l'intention de l'écrivaine de nous montrer que l'exil convient à la femme puisqu'elle trouve compensation et réparation. La femme est plus forte que l'homme qu'elle peut s'accoutumer avec n'importe quel espace où elle se trouve pourvu qu'elle vive dans la dignité et que si l'homme n'arrive pas à couper avec ce cordon ombilical qu'est la terre natale la femme peut le faire aisément

Assia Djébar nous propose deux visions sur l'exil, il est différemment vécu par ses personnages qu'ils soient femmes ou hommes. Pour les premières qui ont décidé de partir par dépit, parce qu'elles ne s'identifient pas à leur compatriotes où qu'elles ont vécu des épisodes malheureux dans la terre natale, l'exil est salvateur, source d'équilibre et refuge puisqu'elles y bâtissent une nouvelle vie et permettent la construction d'une mémoire qui fait que cette nouvelle terre les retienne et les détourne de leurs racines. Assia Djébar déconstruit ainsi le mythe de la terre natale, elle bouscule la tradition longtemps observée par les émigrés qui arrivés à un certain âge ressentent le besoin et la nostalgie de la terre natale. La femme partant pour un ailleurs chez Assia Djébar ne veut pas retourner. Nadja en écrivant une lettre à Berkane qu'il ne lira jamais, dit en citant Erasme : « [...] *si la terre*

n'est pas le noyau du monde, alors notre pays n'est qu'un tout petit passage entre l'Andalousie perdue et mythique et tout l'ailleurs possible. » LDDLLF, p.290, Nadja préfère l'errance de rivage en rivage.

C'est dire à quel point l'écrivaine démystifie le mythe de la terre natale et qu'elle fait de l'univers entier sa patrie, c'est ainsi qu'elle fait tenir à ses personnages des propos qui épousent sa vision du monde puisqu'elle n'a cessé de déclarer depuis 1985, date de publication de son roman autobiographique, LALF qu'elle se sent attirer par le rivage des autres. Concernant l'écriture féminine Jean Déjeux dit dans : « La littérature féminine de langue française au Maghreb *« L'auteur paraît nourrir d'autres modèles que ceux de la société traditionnelle d'où l'itinéraire des héroïnes aspirant à une libération mais se heurtant aux réalités contraignantes ou mutilantes même selon les romans.* »¹⁹⁴

Cette représentation paradoxale du vécu en terre d'exil pour la femme et pour l'homme sert l'écriture féminine d'Assia Djébar puisqu'elle lui permet de dresser l'image d'une femme forte qui s'adapte dans n'importe quel espace pourvu qu'elle y recouvre sa dignité, en effet l'écrivaine a encore une fois mis au service de son personnage fétiche la dimension d'un paramètre aussi important que celui de l'exil.

¹⁹⁴Déjeux, Jean. *La littérature féminine de la langue française au Maghreb* in Itinéraires et contacts de cultures Volume 10 Littératures Maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud Toma I L'Harmattan.Paris. 1990, p.151

CHAPITRE III :
LA REECRITURE DE L'HISTOIRE
OU L'ETHOS EN MUTATION

INTRODUCTION

Le couple (Littérature, Histoire) a toujours constitué matière à écriture dans un double mouvement entre fictionnalité de l'Histoire ou historicité de la fiction. Dans tout acte de restitution des faits historiques l'important est de convoquer la mémoire, mais là se pose un problème crucial autant pour l'historien que pour l'écrivain, comment reconstruire fidèlement le passé. A ce propos P. Ricœur énonce :

*« 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 »*¹⁹⁵

Djebar à l'instar de ses contemporains écrivains ayant vécu le contexte colonial a écrit des fictions à effet d'Histoire où le besoin de raconter la guerre d'indépendance dans des moments de crise ou à travers des témoignages a inlassablement pris le pas sur d'autres thématiques.

Les témoins de l'Histoire restituent le plus fidèlement possible les faits mais là encore se pose le problème de l'oubli, car tous les souvenirs n'ont pas la même importance pour toutes les personnes ayant vécu le même événement, reste à consulter les documents historiques et les archives qui rendent compte un peu plus fidèlement de l'événement mais là aussi l'information n'est parfois que partielle ou incomplète, un travail d'archiviste s'impose pour restituer le plus fidèlement possible le fait. C'est ce qui ressort de l'écriture d'Assia Djebar qui s'est destinée un travail de fourmi pour déterrer des informations méconnues jusque là.

¹⁹⁵ Ricœur, P. La mémoire, l'histoire, l'oubli [2000]. Paris : Seuil, 2003. (Coll. Points, Essais), p.12

20 La représentation de la guerre

L'Histoire n'a constitué qu'un arrière fond des romans *Les enfants du nouveau monde* et *Les alouettes naïves* qui sont essentiellement psychologiques. La référence proprement dite à l'Histoire dans les textes d'Assia Djébar est perceptible à partir de *Femmes d'Alger dans leur appartement* et surtout dans *L'amour, La fantasia* à partir duquel nous entamons notre étude sur la manière dont ce thème a été abordé. La vision du monde qu'a donné à voir l'écrivaine de la question de la colonisation détonne d'un écrit à un autre, autant ses deux premiers récits empruntent à la réalité quelques traits, autant le roman LALF fait appel à un travail esthétique qui va de l'intertexte¹⁹⁶ à l'emploi des figures de styles. Nous n'oublierons pas de mentionner que le récit cité en dernier, classé pourtant d'après le paratexte sous le genre de roman, tangue entre deux procédés qui sont la référence à des écrits coloniaux et à des témoignages de femmes qui ont sacrifié vies et enfants pour libérer leur pays du joug colonial. C'est le premier procédé, parce que truffé de subjectivité et qui correspond à notre problématique que nous nous apprêtons à analyser. Nous nous proposons dans ce chapitre de rendre compte de la manière dont Assia Djébar a restitué l'Histoire dans ces récits en passant d'une période à une autre. Jean Jeandillou dit à propos de la notion « Le monde dans le texte ».

« Puisque le texte est pourvoyeur de sens, il tend à représenter un monde qui peut-être ou non conforme au monde extralinguistique, au monde de l'expérience. Tandis qu'un écrit scientifique ou historique élabore par excellence des représentations non fictionnelles, un récit merveilleux ou une fable repose sur une convention première qui le fait échapper à la logique commune du vrai et du faux. »¹⁹⁷

Et concernant les écrits coloniaux à propos de la colonisation, voilà ce qui est dit entre autres, à leur propos.

« En fait, dans le roman colonial, l'énonciation est particulièrement centrée sur la mise en évidence des différentes modalités des sujets parlants, souvent représentant les auteurs eux-mêmes, ce qui postule une véritable analyse des énoncés assertoriques, appréhendés exclusivement comme des produits culturels et idéologiques. Cela dit, qu'au lieu d'une énonciation caractéristique de la véritable

¹⁹⁶Bien que cette partie de notre travail soit basée sur des documents historiques sur lesquels s'est appuyée l'écrivaine, nous avons préféré ne pas traiter de leur caractère d'hypotexte pour les exigences de la méthodologie de travail que nous avons choisie. Un chapitre sur l'intertextualité figure à la fin de notre analyse.

¹⁹⁷Jeandillou, Jean-François. *L'analyse textuelle*. Paris : Armand Colin, 1997. p.118

création littéraire, nous assistons à la mise en place d'un discours colonial standardisé, destiné à canoniser une idéologie raciale, par la valorisation du colonisateur au détriment du colonisé. »¹⁹⁸

Ou encore,

« Loin de toute vision romantique pure, la littérature et la peinture des paysages du Sud algérien étaient conçues pour soutenir et disculper la nécessité de la présence française et sa suprématie sur des populations autochtones inconnues en France ; toutefois elles voilaient littéralement la réalité catastrophique et déconcertante de tout un peuple assailli, [...] »¹⁹⁹

Pour nous raconter les premiers temps de la colonisation, Assia Djébar s'est basée sur des relations faites par les militaires français ainsi que des peintres venus immortaliser les premiers moments de la conquête. Elle reprend donc à son compte le récit des autres, elle se propose de les lire autrement, d'en faire sa propre interprétation et sa propre histoire. Ce roman qui se présente en un ensemble de trois genres d'écritures qui sont l'autobiographique, l'historique et le témoignage s'inscrit dans ce que Robbe-Grillet appelle le Nouveau Roman. En exposant sa théorie sur la mise en abyme et son rapport avec le Nouveau Roman, Lucien Dallenbach énonce : « [...] dès lors qu'il proclamait qu'il n'est pas de récit naturel, le Nouveau Roman ne pouvait réfléchir une histoire sans refléter en même temps l'organisation narrative qui la supporte ; dans la mesure où sa nouveauté indéniable transgressait l'« horizon d'attente » de ses premiers lecteurs, force lui était d'explicitier son encodage et de réduire ainsi la force de résistance qu'il pouvait représenter pour eux. »²⁰⁰

20.1 La représentation réaliste de la guerre

La représentation de la guerre faite par l'écrivaine au fil de ses récits a pris différents aspects d'une période d'écriture à une autre. Nous nous proposons d'analyser cette représentation pour voir le sens de son évolution. Dans LEDNM, nous pouvons lire.

« Les attentats, les arrestations se multipliaient, ces derniers mois, dans la capitale. Ainsi commençait une ère nouvelle : tout le monde dehors se surprenait à marcher avec plus de hâte, mais en veillant à n'en rien laisser paraître. Les rues de la ville devenaient, en pleins jours des tunnels ; un étranger, dans la foule, prenait le visage de l'ennemi. La peur s'infiltrait partout. En dépit de quelques entractes encore de la vie ordinaire, partout la guerre tissait perniciousement ses fils : ceux du piège et de la mort, craignaient les uns ; et les autres ?... Les autres tremblaient aussi, mais osaient espérer quand ils apercevaient quelques fois comme un vent de l'avenir. » p, 63

« [...] en ces temps de violence. » p, 69

¹⁹⁸ Attalah, Mokhtar. *Études littéraires algérienne*. Paris : L'Harmattan. 2012, p. 69

¹⁹⁹ Attalah, Mokhtar *Études littéraires algérienne*. Paris : L'Harmattan. 2012, p. 62

²⁰⁰ Dallenbach, Lucien. *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*. Le seuil, Paris, 1977, p.174

La guerre est représentée dans LEDNM sous un aspect réaliste, les références spatio-temporelles ainsi que l'onomastique le prouvent. Le théoricien Paul Ricœur énonce à ce sujet :

« *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.* »²⁰¹

Les différents protagonistes que sont le colonisateur et le colonisé sont donnés à voir comme des ennemis que rien ne relie et que tout oppose. Une ségrégation est perçue dans les espaces comme dans les habitations et les emplois. A ce titre le sociologue Frantz Fanon dit :

« La zone habitée par le colonisé n'est pas complémentaire de la zone habitée par les colons. Ces deux zones s'opposent mais non au service d'une unité supérieure. Régies par une logique purement aristotélicienne, elles obéissent au principe d'exclusion réciproque : il n'y a pas de conciliation possible, l'un des termes est de trop »²⁰²

Une confrontation entre les deux camps opposés est maintenue tout au long de ce récit, d'où nous avons dégagé les traits de souffrance que vivaient les algériens opprimés. Toutes les formes de violences sont relatées, parmi lesquelles nous citons.

20.1.1 L'humiliation

Dans ce roman écrit rappelons le, à Casablanca en 1961²⁰³, Assia Djébar décrit le quotidien des colonisés, fait de soumission et d'oppression, c'est ainsi que nous pouvons lire.

« Qu'importe la peur qui l'a saisi tout le jour, au milieu de cette chaîne d'hommes dressés, mains sur la nuque, [...] et un officier s'approche fait un choix parmi ces suspects d'être suspect ; derrière lui, un soldat, la face durcie de haine. [...] Le soldat, sa mitraillette en avant, lui frôle le ventre : [...] « Debout ! Chien ! Fils de chien ! Gronde le soldat. » p 19

L'une des souffrances vécues par le peuple algérien et que l'écrivaine a su rapporter, est l'humiliation qui leur était infligée dans toutes les situations. Humilier son adversaire ou son rival est vraisemblablement un des traits universels de la personnalité humaine lors des conflits à caractère belliqueux. L'humiliation est parmi les différentes

²⁰¹ Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000]. Paris : Seuil, 2003. (Coll. Points, Essais), 345

²⁰² Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Bejaia : Editions Talantikit. 2012. p, 26

²⁰³ Schyns, Désirée. *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, Paris : L'Harmattan, 2012, p.72

stratégies et techniques belliqueuses de la période coloniale qui consiste à rabaisser le colonisé, le mettre sous tutelle, le tenir à l'écart et le stigmatiser.

Comme toute forme de violence, elle participe à l'affaiblissement et la soumission du colonisé voire à son annihilation lui causant ainsi une grande souffrance. Elle nourrit un projet violent de longue haleine qui se traduit par une destruction subjective de l'autre en affaiblissant sa capacité physique et psychologique à résister et en nuisant à son image.

Ce geste est au fondement de tout processus guerrier, autant il magnifie celui qui le pratique et autant il dégrade celui qui le subit. Cette pratique symbolique de la cruauté permet à celui qui l'exerce d'acquérir une identité supérieure au dépend de celui qui la subit et qui en est profondément rabaisé et humilié.

A ce propos l'écrivain Aimé Césaire énonce dans son célèbre *Discours sur le colonialisme* : « Entre colonisateur et colonisé, il n'y a de place que pour la corvée, l'intimidation, la pression, la police, le vol, le viol, les cultures obligatoires, le mépris, la morgue, la suffisance, la muflerie, des élites décérébrées, des masses avilies. »²⁰⁴

20.1.2 La cruauté

A travers le passage qui suit sont décrites la violence et la répression subies par le peuple algérien, suite aux manifestations du 8 Mai 1945. Nous relevons ce passage qui narre l'arrestation de Youssef alors qu'il n'était qu'un adolescent.

« [...] il (Youssef) parlait des listes immédiatement dressées par les autorités : plus d'une trentaine de jeunes avaient été emmenés dans la nuit ou le lendemain à l'aube. Lui était parti dans une jeep, au petit matin, encadré par deux policiers dont l'un [...] Martinez, d'un air froid, vidait la cendre de sa pipe en la frappant à petits coups sur le crâne de Youssef. » p 170

Dans cet extrait est souligné le caractère cruel du personnage français qui n'hésite pas à se servir du crâne de l'Algérien comme d'un cendrier, le réduisant ainsi à un objet, réceptacle de détrit. Ce geste qui vise à déshumaniser l'être humain et en faire un objet de dérision rend compte d'une forme abjecte de la colonisation. La violence, même retenue de Martinez, s'inscrit dans un processus de déni de l'autre. Dans la Jeep, Youssef n'est plus un être humain aux yeux du policier mais un vulgaire cendrier où il vide sa cendre. Ce rabaissement volontaire, en plus d'être un acte délibéré et personnel, participe à un schéma plus général de la politique coloniale française basée exclusivement sur une prétendue suprématie blanche chrétienne sur les autochtones.

²⁰⁴ Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Editions présence africaine, Paris. 1955

La cruauté est un acharnement jubilatoire d'un bourreau sur sa victime, c'est une forme de perversion. C'est dans ce sens que le romancier et dramaturge Pigault-Lebrun déclare :

« *Fille de la férocité, la guerre n'enfante que forfaits, meurtres et cruautés.* »²⁰⁵

En analysant la violence coloniale Frantz Fanon énonce :

« La violence qui a présidé à l'arrangement du monde coloniale, qui a rythmé inlassablement la destruction des formes sociales indigènes, démolit sans restrictions les systèmes de références de l'économie, les modes d'apparences, d'habillement, [...]. La violence avec laquelle s'est affirmée la suprématie des valeurs blanches, l'agressivité qui imprégné la confrontation victorieuse de ces valeurs avec les modes de vies ou de pensées des colonisés font que, par un juste retour des choses, le colonisé ricane quand on évoque devant lui ces valeurs. »²⁰⁶

De l'impression que dégage l'uniforme militaire français, la narration relate : « [...] parce qu'elle n'ose songer à ce que peut voir, entendre, faire un homme en uniforme, en ces temps de violence. » LEDNM, p. 69

20.1.3 L'exclusion

En racontant le quotidien des algériens à cette époque, la romancière insiste sur la ségrégation spatiale imposée à ses compatriotes, que ce soit dans les cafés, les habitations et même à l'école.

« *Le cortège va parvenir au centre. Il passe maintenant devant le « Palais d'Orient », un café dit « maure » comme tous ceux de cette rue, parce que seule la clientèle arabe le fréquente* » p.49

En parlant de Bachir, un des personnages de LEDNM et jeune lycéen brillant dans sa classe, la narration précise :

« *Raidi et malheureux dans une solitude si différente de celle du lycée où, dans sa classe de mathématiques, il est le seul arabe, où il se tait, les forces tendues pour être le meilleur* » p, 51

La ségrégation et l'exclusion sévissait même dans les lieux du savoir, les algériens quand ils arrivaient à décrocher difficilement une place au lycée étaient maintenus à l'écart. L'écrivaine ayant vécu elle-même cette situation, en a parlé dans les récits d'ordre autobiographique.

²⁰⁵ www.mon-poeme-fr. citations-cruauté consulté le 03062017

²⁰⁶ Frantz Fanon, Op. ,cit., pp 28, 30

20.1.4 L'arbitraire

Parmi les autres formes de violence les algériens souffraient de l'arbitraire, en décrivant une atmosphère de guerre où règne la mort, la narration dit ;

*« 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 : [...] Ils sont quatre devant lui et il ne sait même pas à leur uniforme, si ce sont des soldats ou des policiers. [...] Il n'y a pas eu d'avertissement, comment dit-on ? pense le concierge resté là, en arrière, le doigt en avant, des « sommations ». Avant qu'on entende le coup, [...] »*LEDNM, p. 266

D'après le dictionnaire il est dit à propos de l'arbitraire

*« Qui dépend de la seule volonté, du libre choix et non de l'observation d'une loi, d'une règle. Qui relève du caprice de quelqu'un, aux dépens de la justice ou de la raison. [...] Autorité qui n'a pas d'autre fondement que le caprice, la fantaisie de celui qui l'exerce. »*²⁰⁷

Ou de dénoncer l'inégalité des moyens dans cette guerre, les français qui n'hésitaient pas à ouvrir le feu devant un adversaire désarmé.

*« Combat dérisoire ! Des hommes à mains nues contre les balles. »*LEDNM, p.170

20.1.5 L'aliénation

Lors de l'enterrement de la mère de Youssef, Bachir brillant lycéen se joint sur un coup de tête à la foule accompagnatrice de la défunte. Au cours du trajet il s'adonne à une analyse personnelle.

« Au milieu du cortège, Bachir est intimidé. C'est la première fois qu'il prend part à un enterrement. [...] « Pourquoi suis-je là ? » se demande t-il. Il ne ressent aucune émotion ; il n'est sensible ni à la gravité religieuse, ni à cette atmosphère de silence collectif, ce long silence qui défile. » p.51

Bachir semble avoir perdu son âme, il est devenu insensible et ne ressent plus rien envers sa communauté, son cœur est comme vidé, le silence cérémonial de la foule est analogue au silence du vide qui habite son cœur. La fréquentation de l'école française qui l'oblige à s'éloigner de sa famille pour vivre en internat dans son établissement scolaire,

²⁰⁷ Le petit Larousse 2010, p. 60

ajouté à l'instruction qui lui est inculquée ont produit un homme aliéné. La définition que donne Le Robert de l'aliénation est :

« L'état de l'individu qui, par suite de condition extérieurs (économiques, politiques et éthiques) cesse de s'appartenir est traité comme une chose, devient esclave des choses et des conquêtes même de l'humanité qui se retournent. »²⁰⁸

Cette aliénation s'effectue presque de manière involontaire, objective. C'est dans ce sens que nous pouvons lire également.

« Celle-ci (la notion d'identité sociale) serait fortement déterminée par les rapports de pouvoir au groupe dominant ce qui crée ainsi les conditions d'une « aliénation » de l'identité individuelle consécutive à une position de marginalisation social. En conséquence de quoi, il apparaît que c'est dans le défaut d'intégration « des contradictions et des rapports de pouvoir » que naît l'aliénation. »²⁰⁹

Dans la nouvelle intitulée *La nuit du récit de Fatéma* du recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* le personnage Nadir de par le statut de son père qui était officier, n'avait vécu qu'au milieu des familles françaises. Il raconte la visite d'un parent à lui venu de la montagne leur rendre visite :

« J'ai hélé de la porte ma mère, bien sûr, en français-cette habitude s'était instaurée chez nous, pour que mon père puisse « mieux » parler son français un peu primaire. Oui, j'ai averti ma mère, en contemplant cet adolescent étranger, dont je voyais bien qu'il ne venait pas mendier, non, sa tenue était raffinée, mais il était de la campagne la plus lointaine, que voulait-il chez nous ? « Maman, ai-je presque crié, il y a un Arabe à la porte ! » Et Nadir rit, avec toutefois un reste d'amertume [...] : « Oui, je me sentais, moi, comme un petit Français ; l'aliénation coloniale, j'en devenais un bon produit ! » »FADLA. P. 47

20.1.6 L'acculturation

En racontant l'histoire de Bachir que le père Si Abderahmane, boulanger destine à des études en médecine, la narration précise comment ce jeune garçon a perdu ses repères parce que éloigné de sa communauté et poussé à ne fréquenter que l'école française. En se joignant au cortège funèbre cité plus haut, le jeune garçon découvre ce que l'orgueil de son père ajouté aux effets dévastateurs de l'école française ont fait de lui.

²⁰⁸ Le Robert micro poche. Dictionnaire de la langue française. Paris, 1993

²⁰⁹ Toulbi, Nouredine. *L'identité au Maghreb, L'errance*. Alger : Editions La Casbah, 2000 P,

« Il (Bachir) s'est promené depuis le matin dans les rues, ne retrouvant rien de son ancien univers [...] Lui, cherche en vain, quoi, une habitude à reprendre, un visage à retrouver, raidi et malheureux dans une solitude si différente de celle du lycée [...] Bachir est désemparé. N'est ce pas là sa ville ? » p. 51

20.1.7 Le racisme

Le racisme est une idéologie qui part du principe de l'existence des races au sein de l'espèce humaine, qu'il soit racial, de couleur ou de culture, il est perceptible à plusieurs niveaux lors des récits

« Un gendarme, à un carrefour proche, regarde. (« Tas de cérémonies inutiles...on devrait interdire tout attroupement de nos jours, même pour leurs morts. » p.49

Les idéologies racistes ont servi de fondements à des comportements guerriers qui ont conduit à des pratiques de discriminations raciales et à commettre des injustices et des violences.

C'est donc plusieurs caractères propres à la guerre qui sont dénoncés par Assia Djébar dont, l'humiliation, l'oppression, l'injustice, la cruauté, l'arbitraire et la torture.

20.2 La mise en scène littéraire de l'Histoire ou l'ethos de la traqueuse de l'Histoire.

Dans sa quête identitaire et historique Assia Djébar n'a eu de cesse de débroussailler des documents archivables en rapport récent ou ancien avec son pays, retraçant les origines ethniques mais aussi linguistiques. Dans *Vaste est la prison* l'écrivaine s'adonne à un travail de fourmi pour nous retracer la quête d'un alphabet perdu à travers l'évocation d'un panel de personnages. Il en est de même dans *l'Amour la Fantasia* où le récit historique apparaît sous deux formes, la première relatant la conquête de l'Algérie à travers les écrits et les correspondances de militaires, de peintres et d'historiens. La deuxième à travers des voix féminines qui racontent leurs participations dans la guerre, puis leurs déceptions de se voir écarté de leurs projets initiales. Nous retrouvons trois types de discours dans ce récit que le paratexte classe sous le genre de roman.

Une première lecture du roman sus-cité rend compte d'une restitution de l'Histoire sous un aspect différent de celui dans LEDNM. Bien que la réalité y soit présente puisque

sont rapportés des faits réels réalisés par des acteurs réels qui ont marqué les premières années de la colonisation, la présentation est différente et s'apparente à une poétisation de ce thème.

L'Amour, la fantasia entremêle récits historiques, récits de vie et témoignage, une alternance entre des fragments de textes où chacun d'eux fait écho à l'autre. En effet un chapitre se termine par un terme qui ouvre le chapitre suivant faisant de ce récit un assemblage de textes fragmentés mais reliés par ce procédé sans doute pour obéir au pacte romanesque inscrit sur la couverture. Le récit historique commence à décrire les premiers moments de la conquête sur la base d'une sélection opérée par l'écrivaine des relations faites par des militaires, des ethnographes, ou des peintres venus immortaliser les moments de l'invasion.

Nous lisons à ce propos le commentaire suivant : « *Affrontement, compétition et symbiose : le couple amour / guerre combine de façon dialectique deux types de tensions : entre les individus et entre les cultures.* »²¹⁰

En effet une mise en scène littéraire de l'événement historique qu'est la colonisation de l'Algérie est amorcée à travers un travail esthétique perçu par le biais de moyens discursifs, qui vont de la subjectivité à la polyphonie en passant par les figures de style qui permettent de mettre le doigt sur une forte trace du sujet parlant dans des énoncés pourtant, à caractère historique.

« L'acte d'énonciation par lequel « tout sujet énonce sa position de locuteur » est tout à la fois un acte de conversion et un acte d'appropriation de la langue en discours. Le fait que par cet acte de locuteur « mobilise la langue pour son propre compte » détermine une situation d'énonciation dans laquelle émergent les énoncés. Une distinction de pure méthode consiste à scinder l'énoncé en deux composants : le dictum (*ce qui est dit*) et le modus (*la manière de le dire*. Cette distinction consiste à opposer le sens de l'énoncé à l'attitude que le locuteur marque à l'égard de son dire.) »²¹¹

Le théoricien Roland Barthes dit également dans ce sens : « *Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un ethos, si l'on veut, et c'est ici, précisément, que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage.* »²¹²

En nous appuyant sur les citations de ces deux théoriciens nous nous proposons de dégager le discours véhiculé par Assia Djebar dans sa manière de nous rapporter l'Histoire.

²¹⁰ Benammar, Khédidja. La fiction réhabilitée par l'histoire : Le quatuor d'Assia Djebar. Thèse de doctorat 2013-2014

²¹¹ Sarfati, Georges-Elia. *Éléments d'analyse du discours*. Nathan Université. Paris, 2001, p. 19

²¹² Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, Paris, Le seuil, 1993, tome 1, p.147

Outre le *je* subjectif d'autres marques du sujet sont perceptibles d'où notre questionnement, pourquoi Assia Djébar a autant truffé son récit de marque de subjectivité ? Beida Chikhi fait de ce récit la lecture suivante.

« L'ensemble propose au-delà de la lecture historique, une lecture esthétique gratifiante qui prend en compte les techniques originales de représentation comme, par exemple, le jeu de figuration de la parole féminine, qui dans ce chuchotements tente de se matérialiser et de s'accomplir intégralement dans le circuit de la communication active »²¹³

Il est certain que le désir de créer et de donner à voir autrement est le principal stimulant à tout fait d'écriture, Assia Djébar le reconnaît en disant :

« *Ainsi entrai-je en littérature, par une pure joie d'inventer, d'élargir autour de moi...un espace de légèreté imaginative, un oxygène.* » CVQM, p.18

C'est donc dans un but purement créatif et imaginaire qu'Assia Djébar écrit, bien que son principal stimulant soit cette idée de se dire et dire la femme comme elle n'a eu de cesse de le préciser durant sa carrière. S'agissant de la question de la vision du monde Bourdieu énonce :

« L'acte de magie sociale qui consiste à tenter de produire à l'existence la chose nommée peut réussir si celui qui l'accomplit est capable de faire reconnaître à sa parole le pouvoir qu'elle s'arroge par une usurpation provisoire ou définitive, celui d'imposer une nouvelle vision et une nouvelle division du monde sociale. [...] L'efficacité du discours performatif qui prétend faire advenir ce qu'il énonce dans l'acte même de l'énoncer est proportionnelle à l'autorité de celui qui l'énonce. »²¹⁴

Denise Brahimi en analysant l'attitude d'Assia Djébar à la suite de sa lecture des relations des premiers témoins de la colonisation énonce : « *Bref, cette attitude de lectrice est loin d'être simple, encore moins passive, elle donne le sentiment d'une grande liberté d'allure, [...]* »²¹⁵

C'est sur la base de pas moins de trente sept relations faites par des militaires, des ethnographes, ou des peintres venus immortaliser les premiers moments de l'invasion que nous est rapporté le récit historique dans LALF. Les passages de ces relations sont minutieusement sélectionnés par l'écrivaine. A propos de la lecture que cette dernière fait des relations des premiers conquérants et du choix des passages qu'elle se décide à rapporter, Denise Brahimi énonce :

« La laissant s'interroger sur la signification de cette fièvre, nous nous attacherons plutôt à analyser brièvement sa propre lecture. Lecture à la fois consciencieuse et libre, objective et personnelle. Elle lit scrupuleusement, mais choisit comme elle l'entend le détail, parfois unique, qu'elle a décidé de conserver. Elle n'oublie jamais de se situer elle-même, en tant que lectrice, dans son rapport aux documents qu'elle utilise, mais en même temps elle laisse parler ses auteurs, et se contente

²¹³ Chikhi, Beida. Littérature algérienne. Désir et esthétique. L'Harmattan. Paris. 1997 P, 153

²¹⁴ Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. France : Editions Fayard. 2012, p. 140

²¹⁵ Brahimi, Denise. Maghrébines, portraits littéraires, Op, cité, p. 120

éventuellement de les citer, ou de les paraphraser. Elle se montre totalement impliquée, le mot est faible, dans l'histoire souvent atroce que ces textes rapportent à leur façon, mais elle joue aussi le jeu du détachement, et de la plus grande objectivité. [...]. Plus forte que les auteurs qu'elle cite, elle échappe à la fascination dont ils sont victimes, et qui lui paraît évidente chez la plupart d'entre-deux.
»²¹⁶

En ce qui nous concerne, nous avons très peu perçu cette notion d'objectivité dont parle l'énoncé précédent, en effet nous percevons à la lecture des passages minutieusement choisis par l'écrivaine et qu'elle interprète par moments, une grande part de subjectivité et un brouillage qui déroutent le lecteur. Dès le départ en détournant les événements de leur véritable signification, Assia Djébar s'éloigne du référent tel qu'elle l'a présenté dans ses récits antérieurs tels que *Les enfants du nouveau monde* ou *Les alouettes naïves* pour leur revêtir d'une touche esthétique. C'est dans ce sens que dit Antoine Compagnon : « *L'autonomie de la littérature par rapport à la réalité, au référent, au monde, et la thèse du primat....* »²¹⁷ Le discours sur le monde et particulièrement le discours littéraire n'est pas contraint de répondre au primat de la visée référentielle. En décrivant la fièvre scripturale qui s'est emparée des premiers conquérants Assia Djébar dit.

