

Entrelacs femme et histoire dans La Femme sans sépulture d'Assia Djébar et La Zerda et les chants de l'oubli

Hibo Moumin Assoweh
Université de Djibouti

Résumé :

C'est à travers une approche analytique et comparative d'éléments représentatifs de l'œuvre littéraire et cinématographique d'Assia Djébar, que cette étude explore les enjeux et les effets des corrélations entre la femme et l'histoire. Elle interroge plus particulièrement le rôle et la place que *La femme sans sépulture*, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* et *La Zerda et les chants de l'oubli* assignent aux femmes. Enfin, cette communication sera l'occasion d'évoquer en filigrane l'ampleur de l'histoire comme thème d'écriture dans la production littéraire d'expression française de Djibouti.

«La commande, par la télévision algérienne, d'un film sur le Mont Chenoua et la région de Cherchell qui l'avait vue naître, est pour elle l'occasion d'une triple rencontre : avec les femmes de son pays, avec leur langue, avec l'histoire» affirme Jeanne-Marie Clerc dans son titre *L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar*. En effet, l'œuvre prolifique et contemporaine de l'académicienne franco-algérienne, tant dans son versant littéraire que cinématographique, tisse des relations consubstantielles entre deux thématiques de prédilection : la femme et l'histoire. Mieux encore, cette double problématique d'écriture, jetant une passerelle entre son parcours d'historienne et de femme de lettres, configure l'essence de son œuvre : *La mémoire est corps de femme*.

Quelle lecture faire des échos que se renvoient la Femme et l'évocation de l'histoire ? Dans ses romans et ses documentaires comment Assia Djébar entremêle les pages, les images et les sons pour «inscrire», «réinscrire», «retranscrire» les chants gorgés de souvenirs et témoigner des parcours et destins des femmes ? Comment l'œuvre djébarienne raccommode de l'intérieur la toile de l'histoire algérienne par les motifs féminins et les voix «tisseuses» et

«passeuses» des mémoires de son pays et fait du corps de la femme une écriture.

Dans *La Femme sans sépulture*, roman polyphonique versé dans l'ère du roman africain contemporain¹, Djebbar raconte dans le désordre le périple d'une femme qui, après avoir été une épouse au foyer avec trois maris, embrasse la cause indépendantiste nationale et meurt dans l'ombre sans qu'aucune mémoire ne lui soit dédiée. La conteuse, répondant au devoir de mémoire, part à la reconquête des traces perdues de la légende de Zoulikha pour offrir au corps de son histoire une sépulture digne d'une martyre :

Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirai-je, selon une approche documentaire².

L'invocation de l'odyssée de ce personnage mythique par une multitude des voix qui se relayent en «réseau de femmes» est l'occasion de «transmettre» à l'unisson la mémoire de la tradition et de l'histoire de Césarée. De la machinerie romanesque jaillit des récits imbriqués racontés dans le «désordre»³ par des voix féminines qui se font échos et se racontent pour raconter l'Algérie :

Seulement bourdonner, chuchoter, se diluer les autres dans cette moiteur : éclats des voix, sursauts et timbres d'appels, râles étouffés, écorchures restées épines dans la gorge nouée, une fois, tant de fois, tant de larmes rentrées, tant de soupirs non exhalés.

Seulement pour s'ausculter, à plusieurs, semblablement immobilisées dans un destin sans interstices ! Seulement s'écouter dire le temps, la santé des autres, des parents, des parents par alliance, qui vous barrent la lumière, qui vous privent du repos, du répit, du silence !

Seulement faire défiler, en perles de chapelet, mariages, naissance, circoncisions, pèlerinages à la Mecque, funérailles, simplement les ponctuer, tisser leur déroulement sur une trame invisible, sans couleurs ni chatoiements, sans fil de soie [...].⁴

La Zerda et les chants de l'oubli est une œuvre filmographique écrite et réalisée par Assia Djebbar en 1982. Par l'image et le son, la représentation fait écho à l'écriture pour instaurer une œuvre plurielle

qui cherche à *faire lever d'autres images derrière le voile de la réalité*. En effet, le film fait écho à la thématique de la mémoire à reconstruire et amplifie en profondeur le style décousu de *La Femme sans sépulture*. Il s'agit au même titre que l'œuvre romanesque d'inverser les regards par un processus doublement introspectif qui raconte de l'intérieur pour livrer les zones non explorées de l'histoire algérienne telles qu'elles sont perçues ou ressenties par les détentrices du mystère : les femmes.