« Des cohortes d'interprètes, géographes, ethnographes, linguistes, botanistes, docteurs divers et écrivains de profession s'abattront sur la nouvelle proie. Toute une pyramide d'écrits amoncelés en apophyse superfétatoire occultera la violence initiale. » LALF, p. 56

« Les écrits des militaires et des diplomates s'avèrent être des écrits glorieux et authentiques de guerres, au lieu d'être des témoignages objectifs sur la réalité du pays conquis. Bon nombre de Maréchaux et de Généraux [...] ont rendu compte, sans embarras, d'ahurissantes confidences dans leurs lettres, où prenaient corps et réalisation les plus abjectes des théories militaires et coloniales, [...] »²¹⁸ p 28

En paraphrasant les récits des premiers conquérants la romancière laisse s'entremêler plusieurs voix, celle de ces premiers auteurs, à la sienne, un effet polyphonique est ainsi créé, c'est dans ce cadre que nous nous proposons d'analyser cette polyphonie. Denise Brahimi dit à ce propos.

« *Accepter de lire les écrits du vainqueur, c'est entrer dans son jeu, et partiellement valider sa ruse.* »²¹⁹

C'est ce que nous nous proposons de vérifier.

²¹⁶Brahimi, Denise in *Itinéraires et Contacts de Cultures*. Littératures Maghrébines Tome2. Paris : L'harmattan, 1990, p.120

²¹⁷ Compagnon, A. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, coll. « Points » p

²¹⁸ Attalah, Mokhtar. Op, cit, p.28

²¹⁹ Brahimi, Denise. Littératures Maghrébines Tome2, Op, cit, p.120

20.2.1 La polyphonie

De la polyphonie, il est dit.

« *La polyphonie désigne les différentes voix qui se font entendre dans un même discours ; il arrive en effet que le sujet parlant ne soit pas le locuteur, et que ce dernier ne soit pas l'énonciateur.* »²²⁰

Ce sont donc des énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre plusieurs « voix ». L'étude de la polyphonie contribuera à un nouvel éclairage de notre problématique.

En rapportant les écrits des militaires, des peintres et autres premiers conquérants Assia Djébar sélectionne et ne rapporte pas tout, son choix se fait sur les scènes qui l'émeuvent sans doute ou qui lui semblent importantes, c'est ce qu'elle déclare :

« *Du combat vécu et décrit par le baron Barchou, je ne retiens qu'une courte scène, phosphorescente, dans la nuit de ce souvenir.* » LALF, p. 30

Lorsque Assia Djébar se limite à rapporter mots par mots les relations faites par les militaires, elle les transcrits entre guillemets. Elle profère les mêmes énoncés en les paraphrasant parfois à la même page mais avec son regard et ses impressions. Ce qui nous amène, nous lecteurs à devoir distinguer entre les énonciateurs des relations qui ont la responsabilité des énoncés et la locutrice Assia Djébar qui profère les mêmes énoncés mais en y greffant des verbes chargés de subjectivité qui marquent sa présence et ses impressions en tant qu'énonciatrice, très impliquée dans ses dires et laisse penser à une interprétation complémentaire. Cette interprétation rend la scène vivante pour le lecteur mais avec une intention particulière qu'il nous incombe de débusquer.

20.2.1.1 L'emploi du « je »

Outre les chapitres à caractère autobiographique dans LALF, Assia Djébar greffe un *je* narrateur et individuel dans les chapitres relevant de l'Histoire de la colonisation française. Qui est donc ce *je* narrant dans les parties à caractère historique ? A ce propos Maingueneau souligne : « *Grâce au je, on glisse constamment d'un plan d'énonciation à un autre. Ce je s'interprète, en effet de deux façons : tantôt comme personnage de l'histoire tantôt comme l'élément du « discours » du narrateur.* »²²¹ Dans le chapitre intitulé *Femmes, Enfants, Bœufs couchés dans les grottes...* nous lisons.

²²⁰ Daniel, Bergez. Géraud, Violaine. Robrieux, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire* Paris : Armand Colin, 2014p. 205

²²¹ Maingueneau, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris : Armand Colin, p 123

« Près d'un siècle et demi après Pélissier et Saint-Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français- [...] La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour des aveugles, un registre obituaire, aux alentours de ces cavernes oubliées » LALF, p.113

Un peu plus loin nous pouvons lire également.

« Une constatation étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Béni- Ménacer, ma tribu d'origine, et qu'il s'extasie sur les vergers, sur les oliviers disparus, 'les plus beaux de la terre d'Afrique', précise-t-il dans une lettre à son frère. C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins, un siècle après à sortir du harem ; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite, ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre. » p 302

Les indices que sont les références temporelles et filiales nous permettent d'identifier ce *je* narrateur, il s'agit en effet de l'écrivaine à propos de laquelle nous savons que de son côté maternel, elle est issue de la tribu des Beni-Ménacer. Le relevé suivant le montre également. « *A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après.* » LALF, p.16

A propos de la biographie d'Assia Djebar, nous apprenons :

« De son vrai nom Fatima-zohra Imalayène, Assia Djebar est née le 4 aout 1936 à Cherchell dans une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle. Son père avait fait des études à l'École normale d'instituteurs de Bouzaréah où il a été condisciple de Mouloud Feraoun. Du côté de la mère, dans la tribu des Beni Ménacer, on trouve un aïeul, Mohamed Ben Aissa El Barkani, qui était lieutenant (khalifa) de l'Émir Abdelkader à Médéa. L'arrière grand-père, Malek Sahraoui El Barkani, neveu du Khalifa et caïd des Beni Ménacer, avait la tête d'une rébellion en juillet 1871, parallèlement à la révolte des Kabylies. Il a été tué au combat le 2 aout 1871. »²²²

Si nous procédons à une petite vérification nous nous apercevons que les indices parsemés dans les énoncés relevés correspondent à l'écrivaine et que sa projection dans le XIX ème siècle, c'est-à-dire à peu près un siècle avant sa naissance est sans doute une volonté de vouloir vivre à chaud les événements des enfumades et se donner une légitimité pour les interpréter selon sa vision, elle se constitue ainsi témoin des incidents qu'elle rapporte et interprète à la fois

Ce « *Je* » narratif lui permet de se projeter à travers le temps et l'espace pour revivre à chaud les premiers moments de l'occupation française, marquer les faits historique de sa subjectivité ne lui suffit pas, elle se constitue comme personnage témoin

²²² Cheurfi, Achour *Écrivains algériens* Dictionnaire Biographique. Casbah Éditions Alger 2003, p. 146

pour mieux greffer ses impressions personnelles concernant les faits historiques. La phrase suivante le traduit parfaitement.

« [...] *Je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre...* » p, 17

En se faisant narratrice et personnage témoin d'un fait antérieur à sa naissance Assia Djébar se donne à voir comme un témoin parcourant les temps et les espaces, ce qui lui permet d'adopter une certaine posture par rapport au référent et d'y greffer ses impressions personnelles concernant les premiers moments de la colonisation. L'effet produit sur le lecteur est l'impression que l'écrivaine a été témoin de l'Histoire et ce qu'il lit, est ce qui subsiste de sa mémoire à elle. Elle rend de ce fait vivant ce que la mémoire conserve de vivace. Cette posture lui permet de se constituer en lien entre la passé et le présent. Assia Djébar est témoin de l'Histoire et son récit est l'agent même du couple Histoire –Mémoire qu'elle veut instituer. Elle est non seulement témoin, mais témoin actif, l'emploi des expressions et des verbes qui dénotent de la perception, *s'insinuer, suspendre le souffle, réentendre* l'atteste. Cette subjectivité fortement marquée fait coïncider l'auteur Assia Djébar avec la narratrice.

L'écrivaine marque sa voix auctoriale en cassant l'illusion fictionnelle et en réunissant les deux temps de la narration, brouillant ainsi l'axe narratif à tel point que le lecteur ne sait plus si elle s'astreint à nous rapporter les récits de ces relations mots à mots où si elle se permet quelques entorses en les commentant et en sélectionnant ce qu'elle juge nécessaire et utile pour la thématique qu'elle développe dans son texte.

Ce brouillage des voix consiste sans doute à laisser volontairement le lecteur dans l'incertitude au sujet de l'énonciateur. Les expressions *je retiens, je relis, je ne retiens que, je recueille* dénotent d'une prise de position ou d'un parti pris par rapport aux écrits qu'elle consulte. Elle s'attarde sur des images exotiques décrivant les couleurs, les odeurs et la nature, ainsi le caractère sanguinaire et meurtrier propre à toutes les guerres est complètement occulté, bien qu'elle le signale dès le début de ce récit

« Des cohortes d'interprètes, géographes, ethnographes, linguistes, botanistes, docteurs divers et écrivains de profession s'abattront sur la nouvelle proie. Toute une pyramide d'écrits amoncelés en apophyse superfétatoire occultera la violence initiale. » LALF, p. 56

Par contre la violence exercée du côté algérien y est bien présente, même si elle est esthétisée et ennoblit ses actrices, la répétition de la scène rapportée par Barchou décrivant le geste de bravoure des deux femmes mais de violence aussi le montre.

Nos lectures à propos de quelques textes d'écrivaines coloniales nous ont permis de trouver des similitudes dans le traitement de la réalité coloniale.

En analysant la littérature coloniale écrite par des romancières coloniales en Algérie, Sakina Messaadi conclue son étude en disant :

« *L'activité littéraire étant essentiellement une activité de transformation et de substitution, les souvenirs littéraires, les rêves d'un passé nostalgique constituèrent un matériel très solide pour la reconstruction d'un monde nouveau, plein de parfums et de couleurs, répondant aux besoins d'un public épris de curiosité et de découverte.* »²²³

Et c'est justement cet univers qui est décrit tout au long du roman LALF, une représentation qui diffère ostensiblement de celle des récits rapportés avant ce dernier.

Le déictique *je* conforté par l'emploi des verbes performatifs traduisent un éthos assumé par la narratrice.

« A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte [...] Je m'imagine, moi, que la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse. [...] Je rêve à cette brève trêve de tous les commencements. » p, 16, 17

Elle se dote ainsi d'un pouvoir, celui de sélectionner ce qu'elle juge intéressant ou nécessaire d'être rapporté. « *Je relis la relation de ces premiers engagements et je retiens [...]* »p26. Elle se permet également d'insérer de la fiction à l'intérieur du récit historique. Le roman se présente donc comme une reconstitution imaginaire de la réalité, la série de verbes performatifs le montre, *je m'imagine, je rêve*, ces verbes rendent compte avec artifice d'un état des lieux totalement paradoxal à la réalité.

En analysant la manière dont l'écrivaine a abordé l'Histoire dans LEDNM et dans LALF Baida Chikhi énonce.

« Avec la conscience historique Assia Djébar a eu quelques démêlés ; depuis 1962, soucieuse de marquer son engagement, elle est soumise à une double polarité : d'une part, l'incitation taraudée de l'histoire qui réclame son dû sous la forme d'une idéologie de la référence, d'autre part, un appel du dedans quasi-charnel qui s'exprime dans la quête éperdue d'un univers de formes esthétiques dissimulant la véritable raison d'être de l'écriture, la nécessité de l'image de soi. »²²⁴

C'est autour de cette idée que nous confirmons le besoin de la romancière d'accorder une part à l'esthétique qui a motivé son traitement de l'Histoire, l'auteur ne s'empêche pas de s'interroger à ce propos.

²²³ Messaadi, Sakina. *Les romancières coloniales et la femme colonisée*. Contribution à une étude de la littérature coloniale en Algérie. Alger: ENAL,1990, p. 298

²²⁴ Chikhi, Baida. *Littérature algérienne*. *Op.cit.*, p.133

« Près d'un siècle et demi après Péliissier et Saint-Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français-rapports, narration, témoignages du passé. Serait-elle, à l'encontre de la démarche « scientifique » d'E.F. Gauthier, engluée d'une partialité tardive ? » p, 113

Si l'écrivaine s'est autant écartée de l'objectivité exigée dans tout travail de restitution historique, c'est aucun doute pour satisfaire son besoin de romancer le fait et de le représenter sous un aspect romantique puisque excessivement truffé par les images et autres moyens stylistiques qui rendent compte avec artifice d'un état des lieux totalement paradoxal à la réalité. A ce titre, les champs lexico-sémantique de l'amour et de la sexualité se répandent tout au long du texte par des modalités appréciatives. C'est le propos de notre analyse qui consiste en un repérage d'autres marques du sujet dans l'énoncé pour voir par la suite leur utilité.

20.2.1.2 L'emploi du « nous »

En racontant des correspondances entretenues entre les capitaines Bosquet et Montagnac Assia Djébar invite le lecteur à être avec elle, témoin acteurs de toute les marches guerrières de l'automne 1840 et nous les rapporte sur le ton de la confiance, puisque l'énoncé racontant leur exploits est inséré entre parenthèses, l'écrivaine fait ainsi du lecteur un témoin.

Selon les principes de l'énonciation, le pronom personnel « nous » est une instance qui inclue un partage de la parole entre un « je » et un « tu/vous », auteur et lecteur forment un seul corps pour mettre en évidence la démarche argumentative pour laquelle s'est assignée l'écrivain. Le lecteur est doublement interpellé et impliqué par l'écrivain qui le fait complice, c'est ce que nous percevons dans l'énoncé suivant :

« Les deux officiers, chacun ignorant tout de l'autre, entretiennent une correspondance familiale, grâce à laquelle nous les suivons en témoins-acteurs de cette opération. Avec eux, nous revivons toutes les marches guerrières de cet automne 1840 : lettres que reçoit la mère du futur maréchal Bosquet (il sera un héros de la guerre de Crimée, vingt ans plus tard), épîtres à l'oncle ou à la sœur de Montagnac (lui que la défaite de Sidi Brahim transformera, cinq ans après, en martyr). La publication posthume de ces écrits entretient le prestige de ces auteurs, alors qu'ils décrivent le ballet de la conquête sur notre territoire. » LALF, p. 75, 76

Le lecteur est pris en aparté par l'écrivaine qui fait de lui son compagnon dans l'interprétation de ces lettres après l'avoir considéré comme témoin-acteur.

« J.T. Merle, notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations, nous communique son étonnement, ses émotions et compassions [...] jusqu'à la fin des hostilités, ce 4 juillet. [...] Nous sommes désormais en plein théâtre, celui que Merle a l'habitude de produire à Paris : [...]. Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle, ainsi échafaudée sous nos yeux. »LALF, p. 50, 51

L'emploi du nous dénote de l'intention de la narratrice d'impliquer le lecteur dans le scénario et la scène qu'elle a créée. La participation du lecteur est mise à contribution.

« *L'espagnol nous parle de la hauteur des flammes- soixante mètres-ceinturant le promontoire d'El Kantara.* » p103AF

Ce « nous » inclusif permet à l'auteur de se construire un éthos collectif et de faire du lecteur son partenaire et son complice dans le partage des déclarations faites par ce personnage. En effet ce nous crée une complicité affective et intellectuelle avec le lecteur, elle l'invite à devenir un des personnages du scénario qu'elle a créé pour se fondre avec elle dans le récit, elle sollicite ainsi sa connivence dans la création de cet univers très esthétisé et dans cette réécriture de l'Histoire.

20.2.1.3 L'ironie

Dans le sillage de la polyphonie, nous pouvons également parler de l'ironie évoquée dans *Le manuel de linguistique pour les textes littéraires* :

« L'ironie fait traditionnellement partie des *tropes* de la rhétorique traditionnelle, au même titre que la métaphore, l'hyperbole, la litote. On parle communément de « tropes » pour ces phénomènes parce que l'énoncé est à interpréter comme porteur d'un autre sens que celui qu'il délivre « littéralement ». L'ironie consisterait « à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » ce serait donc une sorte d'antiphrase.²²⁵

L'ironie qui consiste à ne pas donner aux mots leurs valeurs réelles ou complètes et à faire comprendre le contraire de ce qu'on dit est largement employée par Assia Djébar dans la deuxième partie intitulée *Les cris de la fantasia* de LALF où elle raconte les enfumades perpétrées par des chefs militaires français sur des tribus réfugiées dans des grottes.

« Ces guerriers qui parquent me deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer, les amants funèbres de mon Algérie. Le viol de la souffrance des anonymes ainsi allumés devraient m'émouvoir en premier ; mais je suis étrangement hantée par l'émotion même des tueurs, par leur trouble obsessionnel. » LALF p84

L'image métaphorique de l'étreinte violente qui réunit l'Algérie femme à son amant la France se laisse deviner à travers cet énoncé. Le réseau sémantique du spectacle mêlé à celui de la mort dénote par le paradoxe et l'antithèse qu'il propose. Cette image où se mêle l'ironie des contrastes est atténuée par le possessif *mon* qui permet à l'écrivaine de s'approprier son *Algérie* et de rappeler son attachement à sa patrie. Pourtant son énoncé ne

²²⁵ Maingueneau, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris, Armand Colin. 1990, p. 165

Les termes soulignés dans le relevé sont soulignés dans le texte original.

permet pas de doutes sur des propos ambigus qui laissent penser ouvertement que l'auteur met sur un pied d'égalité *la souffrance* des suppliciés et *l'émoi* des tueurs.

«Pélissier est expert en stratégie... La prévoyance méticuleuse de Pélissier, [...] Bugeaud l'a écrit ; Pélissier a obéi, mais devant le scandale qui éclatera à Paris, il ne divulguera pas l'ordre. C'est un véritable officier : il possède l'esprit de corps, le sens du devoir, il respecte la loi du silence. [...] Trois jours après quand méthodique, il rédige son rapport de routine, il précise toutes les phrases ».LALF 98, 101, 102

Assia Djébar, qui donne l'impression de vouloir s'en prendre à ces militaires responsables des enfumades, ne fait en fait que provoquer la sympathie et l'apitoiement des lecteurs sur la situation qu'ont dû vivre ces derniers. Cette empathie se traduit, en réalité, par l'image de Pélissier répercutée par l'auteur qui le représente sous les traits d'un officier d'honneur refusant de divulguer l'origine de ses ordres, *esprit de corps, sens du devoir, respecte la loi du silence*, Assia Djébar donne, par trois fois, des éléments à décharge de l'officier français qui, selon elle, n'a fait qu'obéir aux ordres. Les actions des militaires ne sont presque pas racontées pour être condamnées puisque gravitent tout autour des justifications d'une manière répétée. Ce qui montre qu'en fin de compte, ils ont des agissements tout à fait légitime et que la conjoncture exigeait d'eux qu'ils agissent ainsi, ce qui traduit la justesse de leur cause.

« J'imagine les détails du tableau nocturne : deux mille cinq cents soldats contemplent, au lieu de dormir, cette progressive victoire sur les montagnards... Certains spectateurs se sentent sans doute vengés de tant d'autres veilles ! [...] je m'attarde, moi sur l'ordre de Pélissier [...] me fascine davantage l'instant de l'exposition des cadavres : [...] »LALF, p 104, 107

La périphrase emphatique et l'antiphrase ont une fonction ironique. Assia Djébar crée un jeu d'antithèses avec les termes ainsi assemblés *fasciner* et *cadavres*. Le texte produit donc un effet de paradoxe et la réunion de ces termes dans ce contexte du récit des enfumades semble déplacée.

« Oui, une pulsion me secoue, telle une sourde otalgie remercier Pélissier pour son rapport qui déclencha à Paris une tempête politique, mais aussi qui me renvoie nos morts vers lesquels j'élève aujourd'hui ma trame de mots français. [...] Je me hasarde à dévoiler ma reconnaissance incongrue. Non pas envers Cavaignac qui fut le premier enfumeur, contraint, par opposition républicaine à régler les choses en muet, ni à l'égard de Saint-Arnaud, le seul vrai fanatique, mais envers Pélissier. J'oserais presque le remercier d'avoir fait face aux cadavres, d'avoir cédé au désir de les immortaliser, dans les figures de leurs corps raidis, [...] Pélissier « le barbare », lui, le chef guerrier tant décrié ensuite, me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie » p, 113, 114

Ces militaires sont représentés dans des actions qui les condamnent, mais les révèlent en même temps. L'idée est exprimée avec une sympathie croissante puisque l'écrivaine se plait à reconnaître le talent d'écrivain de Pélissier, l'intérêt qu'elle porte à ces personnes, aux traits moraux accusés, est censé nous toucher. L'émotion retentit aussi sur l'énergie de

l'expression en l'augmentant à travers la répétition du terme *remercier*. Le vocable *Le barbare* souligné dans l'énoncé décharge l'énonciateur de la responsabilité de son emploi. A ce propos nous lisons.

« Le caractère hybride de ce type d'énonciation provient du fait que les énoncés sont mentionnés sans être assumés véritablement ; ils sont comme cités, mais sans guillemets, ce qui peut parfois laisser planer un doute sur l'exacte stratégie de l'ironiste. Fait-il ou non semblant d'affirmer ce qu'il affirme ? »²²⁶

Les vocables et expressions *enfumeur, fanatique, le barbare, chef guerrier tant décrié*, habituellement péjoratifs sont associés délibérément à un ensemble de termes mélioratifs, *remercier, dévoiler ma reconnaissance incongrue, j'oserais presque le remercier*. Dans le contexte des enfumades commises par ces militaires, l'emploi des termes mélioratifs semble déplacé et inapproprié, la barbarie de Pélissier devient synonyme de création, de pureté, par le choix de cette technique d'écriture et ce lexique fortement contrasté. La narration inverse les valeurs, les vices deviennent vertus, le paradoxe de ces passages est perceptible dans la mesure où le mal est associé à la vertu.

Selon Assia Djébar, le barbare à qui on dénie le caractère humain pour les enfumades, et qui est représenté habituellement, tel un monstre dépourvu de sentiments, est hissé à un niveau élevé. Il est tout de même écrivain, c'est à dire capable de réaliser un acte qui le distingue hautement, elle en fait son collègue de par ce statut, le pronom personnel *me* dans la suite *me devient premier écrivain* traduit le rapprochement de l'écrivaine du militaire. Pélissier s'en trouve à la fois ennobli et condamné par une curieuse inversion des valeurs, ce qui crée un écart important, mettant à mal l'interprétation du discours que veut véhiculer l'écrivaine à travers ce récit. Ces termes ainsi associés, au lieu de susciter la réprobation du lecteur, réclament de lui paradoxalement de l'admiration. A travers le ton ironique qu'adopte l'écrivaine en citant les relations des militaires français, contrairement à ce qu'elle écrit et au lieu de souligner le caractère sanguinaire du militaire, elle en fait un collègue de profession.

« Au sortir de cette promiscuité avec les enfumés en haillons de cendre, Pélissier rédige son rapport qu'il aurait voulu conventionnel. Mais il ne peut pas, il est devenu à jamais le sinistre, l'émouvant arpenteur de ces médinas souterraines, l'embaumeur quasi fraternel de cette tribu définitivement insoumise... Pelissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres. »LALF, p.115

L'antiphrase se prolonge dans cet énoncé où le paradoxe est exprimé par les vocables et expressions *le sinistre, l'émouvant arpenteur, l'embaumeur quasi fraternel*,

²²⁶ Jeandillou, Jean François. *L'analyse textuelle. Op, cit.,* p.80

l'intercesseur de cette mort longue. L'anti-thèse est exprimée par l'idée de fraternité qui accompagne l'acte de Pélissier que l'écrivaine considère à la fin de l'énoncé comme écrivain c'est-à-dire, son collègue de profession.

Le propre de l'ironie est de dire une chose en laissant clairement entendre son contraire, cependant l'insistance d'Assia Djébar à rappeler le statut d'écrivain de Pélissier amène le lecteur à prendre comme affirmation sérieuse ce qui n'est qu'une froide plaisanterie, faire de Pélissier un écrivain. Le récit est ambigu dans la mesure où l'auteur emploie simultanément des termes à connotations péjoratifs mais aussi mélioratifs, installant le lecteur dans une incohérence totale, ne sachant plus sur quelle position elle se tient. Ce brouillage, par l'emploi de ces expressions appréciatives et dépréciatives à la fois, produit des énoncés interprétables sur deux plans à la fois et accentue l'ambiguïté de la position de l'écrivaine vis-vis de la conquête menée par la France.

Le paradoxe de cette écrivaine se situe dans sa volonté de vouloir par tous les moyens stylistiques d'adoucir et d'ornementer ce qui ne l'est pas, d'atténuer l'effet traumatisant par une image esthétique et de faire le récit de ce qui paraît comme vertueux alors qu'il ne l'est pas, l'énoncé qui suit le souligne parfaitement. « *Ces guerriers qui paradent me deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer les amants funèbres de mon Algérie.* » LALF, p.84

C'est donc dans les termes d'une vision paradoxale qu'elle a rendu compte du texte, qu'il s'agisse des motifs de la bravoure ou de la cruauté, du devoir guerrier ou de celui du scribe. Le texte rend compte d'une interprétation ambiguë et paradoxale. A travers cette représentation de faits historiques Assia Djébar tente d'amener le lecteur à dépasser la part de ressentiment concernant la colonisation, elle se refuse à condamner ces sujets responsables de ces exactions et s'installe dans cette posture médiane entre condamnations voilées constamment par des louanges.

20.2.2 Les figures de style

En écrivant LALF Assia Djébar a sacrifié l'exigence historiographique pour mettre en avant son projet d'une quête littéraire et esthétique, C'est pourquoi l'auteure s'est employée à diversifier les moyens stylistiques pour réussir cette représentation. Nous nous apprêtons dans cette partie du travail d'examiner les moyens discursifs dont s'est servie l'écrivaine pour rendre compte d'une réalité dramatique et tragique mais adoucie et assimilée à un acte d'amour par l'écrivaine. Parmi ces figures de styles, la métaphore, la comparaison et la personnification.

20.2.2.1 Histoire d'une métaphore

Les premiers moments de l'invasion d'Alger par l'armée française sont décrits comme un spectacle, un ballet où l'Algérie est assimilée à une femme qui se fait prendre au début contre son gré puis petit à petit consentante, par l'homme, représenté par la France. A cet effet, l'emploi de sèmes à connotation amoureuse et sexuelle est impressionnant.

La métaphore est une figure de style qui opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondée sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite, c'est une comparaison abrégée qui caractérise en substituant à l'énoncé d'une chose réelle celui de la chose figurée suscitée par celle-ci. C'est un moyen efficace pour suggérer.

Dans LALF la métaphore qui traverse le récit historique d'un bout à l'autre, et qui assimile l'Algérie ou Alger à une femme est confortée par la célèbre réplique du dey Hussein réagissant à la réclamation de l'envoyé du roi de France qui exigeait des excuses à propos de l'incident du coup d'éventail qu'aurait manifesté le dey, exaspéré par l'émissaire français. « *Le roi de France n'a plus qu'à me demander ma femme* » LALF, p.16. Comme quoi il s'agit bien d'amour et de femme, et que la flotte qui approche doucement le rivage de Sidi Fredj n'est qu'une parade amoureuse qui précède l'étreinte de l'amant. En reprenant la réplique de Dey Hussein, Assia Djebar donne plus de credo à la métaphore qu'elle a bâtie et qui traverse le texte d'un bout à l'autre, comme quoi c'est bien avant elle que l'idée de cette métaphore a traversé les esprits dans ce contexte de guerre. C'est un argument d'autorité en quelques sortes dont use l'écrivaine. Nous citons quelques métaphores qui assimilent Alger à une femme.

« La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère.

Il s'agit d'une métaphore filée, d'où l'emploi d'un réseau sémantique dans le texte recadrant à chaque fois les deux sujets, l'amant représenté par la France et la jeune pucelle qui s'apprête à être déflorée représentée par l'Algérie. Cette métaphore entretenue tout au long du récit a occulté la description d'une réalité amère et sanglante qu'est la guerre et tout ce qui s'en suit comme exaction, douleur et malheur. L'écrivaine s'en sert pour métamorphoser l'Histoire, le regard qu'elle porte sur la colonisation modifie les données sur ce thème. La métaphore la plus patente est celle de la prise d'Alger assimilée à la prise d'une femme par un homme, un acte sexuel en somme, tantôt contre son grès et tantôt avec son acquiescement. Toutes les images possibles sont sollicitées par l'écrivaine ce qui lui a

permis d'omettre l'emploi des termes attestant de la sauvagerie et de la férocité qui caractérisent toutes les invasions, et a ouvert les portes à une imagination prolifique employant les termes de l'acte sexuel qu'il soit consenti ou non de tel sorte que les colonisateurs deviennent les amants, la guerre devient une étreinte et l'invasion une pénétration.

« La prise d'Alger qui prit l'allure d'un alibi littéraire, voire d'un prétexte esthétique, suscita un grand remous dans les lettres françaises. Inévitablement, lors de cette longue étape de l'expédition coloniale, l'Algérie s'imposa en tant que thématique circonstancielle dans l'activité littéraire française, conformément au centre d'intérêt de l'époque, [...] »²²⁷ p22

20.2.2.2 La comparaison

La même image assimilant l'Algérie à une femme est reprise à l'aide de phrases comparatives.

« Triangle incliné dans le lointain, et qui, après le dernier scintillement de la brume nocturne, se fixe adouci, tel un corps à l'abandon, sur un tapis de verdure assombrie. »
LALF, p.14

La même image est reprise une page plus loin, où nous pouvons lire la déclaration de Amable Matterer : *« J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne. »*LALF, p.15

Alger qui avait pris après plusieurs tentatives d'occupations la réputation d'être « imprenable » est comparée à une femme qui se donne et se laisse voir, elle s'abandonne et ne prête aucune résistance.

La romancière maintient cette comparaison dix ans après, dans le roman *Vaste est la prison* publié en 1985 où Alger est comparée à une femme

« Je remontais à pied ; le long d'un boulevard élevé dont les méandres cernaient l'amphithéâtre de la ville, son port séculaire resserré tout en bas tel un sexe de femme au-dessous, ample paysage. » VELP, p. 66, 67

²²⁷ Attallah, Mokhtar. *Études littéraires algérienne*. Paris : L'Harmattan. 2012, p.

20.2.2.3 La personnification

Alger longtemps réputé pour avoir résisté à plusieurs tentatives d'invasion, a pendant des années mérité sa réputation de ville imprenable. C'est ce que nous pouvons lire.

« *Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroisement de bleus et de gris mêlés. [...] La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'orientales immobilisée en son mystère.* » LALF, p. 14

Les deux syntagmes sont soulignés par la narration pour marquer leur importance, c'est ainsi que la Ville, c'est-à-dire Alger est personnifiée et prend l'allure d'une femme qui se laisse découvrir en ôtant l'habit traditionnel qu'est le voile, elle *surgit* comme le fait une personne. « *La ville imprenable leur fait front de ses multiples yeux invisibles. [...] La marche des vaisseaux qui suit la direction du soleil se fait si lente, si douce que les yeux de la Ville Imprenable paraissent les avoir fichés là, au-dessus du miroir d'eau verte, dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel.* » LALF, p.16, 17

Pour cette circonstance est dressé un tableau extrêmement féminisée avec l'emploi des termes *un poudroisement de bleus et de gris mêlés, en dentelures et en couleurs délicates* ce qui ajoute au besoin d'exotisme dont, sont à la quête les nouveaux conquérants.

« *Pour lui, la mort se tapit dans le moindre taillis ; elle risque de surgir sans le luxe d'une mise en scène, sans la menace d'un brusque empalement.* » LALF, p.53

Dans ce passage Assia Djébar prête à la mort une attitude humaine en créant une image vivante et propre à être visualisée, en lui octroyant les caractéristiques de l'être humain *se tapit, surgit* qui rappelle l'effet brusque et rapide spécifique à la mort qui arrache la vie sans préavis.

L'appel à l'imaginaire par les métaphores et les analogies permet à Djébar de toucher son lecteur. L'évocation de la nature dans des tableaux pittoresques à travers l'emploi de phrases au rythme ample a pour fonction de soulever le lecteur dans un enthousiasme qui le fait adhérer à la vision représentée par l'auteur.

20.2.3 Les verbes performatifs

Dans sa volonté de se faire témoin des premiers moments de l'invasion de l'Algérie, Assia Djébar a employé une panoplie de verbes qui lui permettent de prendre à

son compte l'énonciation des documents sur lesquels elle s'est basée pour rendre compte d'une représentation autre de la guerre.

L'énonciation est un fait de langage qui laisse dans l'énoncé les traces ou marques du sujet parlant. La prise en compte de l'énonciation renvoie à des questions de contexte et de pragmatique, c'est-à-dire l'étude des actes de langage des performatifs où dire c'est faire, ce sont les actions produites par les discours sur les interlocuteurs et par les textes sur leurs lecteurs.

Les verbes performatifs contrairement aux verbes constatatifs constituent un acte en soi et se confondent avec l'énonciation donnant une impression d'actualisation des faits lorsque ces derniers remontent à loin. Ils sont porteurs de ce fait d'une subjectivité qui dénote d'une prise de position de l'auteur par rapport aux faits relatés. Austine dit à ce propos :

« Ce nom dérive, bien sûr, du verbe (anglais) perform, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif « action » : il indique que produire l'énonciation est exécuter une action (on ne considère pas, habituellement, cette production-là comme ne faisant que dire quelque chose.[...] exécution qui constitue pour une part la visée de l'énonciation. »²²⁸

C'est ainsi que nous retrouvons une panoplie de phrases et d'expressions contenant ces verbes performatifs que nous nous proposons d'analyser pour revivre à chaud les premiers moments de l'occupation. Il nous faut cependant signaler que Ducrot dans son analyse des verbes performatifs précise :

« *Lorsqu'un verbe est employé avec un sens performatif dans une expression non performative [...] il est compris comme rapportant un usage performatif virtuel.* »²²⁹

Quand Assia Djebbar se limite à rapporter mots par mots les relations, elle les transcrits entre guillemets, mais quand elle y met de ses impressions, elle greffe des verbes chargés de subjectivité qui marquent la présence d'un énonciateur très impliqué dans ses dires et laisse penser à une interprétation complémentaire, ce qui rend la scène vivante pour le lecteur. Ceci rejoint l'énoncé suivant, « *Donc un énoncé performatif est un énoncé qui, sous réserve de certaines conditions de réussite, accomplit l'acte qu'il dénomme, c'est-à-dire fait ce qu'il dit faire du seul fait qu'il le dise* »²³⁰

« Je reconstitue, à mon tour, cette nuit-« une scène de cannibales », dira un certain P. Christian, un médecin qui a vagabondé du camp français au camp algérien pendant la trêve de 1837 à 1839. Mais je préfère me tourner vers deux témoins oculaires : [...] »LALF, p, 103

²²⁸ Austin, J.L *Quand dire c'est faire*. France : Edition du Seuil. 1991. 1ère édition 1970, p.42

²²⁹ Ducrot, Oswald *Les mots du discours* Les éditions de minuit 2016.p.85 1ère édition 1980

²³⁰ Kerbrat-Orecchioni Catherine. *Les actes de langage dans le discours*. Paris : Nathan Université, 2001, p.

« *J'imagine les détails du tableau nocturne : deux mille cinq cents soldats contemplent, au lieu de dormir, cette progressive victoire sur les montagnards... [...] je m'attarde, moi sur l'ordre de Pélissier [...] me fascine davantage l'instant de l'exposition des cadavres : [...]* » LALF, p. 104, 107

A travers ces expressions performantes l'écrivaine associe énoncé historique à sa propre interprétation des faits, elle fait savoir qu'elle sélectionne les passages qui l'intéressent et nous les fait partager. Elle renonce ainsi à l'aspect scientifique du récit historique. Ce sont ces quelques passages sur lesquels nous allons nous attarder.

« *Oui, une pulsion me secoue, telle une sourde otalgie remercier Pélissier pour son rapport qui déclencha à Paris une tempête politique, mais aussi qui me renvoie nos morts vers lesquels j'élève aujourd'hui ma trame de mots français. [...] Je me hasarde à dévoiler ma reconnaissance incongrue. [...] J'oserais presque le remercier [...] Pélissier « le barbare », lui, le chef guerrier tant décrié ensuite, me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie* » LALF, p. 113, 114

Le « je » énonciateur se mêle à un « je » individuel perceptible à travers l'emploi d'une série de verbes qui dénotent de la subjectivité de la narratrice. Chaque série de verbes que nous allons citer traduit un sens, à *mon tour j'écris, je retiens, je relis* dénotent d'une prise de position ou d'un parti pris par rapport aux écrits qu'elle consulte et qu'elle ne nous rapporte que ce qu'elle juge intéressant ou nécessaire d'être divulgué. Elle sélectionne *Je ne retiens que, je recueille*, elle fait savoir qu'elle sélectionne les passages qui l'intéressent et nous les fait partager.

Les verbes qui suivent rendent compte d'une variation dans le degré de fidélité par rapport à l'écrit original, *je me demande, j'imagine* et *je rêve*, l'imagination de l'auteur vagabonde et prend le pas sur la réalité décrite dans les relations. Avec le verbe « *j'imagine* », la narratrice ouvre une brèche qui lui permet d'insérer une sorte de récit fictionnel à l'intérieur du récit historique et donc concernant la femme du Dey qui serait montée, ce n'est en fait que le fruit de son imagination qui l'amène à s'interroger ainsi mais qui lui permet aussi de rappeler à nouveau l'idée de claustration, elle greffe ainsi son dire et donc sa subjectivité sur l'énoncé historique. Le roman se présente donc comme une reconstitution imaginaire de la réalité, la série de verbes performatifs le montre, *je m'imagine, je rêve*, rendent compte avec artifice d'un état des lieux totalement paradoxal à la réalité.

Je m'insinue augmente le degré de persuasion pour laisser place à une narratrice témoin. Le déictique *je* conforté par l'emploi des verbes performatifs traduisent un éthos

assumé par la narratrice. A travers ces expressions performantes Assia Djebar associe écriture historique à sa propre interprétation des faits, elle devient personnage témoin de ces récits historiques.

C'est à travers les verbes performatifs que nous saisissons le mécanisme d'écriture, réécriture de l'Histoire qu'a opéré l'écrivaine, leur emploi lui permet de se distancier de la réalité du fait historique et de proposer une réécriture de l'Histoire.

20.2.4 L'écriture en écho

L'Amour, la fantasia entremêle récits historiques, récits de vie et témoignage, une alternance entre des fragments de textes où chacun d'eux fait écho à l'autre, traduisant de ce fait une écriture qui résonne. En effet un chapitre se termine par un terme qui ouvre le chapitre suivant faisant de ce récit un assemblage de textes fragmentés mais reliés par ce procédé sans doute dans un but esthétique mais aussi pour obéir au pacte romanesque inscrit sur la couverture. Une écriture qui s'entrelace pour donner un effet percutant et raisonnant.

«*Ma fillette ne tenant la main je suis partie à l'aube.* » *LALF p 12*

«*Aube de ce 13juin, à l'instant précis et bref...* » *LALF p14*

Un moyen esthétique que cette technique qui permet un jeu de miroir reliant l'Histoire du pays à l'histoire de la femme constituant du coup un seul et même paradigme celui de la femme, puisque le « je » narrant dans les passages à caractères autobiographiques et historiques n'est autre que celui de la romancière.

L'intention d'Assia Djebar n'est pas seulement d'ordre esthétique, elle veut sans doute réduire l'écart temporel entre les différents discours pour dresser en dernier lieu cette figure qui dit « *Je suis née en dix-huit-cent-quarante-deux lorsque le commandant de Saint-Arnaud vint détruire la zaouia des Beni Menaceur, ma tribu d'origine.* »

Cette technique lui permet de confirmer sa position de personnage témoin des faits historique qui ont eu lieu un siècle avant sa naissance. Cette touche esthétique crée un effet poétique qui confirme le besoin d'esthétisation qu'elle a déployé tout au long de ce récit.

Cette technique contribue sans doute à donner une logique interne au récit qui en est dépourvu de part la pluralité des genres de discours qui le constituent, les échos sonores, dus à la répétition produisent un effet d'unité et de cohésion qui permet de joindre une partie à une autre. Cette technique qui s'apparente parfois à un jeu, rend compte de la dextérité et de l'aisance avec laquelle l'écrivaine entremêle les genres, ce qui prouve assurément ses talents d'écrivaine mais aussi d'artiste et d'architecte comme elle se plaît à

se définir. En s'apprêtant à ce jeu, l'écrivaine tire le lecteur de sa passivité à lire seulement et l'invite à cette partie de jeu où il est sensé retrouver les échos de cette écriture.

L'écriture historique rejoint celle autobiographique dans cette image de graphie qui caractérise et réunit les cousines de la romancière à celle des premiers conquérants :

« Une fièvre scripturaire a saisi en particulier les officiers supérieurs. [...] Une telle démangeaison de l'écriture me rappelle la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de mon enfance : écrire vers l'inconnu devenait pour elles une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue provisoire à leur claustration... [...] Mes jeunes amis, mes complices du hameau de vacances, écrivaient même langue inutile et opaque parce que cernées, parce que prisonnières ; elles estampillaient leur marasme, pour en surmonter plus ou moins le tragique. » LALF, p. 66, 67

L'écriture en échos se lit dans cette énoncé où on voit comment la romancière réunit les deux images qui fusionnent pour décrire cette graphie dont se saisissent les premiers conquérants et ses cousines cloîtrées, chacun son objectif.

20.2.5 L'interrogation rhétorique

L'interrogation fait partie du dispositif argumentatif, c'est un procédé particulièrement suggestif, la longue interrogation est aussi une question rhétorique, elle porte en elle la réponse, ce procédé est employé par les écrivains, car il leur permet de poser des argumentations. En ce qui concerne Assia Djébar l'interrogation a envahi ses récits après son expérience cinématographique et sa reprise avec l'écriture et donc avec FADLA nous assistons à de longs questionnements. « *Comment œuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendu dans les silences du sérail d'hier ? Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile* ».FADLA, p.8

L'écrivaine ne cesse de truffer son texte de questionnements dans le but sans doute de combler le manque d'informations tels que dans certains passages d'ordre historique dans LALF, ou peut-être pour détourner l'attention du lecteur sur d'autres questions. Elle est perçue comme une stratégie offensive, c'est donc à coup d'hypothèses que l'écrivaine traverse son œuvre mais surtout à la suite de son expérience cinématographique donnant à voir un univers incertain. Elle déclare à ce propos : « *Depuis ce temps là j'écris avec plus d'interrogations. J'ai pris conscience que mon rapport à la littérature est un rapport de dissimulation, que je concevais la langue française et le fait d'écrire comme un voile.* »²³¹

Les interrogations portent sur l'interprétation des archives et la manière de rapporter les faits historiques. Ils ne traduisent nullement la mise en doute des relations faites par les premiers colonisateurs, et ne rendent compte nullement de la préoccupation de l'écrivaine

²³¹ Assia Djébar, Paris, Jeune Afrique n°1225 in Littérature algérienne Baida Chikhi p173

par rapport à la véracité du fait historique, sinon elle ne se serait pas appuyée dessus pour réécrire l'Histoire. L'interrogation lui sert d'outil esthétique qui lui permet d'installer l'incertitude et le doute autour de l'avenir de son pays et de ses compatriotes.

L'écrivaine s'interroge à propos de tous les thèmes qu'elle a abordés dans son œuvre, à propos de la femme et de son devenir, à propos de l'identité, à propos de la langue, c'est dans ce sillage qu'elle s'interroge concernant les origines.

« Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe ? [...] Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ? Quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts, et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules. » LALF, p.58

L'univers géologique est mêlé à celui aquatique pour rendre compte d'une narratrice qui patauge dans l'incertitude en traversant les temps, le ton est alarmiste voir pessimiste. Les termes *pourrit* et *putréfaction* traduisent une impression de dégénérescence qui prête à l'inquiétude et l'anxiété.

Ou encore dans sa quête identitaire, elle poursuit ses interrogations concernant la problématique de la langue qui resurgit dans chacun de ses écrits, où nous pouvons lire.

« *Écrire comment ?*

Non en quelle langue, ni en quel alphabet- celui double de Dougga ou celui des pierres de Césarée, celui de mes amulettes d'enfant ou celui de mes poètes français ou allemands familiers ?

Ni avec litanies pieuses, ni avec chants patriotiques, ni même dans l'encerclement des vibratos du Tzarlrit ! » p346

L'interrogation ajoutée à l'interro-négative, traduisent le doute et le questionnement qui se portent non seulement sur les origines mais aussi sur l'avenir incertain, aucune proposition n'est retenue, une suite de rejet, des questions sans réponses qui laissent entendre que les jours sombres sont de retour après une courte accalmie qu'a été la période post-indépendance, à partir des années soixante dix, l'écrivaine s'installe dans un perpétuel questionnement. C'est dans ce sens que nous lisons dans *Le Blanc de l'Algérie*.

« En terminant ce livre et pour dépasser la mort, en me demandant comment écrire aujourd'hui l'Algérie, comment envisager le futur, les nouveaux horizons, j'ai été amenée dans la conclusion à établir ma conviction que la culture algérienne se fait en plusieurs langues. »

La stratégie de séduction du lecteur employée par Assia Djebar invite le lecteur à formuler lui-même l'adhésion à son propos.

De cet énoncé est perceptible le regard méfiant, voire pessimiste de l'écrivaine. Pour convaincre son lecteur, elle a recours à un procédé particulièrement suggestif :

l'interrogation, tout le récit est constitué de questions rhétoriques c'est-à-dire des questions sans réponses ou de questions qui sont en fait des affirmations. « *Je ne peux m'empêcher de m'interroger : maintenant que je suis rentré, est-ce que le martyr va reprendre : les convulsions, la folie, le silence ?* LADDLLF.p, 243 L'interrogation à ce niveau contribue à souligner la dimension prophétique.

Dans LALF Assia Djebar raconte l'Histoire selon sa sensibilité et son imagination pour répondre à une série d'interrogations d'ordre pathétiques et dont elle s'est servie pour introduire son récit historique.

« *Qui dès lors constitue le spectacle, de quel côté se trouve vraiment le public ? [...] Qui le dira, qui l'écrira ?* » p. 14, 16

A ces questions la narratrice répond en *s'imaginant*, en *rêvant* et en *reconstituant* un récit, se permettant ainsi d'y truffer une subjectivité sans limite qui lui permet de représenter l'Algérie comme une femme et la conquête comme un acte d'amour.

« Près d'un siècle et demi après Péliissier et Saint-Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français-rapports, narration, témoignages du passé. Serait-elle, à l'encontre de la démarche « scientifique » d'E.F. Gauthier, engluée d'une partialité tardive ? » p, 113

Et dans *Ombre sultane*.

« Sitôt libérées du passé, où sommes-nous ? [...] Le présent se coagule. [...] Sourire fugace du visage dévoilé ; l'enfance disparue pouvons-nous la ressusciter, nous, les mutilées de l'adolescence, les précipitées hors corridor d'un bonheur excisé ? » OS. 228

« Je n'avais pas prévu que, vivant ainsi comme une émigrée en banlieue parisienne, j'allais, les années suivantes, me confronter avec les sursauts, les fureurs, les délires puis... puis la violence et les meurtres, au jour le jour, que nous avons vu s'inscrire sur les pages des quotidiens et défigurer l'image de mon pays ! »

La spirale de violence qui secoue son pays l'accable, le point d'exclamation final porte la marque d'une émotion, il sert à traduire alors la peur, le dégoût et l'appel à la résistance. L'auteur ne s'empêche pas de s'interroger à ce propos, elle déclare lors d'une de son allocution pour la remise du prix de la paix des libraires Allemands à Frankfurt en Octobre 2001. « *Quête solitaire et d'impuissance dans mes livres ; mes questions devenaient de plus en plus béantes.* »²³²

Ou en relatant l'histoire de Haoua morte parce qu'elle a osé éconduire un amoureux, l'écrivaine en profite pour s'interroger sur la triste fatalité dont est victime la

²³² <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-9-page-235.html#pa67>

femme : « *Est-ce qu'inévitablement, toute histoire d'amour ne peut être évoquée sur ces lieux, autrement que par son issue tragique ?* » LALF, p.311

Nous pensons que l'écrivaine s'interroge inlassablement pour rappeler à chaque fois sa thématique et que les questions rhétoriques qui parsèment ses récits sont au service d'une réitération des thèmes qui l'obsèdent tels que la claustration de la femme et son intention de la représenter toujours victime. L'interrogation lui sert également d'outil esthétique qui lui permet d'installer l'incertitude et le doute autour de l'avenir de son pays et de ses compatriotes.

C'est dans ce sens que le souligne l'énoncé suivant :

« *La littérature exemplairement subversive [...] est toujours une perversion, c'est-à-dire une pratique de l'écriture qui vise à ébranler le sujet, à le dissoudre, à le disperser à même la page.* »²³³

L'écrivaine subvertit et transgresse ainsi les lois du genre, cet éclatement lui permet d'écrire librement et d'inscrire son écriture dans une perspective moderne. En ciblant certains moments de la conquête et pas d'autres pour les raconter, en mentionnant ses sources et en expliquant ses choix, la romancière n'a pu s'empêcher d'y ajouter ses commentaires, apposant ainsi sa subjectivité.

En effet l'emploi du « je », des verbes d'opinions et ceux performatifs lui ont permis de commenter, d'interpréter et de compléter à sa guise les documents scripturaux, comme le souligne Beida Chikhi :

« Sous couvert de la quête du signifiant vide, [...] l'écrivain déploie une seule et même stratégie, le voyage à travers des fragments d'espace, de temps, de textes, d'histoire et de culture, mais aussi de concepts et de références, en essayant de restituer le flots ininterrompu de la pensée sans souci de l'articulation logique ou chronologique, encore moins de l'effet « incompatible » ou « inconciliable ». Bien au contraire, cet effet est recherché parce qu'il anime la transgression des lois du genre et la dérive de l'écriture d'une langue à l'autre et, par là même, préserve la disponibilité esthétique et idéologique. »²³⁴

Ainsi la conquête de l'Algérie est racontée comme relevant d'une stratégie de conquête amoureuse, la France homme, tentant de conquérir, l'Algérie femme, pour cela l'écrivaine a utilisé une panoplie de termes et de figures de styles relevant de l'amour. Assia Djebar donne à lire du débarquement français de 1830 une version romanesque et poétique. L'Histoire de la conquête de l'Algérie n'apparaît que rarement dans sa dimension

²³³ Barthes Roland- Maurice Nadeau, Sur la littérature, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, pp. 16-17 cit par Attalah, Mokhtar. Op, cit, p.119

²³⁴ Chikhi, Beida, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris : L'Harmattan, 1990, p. 14.

tragique, elle revêt par contre un caractère érotique et sensuel comme nous venons de le démontrer.

CHAPITRE IV : POSITIONNEMENT ET POSTURES AMBIGUS

INTRODUCTION

En s'attendant à nous rapporter certains passages des trente-sept relations effectuées par des peintres et des militaires de cette première expédition de la conquête, Assia Djébar ne retiendra que celles de ces nouveaux conquérants puisqu'il n'en existe que trois du côté des assiégés et l'écrivaine ne nous en rapportera aucune. Ce choix est révélateur du projet que s'est assignée Assia Djébar de vouloir nous raconter les premiers jours de l'invasion, vus du côté des vainqueurs pour pouvoir y insérer leurs impressions mais aussi les siennes.

L'écrivaine décrit des impressions de curiosité et d'exotisme qui frappent les nouveaux envahisseurs, leur émerveillement en découvrant une nouvelle terre, un nouveau paysage et une nouvelle faune et flore, rappelant les clichés et les stéréotypes déjà existant entre l'Orient et l'Occident, comme le souligne Faouzia Bendjellid.

« La colonie nouvellement acquise reçoit la visite d'écrivains souvent prestigieux venus de la métropole pour découvrir et noter ensuite leurs impressions et leurs émois au moment où s'épanouit le romantisme en occident. C'est avec cet état d'esprit qu'ils accostent sur le littoral algérien [...] Il faudrait préciser que dans ce contexte l'imaginaire européen est déjà façonné par des clichés et stéréotypes conçus au cours des croisades qui marquent les relations séculaires entre l'Orient et l'Occident. Cet Orient est d'ores et déjà perçu comme fait uniquement de « violence et de barbarie » ; il est espace peuplé d' « infidèles » et d' « hérétiques ».²³⁵

Et c'est justement sur quoi s'attarde Assia Djébar en s'appuyant sur les relations faites par les premiers arrivants.

21 Histoire d'une stéréotypie

Dans les chapitres à caractère historique du récit LALF, la narration reprend des images exotiques qui s'attardent sur la lumière, les couleurs, les paysages et le comportement plus ou moins étrange de l'Arabe. Ainsi, les deux premiers chapitres, relatant les premiers moments de l'invasion, ne s'attardent pas sur les combats, mais sur ce qui les entoure. Jean Déjeux reprend les propos du peintre Eugène Fromentin pour analyser la littérature des Français en Algérie.

« *En son temps, on s'occupait « moins de l'homme et beaucoup plus de ce qui l'environne. [...] D'où ces tableaux où les paysages sont « compris », « sentis », de l'intérieur.»*²³⁶

²³⁵Bendjellid, Faouzia. *Le roman algérien de langue française*. Alger : Chihab Editions, 2012. p

²³⁶Déjeux, Jean. *La littérature algérienne contemporaine* Paris : Collection Que sais-je, PUF, 1979, p. 14

La romancière ne reprend que les passages décrivant les sensations et les impressions exotiques. Abstraction est faite à propos des effusions de sang et de la violence des combats qui distinguent les guerres. Elle s'attarde sur l'émerveillement et l'étonnement de ces nouveaux débarqués devant *la façon de faire la guerre de l'arabe*, le champ lexical de la nature, de la lumière, des couleurs et des senteurs est très redondant. Les spécificités dont usent les populations locales pour contrecarrer les envahisseurs sont représentées comme des stéréotypes. C'est en filigrane que se glisse une description proposant le portrait de l'Arabe en train de faire la guerre et que nous nous proposons d'analyser.

21.1 Portrait de l'Arabe

Se basant sur les relations des premiers conquérants qu'ils soient militaires, peintres ou autres sujets français, le récit dans LALF rend compte de la découverte d'une terre nouvelle, exotique de par les paysages, les couleurs et les senteurs. Son occupant, l'Arabe, est lui aussi décrit dans sa particularité et sa différence. Nous nous proposons dans cette partie du travail de dégager les traits principaux le distinguant, dont la projection d'images dépréciatives le caractérisant. Mokhtar Attalah dit à ce sujet : « *Appréhendé comme un thème particulier dans la littérature de voyage, selon la tradition anecdotique des orientalistes qui veillaient de manière significative à la construction du discours coloniale, l'Arabe était peint dans une infinie excentricité, [...]* »²³⁷

21.1.1 De l'entêtement des Algériens

En narrant les premiers moments de la conquête, Assia Djebar qui sélectionne ce qui lui semble intéressant sans aucun doute à partager avec ses lecteurs retient cette anecdote parmi tant d'autres.

« Puis, nouvelle anecdote, le plus jeune blessé reçoit la visite d'un vieillard, son père. Nous sommes désormais en plein théâtre, celui que Merle a l'habitude de produire à Paris : « père et fils arabes, objet de sollicitudes française » ; « père troublé par l'humanité française » ; « père arabe franchement hostile à l'amputation de son fils que conseille la médecine française » ; « fanatisme musulman entraînant la mort du fils, malgré la science française ». Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle, ainsi échafaudée sous nos yeux. »LALF. p 51

Les guillemets qui entourent les phrases de cet énoncé déchargent l'écrivaine de toute responsabilité quant à leur contenu, néanmoins, l'intention qui les a choisis eux et pas

²³⁷ Attalah, Mokhtar. Op, cit. p. 58

d'autres prête à questionnements. Pourquoi l'instance narrative s'est-elle arrêtée au niveau de ces énoncés pour les reprendre un peu plus loin, en effet la même image est répétée une page plus loin.