Le scénario du film, qui enfile photos et séquences-vidéo, raccommode la toile déchirée de l'histoire du Maghreb par la trame des scènes visionnées, le dialogue des voix *recueillies* ou *ré imaginées* et la mise en scène des regards croisés. Il invite plus à méditer sur la portée de l'image et la subjectivité du regard : la réalité est-elle saisie par celui qui regarde à travers son appareil ? Est-elle le reflet de celui qui s'expose à l'œil du photographe ? Les faits historiques résident dans le visible ou plutôt dans l'audible ? La musicalité poétique de cette réalisation fascine et les incantations de voix off féminines sont envoutantes. Et c'est plus l'acoustique qui demeure saillant et non le sens des phrases égrenées.

Le refrain psalmodié transmet même une certaine magie qui rend les images aériennes. Enfin, le film nous inviterait à méditer aussi sur le rapport intime entre les sons des langues qui s'entrechoquent sur le papier des images : le français, l'arabe et le berbère. Mais la problématique essentielle demeure la même : réfuter le regard du voyeur venu chercher l'exotisme et livrer celle intime des vécus et des témoignages pour écrire une autre histoire. Il s'agit de déconstruire le discours de l'autre pour réinscrire le sien.

Cette étude adopte une approche analytique croisée des deux ouvrages : *La Femme sans sépulture* et *La Zerda et les chants de l'oubli*, deux œuvres constituant le socle du projet artistique d'Assia Djebar : **raconter ce qui n'a pas été perçu par celle qui passe inaperçue**. Pourquoi le rapprochement entre les deux œuvres ? En général, les échos permanents et percutants entre les productions djebariennes soudent le tout en œuvre d'une vie. Et en particulier les indices explicites du seuil de *La Femme sans sépulture* sont autant de clins d'œil au programme hybride d'Assia Djebar : filmer pour

raconter ou raconter en filmant. En effet, le prélude préliminaire de la fiction romanesque confirme la rencontre ou la fusion d'un double projet filmographique et littéraire :

De nouveau le printemps. Deux ans plus tard. Je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, l'héroïne. Dédié aussi à Bela Bartok. «L'histoire de Zoulikha» est esquissée en ouverture. Deux heures de film s'écoulent ensuite en fleuve lent : fiction et documentaire, son direct souvent, quelques dialogues entre femmes ; des flots de musique, traditionnelle aussi bien que contemporaine.⁵

Enfin, la construction binaire explore quelques traces intrinsèques qui érigent la femme comme le corps où s'écrivent la tradition et l'histoire algérienne.

A – La femme ou la mémoire de la tradition

Dans *La Femme sans sépulture*, presque toutes les femmes de l'œuvre témoignent des traditions et de la culture religieuse dont elles sont les garants de la transmission. Elles sont pour la plupart des «épouse(s) au foyer»⁶. Lorsque les hommes se retirent de la ville de Césarée pour le maquis, les femmes demeurent et veillent aux assises de la vie familiale et au respect des rituels traditionnels. Le personnage de Lla Lbia, l'amie de Zoulikha, dame âgée et respectée pour sa sagesse, est un livre ouvert pour leçons de tradition et déchiffrages des destinées. Les mains rougies de henné, les poignets auréolés de bracelets d'argents, elle partage avec Amina, la fille de Zoulikha, «le café brulant [...] assises sur des nattes, étalées à même le parterre de faïence couleur brique». Parlant un dialecte précieux, elle incarne le souffle de la tradition auquel vient s'abreuver Mina au chapitre 1 :

Mina rend visite à Dame Lionne, enfin Lla Lbia, c'est son nom arabe. L'ancienne cartomancienne prédit les destins et les sorts, elle que parfois agitent, en pleine nuit, des visions de cauchemars et de tempêtes.⁷