« *Le Français relate l'autre événement significatif : à l'hôpital, un blessé n'a pu être amputé d'une jambe à cause du refus de son père venu en visite !* » LALF, p. 52

La répétition de cette image, l'algérien blessé que la science française aurait pu sauver, si ce n'était l'entêtement du père, à refuser la proposition des français a de quoi donner à réfléchir. Pourquoi la narration s'attarde-t-elle sur cette anecdote ? Pourquoi la répète-t-elle ? Si ce n'est pas pour marteler dans l'esprit du lecteur l'idée de l'entêtement de l'algérien, l'inscrivant ainsi dans un portrait caricatural. La répétition ainsi que l'emphase rendent compte d'une émotion qui finit par faire de cette caractéristique, un stéréotype.

La vision de l'algérien entêté est reprise quelques années après par l'écrivaine dans LDDLLF, Berkane raconte son passage en prison et ce qu'il en garde comme souvenirs, il s'attarde à décrire le comportement de quelques prisonniers qui se sont distingués par leurs comportements. « *Moi, je suis fils de Chaoui et chez les Chaoui des Aurès, plus encore que chez les autres Berbères, le « courage », c'est une forme d'entêtement ! Ça sert à la guerre, c'est une qualité ! Mais, pour le reste de la vie ordinaire, ce n'est pas toujours drôle, l'entêtement, ça ne fait guère avancer son bonhomme.* » LDDLLF, p. 220

Le caractère de l'homme entêté qui campe sur son positionnement même s'il a tort se lit à travers ce relevé, un défaut qui maintient l'individu dans une forme de stagnation, d'immobilisme et de régression.

L'idée de l'entêtement est reprise dans ce même roman, lors de la narration de la cérémonie du salut du drapeau français au sein de la prison et que les détenus considéraient en ce début de janvier 62 comme une provocation.

« *Moi ajouta-t-il après un silence et sur un temps ferme, je ne bougerai pas d'ici ! Je l'ai décidé, dès ce matin ! Qu'ils fassent ce qu'ils veulent ! [...] Debout, trois minutes, un drapeau qui descend, c'est quoi, trois minutes, non... ? [...] Non aujourd'hui c'est seulement trois minutes ! On peut bien, durant la dernière étape de la guerre, renoncer trois minutes seulement à l'héroïsme, à la posture d'indépendance !* » LDDLLF, p. 235

21.1.2 De la cruauté des Algériens

Lorsqu'Assia Djébar se fait narratrice des passages qu'elle a sélectionnés lors des consultations des archives, elle nous rapporte des images qui ont marqués les scripteurs et qu'elle interprète à son tour. C'est ainsi qu'elle nous rapporte l'image de ces deux algériennes qui selon ses dires *entrent dans l'Histoire nouvelle*²³⁸, cette expression les ennoblit. Bien que le passage soit très esthétisé, l'aspect de cruauté est retenu de ces récits, car ces femmes n'hésitent pas à tuer leurs enfants de leurs propres mains pour ne pas les voir tomber dans les mains de l'ennemi.

« L'une d'elle gisait à côté d'un cadavre français dont elle avait arraché le cœur ! Une autre s'enfuyait, tenant un enfant dans ses bras : blessée d'un coup de feu, elle écrasa avec une pierre la tête de l'enfant, pour l'empêcher de tomber vivant dans nos mains ; [...] » LALF, p.31

Bizarrement Assia Djébar ne nous rapporte que les passages, il est vrai qui dénotent de la bravoure des algériennes mais qui simultanément traduisent la cruauté et la sauvagerie de ces dernières, les ancrant dans un portrait caricatural d'individus violents et cruels, très réitéré dans la littérature coloniale. La narration se fait subtile en tentant de voiler cette description de cruauté et tente de détourner notre attention par cet événement qu'est « *l'entrée dans l'Histoire des deux Algériennes* ». Ce dernier énoncé transcrit entre guillemets atteste du désengagement de l'écrivaine quant à ces propos.

Cette image est répétée au compte de la narratrice tout de suite après, cette répétition insiste sur le caractère de ces femmes qui sont désignées comme étant spécialistes de la mutilation, ce qui dénote de leur sauvagerie et de leur barbarie.

« Ces deux algériennes- l'une agonisante, à moitié raidie, tenant le cœur d'un cadavre français au creux de sa main ensanglantée, la seconde, dans un sursaut de bravoure désespérée, faisant éclater le crâne de son enfant comme une grenade printanière, avant de mourir, allégée-, ces deux héroïnes entrent ainsi dans l'histoire nouvelle. Je recueille scrupuleusement l'image, deux guerrières entrevues de dos ou de biais, ne plein tumulte, par l'aide de camp à l'œil incisif. » LALF, p.31

Un tableau dessiné par le peintre Langlois et chef de bataillon est décrit par la narration.

« *Le chef de bataillon Langlois, peintre de batailles, au lendemain du choc décisif de Staouéli, s'arrêtera pour dessiner des Turcs morts, « la rage de la bravoure » imprimée encore sur leur visage. Certains sont trouvés un poignard dans la main droite et enfoncé dans la poitrine. »* LALF, p. 29

La narration en décrivant ces scènes de guerre veut démontrer le caractère cruel et sauvage de ces Algériens qui n'hésitent pas à se donner la mort et qu'elle désigne par

²³⁸ C'est souligné dans le texte

l'expression « *Ces orgueilleux vaincus* » qui n'est autre qu'une ruse de la narration pour tenter de voiler et dissiper la description de la cruauté des algériens. Il est vrai que la logique de certains passages est plus affective que rationnelle, les métaphores touchent la sensibilité du lecteur au-delà de la dimension informative de l'énoncé qui contribue également à rendre compte de l'aspect cruel de la scène avec les effets répétitifs.

Ce thème de la cruauté est reconduit quelques lignes plus loin lorsque la narratrice relate les guerres qu'ont menées certaines tribus arabes ou berbères entre elles. Pour décrire les exploits de leurs chefs ou de leurs guerriers la narration dit à propos d'un de ces chefs Bou Maza.

*« Dans le Dahra qu'il parcourt, ses étendards et sa musique en tête, les populations l'acclament comme « le maître de l'heure ». Il en profite pour châtier, quelquefois cruellement, caïds et aghas nommés par le pouvoir français. »*P 95

La cruauté est doublement exprimée à ce niveau avec le verbe *châtier*, appuyé par l'adverbe *cruellement* qui renforce le caractère sauvage qu'ont pris les luttes intestines entre des tribus parfois voisines. Ou encore pour décrire les guerres que se sont données les tribus, dont celle du caïd Ben Kadrouma.

« [...] il se distingua dans les troubles qui marquèrent la terrible insurrection des campagnes contre le bey d'Oran. [...] il avait pu fuir, mais sa garde entière avait été massacrée par les redoutables Sbéah et les Ouled Jounes. [...] De durs combats venaient de l'opposer aux troupes excitées du Chérif Bou Maza. » LALF, p. 121, 122

Ou cet autre portrait d'un des lieutenants du chef BouMaza.

« Ainsi Aïssa Ben Djinn était cruel, mais il était poète [...] » p 124

Ce faisant, la narratrice de ces passages n'hésite pas à truffier ces informations de vocables chargés de subjectivité qui traduisent la férocité et la sauvagerie du comportement arabe. Ce procédé n'est cependant pas employé lorsque la narratrice a rapporté les épisodes des enfumades en masse qu'ont opérés les généraux français sur quelques tribus arabes ou berbères, jusqu'à les exterminer. En contraste de ses descriptions est relaté un caractère incongru pour décrire le comportement des généraux français, que nous nous proposons d'analyser plus loin.

C'est ainsi qu'est relatée une autre image de sauvagerie racontée par Fromentin, celle de Haoua, une jeune femme qui a été tuée d'un coup de sabot portée par un jeune amoureux éconduit.

« Ainsi soupire une dernière fois Haoua, une jeune femme venue avec son amie, danseuse de Blida, pour assister à la fantasia des Hadjouts, un jour d'automne ; un cavalier, amoureux éconduit, l'a renversée au détour d'un galop. Elle reçoit à la face un coup mortel du sabot de la monture et tandis que le cavalier meurtrier disparaît à l'horizon, au-delà des montagnes de la Mouzaia, elle agonise toute la soirée. Fromentin se fait narrateur de cette fête funèbre. »LALF, p.311

Bizarrement Assia Djebar ne s'attarde et ne nous rapporte que les anecdotes qui représentent ses compatriotes dans des postures inhumaines, cruelles et tout ce qui s'apparente à la sauvagerie.

Ces exemples sciemment choisis par l'auteur ne décrivent que des images de cruauté qui font des autochtones des êtres primitifs et dévoilent à la fois leur côté animal et brut. L'effet répétitif de ces descriptions crée un effet de généralisation qui ne fait que maintenir les clichés et les stéréotypes, déjà installés à travers la littérature coloniale.

La narration se fait subtile en tentant de voiler cette description de cruauté qui ne fait qu'ancrer les algériens dans ce portrait caricatural d'individus violent et cruel et d'attirer notre attention sur cet événement qu'est « *l'entrée dans l'Histoire des deux Algériennes* ». La description de ces images de bravoure mais de cruauté aussi fait de ces deux femmes des « privilégiées » puisqu'elles ont l'honneur d'être citées et donc entrer dans l'Histoire universelle.

Les femmes dans ce passage sont désignées comme étant spécialistes de la mutilation ce qui dénote de leur sauvagerie et de leur barbarie. L'effet répétitif montre que l'horreur est au cœur de la phrase comme elle est au cœur de l'action.

« Autant de stratégies scripturaires étaient mises en branle pour traduire cette extériorité pittoresque et souvent misérable à savoir : le genre du texte, le ton narratif, les structures phrastiques, les images évocatrices des thèmes exotiques, ainsi que la rhétorique du discours, qui s'adressaient aux seuls lecteurs français d'outre-mer et constituaient un faux témoignage pour travestir les stigmates de la colonisation [...]. L'instrumentation de la littérature et de la peinture, où tout repose sur le dénuement fatal et non sur les causes, s'était avérée très efficace pour rendre floue la réalité choquante des faits exploités.»²³⁹

21.1.3 L'Algérien suicidaire

Sont rapportés les passages qui disculpent les militaires français et montrent que les algériens viennent à la mort presque par plaisir. Les premiers récits des premiers jours de la conquête le soulignent.

²³⁹ Attalah, Mokhtar. Op, cit, p.55

« Car certaines tribus de l'intérieur sont venues au complet : femmes, enfants, vieillards. Comme si combattre c'était, plutôt que de monter à l'assaut et s'exposer à la crête, se donner d'un bloc, tous ensembles, sexes et richesses confondus ! [...] » p, 31

Ces caractérisations reprises par la narration dessinent une configuration discursive au portrait de l'arabe tel qu'il est vu par les écrivains orientalistes et qui semble reconduire leurs discours, voire l'illustrer, l'authentifier.

« Pélissier « le barbare », lui, le chef guerrier tant décrié ensuite, me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie ! Car il s'approche des victimes quand elles viennent à peine de frémir, non de haine mais de furia, et du désir de mourir [...] » LAL F, p.114

21.2 Le portrait du Français

En narrant la deuxième décennie de la colonisation et les guerres qui se tenaient de part et d'autre des camps ennemis, l'écrivaine a eu à décrire les chefs guerriers français et algériens, nous nous attardons sur quelques caractéristiques des uns et des autres.

21.2.1 Du scrupule des militaires Français

En racontant les enfumades perpétrées par les généraux français la narratrice explique que ces derniers avant de passer à leurs actes se sont attardés à convaincre les chefs de tribus de se rendre.

Le cadre spatio-temporel où se dérouleront les enfumades est décrit ainsi. « Le colonel Pelissier vit cette approche de l'aube presque solennellement, en ouverture de drame. Une scène tragique semble être avancée ; dans le décor austère de craie ainsi déployé, lui le chef, doit, selon la fatalité, se présenter avec gravité le premier. » LALF, p, 98

Cet énoncé nous démontre que Pelissier appréhende le moment où il devra passer à l'action si les chefs de tribus ne coopèrent pas. Le lexique employé traduit la tragédie que s'apprête à vivre Pélissier, l'obligation à laquelle il doit se soumettre, la scène est décrite de telle façon que Pélissier est présenté comme un condamné et que c'est lui qui est à plaindre. C'est dire le temps qu'il s'attellera à dissuader les tribus arabes de se réfugier dans les grottes et de ne plus en sortir, tout en les assurant de ne pas s'en prendre à leurs biens et à leurs femmes.

« Pélissier reprend courage : il espère les amener à conciliation par les négociations qu'il rouvre avec eux. [...] il préfère engager l'ultime phase des pourparlers. [...] Goetz, l'interprète, est envoyé pour leur traduire le message de Pélissier. Il leur assure à nouveau la liberté. [...] Pélissier, dans son rapport, insistera sur les prolongations du délai, sur les attermolements des assiégés. « J'étais aux limites de la longanimité » notera-t-il. » p, 100 101

Pélissier n'abandonne pas pour autant, il poursuit les pourparlers, Goetz envoyé par Pélissier revient à la charge et s'adresse aux chefs de tribus : « *Vous n'avez qu'un quart d'heure pour sortir !... Aucun homme, aucune femme, aucun enfant ne sera conduit prisonnier à Mostaganem !... Encore un quart d'heure et le travail qui se faisait au-dessus de vos têtes recommencera ; alors il sera trop tard !* »LALF. P, 101

Ces énoncés montrent que Pélissier a tenté toutes les voix possibles pour éviter d'exécuter ses menaces jusqu'à envoyer aux autochtones, un interprète. L'expression *Pélissier reprend courage* montre que mener des discussions avec les algériens n'était pas une entreprise facile, c'était même de l'ordre du combat puisqu'il fallait à Pélissier reprendre courage pour affronter l'ennemi. La narration s'attarde à reprendre ces détails mentionnés dans les relations faites par ces militaires. La répétition du pronom personnel *il* et l'accumulation des verbes de volontés *reprendre, espérer, préférer, assurer, insister*, montre la bonne volonté de Pélissier à donner la priorité aux négociations et tenter par tous les moyens d'aboutir à une issue pacifique

21.2.2 De l'indulgence des militaires Français

Dans LDDLLF, Berkane se remémore les manifestations des autochtones lors de la guerre de révolution et auxquels il prenait part, alors qu'il tentait de fuir les soldats qui couraient à leur assaut. Lors d'une émeute, un gendarme français lui dit : « *Allons, mon p'tit gars, ironise le Français presque bon enfant. Regarde la largeur de la rue : on vient de te sauver la vie. Et c'était vrai !* »LDDLLF p 212

Le ton presque affectueux avec lequel s'adresse le militaire à Berkane, atténué et corrige l'image austère que connaît tout un chacun du colonisateur qui devient un sauveur. En plus de l'expression *Et c'était vrai* qui fait que cet énoncé résonne comme un effet de vérité et accrédite ce fait. Le caractère indulgent du colonisateur transparaît à travers cet énoncé.

Dans LALF sont narrés les premiers moments de l'invasion pendant lesquelles un jeune combattant algérien a été fait prisonnier, il était blessé et malgré la conjoncture qui

faisait de lui un ennemi, les médecins français voulaient lui amputer la jambe pour lui sauver la vie. Malgré la guerre, il reçoit la visite de son père.

« Puis, nouvelle anecdote, le plus jeune blessé reçoit la visite d'un vieillard, son père. Nous sommes désormais en plein théâtre, celui que Merle a l'habitude de produire à Paris : « père et fils arabes, objet de sollicitudes française » ; « père troublé par l'humanité française » ; « père arabe franchement hostile à l'amputation de son fils que conseille la médecine française » LALF, p. 51

Cet énoncé truffé d'expressions à la gloire des Français rehausse leur image et fait d'eux des êtres très emprunts d'humanité, et de sensibilité puisqu'ils permettent la visite du père, le conseillent de les laisser opérer son fils pour qu'il ait la vie sauve, bref les français sont indulgents. Bien que ces expressions soient transcrites entre guillemets pour décharger l'auteur quant à leur emploi, c'est leur accumulation qui traduit l'intention de vouloir noter le caractère humain et indulgent de l'armée française.

21.2.3 De la prévoyance des militaires Français

La narration va plus loin et présente ce personnage comme l'instigateur de la rencontre puisque c'est lui qui intime l'ordre au prisonnier Salim d'embrasser sa mère

« -je vous laisse tous les deux un quart d'heure, ou un peu plus ! déclare très haut le directeur, puis avec un geste empathique, quoiqu'emprunté, il s'adresse à Sélim :

- Embrassez votre mère !

Il va pour ajouter quelque chose ; se ravise. Il s'est levé ; il fait un signe vers les gardiens. Ils sortent tous les trois. » p 192

Le directeur permet ainsi un moment d'intimité à la mère et à son fils. La description de ce personnage d'habitude très austère que l'énoncé dépeint comme un personnage empathique et très humain sert la francité et montre clairement le penchant de l'écrivaine pour la francophilie.

L'histoire de Pauline est évoquée pour rappeler la condition de la femme dans ce passage. *« En Kabylie, écrit Pauline, en juillet 1852, j'ai vu la femme bête de somme et l'odalisque de harem d'un riche. » LALF. p, 309.* Est rappelé ainsi la condition de servitude de la femme employée, comme esclave domestique et sexuelle. D'après les impressions de l'écrivaine, ce sont des mots de tendresse d'une femme en gésine

22 Positionnement et posture ambiguë

Tout événement historique met en jeu des forces matérielles et morales ainsi que des acteurs de premiers plans, de là l'intérêt de l'écrivaine pour nous raconter les actions des militaires qui ont marqué les premières années de la colonisation. Cependant force est de constater que la façon dont s'est prise l'écrivaine pour nous rapporter certains faits prête à confusion et le lecteur ne sait plus de quel côté se ranger. L'auteur a étrangement porté son choix sur les relations faisant état de cruauté, de fanatisme et d'entêtement des algériens. Dénonce-t-elle vraiment ces militaires qui se sont distingués par les enfumades qu'ils ont perpétrées sur des milliers d'Algériens ? L'écrivaine en parle sur un ton ironique qui déroute, puisque les qualifications qu'elle a attribuées à ces militaires donnent l'impression tantôt de les accuser et tantôt de les louer, c'est ce à quoi a abouti notre analyse et que nous nous apprêtons à vérifier sur d'autres niveaux, notamment la grammaire du texte.

22.1 Les ruses de la narration

Ce qui frappe dans la lecture de certains récits c'est la capacité que possède l'énonciateur à orienter le lecteur et susciter son adhésion à sa vision du monde, à lui donner un caractère vraisemblable et à assurer la compréhension du message tout en soulignant son ambiguïté. Selon Jean Michel Adam toute narration obéit à deux types de lois, le récit qui est en rapport étroit avec le texte et le vraisemblable qui rationalise et organise la représentation, c'est donc un ordre du texte et un ordre du monde qui constituent une tradition et une idéologie auxquels nous nous sommes habitués. Dans le but de définir une stratégie discursive qui consiste à raconter une histoire, certains éléments tels que l'emploi de certains temps et pas d'autres, des déictiques, de la linéarité des intrigues contribuent à cette stratégie. En se référant à Oswald Ducrot, Jean Michel Adam énonce : « *Par la bouche d'un personnage ou par la voix du narrateur, l'histoire est commentée dans un sens précis. Le choix d'une seule paraphrase guide stratégiquement l'interprétation du lecteur/auditeur pour l'interprétation du discours.* »²⁴⁰ : « *Ce qui est important pour la compréhension d'un texte, ce sont non seulement les indications qu'il apporte au destinataire, mais tout autant les manœuvres auxquelles il le contraint, les cheminements qu'il lui fait suivre.* »²⁴¹

²⁴⁰ Adam, Jean Michel, *Le texte narratif, Précis d'analyse textuelle*, Nathan, Paris, 1985, p.7

²⁴¹ Ducrot, Oswald, cité par JM, Adam dans *Le texte narratif, Précis d'analyse textuelle*, Paris, 1985, p. 7

C'est ainsi que fonctionne le récit dans l'œuvre d'Assia Djébar, elle nous amène par une multitude de moyens à adhérer à sa vision du monde, parmi eux, ceux qui réfèrent à des actes d'inférences immédiate c'est-à-dire qui nécessitent un décodage syntaxique et sémantique et ceux proprement argumentatifs qui provoquent des modifications cognitives, affectives et comportementales. En s'appuyant sur les thèses de Roland Barthes, Jean Michel Adam déclare « [...] les données précédentes ancrent le récit dans les représentations que l'interprétant se fait du monde, tandis que, par son organisation symbolique, le texte du récit détourne le vraisemblable et les effets du réel pour servir sa rhétorique du sens. »²⁴²

Dans LALF, la narration mêle les condamnations aux louanges et à la valorisation de certains protagonistes des premières années de la conquête de l'Algérie.

22.1.1 Effacement du sujet de l'action au service d'un positionnement

22.1.1.1 La forme passive et l'effacement du complément d'agent

Dans toute phrase simple sur le plan syntaxique le sujet est responsable de l'action, il en est de même dans la phrase à la forme passive où le sujet de l'action est le complément d'agent, c'est-à-dire celui qui agit pour faire l'action puisque le sujet dans ce genre de phrase est passif d'où l'appellation, phrase à la forme passive. Dans la forme active c'est l'action et le sujet de l'action qui sont mis en valeur, par contre dans la forme passive c'est le complément d'agent, mentionné à la fin de la phrase qui est souligné. Cependant il arrive que dans la deuxième forme le responsable de l'action, c'est-à-dire le complément d'agent ne soit pas cité, à l'exemple de cet énoncé que nous nous proposons d'analyser

« Vergers et habitations sont totalement détruits, les maisons des chefs de fraction incendiées, leurs troupeaux razzés. » LALF, p 96

La narration omet de préciser le responsable de l'action, cet effacement intentionnellement posé correspond à un choix de la vision, à un parti-pris de la focalisation qui s'efforce de taire ou de s'abstenir de citer le complément d'agent.

« La posture qu'adoptent les locuteurs par rapport à leur discours a une incidence sur l'organisation des points de vue, dans un récit ou une description en particulier. »²⁴³

²⁴² Adam, Jean Michel, Op, cité p.15

²⁴³ Jeandillou, Jean François. L'analyse textuelle. Op, cit. p.119

« Une année s'écoula à Alger ; le quotidien d'une guerre qui dévoilait ses crocs dans les campagnes, sur les montagnes incendiées au napalm...où les paysans étaient « regroupés » sous contrôle. » p 187

Bien que l'emploi de la forme passive dans cet énoncé montre que les personnages subissent les actions, qu'ils sont en position de victime. L'absence du complément d'agent assure l'anonymat des responsables de ces méfaits

« [...] Combien de jeunes gens, d'hommes faits partaient, disparaissaient, étaient enlevés ! » p 187

« Au cours de la nuit- une nuit de claire lune-« Un Arabe qui était sorti avec une guerba pour atteindre la réserve par une issue qu'un fourré de thuyas nous avait dérobée jusque-là, fut blessé »... On en conclut que les réfugiés manquaient d'eau. »

L'absence du complément d'agent retient anonyme l'origine de la blessure de l'Arabe, cet anonymat renvoie à une subjectivité énonciative, l'énoncé transcrit entre guillemet décharge la narratrice archiviste de la responsabilité du dire. Le brouillage concernant l'identité du sujet de l'action conforte le positionnement d'Assia Djébar qui se refuse à condamner les acteurs de ces faits. Elle détourne les faits de leur réalité, nous avons l'impression que le récit fait semblant de condamner.

22.1.1.2 L'emploi du On

Le pronom *On* est employé parce qu'il ne renvoie à aucun personnage préalablement défini et contribue à gommer le visage des acteurs de la scène afin de partager la responsabilité entre tous.

« On place devant elle un obusier. Une autre, moins importante, est repérée en aval. » p, 98

« Après neuf mois de prison, mon mari et l'un de ses frères furent condamnés à mort : On les accusait d'avoir gardé sur eux une liste de noms, de ceux qui travaillaient avec la France et que la Révolution avait condamnés. »LALF. p, 263

L'effacement du complément d'agent dans la forme passive ajouté à l'emploi du pronom indéfini *on* accentue le brouillage de l'identification du responsable de l'action, c'est ainsi que personne n'est désigné pour l'exécution de cette action.

Le « on » à valeur générale, désigne ici le colonisateur qui s'est tout approprié sur la terre algérienne sauf la femme et s'explique ce fait par sa claustration. Le « on » est exploité ici pour sa valeur d'agent humain indéterminé, il renvoie à une subjectivité

énonciative et s'interprète comme « il » ou « eux » et a pour référent dans cet exemple le colonisateur et les colonisateurs. Il permet sans rupture narrative de passer du jugement singulier à celui plus générale, c'est cet effet de généralisation qui instaure le stéréotype et c'est cette image que se représente le colon de la femme algérienne qu'Assia Djebar fera sienne à travers tout le temps qu'aura duré sa carrière.

Ce pronom indéfini a d'autres fonctions, c'est ce que nous lisons à ce propos :

« [...] il neutralise les oppositions singulier/pluriel et masculin/féminin, le « on » réfère facilement à un ensemble saisi globalement »²⁴⁴

Ce brouillage des voix consiste sans doute à laisser volontairement le lecteur dans l'incertitude à propos du sujet de l'action. La narration se refuse à condamner les responsables des actions

22.1.2 Un acte qui révèle un talent

En narrant les enfumades, la romancière a rendu compte d'un récit ambigu, condamnant les faits et leurs responsables mais tout en adoucissant l'image de certains d'entre eux, à l'instar de Pélissier. Tous les chefs guerriers doivent rendre compte de leurs actes à leurs hiérarchies.

« Pélissier « le barbare », lui, le chef guerrier tant décrié ensuite, me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie ! Car il s'approche des victimes quand elles viennent à peine de frémir, non de haine mais de furia, et du désir de mourir [...] Pélissier, bourreau-greffier, porte dans les mains le flambeau de mort et en éclaire ces martyrs... Pélissier, témoin silencieux, [...] » p, 114

Encore une fois Pélissier se retrouve innocenté par la narration qui précise que les Algériens ont d'instinct cette impétuosité de vouloir mourir à tout prix, ce qui affaiblit l'argumentation qui se veut dénonciatrice des exactions commises par ce militaire.

« [...] Pélissier rédige son rapport qu'il aurait voulu conventionnel. Mais il ne peut pas, il est devenu à jamais le sinistre, l'émouvant arpenteur de ces médinas souterraines, l'embaumeur quasi fraternel de cette tribu définitivement insoumise... Pélissier l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, [...] me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres. », p, 115

L'éloge et le blâme vont de pair créant une ambiguïté de sens, le signifié est fortement diffus par cet aller retour de vocables tantôt mélioratifs et tantôt péjoratifs, appuyé par l'emploi du pronom *me* dont se sert l'écrivaine pour se rapprocher du militaire scripteur. L'argumentation qui se veut dénonciatrice devient de ce fait pauvre et s'annule d'elle-même avec l'emploi de l'expression *quasi fraternel* et c'est ce qui ajoute à

²⁴⁴ Dominique Maingueneau, Gilles Philipe. Exercices de linguistique pour le texte littéraire Dunod, p, 22

l'ambiguïté du positionnement de l'auteur, car la connivence qui aurait permis la réussite de l'interprétation n'est pas créée en raison de cette posture qu'affiche l'écrivaine de vouloir faire de l'homme militaire qu'est Pélissier, un écrivain et de rappeler à chaque fois la retenue et le scrupule des soldats français à vouloir ménager les autochtones.

« Trois jours après quand méthodique, il rédige son rapport de routine, il précise toutes les phrases [...] Pelissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres.[...] Pélissier « le barbare », lui, le chef guerrier tant décrié ensuite, me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie. »LALF, p.105, 104, 115

Pélissier se retrouve ennobli par ce statut que lui concède l'écrivaine qui s'est rapprochée de lui, elle fait de lui un spécialiste de l'écriture puisqu'elle précise qu'il est méthodique, qu'il précise toutes les phrases, et est écrivain en définitif. Il a du talent Pélissier, il excelle dans son travail. Assia Djébar en fait son collègue de profession puisqu'elle fait du militaire un écrivain de cette guerre, elle se rapproche de lui puisque le rapport de guerre devient palimpseste et qu'elle va y inscrire ses impressions à la suite de ceux du militaire. L'écriture du militaire français va être mêlée à celle de l'Algérien comme deux corps qui s'entremêlent pour reprendre la métaphore de l'acte d'amour entre l'Algérie et la France.

22.1.3 Un général guidé

Comment ne pas penser que la narration use de plusieurs moyens pour disculper un tant soit peu ces militaires enfumeurs ?

Dans la même page est répétée l'information qu'un goumier dénommé El Hadj el Kaim a servi de guide à Pélissier pour lui indiquer l'emplacement des tribus insoumises. « *Le chef du goum demeure impassible. Ces derniers jours, il a tenu son rôle de guide sans défaillance, désignant inlassablement chacun des lieux et des bêtes.* »LALF, p. 98

En rédigeant son rapport, Pelissier précise qu'il a été aidé dans son entreprise par un guide qui lui a permis de retrouver la trace des tribus.