La fille de Zoulikha apporte le tapis de prière à la dame, c'est déjà l'heure du couchant. [...] Dame Lionne se prosterne, se relève, s'accroupit dans le rythme des sourates à peine perceptibles.⁸

Son récit sur la nuit de la mort des fils Saadoum revient sur le cérémonial mortuaire de l'ensevelissement qu'elle entreprend avec un respect strict du rituel musulman. D'autres pratiques traditionnelles, bien que contraignantes pour celles même qui les transmettent d'une

génération à une autre, sont évoquées parce que la femme est toujours emprunte du sceau de la tradition. Même Zoulikha, qui incarne l'esprit de la résistance et du «féminisme», se marie pour la première fois à seize ans avec un homme qu'elle «désire épouser»⁹ mais ressent très vite le poids de la tradition. Après une longue absence de son mari au cours de laquelle elle accouche de sa première fille, Hania, et «plus d'une année encore» après cela, Zoulikha décide d'obtenir le divorce et «fit le nécessaire auprès du cadí-juge pour recouvrer sa liberté» .

A la question de la tonalité approbative de la narratrice principale dans le prélude, au début du roman, «*Zoulikha devient-elle désormais une dame ?*» ,¹⁰ répond la voix de Zoulikha elle-même dans son «*troisième monologue*» ou, plus précisément, dans son «*discours d'outre-tombe*» au chapitre 10 du roman :

*Dans l'ombre de la maison ou je pénétrai, dans cette cité romaine [...] mariée à El Hadj, je reprenais moi-même et tout naturellement le voile ancestrale, sans me dire une fois, une seule, qu'il était linceul. Non.*¹¹

C'est de cette façon que Zoulikha passe de femme libre, sans voile et qui travaille elle-même «à la poste à Blida» pour subvenir à ses besoins, à l'«épouse au foyer» en se consacrant désormais au bonheur familial. Ainsi, Zoulikha revient au rôle matrimonial dévolu aux femmes. Dame Lionne, femme qui n'a pas d'enfant ni de famille a au moins adopté un fils : Il en est de même pour Zohra Oudai, la veuve aux fils et aux maris tués qui élève les enfants de sa fille malgré son âge. Ainsi, la maternité de caractère biologique est transfigurée en une mission de transmission à la charge exclusive des femmes.

Il est d'ailleurs remarquable que, dans l'œuvre, les femmes s'entre-aident pour élever, les enfants : cette même Zohra avait, dans sa jeunesse, «porter» sa cousine Djamila. Hania aussi se voit confier par sa mère, ses deux frères lors de la montée au maquis de cette dernière. Et Mina toute petite, «*gamine de douze ans*» lorsque Hania est partie avec son mari dans un autre village, garde et dirige la maison et veille sur son frère. Enfin, il est étonnant de voir la complicité des femmes faces à des traditions qui entravent leurs libertés. Ainsi, Zohra qui rapporte l'histoire précédente de sa fille, souligne elle-même son total

accord avec les décisions de son mari et se fait elle-même «*marieuse*» de sa fille après que celle-ci ait divorcée.

La mémoire des lieux est aussi transmise par les femmes. Césarée est d'abord dans l'œuvre, un lieu qui unit les femmes entre elles. C'est aussi un lieu historique qui permet à l'auteur de renouer avec les siens et de commémorer l'histoire de sa ville. Djébar, présence permanente dans l'œuvre romanesque, tente de saisir par l'écriture ce qu'elle n'a pu faire par son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1979) :

*La femme sans sépulture est «ainsi [...] une œuvre que ses origines cinématographiques continuent à imprégner, et ou circule d'un bout à l'autre le souci de trouver une parole apte à cerner ce que déjà le film avait pressenti comme au-delà ou en deçà du montrable et du dicible.»*¹²

De même, l'espace intérieur de la ville témoigne de ce rôle symbolique d'unité féminine et d'histoire partagée que joue la ville dans l'œuvre :

*«me voici à Césarée, enfin dans la maison de Zoulikha d'où elle est partie au printemps de 1956 pour son destin ... Je fixe le mur qui nous sépare de la maison de mon père, le lieu de ma première enfance ...»*¹³

Et à Mina, «*la seconde des filles de l'héroïne*» de remarquer que «*le mur qui limite notre patio, c'est bien celui de la maison de votre père.*».