« *Tout fuyait à mon approche, écrira-t-il dans son rapport circonstancié. La direction prise par une partie de la population indiquait suffisamment l'emplacement des grottes où me guidait el Hadj el Kaim.* »LALF. P, 98

Pélissier n'a fait que suivre le guide et n'a fait qu'obéir aux lois qui lui parvenaient de sa hiérarchie, il n'a fait que son travail en fin de compte. Les circonstances ont fait que Pélissier n'a pas eu à faire beaucoup d'effort pour trouver les grottes où se sont cachées les tribus et qui allaient devenir leur crématoire, ce sont ces dernières qui les lui ont montrées,

aidées par le guide arabe. Péliissier n'a pas eu à faire beaucoup d'efforts, il n'a fait que suivre, la narration le disculpe deux fois de suite en précisant qu'il a été aidé par un gommier dans son entreprise d'enfumer les tribus.

Le général Lamoricière n'a fait qu'utiliser le travail de repérage effectué par des espions arabes appartenant à la tribu des Douairs. « *Lamoricière, que les Arabes surnomment « l'homme à la chéchia », utilise au maximum le service de renseignements de Daumas, [...] ce travail de repérage a été assuré pendant des semaines par les espions de Mustapha ben Ismael, le chef des Douairs.* » LALF, p. 74

La narration innocente les militaires français, elle les disculpe maintes fois dans le récit traduisant par ce moyen qu'ils n'ont pas eu beaucoup d'efforts à faire puisqu'ils ont toujours été aidés par les autochtones.

22.1.4 Guerre ou simple événement, histoire d'un contre discours

La guerre de révolution déclenchée en novembre 1954 a terriblement secoué l'armée française, cette dernière se refusant à tout affolement dans le traitement politique ou militaire s'est abstenue à reconnaître qu'il s'agissait véritablement d'une guerre et s'est contenté de désigner ce terrible affront que lui imposaient désormais les algériens de simples événements. Dans un passage de LEDNM Assia Djebar raconte la guerre du point de vue français, c'est ainsi qu'un soldat soliloque lors d'une opération de contrôle.

« *Qu'importe la peur qui la (l'algérien) saisit tout le jour, au milieu de cette chaîne d'homme dressés, [...] derrière lui, un soldat, la face durcie de haine (« trois des nôtres sont morts aujourd'hui dans cette sale guerre, trois ce matin encore ») [...] »* LEDNM, p.18

La même idée est répétée une page plus loin.

« *Le soldat ne baisse les yeux. Il insulte ; « Cette sale guerre » et la montagne, en face de lui, striée de temps en temps d'éclairs, de fumées blanchâtre devient le front de l'ennemi caché.* » LEDNM, p.19

Colons et colonisés vivaient cette réalité de la guerre déclenchée par des attentats dans les quatre coins du pays. Quarante cinq ans après, la romancière se positionne autrement par rapport à la guerre d'Algérie et en parle sur un tout autre ton, dans LDDLLF elle narre par le biais de Berkane.

« *Ainsi s'envole mon imagination vers les rues de cette Casbah, juste avant les « événements» comme disaient les Français alors [...]* » DDLLLLF, p.14

Si la narration a préféré taire le mot guerre et employer le terme mis entre guillemet et reprendre de ce fait le discours français qui a refusé pendant des années de reconnaître la nature des faits auxquels les exposaient les révolutionnaires de novembre 1954, c'est dans l'intention de soutenir ces propos même. Si le mot est mis entre guillemet pour se décharger de toute responsabilité quand à son emploi, l'auteure l'a employé pour atténuer de l'importance du conflit qui avait opposé les deux partis ennemis. L'emploi de ce terme est répété à la page 46 du même roman Lorsque Nadjia raconte le douloureux souvenir de la tuerie de son grand-père, elle entame le récit ainsi

« *Le mariage de mes parents, Habib et Anissa, eut lieu début 54. A l'époque, à Oran, même en novembre de cette année-là, qui se souciait de ce qu'on appellerait assez vite « les événements » ?* » P116

La répétition de ce terme prouve et confirme le contre discours, il semblerait que les narrateurs auxquels Assia Djebar octroie la voix dans ses différents récits ne peuvent évoquer la guerre d'Algérie sans s'empêcher de lui attribuer le terme « événements ». Ces deux termes apposés relèvent d'une ambiguïté dans le positionnement de l'écrivaine, qui brouille ainsi les pistes dans le but de reprendre le contre discours ou de corriger la réalité du conflit.

Voici ce que raconte la narration à propos de Berkane lorsqu'il raconte ses souvenirs d'enfants à Rachid le pêcheur.

« *Il (Berkane) ne veut pas s'enfoncer dans la chronique politique, [...] il reprend simplement le fil de ses jours d'enfant. Attendrissement ou joliesse des images de cet âge, il préfère l'évocation gentille au mélodrame que ceux de sa génération affectent d'ordinaire, dans toute évocation de leur passé* ».P 46

Cet énoncé confirme nos soupçons quant à l'emploi de la romancière du contre discours. Si la narration préfère taire dans ce passage le côté dramatique et politique de la période de colonisation et ne laisser conter que les bons souvenirs, ceci dénote du positionnement francophile de l'écrivaine comme quoi cette période n'a pas marqué les algériens uniquement en mauvais souvenirs mais qu'elle renferme en parallèle un côté bon enfant et agréable. En effet l'emploi des termes « *attendrissement, joliesse et gentille* » prouve la disponibilité joyeuse qu'a le personnage à vouloir raconter ses souvenirs.

22.1.5 L'ennemi n'est pas toujours la France

Assia Djebar rapporte les confrontations entre tribus arabes plus qu'elle ne raconte la guerre entre Français et Algériens, hormis les enfumades perpétrées par les militaires français. C'est ainsi que sur des dizaines de pages sont racontées les combats fratricides, les guets-apens, les défections, les trahisons et les conflits intestinaux. La romancière précise dans LALF que l'Émir Abel Kader a eu à combattre beaucoup plus les tribus arabes que la France, elle précise que l'armée française s'est toujours faite aidée des tribus arabes, d'ailleurs composés de nombreux goumiers.

Il en est de même lorsque certains faits relatifs à la période révolutionnaire sont rapportés dans un but enfonçant dans le mal et accusant les autochtones de tuer leurs compatriotes. « *Deux militaires arrivent à sa hauteur : l'officier et le zouave qui a tiré.* » LALF.p, 104

Si la narration précise que le tir provient d'une arme appartenant à un algérien transfuge c'est pour impliquer les soldats d'origine algérienne des meurtres qui ont lieu à cette époque. Il en est de même pour les harkis qui sont représentés d'une manière très sinistre dans l'énoncé qui suit :

« Car les harkis, depuis la fin de « la bataille d'Alger », s'étaient installés là, dans un local vite connu comme un centre de torture assez terrible. C'étaient pour la plupart, des engagés venant de campagnes lointaines : ce fut comme s'ils réglaient de vieux comptes- pour l'essentiel venger des blessures d'amour-propre qu'ils pensaient avoir subies de la part des citoyens de la Casbah. »LDDLLF, p.213

Les harkis sont diabolisés dans cette description qui montre que leur engagement auprès de la France était en réalité un besoin de taire une frustration et non pas un positionnement idéologique puisque vivant pour la plupart dans la campagne ne pouvait leur parvenir aucune conscience politique.

Dans LDDLLF, Berkane raconte son adolescence dans sa casbah séculaire, il se remémore les manifestations auxquelles il prenait parti. Lors de l'une de ses évocations, il précise qu'il allait se faire tuer en essayant de s'échapper à la police française à travers les terrasses, si ce n'était l'intervention d'un soldat français, c'est ce que nous lisons dans l'énoncé suivant :

« Je suis déjà là-haut, sous le vaste ciel : libre presque. D'un angle de la terrasse, je m'appête à sauter pour me retrouver sur une autre terrasse, [...] dans ce demi-tour, l'un des soldats haletant, n'a que me mettre les menottes, tout en faisant lâcher prise au chien.
-Allons, mon p'tit gars, ironise le Français, presque bon enfant. Regarde la largeur de la rue : on vient de te sauver la vie !
Et c'était vrai !...Même si j'avais pu sauter, il leur aurait suffi de me tirer dessus, d'une terrasse à l'autre. » LDDLLF, p.212

Les différents points que nous venons de soulever montrent en effet l'ambiguïté du positionnement d'Assia Djebar, ces éléments sont patents par l'interprétation incertaine qu'ils véhiculent et par l'ambivalence de leurs discours.

CHAPITRE V :
L'INTERTEXTUALITE :
ANCRAGE ET POSITIONNEMENT

INTRODUCTION

L'intertextualité a traversé l'œuvre d'Assia Djébar de bout en bout, historienne de formation et donc très cultivée elle n'a pu s'empêcher d'apporter une part d'information très importante dans ses récits leur donnant ainsi une valeur documentaire, très imprégnée des arts, elle n'a pu se retenir de mêler à son écriture la peinture et la musique entre autres. Ce faisant nous retrouvons dans ses récits des traces appartenant à d'autres textes, la référence y est parfois explicite et d'autres fois implicite. C'est dans ce cadre que nous nous proposons de traiter cette part d'intertextualité dans l'œuvre de cette écrivaine.

En ayant recours à ce procédé, la romancière atteint plusieurs objectifs que signalent Vincent Jouve dans cet extrait, en les définissant sous forme de fonctions :

« La fonction référentielle qui donne l'illusion de la réalité, la fonction éthique qui témoigne de la culture du narrateur, la fonction argumentative dans laquelle le renvoi intertextuel peut servir de justification à une attitude, une fonction ludique dans laquelle l'intertexte demande un décodage de la part du lecteur, une fonction critique et une fonction méta discursive : une façon de commenter le fonctionnement de tel ou tel texte »²⁴⁵

Ces différentes fonctions assurées par l'intertextualité nous permettent donc d'expliquer comment fonctionne tel ou tel autre texte, de le commenter, de l'interpréter et surtout d'éclairer les raisons pour lesquelles l'auteur y a eu recours.

Le phénomène de l'intertextualité consiste dans le fait qu'un texte littéraire renvoie plus ou moins explicitement à d'autres textes. Ce concept est né au sein des auteurs de la revue *Tel Quel* durant la période allant de 1968 à 1969, Barthes, Derrida, Foucault et Kristeva considèrent qu'un texte est un espace où se mêlent, se croisent et s'échangent plusieurs textes, Philippe Sollers à la tête de ce groupe énonce : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.* »²⁴⁶

Nathalie Piégay-Gros déclare à ce propos : « *L'intertextualité serait le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature.* »²⁴⁷

²⁴⁵ Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001, p.82

²⁴⁶ Sollers, Philippe. *Théories d'ensemble, textes réunis*. Paris : Seuil, 1971, p. 75

²⁴⁷ N. Piégay-Gros. *Introduction à l'intertextualité*. Paris. Dunod. Coll. Lettres sup. 1996, p, 7

23 L'intertextualité

Aucun énoncé ne peut éviter la rencontre avec les discours antérieurs, le propos est la mise en rapport d'un texte A avec un texte B et c'est dans ce sens que les théoriciens s'accordent à dire que l'intertextualité n'exclue pas de mettre en rapport des objets appartenant à des systèmes différents tels que la peinture et la musique.

Nous lisons à ce propos dans le dictionnaire du Littéraire. « *S'établiraient ainsi des relations de coprésence (regroupant la citation, la référence, l'allusion et le plagiat, soit diverses formes d'insertion d'un texte dans un autre)* »²⁴⁸

Le théoricien Michael Bakhtine a énoncé à propos de l'intertextualité : « *L'auteur d'une œuvre littéraire (d'un roman) crée un produit verbal qui est un tout unique (énoncé). Il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire.* ».²⁴⁹

L'intertextualité n'est pas conçue comme un phénomène d'imitation, il ne s'agit pas seulement de citer les textes antérieurs mais de retrouver les traces glissées parfois inconsciemment par l'auteur, Gérard Genette proposera par la suite le terme de « transtextualité » tout ce qui met un texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes. La transtextualité revêt dans le cas d'Assia Djébar divers aspects.

23.1 L'intertextualité par citation

Le texte est situé dans l'histoire et dans la société, il renvoie toujours à un autre texte et il est impératif, pour nous lecteurs, de repérer les traces d'un hypotexte pour parler d'intertextualité. Selon Kristeva, l'intertexte est un champ général de formules anonymes dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes données sans guillemets, elle peut être masquée et intimement intégrée au texte. Selon Nathalie Piégay-Cros, la citation se démarque par les marques typographiques :

« *La citation apparaît donc comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité de la fragmentation.* »²⁵⁰

²⁴⁸ Le dictionnaire du littéraire. Paris : PUF 2008, p. 318

²⁴⁹ Bakhtine, Mickael. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, p.324

²⁵⁰ Piégay-Cros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Op. cit. p.46

23.1.1 Citation littéraire et positionnement

La citation représente un élément intertextuel qui interrompt l'agencement contextuel d'une manière brutale. Elle accentue son rôle intertextuel lorsque l'auteur reprend textuellement un fragment d'un autre texte.

L'intertextualité par citation que nous nous proposons d'analyser est présente d'une manière littérale et explicite. A la fin du roman LALF, Djébar narre l'histoire d'une française prénommée Pauline, déportée de France vers l'Algérie colonisée en 1852. De ce récit qui se prolonge le long de deux pages et demie seulement, nous apprenons que cette dame s'était faite incarcérée parce qu'elle avait participé à la révolution de 1848 qui avait secoué la France. Tous les agitateurs hommes et femmes étaient ainsi déportés vers les nouvelles colonies. Le séjour de cette femme ne durera que quatre mois sur la terre d'Algérie, débarquée au mois de juin à Oran, elle embarquera malade pour la France, à partir de Bône au mois d'octobre, elle est passée par Alger, puis Sétif, un séjour durant lequel, elle ne cessera d'envoyer lettre sur lettre à ses amis et proches parents. Assia Djébar fouineuse, enquêteuse et archiviste, ne retiendra que ce détail de la correspondance de Pauline. « *En Kabylie, écrit Pauline, en juillet 1852, j'ai vu la femme bête de somme et l'odalisque de harem d'un riche. J'ai dormi près des premières sur la terre nue, et près des secondes dans l'or et la soie...* » LALF, p.309

Si Djébar raconte l'histoire de cette femme qui s'est battue pour ses idées au XIX^{ème} siècle, c'est pour nous dire que sa verve de femme combattante et révolutionnaire, elle l'aura semée durant son court passage en Algérie, puisqu'elle fait le parallèle entre son parcours et celui des moudjahidates dont elle a rapporté histoires et témoignages dans LALF. En effet, Chérifa et Lla Zohra sont désignées par la narration comme héritières de cette jeune française, est proposée ainsi une image de sororité entre femmes combattantes que tout sépare, origine, langue, religion, mais que réunit un idéal, celui de combattre pour une idéologie, le rapprochement se lit dans cet énoncé « *Notre pays devient sa (de Pauline) fosse :ses véritables héritières-Chérifa de l'arbre, Lla Zohra errante dans les incendies de campagne, le cœur des veuves anonymes d'aujourd'hui- pourraient pousser, en son honneur, le cri de triomphe ancestral, ce hululement de sororité convulsive !* »LALF, p.309

Cependant l'énoncé prélevé de la correspondance de Pauline, est inséré lui, pour rappeler la situation tragique que vit la femme algérienne, une éternelle mineure, exploitée sur le plan physique ou sexuel. L'intertextualité à ce niveau sert à rappeler l'asservissement

et l'enfermement auxquels est assujettie la femme, elle permet à l'écrivaine de renforcer son argumentation quant à cette thématique.

Un autre énoncé nous a interpellés, c'est celui de l'écrivain Francis Ponge dont se rappelle l'écrivaine en clôturant son recueil de nouvelles OLM, qui rappelons le, regroupe des récits qui relatent la triste réalité de l'Algérie des années quatre vingt dix. Sur deux pages et demie l'écrivaine nous rapporte un des épisodes de la vie de cet écrivain. De passage en Algérie après 1945 et avant la guerre de révolution, il a noté que lors du coucher du soleil sur la Mitidja, le ciel se teintait d'un rose indéfinissable pour lui, les premiers jours, et puis après réflexion, il trouve enfin l'élément qui lui permettra de le définir en faisant le parallèle qui suit. « *J'ai senti que c'était un rose qui ressemblait un peu au rose des chevilles des femmes algériennes. C'est une des seules choses qu'on voit de leur peau.* » OLM, p. 376

L'intertextualité par citation est employée à ce niveau pour rappeler l'emprisonnement et l'enfermement de la femme, même si l'écrivaine aura fait le détour concernant ce poète pour nous raconter son incarcération par les nazis en 1942, son objectif est de raconter cette anecdote pour rappeler la séquestration et la claustration de la femme algérienne, ce qui lui permet de consolider son argumentation et confirmer son positionnement concernant cette thématique.

Dans LDDLLF, le discours de Nadja dresse un personnage qui veut faire table rase du passé tout en s'inscrivant dans l'authenticité, c'est pour cette raison qu'elle se tourne vers les œuvres anciennes en rappelant l'ère de la renaissance et de l'humanisme, une période tellement enrichissante pour l'homme et tente de traduire l'œuvre du grand humaniste Erasme intitulée *L'éloge de la folie*. D'ailleurs elle envoie une copie d'une des innombrables lettres que ce grand savant a envoyées à un de ses disciples qui s'intitule la *Lettre sur les songes*. A propos de ce grand homme, nous lisons.

« Erasme figure de proue de l'humanisme, il défend la liberté et l'indépendance d'esprit, ses plus grandes richesses l'indépendance d'esprit et la liberté de mouvement. Il défend l'humanisme chrétien qui se reconnaît pour seule patrie celle des belles lettres, il se donne à tous mais n'appartient à personne refusant de s'inféoder à une personne, à un pays. Il parcourt l'Europe, homme libre à la vie parsemée de rencontres enrichissantes et stimulantes. Les traits majeurs de sa pensée, paix, piété et belles lettres. »²⁵¹

²⁵¹ www.publius-historius.com/erasme.htm consulté le 06.04.2017

En évoquant Erasme Nadjia en profite pour rappeler que ce grand humaniste a séjourné quelques temps dans l'illustre cité qu'est Padoue en même temps où les frères Barberousse s'installent à Alger et usent de toute la violence que leur reconnaît l'histoire.

« Erasme à Padoue : coïncidence, c'est exactement lorsque les frères Barberousse s'installent à Alger. Aroudj d'abord qui fait étrangler dans son bain Selim et Toumi, le roi de Kabylie, et après lui, son frère Kheireddine qui réussit à chasser les Espagnoles du Penon :c'est ainsi que l'histoire des rois d'Alger, violente et glorieuse, commence... »LDDLLF, p.287

L'intertextualité à ce niveau oppose les qualités de ce grand penseur de l'humanisme et la lumière dont il a fait bénéficier les siens ainsi que toute l'humanité à la terreur, l'hégémonie et la violence dont se sont distingués les corsaires d'Alger.

Nadjia ressemble à Erasme de part sa philosophie de la vie, c'est ainsi qu'elle ne veut s'attacher ni à un homme ni à aucune terre et préfère cette liberté de mouvement qui lui permet de sillonner le monde et d'être toujours en contact avec des gens de cultures différentes. Le recours à cette référence datant de la civilisation de la renaissance avec le mouvement de pensée de l'humanisme permet à l'écrivaine de se montrer comme telle, mettant au centre de son intérêt la quête du savoir et être de ce fait toujours à sillonner le monde, libre de toutes attaches. Le désir d'une grossesse non réalisée par Nadjia s'assimile à un projet avorté pour cause son désir d'être libre de toutes contraintes.

C'est ainsi que nous arrivons à conclure pour dire que l'intertextualité par citation sert à Assia Djebar pour rappeler et ressasser les thèmes de l'enfermement de la femme qui est l'une des premières caractéristiques de la société algérienne au point que c'est la première des évidences remarquée par tout étranger, mais aussi la violence et ses origines.

23.1.2 Références historiennes et positionnement

La référence à Polybe dans la deuxième partie intitulée *L'effacement sur la pierre* du roman VELD dans l'intertitre *L'écrivain déporté* nous a interpellés par la coïncidence que nous avons décelée entre l'écrivaine et le grand historien grec de l'époque punique. Coïncidence qui se situe dans la manière commune qu'ils ont de rapporter l'Histoire, c'est à dire une vision poétique. L'énoncé suivant permet de deviner ce rapprochement.

« Or moi, l'humble narratrice d'aujourd'hui, je dis, tandis qu'à Dougga, Jugurtha finit de lire dans la langue ancestrale, je dis que l'écriture de Polybe, nourrie à tant de chutes concomitantes- [...] que cette écriture, inscrite dans une langue certes maternelle, mais épousée par les esprits cultivés de l'Occident d'alors, court sur les tablettes, polygame ! [...] Polybe presque malgré lui, renversait l'envers de la cote de mailles de toute résistance-celle qui signifierait une langue de poésie. Pour lui,

en effet, l'écriture de l'histoire est écriture d'abord : il instille dans la réalité mortifère dont il s'obstine à saisir trace un obscur germe de vie... Lui qui devrait être fidèle aux siens, justifie, console et tente de se consoler : surtout voici qu'il brouille les points de vue, que son écriture s'installe au centre même d'un étrange triangle de la destruction, dans une zone neutre qu'il découvre, qu'il n'attendait pas, qu'il ne cherchait pas. Voici que, loin de Carthage mais aussi loin de Corinthe toute proche, il écrit non dans la fidélité, ni dans la collaboration : simplement ailleurs, ce qui a nourri son surprenant « réalisme ». » VELP, p. 158, 159

Nous retrouvons, en effet, une similitude entre ce que dit l'énoncé et l'écriture de l'Histoire dans LALF où l'écrivaine s'est adonnée à une réécriture romantique de l'invasion de l'Algérie, s'éloignant de toute vision réaliste. D'ailleurs, le vocable *réalisme* souligné dans l'énoncé traduit une réserve quant au sens que lui accorderait l'écrivaine. La présence du *je* narrateur à ce niveau rend évident le rapprochement de l'écrivaine de cette figure historique qu'est Polybe qui nous donne à voir un éthos humble puisqu'elle se présente comme *humble narratrice d'aujourd'hui* et n'a donc aucune intention de se montrer l'égale de ce grand historien. Ce pont créé entre passé lointain et présent lui sert par contre de moyen pour confirmer son intention légitime qui a été de nous rapporter l'Histoire sur le même mode que cet historien de renom. Le relevé qui suit raconte la prise de Carthage, tant contée par Polybe, et rappelle l'approche de l'Histoire de la colonisation de l'Algérie par l'écrivaine dans LALF.

« Libéré des soldats de Carthage, des prêtres de Carthage, des sacrifices d'enfants de Carthage, libéré et mouvant, le parler punique transmue, et transporte, de vive poésie, les esprits des Numides qui hier faisaient la guerre à Carthage. Ils comprennent désormais qu'ils lui faisaient aussi l'amour –avec violence, avec amertume et désir de viol. »VELP, p.156

Lorsqu'Assia Djebar commente les relations effectuées par les militaires français dans LALF, elle énonce :

« Ces guerriers qui parquent me deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer, les amants funèbres de mon Algérie. Le viol ou la souffrance des anonymes ainsi rallumés devraient m'émouvoir en premier ; [...] Y pénètrent comme en une défloration. L'Afrique est prise malgré le refus qu'elle ne peut étouffer. »LALF, p. 84, 85

Le parallèle entre les deux représentations est manifeste dans la mesure où l'Algérie et Carthage sont assimilés à des femmes.

A propos de ce grand admirateur de Rome nous lisons :

« C'est donc en homme d'État devenu pour l'essentiel observateur actif et historien qu'il donne, sur le mode platonicien et après une référence homérique aux voyages d'Ulysse, sa définition du seul historien capable selon lui d'écrire l'histoire, l'homme qui a une expérience de l'action, et il est le premier à avoir cette exigence. Il n'y détermine pas seulement des compétences, mais pose très

précisément le problème de la relation particulière et nécessaire à ses yeux entre action politique, enquête historique et écriture de l'histoire »²⁵²

L'écrivaine se justifie t-elle dans ce rapprochement de traitement de l'Histoire ? La réponse est dans le relevé qui suit où on perçoit encore un rapprochement entre elle et Polybe.

« Polybe l'historien-qui n'eut pas, comme son devancier, l'ardent Thucydide, seulement à rendre compte de la fatale fracture de la guerre civile-, Polybe, l'écrivain déporté, de retour, au soir de sa vie, à sa terre natale, s'aperçoit qu'il n'a plus ni terre ni même de pays (celui-ci enchaîné et soumis), simplement une langue dont la beauté le réchauffe, qui lui sert à éclairer ses ennemis d'hier devenus ses alliés. »VELP, p.159

C'est la figure de la romancière qu'on voit dresser dans cette description où on s'aperçoit des similitudes dans le parcours de l'historien et la narratrice, dans sa sensibilité à la langue maternelle rapportée dans presque la totalité de ses récits, dans son éloignement de sa terre natale mais aussi dans le fait de faire des ennemis d'hier des amis. Oui, l'écrivaine se rapproche de l'historien pour dire qu'elle n'est pas la première à avoir raconté l'Histoire sur le mode romantique mais que l'ont précédée des historiens de grande renommée. Elle renforce ainsi son positionnement vis-à-vis de la représentation qu'elle a donnée de la colonisation.

23.1.3 Poésie et ancrage

Au cours de nos lectures des textes d'Assia Djébar, nous lisons d'autres auteurs et d'autres artistes. La référence aux textes de la littérature arabe y est énormément présente. Dans le recueil de nouvelles *Oran, langue morte* et dans le conte intitulé *La femme en morceau*, l'auteur cite deux poèmes de l'ère du khalifat de Haroune el-Rachid, le premier est du poète soufi andalou Ibn Arabi, surnommé le Shayk al-Akbar, extrait de son recueil de poème : *Turjuman el Achwaq (l'interprète des désirs)*, traduit par Maurice Gloton, un recueil de sagesse centré sur l'amour, à la fois quête éperdue de l'amant divin et approche amoureuse de la femme.

« O toi qui guette l'étoile
Sois pour moi le commensal !
O toi qui surveilles l'éclair
Sois mon confident de nuit ! » OLM, p.174

²⁵² <https://journals.openedition.org/etudesanciennes/131> Consulté le 09102016

Ce personnage atypique qu'est Ibn Arabi avait une perception avant-gardiste de la femme, qui la considérait comme étant supérieure à l'homme et n'était pas contre le fait qu'une femme pouvait être imam²⁵³

Le second poème extrait de *Kitab el Aghani (musique sur le fleuve)*, traduit par Jacques Berque, est d'Ibrahim el Mourcili, qui l'aurait chanté devant le khalife Haroune el-Rachid.

« N'est-ce pas que les colombes de la colline sont revenues de leur retour, alors que vos voix, femmes, me chagrinent ?

Oui, revenues, mais revenant elles manquèrent me tuer, et je manquai leur trahir mes secrets.

On les eût dits abreuvées de fièvre ou devenues folles.

Oh mes yeux n'auront jamais vu colombe pareilles, pleurantes sans avoir d'yeux pour pleurer ! »OLM, p.205

A travers ces références, Assia Djébar nous fait voyager dans le temps, elle nous invite à explorer les textes de la période Abasside connue pour être l'ère de la « *fusion heureuse d'éléments composites* »²⁵⁴ quand la civilisation arabo-musulmane était à son apogée.

Ces références sont citées dans le but de rappeler comment était chantée et célébrée la femme, comment régnait la liberté d'expression puisque les poètes se permettaient de chanter l'amour devant un souverain. En ces temps incertains et tumultueux que vit son pays natal et où le statut de la femme est de plus en plus déprécié, l'écrivaine rappelle, à travers ces références, que cette dernière a été en d'autres temps et sur des terres arabo-musulmanes, la muse de nombreux poètes et donc à l'origine de recueils de poèmes considérés comme des chefs d'œuvres. L'intertextualité est sollicitée à ce niveau pour rendre compte de l'encre arabo-musulman de l'écrivaine et marquer la dégradation de la situation de la femme en des temps qui n'ont de moderne que le nom.

Dans le roman *LNDS*, Assia Djébar cite les noms de Charles de Foucault et Ibn Qotaiba, figures emblématiques des civilisations occidentale et arabo-musulmane. Si elle les sollicite dans ses évocations, c'est pour rappeler les relations d'inter-culturalité qui ont nourri son imaginaire en tant qu'Algérienne et Maghrébine. C'est dans ce sens que dit le critique et théoricien Roland Barthes

²⁵³<https://www.liberte-algerie.com/dossier/ibn-arabi-notre-cousin-mystique-decryptage-videos->

²⁵⁴ <https://www.Lesclésdu MoyenOrient.com/Etat-abbasside-750-945-1-Empire-de-l-Islam-a-son-apogee-Premiere-partie.html>

« Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique [...], mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées : dont chacune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture. »²⁵⁵

Dans le roman *VELP*, la référence à Averroès revêt un caractère important dans la mesure où ce penseur qui vécut entre 1126 et 1198 est un grand philosophe musulman qui a eu une grande influence sur la pensée orientale et occidentale. Il représente de ce fait une passerelle entre deux univers que tout oppose et que lui vient réunir par sa pensée prodigieuse qui prône l'unité par l'intelligence et la vérité. Isma, narratrice dans ce roman ne porte pas son intérêt uniquement sur ce philosophe mais sur d'autres penseurs soufis qui apportèrent un vent d'émancipation en puisant dans la pensée grec. La référence à ces hommes qui ont marqué l'Histoire par leurs visions émancipées et leurs esprits ouverts, conforte l'écrivaine dans le choix des thématiques de l'enfermement, des langues et de l'identité qui traversent son œuvre. Ces références sont citées dans le but de rappeler la richesse du patrimoine de la culture arabo-musulmane.