Césarée et ses environs (région de Cherchell) confère aux protagonistes de l'histoire et de la fiction une fraternité singulière. Zoulikha s'y est installée peu avant 1950. Mariée à Oudai, ses deux filles, Mina et Hania, habitent dans sa maison. Dame Lionne habite près «*du cirque romain*» tandis que Zohra Oudai réside sur les collines d'Izzar où «*la tribu possède des vergers*». Toutes les allusions à l'histoire de la ville passent par l'intermédiaire de la femme. Les récits enchâssés des narratrices-conteuses mais aussi leurs corps sont empreintes des mœurs et des secrets de Césarée. C'est ainsi que les us et coutumes de la communauté de Césarée, et par là de l'Algérie, surtout du côté féminin, sont présentés. On admire par exemple la tenue traditionnelle des femmes («*dames*») d'Algérie :

«Peu avant 1950, on pouvait, dans mon quartier ancien, la confondre avec mes autres concitoyennes : couvertes du voile de soie (de soie moirée ou, pour les plus âgées, de soie mêlée de laine fine pour en adoucir les plis), la pointe d'organza raidie et à demi transparente sur l'arête du nez, masquant ainsi le bas du visage pour rehausser les yeux fardés, agrandis au khôl, ainsi que le front surmonté parfois d'un bijou d'or ou de perles Zoulikha devient-elle désormais une dame ?»¹⁴

La Zerda et les chants de l'oubli invoque et évoque également les traditions comme l'âme du Maghreb. Certains passages qui captent les silhouettes féminines sont une réinterprétation du patrimoine oral comme les archives incontournables de la mémoire algérienne. Les chants et les danses rythment les images qui défilent et ponctuent l'histoire des moments où la culture orale prend le pas sur la scène politique et les champs de bataille. Ce sont les scènes internes et privées, là où le regard de l'oubli est absent, que les allures féminines sont scrutées par le regard de l'auteur comme pour y lire une réalité préservée du regard de l'étranger. Au début du film, c'est le cas de la danseuse au son de la darbouka et du chant de ses paires que la caméra capte du bas vers le haut dans un mouvement rotatoire pour fixer progressivement la mouvance subtile des pieds et les motifs d'un costume clair et somptueux. Autre illustration : le chant de l'insoumission incarnée pour une double voix féminine, contrasté par la hauteur du son, du cri au chuchotement, et un autre interstice qui convoque l'art et la poésie incantatoire dans le documentaire.

B- La femme ou la mémoire de l'histoire

Dans *La Femme sans sépulture*, les hommes partent, seuls, au front et les femmes retranchées en ville deviennent des observateurs avisés. Certes, elles sont les victimes des pertes des siens mais elles sont en conséquence investies par la fiction en narrateurs parce qu'elles portent en elles la mémoire des perdus. Elles contribuent toutes au projet de la fiction qui consiste à offrir une sépulture à Zoulikha et un palimpseste à la mémoire algérienne. Si dans la fiction romanesque la reconstitution de l'histoire est à l'écoute des propos des femmes (témoignages, invocation des souvenirs), dans *La Zerda et les chants de l'oubli* la Mémoire est corps de femmes.

Dans le roman, les femmes sont victimes, en ces périodes de guerre, de solitude générée par l'absence des hommes. Déjà affaiblies par les sacrifices de la seconde guerre mondiale, les soldats algériens se battant pour l'indépendance, elles vivent le manque des siens. Dans les successions de conflits, la femme est directement ou, parfois, indirectement touchée par les souffrances qui en découlent. Ainsi, elle apparaît seule et souffrante dans sa solitude tout au long de l'œuvre : c'est le cas de *«l'orpheline qui clame»* au début du premier chapitre et qui est *«la promise du deuxième assassiné... des fils Saadoun»*.