23.1.4 Le conte

Le conte est un genre littéraire dont s'est servie Assia Djebar pour tenter d'expliquer certains faits d'actualité, il est vrai qu'à travers ce genre elle nous fait voyager dans le temps et dans l'espace, mais pas seulement. Essayons de voir ce qu'il en est.

« Le conte se caractérise par trois critères principaux : il raconte des événements imaginaires voire merveilleux ; sa vocation est de distraire, tout en portant souvent une morale ; il exprime une tradition orale multiséculaire et quasi universelle. [...] Ainsi le conte associe fonction ludique et dimension anthropologique. »²⁵⁶

Parce qu'il relie le réel au merveilleux pour donner une interprétation du monde, et dans le but d'éclairer le présent que l'écrivaine a exploité le conte qui figure dans le recueil de nouvelles *OLM* publié en 1996 pendant la guerre civile. Le cinquième récit désigné comme conte a pour titre *La femme en morceaux*.

La nouvelle est le récit d'une jeune enseignante de français qui fait voyager ses élèves à travers le temps et l'espace par le biais d'un conte des milles et une nuit mais où l'un des personnages va connaître un sort des plus malheureux. L'enseignante de langue française n'hésite pas à puiser du fond culturel de la langue arabe pour leur faire vivre une histoire qui les tiendra en haleine. Une approche bilingue qui dénote d'une richesse que possèdent les algériens, mais qui n'a pas été considérée à sa juste valeur et qui aurait

²⁵⁵ Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973, p. 59

²⁵⁶ Le dictionnaire du littéraire, Op, cit, p.118

favorisé l'altérité avec plus d'échanges et compréhension mutuelle. L'objectif de l'auteur à travers cette mise en contiguïté est de questionner et chercher à comprendre la spirale de violence que vit son Algérie pendant les années quatre vingt dix. L'enseignante tente d'expliquer le présent et de le réorienter.

En mettant en parallèle deux destins féminins tragiques se déroulant à des milliers d'années d'intervalle, l'auteur dévoile la régression et la dégradation de la situation de la femme, victime de la jalousie aveuglante de l'homme dans le conte et de l'obscurantisme et la sauvagerie d'un autre dans le récit. Assia Djébar dénonce le fait que le sort de la femme est toujours resté entre les mains de l'homme, et que cet état d'immobilisme et d'inertie est toujours actuel. La fin du conte augure d'une fin heureuse pour le vizir qui était chargé de retrouver la personne à l'origine de ce grand massacre, c'est un dénouement qui a pour but de faire ressortir l'invincibilité du bien face à toutes les adversités du monde.

23.1.5 La peinture

L'écriture est indubitablement liée à la peinture, sans doute en raison de l'aspect créatif qui regroupe ces deux domaines. En parlant des échanges entre les peintres et les écrivains, Pierre Bourdieu énonce : « *On ne peut en effet comprendre la conversion collective qui a conduit à l'invention de l'écrivain et de l'artiste à travers la constitution d'univers sociaux relativement autonomes [...] les écrivains ont pu tirer parti des conquêtes des peintres, et réciproquement, pour accroître leur indépendance.* »²⁵⁷

L'écriture d'Assia Djébar est intimement liée à la peinture, sans doute dans une tentative de faire parler différemment les messages picturaux, c'est ainsi que les noms de Delacroix, Fromentin et Picasso jalonnent son œuvre, d'ailleurs un des titres de son recueil de nouvelles est *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui fait référence au célèbre tableau de Delacroix peint en 1832 et *de son regard volé* pour immortaliser l'enfermement des femmes dans leur harem. A ce sujet le psychanalyste Franz Fanon énonce : « *L'Européen rêve toujours d'un groupe de femmes, d'un champ de femmes, qui n'est pas sans évoquer le gynécée, le harem, thèmes exotiques fortement implantés dans l'inconscient.* »²⁵⁸

²⁵⁷ Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Editions du Seuil, 1998, p. 220

²⁵⁸ Fanon, Franz, *Sociologie d'une révolution*, Paris : éd. Maspero, 1959, p.26

La même œuvre est reprise sous un autre angle plus d'un siècle après, par le célèbre peintre Picasso avec la libération qu'il leur accorde. Ce faisant la romancière fait correspondre les multiples approches de ce tableau aux trames contenues dans le recueil de nouvelles qui emprunte à la toile l'intégralité de son titre.

« Par conséquent, Djébar ne réalise une libération des femmes à travers la parole que dans la mesure où elle opère un dialogue productif entre la peinture et l'écriture de ses nouvelles. *Femmes d'Alger* fait parler ses personnages féminins, mais dans l'espace d'un texte qui mêle sa voix à celle de l'image. Hors de cet espace interdiscursif, les personnages féminins ne sauraient exister, s'exprimer, se libérer. *Les femmes d'Alger* muettes et immobiles que Delacroix et Picasso figent dans leur toile prennent vie dans le récit de Djébar, deviennent siennes. C'est par le face à face « image-texte » que l'auteur produit un discours féminin socio-politique et historique capable d'arracher l'Algérienne à l'oppression masculine, inscrivant ainsi son travail dans une double visée, esthétique et libératrice : Djébar affranchit la femme par l'esthétique en l'arrachant aux modèles créés par les peintres et lui garantit ainsi une émancipation à la fois physique, puisqu'il est question de délivrer la femme de tous ses espaces d'enfermement (du harem entre autres...), et métaphysiquement puisqu'il est aussi question de faire sortir la femme du silence. »²⁵⁹

Le texte des nouvelles compose ainsi un terrain d'application de cette relation autre à l'œuvre de Delacroix à laquelle sera opposée celle de Picasso qui au début de la guerre d'Algérie brise l'interdit, renverse la malédiction et libère les belles prisonnières du harem en apportant des modifications à l'exemple de la porte que l'on aperçoit baignant dans une grande luminosité. A l'instar de ce dernier, Assia Djébar désire à travers son texte les arracher à l'immobilisme et l'attente, des modèles contenus dans la toile du peintre romantique français, pour leur offrir une libération par le corps et l'espace, une émancipation métaphysique la rupture avec l'inertie. Du rapport entre la langue et la peinture, il est énoncé :

« 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. »²⁶⁰

L'intérêt que porte l'écrivaine à l'art pictural est perçu également dans LALF où elle crée à travers l'écriture un tableau pictural qui immortalisera à jamais les premiers moments de la conquête. En effet un ensemble d'associations suggérées par un lexique emprunté à l'art visuel mêlant les lumières aux couleurs et aux formes donnent l'impression de se retrouver devant un tableau pictural. Ce qui confirme par conséquent l'art et la manière qu'a l'écrivaine d'associer deux espaces langagiers que sont l'écriture et la peinture nous donnant à voir non pas seulement une écrivaine mais une artiste à part

²⁵⁹ <https://core-ac.uk/download/pdf/55657549.pdf>, Consulté le 17/10/2016

²⁶⁰ Gefen, Alexandre. La mimésis. Textes choisis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Flammarion, 2002. (Coll. Corpus GF). Page13.

entière rappelant à coup sûr ses talents de cinématographe, de poète et de dramaturge, bref de créatrice. A ce propos Beida Chikhi déclare :

« Assia Djébar est aussi écrivain-architecte qui éprouve les structures, confectionne des objets linguistiques, et qui, tout en restant profondément ancré dans une idéologie de la représentation, évolue vers une recherche sémiologique et une réflexion sur le processus de création. »²⁶¹

Lila dans LEDNM, qui après la visite de son amie Suzanne s'est décidée à changer de vie et commence par ranger sa chambre où elle trouve au fond de sa malle le tableau de Carpaccio. La narration raconte :

« [...] « Les courtisanes » de Carpaccio. « Le plus beau tableau du monde » clamait-elle autrefois et pour lequel, elle, avouait avec une ardeur si triste qu'on ne pouvait l'accuser de snobisme [...] Les deux courtisanes, sur le mur, assises parmi leurs chiens, leur perroquet et leurs perruches, froides comme on doit l'être au bord du vertige, apportaient à la chambre leur désenchantement. » 154

Sans doute Lila s'identifie à ces deux femmes qui sont en attente de quelques choses peut-être d'un homme ou d'un mari et pour qui le temps semble s'être arrêté si l'on se fie à leurs regards figés.

« La scène représente deux dames vénitienes assises sur une terrasse, le regard figé dans le vide, elles attendent. Ce sont peut être des courtisanes ou des femmes mariées qui attendent le retour de leur mari, parti chasser le gibier dans la lagune. L'une des femmes tient dans la main droite un mouchoir peut-être un gage d'amour »²⁶²

En ayant recours à toute cette intertextualité Assia Djébar propose différentes lectures et explications d'un monde qui fut dans le passé et celui, tout autre au présent. Ces images mythiques, picturales et tant d'autres, porteuses d'une variété de sens satyrique et dramatique à la fois servent à dévoiler et critiquer la réalité algérienne de sa contemporanéité.

23.2 L'intertextualité par allusion

Selon Gérard Genette, l'intertextualité par allusion dépend d'une interprétation subjective du lecteur, les pratiques les plus fréquentes sont la parodie, le travestissement et le pastiche.

La référence à Nadja, la muse d'André Breton, poète et écrivain français, principal animateur et théoricien du surréalisme, par l'octroi du prénom Nadja à l'amoureuse de quelques jours de Berkane dans LDDLLF, n'a pas échappée à notre lecture, dans la mesure où il nous a été facile de rapprocher le texte de la romancière, faisant évoluer une

²⁶¹ Chikhi, Beida. Littérature algérienne. Op, Cit, p.172

²⁶² Framon.unblog.fr /2016/05/25/ deux-dames-carpaccio/ consulté le 07/04/2017

femme hors normes, qui bouscule les lois morales et sociales, avec le manifeste du surréalisme rejette toutes lois et morales instaurées par la société. Le travail intertextuel articule une double signification : d'un côté il suggère une nouvelle identification à d'autres femmes et une mise en rapport à l'Autre, puisqu'à travers Nadja et son profil, nous nous représentons, automatiquement, les figures du mouvement surréaliste telles Nadja. D'un autre côté, il traduit une représentation utopique d'un modèle de femme qui découle, sans aucun doute, du désespoir de l'écrivaine à voir les relations s'améliorer entre les hommes et les femmes de son pays. En effet, la guerre civile qui secoue l'Algérie, à partir des années quatre-vingt dix et qui s'étendra sur plus d'une dizaine d'années, a eu raison d'elle et de son espoir de voir le statut de la femme évoluer. C'est ainsi qu'elle fait dire à Nadja « *J'oublie, ou plutôt je veux oublier et pour cela, le mouvement, le déménagement, l'errance de rivage en rivage...* »

En exposant sa vision du monde à Berkane, on se rend compte que cette vue du personnage, partant de son contexte contraire, épouse les perceptions de l'écrivaine qui s'inscrivent dans une rupture socio-spirituelle aussi bien dans le raisonnement que l'action par le truchement de références au surréalisme. Cette juxtaposition d'idées et de références ne pourrait être interprétée autrement que par un échec de la pensée, de la société et de la culture. Le discours de Nadja dresse un personnage qui veut faire table rase du passé, la rupture avec la société d'origine y est lisible pour cause de la dégradation de la vie en Algérie contemporaine. A travers une anamnèse Berkane et Nadja se remémorent des épisodes de leurs enfances marqués par la violence, une violence qu'ils constatent revenir dans la société algérienne en ces temps des années quatre vingt dix comme il est indiqué tout au long du roman. La narration s'attarde sur le thème de la violence que nous nous proposons d'explorer par le biais d'une approche mythologique puisque l'idée du retour de ce phénomène est définie et expliquée à travers le mythe de l'éternel retour.

23.2.1 Le mythe de l'éternel retour à travers l'isotopie

En rendant compte de leurs visions du monde, les écrivains ont souvent eu recours au mythe pour aider leurs lecteurs à interpréter leurs textes. Le mythe a pour fonction d'expliquer les origines du monde et, de ce fait, d'expliquer certains faits actuels. D'après Mircea Eliade, le mythe « *raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. [...] C'est toujours le*

*récit d'une création : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. »*²⁶³

Le mythe qui vient du grec *muthos* signifie une histoire, c'est un récit appartenant d'abord à une tradition orale et transmis à travers les âges. Il se caractérise par des événements et des personnages extraordinaires, des animaux qui parlent, il explique l'origine du monde tel qu'il est aujourd'hui : L'origine du feu, de la mer. Dans le Dictionnaire historique de la langue française nous pouvons lire à ce propos : « *Signifie d'abord, suite de paroles qui ont un sens, d'où discours, propos..., souvent associé à épos qui désigne aussi le contenu des paroles, l'avis, la pensée, mais il tend à se spécialiser au sens de fiction, mythe, sujet d'une tragédie. »*²⁶⁴

En ayant recours à l'intertextualité d'une manière explicite ou implicite, l'écrivaine conforte les thématiques qu'elle aborde dans ses récits, ce qui lui permet de renforcer son argumentation et invite simultanément le lecteur à voyager à travers le temps et l'espace pour expliquer des faits actuels. Roland Barthes en donne la définition suivante. « *Le mythe est une parole. Naturellement, ce n'est pas n'importe quelle parole. [...] Ce qu'il faut poser dès le début, c'est que le mythe est un système de communication, c'est un message. »*²⁶⁵

Les mythes sont nombreux et les théories qui ont tenté de les expliquer sont aussi différentes que contradictoires. En tentant d'expliquer le phénomène de la violence qui prend des proportions alarmantes en cette fin du XXème siècle, Assia Djébar est remontée loin dans le temps pour explorer les origines du peuple algérien et voir si cette violence n'est pas atavique et n'est que de retour.

Dans LDDLLF, Berkane est un personnage perdu dans un passé qui l'englouti et avec lequel il n'arrive pas à rompre. Les flash-back incessants nous renvoient à des moments de la guerre de révolution où le thème de la violence est récurrent. Ce thème fonctionne à l'aide d'une isotopie qui régule la cohérence de l'idée de la violence et nous explique par bribes ses origines et ses causes.

Selon Greimas « *L'isotopie désigne globalement les procédés concourant à la cohérence d'une séquence discursive ou d'un message. Fondée sur la redondance d'un*

²⁶³ Mircea, Eliade. *Aspect du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, p.15

²⁶⁴ Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : 1992, p.1298

²⁶⁵ Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris :Seuil, 1957, p.181

même trait dans le déploiement des énoncés, une telle cohérence concerne principalement l'organisation sémantique du discours. »²⁶⁶

C'est le cas dans le récit où le thème de la violence se développe à travers des isotopies de sens propres et figurés et que nous nous proposons d'analyser. L'isotopie est définie également comme :

« Une isotopie est un ensemble de mots qui renvoie aussi au même thème mais par un jeu de références, de sens implicite ou seconds, figurés, sens qui ne se comprennent que dans le contexte. »²⁶⁷

23.2.1.1 Les isotopies dénotées

C'est sous l'angle de la violence que nous est rapporté un souvenir des événements de la guerre auquel a participé Berkane alors qu'il n'était qu'enfant. Des manifestations qui se déclenchèrent d'abord à Belcourt pour se répandre ensuite à la Casbah après la déclaration provocatrice de la speakerine à la radio et qui avait suffi à décider les esprits déjà chauffés.

« Nous écoutons dans un silence fiévreux. [...] Mon frère, aux mots de « la Casbah est calme », comme s'il venait d'être défié personnellement, s'emporte » LALF, p. 189

Fiévreux, défié et s'emporte dénotent d'une colère que le personnage a du mal à contenir, ces termes ainsi réunis forment une isotopie de la violence.

Alloua, le frère de Berkane, en fit une affaire personnelle et décida sous le coup de la colère de déclencher la manifestation dans son quartier en exhibant le drapeau algérien resté longtemps caché après la bataille d'Alger et c'est ainsi que s'embrase la Casbah à son tour. Berkane se retrouve parmi la foule à casser des vitres de boutiques.

« Garçons et adolescents sortent à présent : joyeux, débridés, enfiévrés ; je ne sais combien nous sommes : une forêt qui s'épaissit, qui s'obscurcit et les cris en huées, en haros, en échos de fureur s'amplifient ! Je ne me sens qu'un parmi la foule qui avance, cassant, détruisant, pulvérisant, saisie de silences soudains, puis une houle tumultueuse la propulse en avant. » LDDLLF, p.193

Outre l'isotopie de la violence formée par les adjectifs qualificatifs *joyeux, débridés, enfiévrés* qui rendent compte du caractère enflammé et passionné des manifestants, les termes associés en couples *s'épaissit, s'obscurcit* et *haros, échos* restituent par leurs sonorités l'effet tumultueux et désordonné de la manifestation. Ajouté à cela, la série des participes présents *cassant, détruisant, pulvérisant* qui par leurs terminaisons identiques

²⁶⁶ Charaudeau, Patrick. Maingueneau, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris Seuil, 2002, p. 332

²⁶⁷ www.eclairnement.com / La-notion-d-isotopie-sémantique-la

forment un écho sonore qui restitue le bruit de la foule en liesse et ajoute à la cohérence du réseau lexical et grammatical de l'isotopie de la violence qui traverse le texte.

Le caractère violent et dur de la manifestation est décrit de telle sorte qu'il s'apparente à une fête puisque les jeunes sont accompagnés par les youyous des femmes qui fusent du haut des terrasses des maisons de la Casbah à tel point que le jeune Berkane ne distinguait plus la fête, de la manifestation.

« ... *Moi me repeignant les cheveux mouillés, avec soin (comme si, me mirant dans un coin de glace, j'allais me précipiter à un mariage des voisins). Je ressors de chez nous parmi les youyous, y compris ceux de ma grand-mère...* »LDDLLF, p. 19 Comme un rituel de fête, les youyous accompagnent ces jeunes à l'apparence soignée puisque Berkane prend le soin de bien se coiffer. A ce sujet, il est dit : « *Luttés, conflits, guerres, ont la plupart du temps une cause et une fonction rituelles. C'est une opposition stimulative entre les deux moitiés du clan, [...] On ne peut en aucun cas expliquer la guerre ou le duel par des motifs rationalistes.* »²⁶⁸

C'est presque comme un héros qu'il s'apprête à rejoindre le groupe des manifestants.

« Au cœur du défolement en clameurs, en slogan (et toujours en arrière, le tressautement suraigu des chœurs féminins, roucoulement interminable), je me vois, un pieu fort et long ou peut-être un pied de chaise à la main. J'entreprends de casser des vitres. [...] Non loin de moi, d'autres gaillards détruisent avec plus de méthode et de froide résolution : cafés français où l'on ne nous a jamais servis, bars où l'on ne demandera jamais ni du vin ni de la bière. »LDDLLF, p. 192

Les Algériens animés par un sentiment de frustration envahissent les rues et détruisent les espaces qui leur ont été longtemps défendus et prennent ainsi leur revanche. La violence habite la société à tous les niveaux d'âges, enfants, adolescents et jeunes hommes y participent, même les femmes y contribuent par un soutien moral, caractérisé par les youyous qui les accompagnent lors des saccages. Il est dit à ce propos :

« *La violence s'oppose si peu à la faiblesse que la faiblesse n'a souvent pas d'autre symptôme que la violence : faible et brutale parce que faible précisément.* »²⁶⁹

Cette manifestation est vécue comme un rituel de fête, c'est-à-dire quelque chose qui se répète, qui revient avec le temps.

²⁶⁸ Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. [1969] Paris, Gallimard, collection, Folio 2009, p. 43

²⁶⁹ Jankeleritch, Vladimir. *Le pur et l'impur*. Flammarion, Paris, 1978, p.169

23.2.1.2 Les isotopies connotées

Réitérée par la narration à maintes reprises, la référence aux peuples anciens qui ont occupé l'Algérie n'est pas gratuite, elle est latente et porteuse d'un sens caché que nous nous proposons d'éclaircir. Berkane se remémore :

« *C'est à qui prendra sa hachette, et en avant, la destruction systématique et joyeuse de tout le local... Je deviens un véritable Vandale : allégresse rythmée, scandée... »*

La référence est faite aux Vandales, connus pour leur barbarie et qui ont occupé l'Afrique du nord romaine de 407 av.j.c jusqu'à 533av.j.c soit plus d'un siècle, à propos des Vandales, nous pouvons lire :

« Les Vandales sont des tribus germaniques dont le pays d'origine est la mer Baltique au nord de l'Europe. [...] Ces tribus réputées barbares marchent aussitôt vers l'Est, (de l'Afrique du nord), dévastant sur leur chemin les champs agricoles et massacrant femmes, enfants, vieillards et religieux. Les Vandales dominent la Numidie et tous les territoires de l'Afrique du nord occidentale. [...] Gens frustes, leur nom sera irrévocablement synonyme de barbarie et sauvagerie. »²⁷⁰

En plus des Vandales, Berkane se réfère aux Turcs, ce qui dénote du mélange racial du peuple algérien. « *Nous ressemblons ainsi à nos ancêtres, les corsaires redoutables d'Alger, pillant, ravageant tout, quand ils débarquaient autrefois sur la rive des peuples du Nord... »LALF, p.194*

Dans leur allégresse destructrice Berkane et ses compagnons s'en prennent à une droguerie à l'intérieur de laquelle il se rend compte que cette violence incontrôlable est un héritage génétique de leurs ancêtres les pirates turcs.

Et c'est en parlant de torture, une autre forme de violence que les corsaires turcs sont cités « *comme si la torture n'était pas de bonne guerre : on le sait chez nous, à la Casbah ! Ça s'est toujours passé ainsi, depuis les frères Barberousse et les autres corsaires. Un témoin est là, un grand, un Espagnol qui a écrit le premier sur mon quartier : Cervantès ! »*

Cet énoncé confirme l'idée que les Turcs sont instigateurs de la torture, pratiquée bien avant les colonisateurs français, des écrits tel que celui du célèbre écrivain espagnol, jadis captif de la régence d'Alger relatent cet état de fait.

Une appartenance et une filiation revendiquée non sans une pointe de fierté lorsque Berkane s'installant devant la Méditerranée se revoyait dans les rues de la Casbah *ma cité des pirates légendaires. « Ces « Imazighen » devinrent pourtant nos héros, eux, les corsaires turcs qui avaient écumé la Méditerranée, ces « rois d'Alger » du seizième au dix-huitième siècle... » p14*

²⁷⁰ Ferkous, Salah. *L'Histoire de l'Algérie*, traduit par Salah Benamor. Alger, Dar El-Ouloum, 2007, p.34

Le *pourtant* dénote du contraste contenu dans l'énoncé et montre le non sens de cette fierté qui ne correspond nullement avec la réputation de ces rois d'Alger. Le non sens des révoltes des Algériens qui n'écourent que leur instincts et ne réfléchissent pas à la portée de leur actes qui débouchent dans le chaos. *Imazighen, Vandales et corsaires turcs*, les premiers habitants de l'Afrique du nord sont cités tour à tour pour désigner l'origine de la violence qui habite tout Algérien, à ce sujet Mircea Eliade énonce :

« Ainsi, la réalité s'acquiert exclusivement par *répétition* ou *participation*, tout ce qui n'a pas un modèle exemplaire est « dénué de sens », c'est-à-dire manque de réalité. [...], dans ce sens que l'homme des cultures traditionnelles ne se reconnaît comme réel que dans la mesure où il cesse d'être lui-même et se contente d'*imiter* et de *répéter* les gestes d'un autre. [...] Nous avons vu que le guerrier, quel qu'il soit, imite un « héros » et cherche à s'approcher le plus possible de ce modèle archétypal. »²⁷¹

« *Moi, quinze ans bientôt, le feu de la révolte désordonnée dans mes veines, bouillonnant mais toujours en vain, j'ai vu pour la première fois de ma vie la déroute, et les fuyards.* » LDDLLF, p.200

Cette violence héritée des lointains pirates et des anciens peuples qui ont vécu sur la terre de l'Afrique du nord est présentée par la narration comme un atavisme, et c'est ainsi que l'affirme Berkane après que les manifestants aient été réprimés.

Les descendants de ces pirates, qui ont longtemps écumé les rives de la Méditerranée, se sont mêlés avec le temps au reste de la population et constituent ce qui est appelée aujourd'hui la population algérienne. C'est ce que nous révèle la narration,

« *Berkane piétine au milieu des grands, il suit le flot, il reconnaît même l'atelier d'ébénisterie de monsieur Kobtane, son fils est avec lui, dans la même classe* »LALF, p.41 Cet énoncé confirme la filiation et l'atavisme de la violence héritée depuis les anciens temps. « Kobtane » ce nom de famille du personnage et qui désigne dans la langue arabe un capitaine de la marine, prouve encore une fois que ce sang de la révolte incontrôlable qui coule dans le sang des Algériens est hérité des pirates turcs. Ce retour de la violence a donc son origine puisqu'il est ancré dans le sang, c'est un atavisme.

Une révolte le plus souvent spontanée et irréfléchie qui n'apporte pas de fruits et qui engendre généralement des dégâts et du gâchis. « *Le feu de la révolte désordonnée dans mes veines, bouillonnant mais toujours en vain, [...] C'est pour le voir que j'ai suivi leur marche désordonnée !* » LDDLLF, p.43

²⁷¹ Eliade, Mircea. Le mythe de l'éternel retour. Op, cit. p.48, 49. C'est l'auteur qui souligne dans le texte

La violence en ces temps de guerre, vécue lors de son enfance, a tellement marqué Berkane que des scènes continuent à le hanter à l'âge adulte et où il revoit la foule désordonnée que formaient toujours ses compatriotes. Berkane remet à jour un souvenir brouillé, confus qu'il croit confondre avec un mauvais rêve tellement il n'y revoit que de la violence. Le souvenir d'un corps gisant par terre, blessé par le tir d'un boucher français qui avait été menacé à la suite d'une manifestation. La narration ne s'attarde pas sur le corps de cet Algérien agressé par le boucher et ne le dit pas explicitement, mais insiste sur la vengeance des gens du quartier et la sauvagerie avec laquelle ils vont s'en prendre au boucher. « *Il (Berkane) revoit le corps du boucher, cette fois de dos et en l'air : un grand gaillard, aidé d'un autre, vient de pendre l'homme tenant toujours le revolver, au crochet de sa boucherie. Revient l'image choc du rêve : des jambes courtes, de dos, gigotant dans l'espace, là-haut, au-dessus du petit Berkane au regard épouvanté.* » p 42. La sauvagerie et la violence de cet incident est telle que cette image d'épouvante hante des années après l'esprit de Berkane jusqu'à le poursuivre dans son sommeil. Comme un animal, le boucher, laissé pour mort, est suspendu à un crochet. « *Toujours dans l'espace, les jambes s'agitent une, deux fois, avec désespoir, l'homme suspendu est vivant, ou à demi vivant, ou en train de mourir* » p 41

Cette description est réitérée trois fois en deux pages, c'est dire l'impact violent de cette image qui, des années après, hante toujours le sommeil de Berkane et brouille sa perception « *Il replonge dans un sommeil plus noir, solitaire... [...] Il rêve cinq minutes au moins, le temps d'une scène entière qui n'en finit pas, dont il émerge, le cœur battant d'effolement. Les yeux ouverts, réveillé difficilement...* »LALF, p.40 Berkane souffre d'un traumatisme mémoriel qui le représente presque atteint de folie. L'image fait échos au rituel musulman de la fête du mouton, ou l'Aid El Kabîr lorsque les musulmans après avoir égorgé l'animal, l'accrochent pour pouvoir en ôter la peau. Ce rituel pratiqué sur un homme montre la violence de l'action. Selon Mircea Eliade tout rituel a un modèle divin, un archétype²⁷², chez certains peuples dits « primitifs » les hommes ne font que répéter ce que les dieux ont fait au commencement avant eux. D'après ce spécialiste de la mythologie : « *[...] Les rituels ont leur modèle mythique, mais n'importe quelle action humaine acquiert son efficacité dans la mesure où elle répète exactement une action accomplie au commencement des temps par un dieu, un héros ou un ancêtre.* »²⁷³

²⁷² Eliade, Mircea. Le mythe de l'éternel retour, op, cit, p, 34

²⁷³ Ibid, p, 35

Le propre du rituel est la perpétuation, la puissance de ce rite réside dans le fait qu'il ait été répété sur un homme, il devient facile avec le temps de répéter et d'exécuter le cérémonial au point où les Algériens ont pu substituer au mouton, un homme, c'est dire la violence qu'ont du mal à retenir les compatriotes de Berkane. Les compagnons de ce dernier se sentent comme des justiciers puisque la répétition de cet acte les projette dans un « temps sacré »²⁷⁴. A ce sujet Plotin, philosophe gréco-romain de l'antiquité énonce :

« La justification de l'image et celle du mythe sont indissociablement liés par leur identité de statut : l'un et l'autre appartiennent à l'ordre du sensible mais renvoient à l'intelligible dont ils procèdent. Le mythe étant un discours figuré, est par là même un mode de connaissance direct. »²⁷⁵

La justification du mythe par l'allégorie en fait un moyen d'accéder au vrai comme l'image sensible est un moyen d'accéder aux idées. L'écrivaine assimile le retour de la violence à différents moments de l'Histoire de l'Algérie à un rituel, c'est à ce niveau que nous percevons la sollicitation du mythe de l'éternel retour, où tout n'est que recommencement. C'est ainsi que l'énonce le philosophe grec stoïcien :

« *Épictète affirmait que tout ce qui arrive est déjà arrivé et arrivera de nouveau. Une vision cyclique de l'Univers, tout revenant un jour où l'autre.* »²⁷⁶

C'est dans ce cadre que l'écrivaine fait le rapprochement entre le retour de Mohamed Boudiaf et celui de De Gaulle dont la mesure où les deux hommes politiques ont fait leurs réapparitions en temps de crise pour apaiser des tensions qui divisaient leurs peuples.

« Puis, il y a eu ce héros oublié : ce presque vieil homme, raidi, un peu sombre et si émouvant, acceptant finalement la charge du pays. J'ai regardé son image, sur les journaux, quand il descendait de l'avion : Boudiaf, le leader providentiel ? Bien sûr, beaucoup y ont pensé : comme de Gaulle, revenu au 13 mai, quand on craignait la scission du pays. » LDDLLF, p. 179

Le retour au pouvoir du général de Gaulle au printemps 1958, est fondamentalement dû à l'impasse dans laquelle se trouve plongée la IV^e République du fait de la guerre d'Algérie.²⁷⁷ Cet homme qui par le passé avait réuni tous les Français pour renverser le régime de Vichy et expulser les Allemands du territoire français, s'est vu écarté par la suite par ses concurrents au pouvoir en 1946. Des années après, en 1958, on lui fit appel pour désamorcer les crises qui divisaient les Français. Le même scénario est reproduit avec Mohamed Boudiaf, l'un des instigateurs de la guerre de révolution, qui après des années d'exil au Maroc n'a pas hésité à rentrer au pays, après qu'on lui ai fait appel, lorsque la

²⁷⁴ L'expression est soulignée par Mircea Eliade dans Le mythe de l'éternel retour à la page 34

²⁷⁵ Dictionnaire des mythes littéraires, Brunel (dir) édition du Rocher [1988], 2003, p.788

²⁷⁶ <https://www.les-philosophes.fr/auteur-epictete.html>

²⁷⁷ <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/parcours/0003/de-gaulle-le-retour-au-pouvoir.html> Consulté le 25/11/17

crise politique, suite à l'annulation des suffrages a failli mener le pays à la dérive. Il sera malheureusement lâchement assassiné.

« Fin novembre 93, les francophones des deux sexes et de diverses professions [...] furent en désordre leur pays pour la France, le Québec, un peu comme les Morisques andalous et les Juifs de Grenade, après 1492 et, par vagues régulières, tout le siècle suivant, s'en étaient allés, un dernier regard tourné vers les rivages espagnoles, pour aboutir-grâce à la langue arabe d'alors-d'abord à Tétouan, à Fès, à Tlemcen et tout le long du rivage maghrébin. Ainsi, comme l'arabe avait ensuite disparu dans l'Espagne des Rois très catholiques-ceux-ci aidés vigoureusement par l'Inquisition-, est-ce que soudain c'était la langue française qui allait disparaître « là-bas » ? » LDDLLF, p. 271

Cet énoncé révèle l'inquiétude de l'écrivaine à propos du sort de la langue française en Algérie. Cette langue qui constitue une part importante de l'identité algérienne risque de disparaître avec la montée des islamistes, dont l'élimination de toute représentation française dans le pays est leur fer de lance. Inquiète, elle fait le parallèle entre ce sort qu'elle prédit pour la langue française et ce qui est déjà arrivé pour la langue arabe en Andalousie, un scénario qui risque de se répéter, le retour d'un sort identique à la langue française l'inquiète. Cette image d'événements qui se répètent nous rappelle l'idée mythique de l'éternel retour.

En soliloquant à propos de la tournure tragique des événements qui ébranlent son pays et du fait que les journalistes sont devenus la première cible, Driss le frère de Berkane nous livre ses pensées :

« -Face à face nocturne avec un persécuté ! Deux solutions pour recouvrer la mobilité, dans cette « ville des tempêtes », comme dirait Berkane : choisir d'être barbu, avec un air hypocrite de dévot, mais je ne saurais pas ; ou alors, m'habiller en tchador des pieds à la tête et marcher ainsi, comme une femme se mouvant dans la ville ! Hélas... » LDDLLF, p. 292

Par un retournement de situation le désavantageant sur tous les niveaux, l'Algérien se retrouve à vivre la même situation qu'il a longtemps fait subir à la femme, la séquestration et l'enfermement deviennent à son tour son lot quotidien, obligé de se déguiser pour pouvoir sortir en dehors de chez lui sans se faire tuer. La situation se retourne contre l'homme et l'enfermement tant assigné à la femme devient son mode de vie pour échapper à la mort.

Le mythe de l'éternel retour est un moyen qu'utilise l'écrivaine pour décrire et expliquer la violence, il lui permet de transcender le temps et plonger dans les profondeurs de l'âme humaine pour la sonder et pouvoir ainsi expliquer les faits actuels. Elle explique la violence qui anime la société algérienne par un retour aux origines et aux temps anciens, c'est le retour du passé dans toutes les images de violence qui figurent dans le récit. Cette série d'événements contemporains est articulée conformément au modèle a-temporel du

mythe héroïque pour que nous puissions l'interpréter, comme nous pouvons le lire dans cet énoncé. « *L'éternel retour semble être ainsi une idée normative, elle représente une injonction pratique qui nous pousse toujours à agir de telle manière que l'on serait heureux d'agir de cette façon, encore et encore* »²⁷⁸

Tout est revenant, un jour où l'autre, telle est l'explication du mythe de l'éternel retour. La sollicitation de ce mythe par l'auteur est pour montrer que la violence est ancrée dans le sang des Algériens puisque héritée de leurs ancêtres qui ont peuplé cette terre tour à tour : Berbères, Vandales et Turcs, mais l'important dans son argumentation est l'affirmation de ce présent où sévit la violence sur les autres formes de temporalité, puisque l'instant de la décision et de l'action prédomine tout le reste. C'est une confrontation des temps de la violence. Assia Djébar rétablit le lien entre le passé lointain et le présent le plus proche pour expliquer des faits contemporains.

23.2.2 Le mythe de la France

L'allusion au XIII^{ème} siècle, siècle des lumières, époque lointaine très foisonnante, très riche et qui a été d'un grand apport pour l'humanité nous a été perceptible grâce au vocable *lumière* qui revient dans quelques récits de l'écrivaine. Dans LALF, Assia Djébar raconte les relations de voisinage avec la famille du gendarme français, elle précise qu'elle n'entre jamais chez eux et qu'elle n'observe leur intérieur qu'à partir de l'extérieur, à travers une fenêtre.

« *Mais je stationne encore là, fillette accoudée à la fenêtre du gendarme, Je ne dus contempler leur salle à manger qu'ainsi, recevant la lumière de la cuisine, au bout du corridor. [...] car, pour moi, les demeures françaises exhalaient une odeur différente, reflétaient une lumière secrète-ainsi mon œil reste fasciné par le rivage des autres. [...]* »
LALF, p. 38, 39

Le vocable *lumière* qui revient successivement dans une page après l'autre se veut insistant sur cette idée de clarté qui émane des demeures françaises. L'idée trouve sa valeur dans les effets bénéfiques que ses parents avaient pu tirer de leur fréquentation des Français. C'est dans ce sens qu'il est énoncé à propos de ce vocable qui peut être employé en tant que symbole mais aussi en tant que métaphore. « *La lumière est mise en relation avec l'obscurité, pour symboliser les valeurs complémentaires ou alternantes d'une évolution.* »²⁷⁹

²⁷⁸ <https://la-philosophie.com/eternel-retour-nietzsche> Consulté le 26/11/1017

²⁷⁹ Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. Dictionnaire des symboles [1969] Paris, Robert Laffont et Jupiter, 2012, p. 675

L'idée est répercutée et maintenue quelques années après, dans VELP, à propos de la visite que sa mère avait rendue à son fils, c'est-à-dire le frère d'Assia Djébar dans la prison à Metz pendant la guerre de libération. L'espace à l'intérieure de la prison, d'habitude froid et hostile, dénote par le caractère attrayant que lui accorde la narration et à propos duquel nous lisons.

« Une dernière porte s'ouvrit, et d'un coup la lumière, vive et éclatante : c'était le bureau du directeur. [...] et elle (la mère de Assia Djébar) ne regardait toujours pas l'étranger ; seulement son bureau, et cette lumière à laquelle, enfin, elle s'habitua. »

LALF, p.19

La redondance du mot lumière n'est pas un fait du hasard, l'écrivaine insiste sur cette idée comme elle l'avait fait en 1985, date de publication de LALF. La lumière n'est autre que celle qui émane de tout ce qui est français, par allusion au siècle des philosophes appelé également siècle des lumières. L'idée à laquelle fait allusion l'écrivaine est celle qui signifie que côtoyer les Français ne peut qu'apporter progrès et épanouissement. A propos de ce siècle, nous lisons :

« Paris était comme un grand salon, où il faisait bon causer, briller, écouter, écouter seulement. Ceux qui avaient eu la douceur d'y vivre, quand ils s'en allaient sans retour gardaient la nostalgie du paradis perdu : [...] Cela continuait par les artistes de toute espèce, qui, eux aussi, travaillaient à construire une Europe française au siècle des Lumières »²⁸⁰

La même image est reconduite dans LDDLLF publié en 2003, où nous voyons Berkane désespéré de n'avoir pas retrouvé sa mythique Casbah, essaye tant bien que mal de retrouver des traces de son enfance dans le centre de la ville. Il livre quelques une de ses impressions.

« Le dos encore tourné à la Casbah, j'ai jeté un dernier regard, derrière le minaret de la Mosquée Neuve, vers celui, plus austère, de la Grande mosquée d'avant les turcs. Puis j'ai renversé la tête vers le ciel, je me suis emplis les yeux de la lumière, en ce début de l'après-midi : elle semblait papilloter ; à force d'intensité, elle auréolait le contour des immeubles, des arbres, des toits, du vide au milieu. [...] J'ai cligné des yeux une ou deux secondes, et comme autrefois dans ma jeunesse-où je m'aventurais si souvent jusque-là, je me souviens, jusqu'au Cheval, avec la statue du prince d'Orléans qui n'est plus là, mais qui se dresse encore dans ma mémoire d'enfant, sous cette même lumière-, oui longuement j'ai contemplé toute la place, [...]. » LDDLLF, p.82

L'allusion au siècle des lumières y est présente à travers le vocable *lumière* qui revient à deux reprises encore une fois dans ce récit. L'énoncé précise que la lumière ne se déversait pas sur la ville côté arabe, c'est à dire la Casbah et les deux Mosquées, non, la lumière se déversait sur les immeubles, indice de la ville européenne où déambule le

²⁸⁰ Anthologie de la littérature française et européenne. Op, cit., p.224

narrateur jusqu'à ce qu'il arrive à la place du Cheval avec la statue d'Orléans qui a été déboulonnée aussitôt l'indépendance annoncée. Cependant, le souvenir du Cheval avec la statue du prince d'Orléans persiste dans sa mémoire et ce qui persiste surtout c'est la lumière tout autour qui n'a pas quitté, depuis son enfance, la mémoire de Berkane. La lumière qui auréole toute représentation française *immeuble* et *statut du prince d'Orléans* ne peut que traduire l'impacte positif que peut produire tout rapprochement avec la France. L'idée de lumière qui est chargée d'évolution, de progrès, de modernité et d'épanouissement trouve son essence dans son opposition au vocable *austère* qui véhicule, lui par contre, l'idée de rigidité et de dureté à propos de toute représentation arabo-musulmane. Le contraste est donc clairement établi entre le monde arabo-musulman qui n'est qu'austérité et celui, occidental qui n'est qu'évolution et épanouissement.

L'attrait pour tout ce qui est français dans l'œuvre de Assia Djébar est perceptible depuis 1985 comme nous l'avons montré dans les autres chapitres et est maintenu jusqu'à la fin de sa carrière, ce qui explique la valorisation de la France mythique. A travers cette intertextualité allusive, Assia Djébar est entrain de nous dire qu'il y a une France idéale qui n'a rien à voir avec la France coloniale.

Conclusion partielle

D'une représentation réaliste de la guerre relatant l'organisation de la lutte armée à travers la solidarité de tout un peuple et dénonciatrice des ses effets sur les structures sociales de sa communauté et des séquelles qui s'en suivirent, Assia Djébar est passée à une toute autre représentation. En effet, après son expérience cinématographique et sa rupture avec l'écriture qui aura duré treize ans, l'écrivaine reprend la plume à l'aube des années quatre-vingt avec son roman *L'amour la fantasia* et dresse une représentation romantique de la guerre en lui conférant une dimension charnelle. En déclarant à Wadi Bouzar qu'elle voyait en l'écriture de chaque roman un projet d'architecte, l'image de l'écrivaine qui construit chaque récit comme un artiste, s'attache par conséquent à elle, ce qui lui a permis d'exposer des postures différentes de celle engagée de ses débuts d'écrivaine et de prendre une grande liberté d'écriture.

En méditant sur la question de la conquête de l'Algérie, elle a fait preuve d'une écriture innovante et percutante sur le plan esthétique par la richesse et la variété des images métaphoriques. Ce faisant, elle a délégué aux images et aux effets de styles le pouvoir de toucher et convaincre son lecteur que l'invasion de l'Algérie n'a été en fait qu'un geste d'amour, un éthos novateur pour se démarquer de ses prédécesseurs et de son écriture d'avant qui empruntait au réalisme ses techniques d'écriture. C'est une véritable construction d'une représentation autre de la colonisation à laquelle s'est consacrée l'écrivaine architecte, faisant des récits à caractères historiques dans LALF, un discours. Un discours ambigu dans la mesure où écrivant à propos de l'Histoire et se basant sur des documents historiques, elle a eu recours à une grande subjectivité pour détourner les faits de leur réalité et leur conférer une dimension romantique. Assia Djébar nous fait savoir que ce n'est pas l'Historienne qui énonce mais l'écrivaine qui revendique la part de fiction dans son écrit et qu'elle en use comme elle veut. L'éthos de l'écrivaine est celui d'un artiste qui confirme ses talents à travers un geste scriptural hautement esthétisé. Elle s'inscrit dès lors dans le courant des novateurs pour qui l'écriture est la transformation des mots en art.

En véritable poète, Assia Djébar donne à lire une pluralité de mots images suggestifs pour évoquer des impressions et faire adhérer ses lecteurs à sa vision du monde afin de dépasser la part de ressentiment. En opposition à cet univers romantique, sont confrontés les récits des enfumades perpétrées par les militaires français contre des tribus arabes. Là aussi, le récit est équivoque dans la mesure où l'auteur emploie simultanément

des termes à connotations péjoratifs mais aussi mélioratifs, installant le lecteur dans une incohérence totale, ne sachant plus si elle condamne les actes de ces militaires ou si elle en fait un portrait positif, son éthos à ce niveau est paradoxal. Par le jeu des images, Assia Djébar met en rapport la conquête et l'acte d'amour en passant sous silence les atrocités et la violence de tout fait guerrier. La disproportion est suggérée par la pluralité d'éléments textuels renvoyant à une image esthétisée de cet acte et c'est ce qui accentue l'éthos paradoxal de l'écrivaine narratrice, qui s'est donnée à voir comme personnage témoin et témoin actif de surcroît condamnant et esthétisant à la fois la colonisation.

C'est ainsi que transparaît l'ambiguïté de cette écrivaine qui se donne à voir comme dénonciatrice des méfaits perpétrés par le colonisateur mais qui au lieu de faire le récit de ce qui a été traumatisant comme le laissait entrevoir son éthos d'écrivaine engagée lors de ses écrits des années soixante, fait le récit de ce qui apparaît comme vertueux, alors qu'il ne l'est pas. À travers une maîtrise parfaite et un jeu d'écriture des plus réussis, l'écrivaine a su mêler le *je* autobiographique au *je* de la traqueuse de l'Histoire et à celui de l'écouteuse infatigable des témoignages de ses compatriotes. Privilégiant son travail de romancière, elle s'octroie le droit de bousculer les genres et de les mêler comme elle le souhaite. À travers cette technique, l'écrivaine se donne à voir comme libre de toutes contraintes scripturales éclaboussant les genres, entremêlant l'Histoire à la fiction, à l'autobiographie et aux témoignages.

S'étant affranchie des codes de l'écriture en bouleversant les genres, mais surtout désabusée à la suite de la guerre civile qui divise son pays, Assia Djébar continue dans cette lancée de subversion pour nous surprendre encore une fois dans *LDDLLF*, où elle emprunte au courant surréaliste et celui de l'absurde leurs marques de fabrique, en posant la thématique de l'échec, du refus du monde et en rejetant toutes les contraintes et toutes les logiques. Un éthos désespéré laisse entrevoir sa désillusion d'une quelconque amélioration dans les relations hommes et femmes mais aussi chez les dirigeants de son pays qui ont laissé sa patrie aller à la dérive. Ce faisant, elle propose à la fin de sa carrière un personnage masculin dans une solitude absolue, refusant son monde et toute idée d'espoir ainsi que des figures féminines hors norme rejetant toutes les contraintes et toutes les lois sociales.

Racontant son Algérie natale dans tous ses états, jeune pays prometteur au lendemain de la colonisation jusqu'à ce début du vingt-unième siècle, éclaboussée et meurtrie par une guerre civile, elle donne à voir un éthos ambivalent partagé entre un entre-deux linguistique et spatiale qui lui a donné certes matière à écriture mais lui a causé une

déchirure, se sentant obligée de toujours s'expliquer concernant sa langue d'écriture et son expatriation. Son absence de la scène sociale, alors que ses compatriotes se faisaient tuer, a laissé entrevoir un ethos se culpabilisant sans cesse même si elle a pris position à travers ses écrits en publiant dans l'urgence plusieurs récits.

CONCLUSION GENERALE

Se voulant écrivaine, Assia Djébar s'est donnée à voir comme artiste et architecte bâtissant une multiplicité de récits, alliant la fiction à l'Histoire et au témoignage, survolant différents mouvements de pensées en empruntant au réalisme, au romantisme et au surréalisme leurs techniques d'écritures pour se voir échouer dans l'absurde et dire son désespoir de voir son pays sombrer dans le chaos. Sa position initiale a été de révéler des faits historiques dans un cadre de fiction en racontant l'histoire des individus tout en l'articulant autour de leurs communautés. Elle s'est penchée sur la solidarité d'un peuple, son avenir, sur la prise de conscience politique, sociale, sexuelle et sur les mutations de la société algérienne en se conformant à l'idéologie de l'époque pour soutenir l'action du mouvement national et ne dénoncer que le fait colonial. Sa préoccupation première a été de raconter la femme pour la représenter sous une image positive de sujet en plein dans l'action. Un positionnement modifié, quelques temps après, qui signifie une volte-face désavantageant sa compatriote et l'installant dans une image avilissante. D'où un éthos paradoxal, ambigu et instable, se donnant à voir comme libératrice de sa compatriote sur le plan de l'action et la parole mais la maintenant dans une image stéréotypique de femme cloîtrée et assignée au silence.

Historienne de formation et se voulant dénonciatrice des effets désastreux de la colonisation sur les structures profondes de sa société, elle s'est donnée à voir, concernant la conquête de l'Algérie dans LALF, comme novatrice et poète à la fois, en faisant preuve

d'un travail hautement esthétisé proposant ainsi une réécriture de l'Histoire en en dressant un tableau romantique, amenant par conséquent le lecteur à reconsidérer ses conceptions et à dépasser la part de ressentiment. C'est ainsi qu'elle parsème délibérément le texte d'une forte présence de subjectivité où son discours ambigu laisse deviner une prise de position paradoxale de ses débuts d'écrivaine engagée. En effet, en donnant une dimension sexuelle à ce récit, l'écrivaine ne condamne plus la colonisation mais préfère l'assimiler à un acte d'amour, elle adoucit de ce fait tout ce qui s'en est suivi comme exactions.

Se voulant porte-parole et libératrice de sa compatriote en lui déléguant la parole à travers des témoignages mais aussi par le biais de la fiction pour faire d'elle l'image d'une femme sujet en plein dans l'action, elle n'a fait que la maintenir dans une représentation de femme enfermée et assignée au silence, une image figée, reprise tout au long de sa carrière, installant sa compatriote dans une représentation stéréotypée. Son œuvre s'est tellement limitée à ressasser cette image de femme séquestrée que l'écrivaine s'est cantonnée dans un anachronisme qui l'a maintenu dans un déphasage total, ignorant la réalité des mutations sociales qu'a connues son pays. Son expatriation, au tout début des années quatre-vingt, en est sans doute à l'origine puisque, éloignée de son pays, elle ne peut suivre l'évolution de sa société malgré ses fréquents allers et venues. La reproduction de cette image archaïque l'a enfermée dans un refus du réel et du présent donnant de plus en plus l'impression qu'elle écrit pour répondre à une demande d'un public d'attente, adepte de littérature exotique, confinant la femme dans une image dérisoire, réduite à son sexe. En effet, se faisant publier en France dès le début de son aventure avec l'écriture, Assia Djébar a appartenu à un canal d'imposition idéologique. Sa carrière rend compte d'une écriture préprogrammée pour réactualiser les thèmes si chers à l'occident, une demande qui a figé son écriture dans un carcan qui a empêché toute originalité et spontanéité et l'a maintenue loin de toutes visions de modernité et de progrès. Dans une étude diachronique de son œuvre, nous constatons qu'il n'y a aucun renouvellement sur le plan thématique.

Se distinguant par l'innovation de son écriture au début de sa carrière et surtout par le thème du couple qui n'a jamais été abordé par ses prédécesseurs, elle a vite fait de tomber dans le ressassement d'un seul et même thème pathétique, celui de l'incommunicabilité entre les deux sexes. L'ambiguïté de son écriture a laissé voir un projet qui a vite fait d'échouer, ce qui a empêché l'édification de cette image de femme sujet, même si l'écrivaine s'est toujours donnée à voir comme défenseur de la cause féminine. Consciente du fait que sa littérature était destinée à l'exportation, Assia Djébar n'a pas hésité à dévoiler les avatars de sa société, la représentant comme étant sclérosée sur trois périodes

d'écriture, c'est-à-dire des années cinquante jusqu'aux années deux mille. Balayant du coup le réel progrès socio-économique auquel était arrivé son pays tel que la scolarisation des filles à haute échelle ainsi que l'intégration de la femme dans le monde du travail et des corps constitutionnels réservés jusque là uniquement aux hommes, elle laisse percevoir la volonté de vouloir satisfaire un lectorat d'outre-mer, avide de représentations négatives de ses anciennes colonies.

Désespérée de voir s'améliorer les relations hommes femmes dans sa société, elle a peint, dans ses derniers récits, des femmes aux antipodes des premières représentations, des femmes hors normes vivant en couple le temps de se découvrir, et le temps de se dire. Des femmes transgressant l'interdit à plusieurs niveaux que rien ne retient, ni lien spatial ni social, qui nouent et dénouent les relations, selon leur volonté, et vivent leurs vies sexuelles selon leur gré. Bref, des femmes utopiques.

Le paradoxe de l'écriture d'Assia Djebar se situe également dans sa volonté de se donner à voir comme très attachée à son algérianité sur le plan identitaire, linguistique et culturel, mais qui a fini par se désavouer en exprimant sa nostalgie de la présence française rendant compte de ce fait d'une idéalisation de la période coloniale. C'est dans ce sillage que le contre discours devient au centre de son écriture, remettant en cause l'idéal de tout un peuple qui fut celui du nouveau monde qu'elle entrevoyait d'une manière très optimiste pour ses compatriotes. Sa vision balaye du coup les acquis de son pays tant sur le plan politique, historique que social, d'où un ethos désespéré où le pathétique a laissé une large place à des images de négation et d'absurde par le biais de personnages refusant leur monde et où le politique a pris le dessus sur le littéraire. Ce faisant, elle se détourne de son projet initial qui était celui de raconter et décrire des faits sociaux, pour celui d'observer, interroger, analyser et juger sa société.

Son écriture rend compte également d'un éthos instable et ambigu, à force de devoir toujours et inlassablement s'expliquer sur le choix de sa langue d'écriture : le français. La langue de l'ennemi d'hier, comme elle se plaît à la désigner, même si elle prétend le contraire et se dit assumer l'utilisation de cet outil sinon pourquoi toutes ces explications réitérées dans de nombreux écrits. Il est vrai que l'exil et le thème de la langue lui ont constitué une matière à écriture mais ont maintenu son écriture otage d'une seule et même thématique reconduite sur plusieurs décennies. Le maintien de ces thématiques est un choix idéologique sciemment adopté par elle.

Son installation loin de son Algérie natal a laissé transparaître également un éthos instable et ambivalent, ce qui a donné à voir l'image d'une femme déchirée entre un entre-

deux spatial s'empêchant ainsi de vivre les années de plomb vécus par ses compatriotes lors de la guerre civile qui a divisé ses compatriotes. Ce déchirement a fini par rendre compte d'une image d'écrivaine se culpabilisant sans cesse, tourmentée et en proie à d'éternelles interrogations sur le devenir de son pays et de sa compatriote mais rendant compte simultanément d'une souffrance et d'une déception profonde qui vient de l'impossibilité de vivre sans malaise dans l'Algérie indépendante.

Nous avons le sentiment en lisant Assia Djébar que toute son œuvre cherche à culpabiliser l'Algérie quant au sort qu'elle réserve à la femme mais aussi au fait qu'elle n'a pas su suivre le chemin du progrès qui succède à toute indépendance. En effet, on peut diviser son œuvre en trois périodes marquées par des positionnements différents : la première qui se distingue par la volonté de faire de la femme un sujet, la deuxième maintenant cette dernière dans une position dévalorisante et la troisième en mettant sa plume au service des événements tragiques qui ont secoué l'Algérie, dressant une image négative de son pays.

En définitif, que nous reste-t-il à dire sur l'œuvre d'Assia Djébar sinon qu'il ya comme un goût d'inachevé à propos de notre analyse, puisque faute de publication posthume de son dernier texte, *Les larmes d'Augustin*, nous ne pouvons deviner sur quoi portaient ses préoccupations depuis 2007, date de publication de son dernier ouvrage autobiographique, *Nulle part dans la maison de mon père* jusqu'à son décès en 2015, un récit sur lequel elle avait beaucoup avancé d'après son entourage.²⁸¹ En attendant peut-être de le voir publier un jour, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses concernant ce titre, informatif et incitatif à la fois par son aspect lyrique. Beaucoup de questions taraudent notre esprit mais demeurent hélas sans réponses à l'instant où nous scellons cette étude.

²⁸¹ Mireille Calle-Gruber et Hervé Sanson, « Un rythme d'écriture », *Continents manuscrits* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2015, consulté le 17 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/coma/593> ; DOI : 10.4000/coma.593

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus d'analyse

1. *Les enfants du nouveau monde*, Points, 2012
2. *Les alouettes naïves*, Babel, 1997
3. *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, Albin Michel, 2012
4. *L'amour la fantasia*, Albin Michel, 2011
5. *Ombre sultane*, Hibr, 2014
6. *Loin de Médine*, Albin Michel, 2009
7. *Vaste est la prison*, Albin Michel, 2010
8. *Le blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 2012
9. *Oran langue morte*, Babel, 2008
10. *Les nuits de Strasbourg*, Babel, 2003
11. *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 2009
12. *La femme sans sépulture*, Albin Michel, 2009
13. *La disparition de la langue française*, Hibr, 2014
14. *Nulle part dans la maison de mon père*, Babel, 2010

B. 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, Editions des Femmes, 1980
- *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'Ismael dans le vent et la tempête*, drame musical en cinq actes, 2000.
- *Aïcha et les femmes de Médine*, drame musical en trois actes, 2001
-

A. Ouvrages théoriques

1. Adam, Jean Michel, *Le texte narratif, Précis d'analyse textuelle*, Nathan, Paris, 1985
2. Amossy Ruth *Stéréotypes et clichés*, Paris : Nathan. 1997
3. Amossy, Ruth. *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. [2010] Paris, PUF, 2015
4. Amossy, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. [2000], Paris, Armand Colin, 2016
5. Austin, J.L *Quand dire c'est faire*. [1970], France : Edition du Seuil. 1991.
6. Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris. PUF, 2010
7. Bakhtine, Mickael. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984
8. Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [1953].Paris : Seuil, 1972
9. Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973
10. Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, Paris, Le seuil, 1993, tome 1
11. Bourdieu, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, PUF, coll. « Que sais-je ? » Paris, 1994
12. Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. France : Editions Fayard. 2012
13. Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, 2002
14. Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Editions du Seuil, 1998
15. Bourneuf, Roland. Ouellat, Réal. *L'univers du roman*. Paris : PUF. 1972
16. Charaudeau, Patrick. *Le discours politique : Les masques du pouvoir*. Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2014

17. Compagnon, A. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, coll. « Points »
18. Dallenbach, Lucien. *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*. Le seuil, Paris, 1977
19. Daniel, Bergez. Géraud, Violaine. Robrieux, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire* Paris : Armand Colin, 2014
20. Ducrot, Oswald *Les mots du discours* Les éditions de minuit 2016.1ère édition 1980
21. Mircea, Eliade. *Aspect du mythe*. Paris : Gallimard, 1963
22. Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. [1969] Paris, Gallimard, collection, Folio, 2009
23. Gefen, Alexandre. *La mimésis*. Textes choisis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Flammarion, 2002.
24. Genette, Gérard. *Seuils*, Paris : Seuil, coll. « poétique », 1987.
25. Goldstein, Jean Paul. *Pour lire le roman*. Paris : édition. Duculot, 1985.
26. Grandguillaume, Gilbert. *Arabisation et politique linguistique au Maghreb* Paris : Edition Maisonneuve et La Rose, 1983
27. Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-LaHaye, Mouton, 1973
28. Hamon, Philippe. *Texte et idéologie, Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. PUF, Paris,
29. Jeandillou, Jean-François. *L'analyse textuelle*. Paris : Armand Colin, 1997
30. Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. PUF.1992
31. Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001
32. Kerbrat, Orecchioni. *L'énonciation de la subjectivité dans la langue* Paris : Armand Colin, Paris, 1980
33. Kerbrat-Orecchioni Catherine. *Les actes de langage dans le discours*. Paris : Nathan Université, 2001
34. Lecarme, Jacques. Lecarme-Tabone. Etienne. *L'autobiographie*. Paris : Collection U Armand Colin. 2015
35. Le Jeune, Phillippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975
36. Maingueneau, Dominique. *Discours et analyse du discours*, Paris : Armand Colin, 2014
37. Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scènes d'énonciation* [2004] Armand Colin, Paris, 2012
38. Maingueneau, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris Armand Colin. 1990
39. Maingueneau, Dominique. Gilles, Philipe. *Exercices de linguistique pour le texte littéraire* Dunod, Paris,
40. Meizoz, Jérôme. *La fabrique des singularités, positions littéraires*. Genève, Slatkine, 2011
41. Miraux, Jean-Philippe. *L'autobiographie –Écriture de soi et sincérité–*, Paris, Nathan, 1996
42. Montalbetti, Christine. *Le personnage*. Paris : Edition Flammarion, 2003

43. Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris. Dunod. Coll. Lettres sup. 1996
44. Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. 2ème éd. Paris, Dunod, 1996
45. Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*, [1973], Paris : Seuil, 1990
46. Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000]. Paris : Seuil, 2003
47. Sarfati, Georges-Elia. *Éléments d'analyse du discours* Nathan Université, Paris 2001
48. Sartre, Jean Paul. *Les Mots*, Paris : 1964, Gallimard
49. Jean Paul Sartre. *l'Existentialisme est un humanisme*. Paris,
50. Sollers, Phillipe. *Théories d'ensemble, textes réunis*. Paris : Seuil, 1971
51. Zanone, Damien. *L'autobiographie thèmes et études*. Paris : Ellipses éditions. 1996

B. Ouvrages généraux

- Achour, Christiane. *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990
- Achour, Christian. Rezzoug, Simone. *Convergence Critique*, Alger, OPU, 1995
- Achour, Christiane (dir) *Diwan d'inquiétude et d'espoir : La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG, 1991
- Achour, Christiane. Rezzoug, Simone. *Convergences critiques, Introduction à la littérature*. Alger : OPU, 1990
- Addi Lahouari. *Les mutations de la société algérienne*. Famille et lien social dans l'Algérie contemporaine. La découverte, Paris, 1999
- Assia Djébar, Paris, Jeune Afrique n°1225 in *Littérature algérienne* Baida Chikhi
- Attalah, Mokhtar *Études littéraires algérienne* .Paris : L'Harmattan. 2012
- Axelle, Beth. Marpeau, Elsa. *Figures de styles*. Paris : Librio, 2011
- Barthes, Roland. Maurice Nadeau, Sur la littérature, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980
- Ben Brahim, Mohamed Said. Yahiaoui, H, Lamine. Mouthakirate min El Corâne Al Karim. Dar El Marifa, Alger, juin 2016
- Bendjellid, Faouzia. *Le roman algérien de langue française*. Alger : Chihab Editions, 2012.
- Belarbi, Aicha *Initiatives féminines*. Casablanca. Editions Le Fennec, 1999
- Bersani, J. M, Autrand, M. Lecarme, J. Vercier, B. *La littérature en France depuis 1945*. Paris, Bordas, 1970
- Boidard Boisson, Cristina. in *Assia Djébar*. Nadjib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt. Paris : L'Harmattan, 2008
- Bonn, Charles. *La littérature algérienne de langue française et ses lecteurs : Imaginaire et Discours d'idées*. Québec : Editions Naaman Sherbrooke, 1982
- Bouhassoune, Farida. *Le récit et ses ruses*. Casablanca, Afrique Orient Casablanca 2007
- Bouzar, Wadi. *Lectures maghrébines*. OPU, Alger, 1984

- Brahimi, Denise in *Itinéraires et Contacts de Cultures. Littératures Maghrébines* Tome2. Paris : L'harmattan, 1990
- Brahimi, Denise. *Maghrébines Portraits littéraires* Paris : Editions L'Harmattan, Awal, 1995
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Editions présence africaine, Paris. 1955
- Chebel, Malek. *Le coran, nouvelles traductions*. Fayard, 2009
- Chiali, Fatéma-Zohra. Tabet Aoul, Zoulikha. *Fascicule d'initiation à la lexicométrie*. Editions Anwar El Maarifa 2013
- Chiantaretto, Jean-François. *Écriture de soi, Écriture des limites*. Paris : Ed Hemann. 2014
- Chikhi, Beida, Assia Djébar, Paris, Jeune Afrique n°1225, 1985
- Chikhi, Beida. *Littérature algérienne Désir d'histoire et esthétique*. Paris : L'Harmattan 1997
- Chikhi, Beida, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris : L'Harmattan, 1990
- Chikhi, Beida, *Les romans d'Assia Djébar entre histoire et fantaisie*, Alger, OPU, 2002
- Cixous, Hélène. *Le sexe ou la tête ?* Les Cahiers du GRIF, vol., 13, n 13, Octobre 1976
- Clerc, Jeanne-Marie. *Assia Djébar : Écrire. Transgresser Résister*, Paris L'harmattan, 2004
- De Beauvoir, Simone, *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], Paris : le livre de poche, 1971
- Déjeux, Jean. *La littérature algérienne contemporaine* Paris : Collection Que sais-je, PUF, 1979
- Déjeux, Jean. *La littérature féminine de la langue française au Maghreb* in *Itinéraires et contacts de cultures* Volume 10 Littératures Maghrébines. Ouvrage collectif. Colloque Jacqueline Arnaud Toma I, L'Harmattan.Paris. 1990
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Bejaia : Editions Talantikit. 2012.
- Ferkous, Salah. *L'Histoire de l'Algérie*, traduit par Salah Benamor. Alger, Dar El-Ouloum, 2007
- Ferré, Jean ; sous la dir. de Djouder Dictionnaire des mythes et des symboles, Paris : Editions j'ai lu, 2010
- Gafaiti, Hafid. *Les femmes dans le roman algérien*. Paris : L'Harmattan. 1996
- Gefen, Alexandre. *La mimésis*. Textes choisis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Flammarion, 2002.
- Heller, Michael. (propos recueillis par). Assia Djébar. Une conversation avec Michael Heller », *Cahiers d'Etudes Maghrébines*, N°14, Spécial Assia Djébar, 2000, p. 56. Cité par Nadjib Redouane et Yvette Benayoun-Szmid. Assia Djébar, L'Harmattan, Paris, 2008
- Héritier, Françoise. *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Paris Editions Odile Jacob, 1996

- In Malika Mokaddem. *Collection autour des écrivains maghrébins* sous la direction de Najib Redouane, Paris : l'Harmattan. 2003.
- Iraqi, Rhita in *Écritures Maghrébines Lectures croisées* Abderahmane Tenkoul Editions Afrique Orient, 1991 Casablanca
- Itinéraires et contact de cultures, l'Harmattan et université Paris 13, n°27, 1er semestre, 1999
- Jacqueline Risset in *Assia Djébar Nomade entre les murs* sous la direction de Mireille Calle-Gruber. Maisonneuve & Larose Paris, 2005
- Jahoda, Marie et Herschberg, Anne Pierrot. *Stéréotype A. Dictionnaire of social sciences*, London, Tavistock Publication. 1964.
- Khatibi, Abdelkebir. *Le roman maghrébin*, Maspéro, Paris, 1968
- La femme dans la littérature algérienne, thèse 3e cycle, cité par Sonia Ramzi-Abadir in *La femme au Maghreb et au Machrek* ENAG, 1980
- Lacoste-Dujardin, Camille. *Des mères contre les femmes : Modernité et Patrimoine au Maghreb*. [1985] Paris : Edition la Découverte, 1996
- M'rabet, Fadéla. *La femme algérienne*. Cahiers libres, 66. Paris, François Maspero, 1964
- M'rabet, Fadéla. *Les algériennes*, Cahiers libres. Paris : François Maspero. 1967
- Mortimer, Mildred, Entretien avec Assia Djébar, écrivain Algérien in *Research in African Littératures*, vol. 19, no 2, University of Texas Press, 1988, cité par Hafid Gafaiti in *Les femmes dans le roman algérien*.
- Mostaghanemi, Ahlem. *Femme et écritures*. Paris, L'Harmattan, 1985
- Merad, Ghani. *La littérature algérienne d'expression française*. Paris, Oswald, 1976
- J, Bersani. M, Autrand. J, Lecarme. B, Vercier. *La littérature en France depuis 1945*. Paris, Bordas, 1970
- Mernissi, Fatima. *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, 1994
- Messaadi, Sakina. *Les romancières coloniales et la femme colonisée*. Contribution à une étude de la littérature coloniale en Algérie. Alger : ENAL, 1990
- Naamane-Guessous, Soumaya. *Au-delà de toute pudeur, la sexualité féminine au Maroc*. Editions Eddif. 1988
- Nahlovsky, Anne-Marie. *La femme au livre. Les écrivaines algériennes de langue française*. Paris : L'Harmattan. 2010
- Ramzi-Abadir, Sonia *La femme Arabe au Maghreb et au Machrek, Fiction et réalités* ENAL, Alger, 1986
- Redouane, Nadjib. Bénayoun-Szmidt, Yvette. *Assia Djébar* Paris : L'Harmattan, 2008
- Regaieg, Najiba. *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture*. Tunis : CAEU Med Ali Editions
- Rousseau Jean Jacques. *Les confessions*, Folio, Gallimard, 1996
- Schöpfel, Mariannick. *Les écrivains francophones du Maghreb*. Ed. Marketing S.A, 2000 Coll. Ellipses.
- Schyns, Désirée. *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, Paris : L'Harmattan, 2012

- Slama, Béatrice. *De la « LITTERATURE FEMININE » A « L'ECRIRE FEMME »* : Différence et institution in Littérature. L'institution II Larousse 1981 volume 44 n°4
- Sollers, Phillipe. *Théories d'ensemble, textes réunis*. Paris : Seuil, 1971
- Soukehal Rabah. *Le roman algérien de langue française (1950-1990)* : Thématique. Paris : Publisud, 2003
- Tadié, Jean Yves. Article « espace » *Encyclopédie universalis*. Version 10, DVD ROM
- Temlali, Yacine. *Algérie, chroniques ciné-littéraires de deux guerres*. Barzakh éditions. Alger, 2011
- Toualbi, Noureddine. *L'identité au Maghreb, L'errance*. Alger : Editions La Casbah, 2000
- Valette, B. Giovacchini. Audier, C. Van Teslaar, A.P. Anthologie de la littérature française et européenne. Paris, Nathan, 1992

C. Thèses et mémoires

- Benammar, Khédidja. *La fiction réhabilitée par l'histoire : Le quatuor d'Assia Djébar*. Thèse de doctorat 2013-2014
- Benghabrit. Bouallalah, Rachida. *Les dispositifs exprimant le corps chez Assia Djébar dans Les enfants du nouveau monde-Ombre sultane-La femme sans sépulture*. Thèse de doctorat 2009-2010

D. Articles

- EL KORSO, M « La mémoire des militantes de la Guerre de Libération Nationale ». Dans *Insaniyat*. Hiver 1997, n°3, Mémoire et histoire. Oran : Crasc.
- Achour, CH/ Ali-Benali, Z/Kassoul, A/Rezzoug, S/Tabti, Bouba« Espaces en littérature : Études de quelques romans algériens », in *Espaces maghrébins pratiques et enjeux*. Actes du colloque de Taghit 23-26 novembre 1987. URASC-ENAG éd 1989
- Chaouati Amel, « *L'œuvre d'Assia Djébar : Quel héritage pour les intellectuels algériens ?* », in *Assia Djébar entre les contraintes de l'écriture dans la langue de l'Autre et l'emprise de la mémoire et de l'histoire*, sous la direction de Belaala Amina. Actes du colloque international, Expérience créative de Assia Djébar, éditions Elamel, Tizi-Ouzou, 2013
- Ernstpeter Rube in *Assia Djébar Nomade entre les murs* sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Maisonneuve&Laros, Paris, 2005
- Guerid, Djamel. *Femmes, travail et société*. Actes de l'atelier. Femmes et développement Alger 18-21 Octobre 1994. CRASC Oran Août 1995
- Hadjij, Chérifa. Revue d'études et de critique sociale. NAQD n° 22/23 *Femmes et citoyenneté*. Centre National du Livre.

- Hakiki, Fatiha. *Approche des femmes dans l'économie algérienne. Femme, famille et société en Algérie*. Journées d'étude 2-3 et 4 Juin 1987, Université d'Oran 1988
- Ladjel, Khadidja. *Femmes et développement*. Actes de l'atelier Femmes et développement Alger, 18-21 Octobre 1994 CRASC Oran Août 1995.
- Vermeren, Pierre in *L'image de la femme au Maghreb*. « Études Méditerranéennes » Actes Sud/MMSH/barzakh

E. Dictionnaires et encyclopédies

- Le dictionnaire du littéraire. Paris : PUF 2008
- Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : 1992
- Dictionnaire étymologique. Jana, Tamer,. *Les sources étonnantes des noms du monde arabe*. Maisonneuve et Larose, Paris, 2004
- Dictionnaire des mythes littéraires, Brunel, P (sous dir), édition du Rocher [1988], 2003
- Dictionnaire le nouveau. Littré Edition Garnier, Paris, 2005
- Dictionnaire des mythes et des symboles. Paris : Editions j'ai lu, 2010
- Charaudeau, Patrick. Maingueneau, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours* Paris. Seuil, 2002
- Cheurfi, Achour *Écrivains algériens* Dictionnaire Biographique. Casbah Éditions Alger, 2003
- Le Robert micro poche. Dictionnaire de la langue française. Paris, 1993
- Petit Larousse des symboles, Editions France Loisirs, Paris, 2008

F. Sythographie

- http://auteurs.contemporain.info/doku.php/auteurs/bernard-marie_koltes consulté le 21/ 11/ 2014
- http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_2287.htm consulté le 03/11/2014
- http://www.clg-hugo-sarcelles.acversailles.fr/histart_fichiers/4loupedelacroix.pdf consulté le 03/ 11/ 2014
- <https://galica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3164649/f1> image Consulté le 28 novembre 2016
- <https://archive.org/d%C3%A9tails/dictionnaire-arab-02bibeuoft/page/n0>
- <https://core-ac.uk/download/pdf/55657549.pdf>. Consulté le 17 10 2016
- <https://journals.openedition.org/etudesanciennes/131> Consulté le 09/10/2016
- <https://www.Les-cl%C3%A9s-du-moyen-orient.com/Etat-abbasside-750-945-I-Empire-de-l-Islam-a-son-apogee-Premiere-partie.html>
- <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-9-page-235.html#pa67>
- <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-9-page-235.html>. Consulté le 21 10 2014

- https://www.researchgate.net/.../326211201_Femmes_d'Alger_dans_leur_appartem ent Consulté le 17 09 2018.
- https://www.senscritique.com/livre/La_Disparition/critique/2014290 consulté le 09/07/14
 - <https://www.uni-muenster.de/LouisAragon/dits/amour.htm> consulté le 21 06 2014
 - <https://www.universalis.fr/encyclopedie/georg-trakl/> Consulté le 04/11/2014
 - <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/parcours/0003/de-gaulle-le-retour-au-pouvoir.html>
 - <http://www.gauchemip.org/spip.php?article3708> Consulté le 04/12/2015
 - <http://assiadjebar.canalblog.com/archives/2008/06/13/9559972.html> Consulté le 11/12/2014
 - <https://www.les-philosophes.fr/auteur-epictete.html>
 - <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/parcours/0003/de-gaulle-le-retour-au-pouvoir.html>
Consulté le 25/11/17
 - <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Etat-abbasside-750-945-l-Empire-de-l-Islam-a-son-apogee-Premiere-partie.html>
 - www.publius-historius.com/erasme.htm consulté le 06.04.2017 17h09
 - www.cnrtfl.fr/definition/exergue
 - www.mon-poeme-fr.citations-cruauté consulté le 03/06/2017
 - www.publius-historius.com/erasme.htm consulté le 06.04.2017
 - Anne Coudreuse, « La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIIIe siècle : étude de quelques exemples », *Modèles linguistiques* [En ligne], 58 | 2008, mis en ligne le 11 septembre 2013, consulté le 13 octobre 2017. URL : <http://ml.revues.org/379> ; DOI : 10.4000/ml.379
 - Amossy Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15/10/ 2009, Consulté le 15/04/ 2015. URL : <http://aad.revues.org/662>
 - Bordon, Jean-François. « *La négation et le jeu des raisons contraires* », *Actes Sémiotiques*. 2014, n° 117. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5073> (consulté le 20/02/2016)
 - Framon.unblog.fr/2016/05/25/deux-dames-carpaccio/ consulté le 07/04/2017
 - Dominique Maingueneau, « L'éthos : un articulatureur », *COntEXTES* [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20/12/2013, consulté le 07/10/ 2015. URL : <http://contextes.revues.org/5772> ; DOI : 10.4000/contextes.5772
 - Reverseau, Anne. « *Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications* », *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », septembre 2007, URL : <http://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html>, page consultée le 10 août 2016.
 - Valérie Stiénon, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur.* », *COntEXTES* [En ligne], Notes

de lecture, mis en ligne le 02/04/ 2008, consulté le 13/10/2015. URL : <http://contextes.revues.org/833>

Tables des matières

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION GENERALE.....	7
Abréviations	18
PARTIE PREMIÈRE : L'ÉCRITURE FÉMININE DANS L'OEUVRE : DE L'ÉVOLUTION À LA STÉRÉOTYPIE	19
Cadre théorique	21
CHAPITRE : DESCRIPTION DE L'ŒUVRE.....	27
1 Résumés des œuvres	28
1.1 Les enfants du nouveau monde	28
1.2 L'Amour, la fantasia.....	29
1.3 Oran, langue morte	29
1.4 La disparition de la langue française	30
2 Étude du paratexte	32
2.1 L'iconographie.....	32
2.2 La titrologie	35
2.2.1 Les enfants du nouveau monde LEDNM.....	35
2.2.2 L'Amour, la fantasia LALF	36
2.2.3 Oran, langue morte OLM.....	36
2.2.4 La Disparition de la langue française LDDLLF.....	37
2.3 La dynamique textuelle à travers la dédicace	41
2.3.1 La dédicace dans LEDNM.....	41
2.3.2 Dans Oran, Langue morte.....	42
2.3.3 Dans LDDLLF.....	42
2.4 L'exergue.....	43
3 Approche de l'œuvre à partir des incipits et des excipits	50
3.1 Les incipits.....	50
3.1.1 L'incipit dans les EDNM.....	51
3.1.2 L'incipit dans l'AF	51
3.1.3 L'incipit dans OLM	52
3.1.4 L'incipit dans LDDLLF	52
3.2 Les excipits	53
3.2.1 L'excipit dans LEDNM	53
3.2.2 L'excipit dans l'AF.....	54

3.2.3 L'excipit dans OLM	54
3.2.4 L'excipit dans LDDLLF	54

**CHAPITRE : CORRESPONDANCE ENTRE ETHOS
SOCIAL ET ETHOS DISCURSIF 57**

**4 Image de la femme : Personnage de la transgression entre quête et
caractérisation..... 58**

4.1 La femme traditionnelle qui résiste à travers la rhétorique du « non »	59
4.1.1 Le « non corporel puis social de Chérifa l'insoumise »	60
4.1.2 Chérifa à la quête de «l'être femme »	63
4.1.3 Chérifa à la quête de l'action	65
4.1.4 Le «non idéologique » de Zoulikha Oudai la révolutionnaire.....	66
4.1.5 Le « non » de Zoulikha, la réfractaire	67
4.1.6 Le « non de la rébellion» de Chérifa la maquisarde.....	69
4.1.7 Le « non » de Fatima, la fille du prophète ou la femme exhéredée.....	70
4.1.8 Hadjila à la quête de la liberté.....	71
4.1.9 Le« non » aux dogmes sociaux de Hadjila la révoltée	72
4.2 La femme moderne	73
4.2.1 Lila, la femme libérée à la quête d'un sens à la vie.....	73
4.2.2 Le « non » au fatalisme de Nadjia	74
4.2.3 Nadjia la femme hors norme à la quête de l'universalité	75

5 Image de l'homme 80

5.1 Les hommes-dieux.....	80
5.2 Les hommes anonymes ou l'onomastique effacée	82
5.2.1 Le riche détrôné.....	82
5.2.2 Le violent alcoolique	82
5.2.3 Berkane, le divorcé de son monde	83

6 Onomastique valorisante / dévalorisante 85

**CHAPITRE : MATERIAUX DISCURSIFS ET ETUDE
LEXICOMETRIQUE : LE MYTHE DE LA FEMME
SEQUESTREE 89**

7 La lexicométrie 90

7.1 Terminologie	91
------------------------	----

8 Analyse lexicométrique 93

8.1 Lecture des figurines	94
---------------------------------	----

9 Anachronisme ou l'entretien du mythe de la femme séquestrée..... 103

9.1 Itération et obsession de l'image de la séquestration	104
---	-----

9.2 Échec d'une représentation.....	107
-------------------------------------	-----

**CHAPITRE : LA DIMENSION SPATIOTEMPORELLE
DANS LA DYADE HOMMES-FEMMES..... 111**

10 L'espace investi par la femme 113

10.1 Chérifa et la maîtrise de l'espace externe.....	113
--	-----

10.2 L'espace et Lila	115
-----------------------------	-----

10.3 Nadjia à la conquête du monde.....	117
---	-----

11 Le temps vécu par la femme 117

11.1 Lila et la maîtrise du temps.....	118
--	-----

11.2 Nadjia ou la transcendance du temps	119
--	-----

12 La désorganisation spatio-temporelle pour l'homme 120

12.1 L'espace vécu par Berkane en France	120
--	-----

12.2 L'espace vécu par Berkane en Algérie	121
---	-----

12.3 Le temps vécu en France par Berkane.....	124
---	-----

12.4 Le temps vécu par Berkane en Algérie.....	125
--	-----

CHAPITRE : LE PATHOS..... 127

13 Lexique et persuasion..... 129

13.1 Les registres littéraires.....	129
-------------------------------------	-----

13.1.1 Le registre pathétique	130
-------------------------------------	-----

13.1.2 Le registre lyrique.....	131
---------------------------------	-----

13.1.3 Le registre tragique.....	133
----------------------------------	-----

13.2 Les figures du discours	135
------------------------------------	-----

13.2.1 Les figures d'insistance	135
---------------------------------------	-----

13.2.2 Les figures d'amplification.....	137
---	-----

13.2.3 Les figures d'analogie.....	139
------------------------------------	-----

Conclusion partielle.....	143
---------------------------	-----

**PARTIE SECONDE : L'ETHOS PARADOXAL :
PRESENTATION DE SOI ET REECRITURE DE
L'HISTOIRE 146**

Cadre théorique 148

**CHAPITRE : L'UNIVERS D'ASSIA DJEBAR : ETHOS
ET AMBIVALENCE 153**

Une présentation de soi impersonnelle	156
13.2.4 Un je problématique	156
13.2.5 Un ethos instable	159
14 Figure polyvalente du père	161
14.1.1 Un père émancipateur	161
14.1.2 Un père castrateur	163
15 Une image obsédante.....	165
16 L'ethos de la passeuse	168

**CHAPITRE : LA SOCIETE DE SOI ET LA SOCIETE DE
L'AUTRE : SIGNES PARADOXAUX 170**

17 De la société algérienne	173
17.1 Le poids de la société patriarcale.....	173
17.1.1 Opposition de sexe : privilège masculin / infériorité féminine	174
17.1.2 Les schèmes culturels : De l'illicite à l'illicite pour la femme.....	176
17.1.3 La naissance des filles : un deuil.....	179
17.1.4 La nuit de noces : une épreuve.....	180
17.1.5 L'impossibilité du couple	181
17.1.6 L'effacement onomastique	183
17.2 Structure perverse	186
17.2.1 La ruse	186
17.2.2 La médisance	186
17.2.3 La violence	188
18 De la société française.	191
18.1 La spontanéité.....	191
18.2 La liberté.....	192
19 Assia Djébar et l'algérianité ou la francité : un éthos ambivalent.....	192
19.1 La francité de Assia Djébar	192
19.1.1 La proximité avec les français : un apport	192
19.1.2 L'école française : un levier.....	195
19.1.3 Francophilie de l'écrivaine	196
19.1.4 La nostalgie de la présence française.....	201
19.1.5 Le désenchantement de la post-indépendance	204
19.1.6 La haine de soi.....	211
19.1.7 Le contre discours ou le discours de l'absurde	215
19.1.8 L'écrivaine tourmentée et désabusée	219

19.2 L'algérianité de Assia Djébar	220
19.2.1 L'identité	220
19.2.2 Le rapport d'Assia Djébar aux langues.....	222
19.2.3 Le rapport d'Assia Djébar à l'exil	229
CHAPITRE : LA REECRITURE DE L'HISTOIRE OU	
L'ETHOS EN MUTATION	
236	
20 La représentation de la guerre	238
20.1 La représentation réaliste de la guerre	239
20.1.1 L'humiliation	240
20.1.2 La cruauté	241
20.1.3 L'exclusion	242
20.1.4 L'arbitraire.....	243
20.1.5 L'aliénation.....	243
20.1.6 L'acculturation.....	244
20.1.7 Le racisme	245
20.2 La mise en scène littéraire de l'Histoire ou l'ethos de la traqueuse de l'Histoire	245
20.2.1 La polyphonie	249
20.2.2 Les figures de style	257
20.2.3 Les verbes performatifs	260
20.2.4 L'écriture en écho	263
20.2.5 L'interrogation rhétorique.....	264
CHAPITRE : POSITIONNEMENT ET POSTURES	
AMBIGUS	
269	
21 Histoire d'une stéréotypie.....	270
21.1 Portrait de l'Arabe	271
21.1.1 De l'entêtement des Algériens	271
21.1.2 De la cruauté des Algériens	273
21.1.3 L'Algérien suicidaire	275
21.2 Le portrait du Français.....	276
21.2.1 Du scrupule des militaires Français	276
21.2.2 De l'indulgence des militaires Français	277
21.2.3 De la prévoyance des militaires Français	278
22 Positionnement et posture ambiguë.....	279
22.1 Les ruses de la narration	279
22.1.1 Effacement du sujet de l'action au service d'un positionnement	280
22.1.2 Un acte qui révèle un talent	282
22.1.3 Un général guidé.....	283
22.1.4 Guerre ou simple événement, histoire d'un contre discours	284

22.1.5 L'ennemi n'est pas toujours la France	286
--	-----

**CHAPITRE : L'INTERTEXTUALITE : ANCRAGE ET
POSITIONNEMENT 288**

23 L'intertextualité..... 290

23.1 L'intertextualité par citation	290
23.1.1 Citation littéraire et positionnement.....	291
23.1.2 Références historiennes et positionnement	293
23.1.3 Poésie et ancrage	295
23.1.4 Le conte	297
23.1.5 La peinture.....	298
23.2 L'intertextualité par allusion	300
23.2.1 Le mythe de l'éternel retour à travers l'isotopie	301
23.2.2 Le mythe de la France.....	310
Conclusion partielle.....	313

CONCLUSION GENERALE 316

BIBLIOGRAPHIE 320