Les fils Saadoun au nombre de trois *«deux jeunes poulins, deux princes, l'un de moins de vingt ans, et le troisième, leur cousin germain qui était aussi leur beau-frère»*, sont sortis malgré les conseils de leurs mère en cette soirée où le couvre feu était décrété dans la ville. Alors *«on a tué les fils Saadoun ...fusillé(s)(...) plaqué(s) contre le mur et(...) exécuté(s)»*. Depuis, *«l'orpheline»* décide de rester dans la solitude, *«devient presque aveugle»* et refuse de se marier tout *«comme elle refuse aujourd'hui de se soigner les yeux, alors qu'elle ne voit presque plus !»*, vivant seulement, et esseulée, au rythme de *«son chant lancé à la lune»* qu' *«elle improvise, psalmodie ainsi à l'arrivée de chaque nuit»* et qui *«devient son seul élixir»*.

La tuerie des fils Saadoun secoue toute la communauté de Césarée. Dame Lionne, la conteuse de *«cette époque tourmentée»* revient sur *«la nuit de la mort des fils Saadoun [...] la nuit la plus longue !»*. Cette même Dame lionne réclame l'unique fils qu'elle a adopté, elle ne sait pas où il est passé, emporté sans doute dans le tourbillon de ces contestations contre les colons et les répressions qui s'ensuivent : *«j'ai adopté un fils, [...] maintenant je ne sais ce que qu'il est devenu, le malheureux»*.

Zohra Oudai, une des cinq conteuses de la fiction, a souffert, elle aussi, des conséquences dramatiques de la lutte historique pour l'indépendance : *«[son] mari tué et [ses] fils morts en héros»* et sa *«maison détruite à la dynamite»* ; *«elle, la veuve de guerre, mère de trois fils tués en martyrs»*). Agée et seule, elle ne peut pas faire tout les taches ménagers, sa *«cousine Djamilia»* qu'elle *«porta»* enfant l'assiste. Les filles de Zoulikha, Hania et Mina ont, elles aussi, ressenti cette solitude depuis leur plus tendre enfance. Hania est confié

dès sa naissance à «*une tante stérile... à la ferme*» et ne revoit sa mère que rarement. Mina, la fille du dernier époux de l'héroïne, EL HADJ Oudai, eut, elle, plus de chance que sa sœur dans la mesure où elle vécut avec ses parents, les premières années de sa vie, chance que n'ont pas eu ses deux aînés (Hania et El Habib).

Mais sa mère la quittera tôt, à peu près à ses dix ans, ainsi que son père, mort au maquis en 1955, ce qui poussa Zoulikha de monter, à son tour au maquis. Toutes les deux ont donc connu la solitude dans leur enfance, ajouter à cela la mort de leur mère qui veillait sur elles, ce qui aggrave davantage encore leur solitude, comme Hania le constate : «*Oui [...] il reste en mon cœur une morsure ...En fait (elle cri), Zoulikha nous manque tant à nous, ses deux filles !*». Ou encore : «*je n'ai même pas une tombe où aller m'incliner le vendredi [...] nous voici plus défavorisées que de simples orphelines*».

Quand à Zoulikha, élevée par un père qui l'aimait, sa vie à son âge adulte ne fut qu'une succession de malheurs et ses deux premiers époux l'ont vite abandonnée, contraint ou volontairement. Le premier quitta l'Algérie pour la France suite à une querelle avec le fils d'un colon et ne revient plus en Algérie sans toute fois donner «*signe de vie*». Le second époux, elle le quittera aussitôt qu'elle l'a épousé, pour des raisons de divergences d'opinion politique. Quant au dernier époux, El Hadj, la mort, l'a séparé de sa femme après un premier éloignement au maquis. Toutefois, l'un et l'autre de ses maris ont été séparés d'elle directement, comme le cas du premier et du troisième époux, ou indirectement comme ce second époux qui, lui, a volontairement choisi de la quitter parce qu'ils «*n'étais [ent] pas d'accord "politiquement"*» et ce après la «*révolte du Constantinois ...le 8 mai 1945*»).

Ainsi l'histoire agit sur les femmes et leurs corps et cœurs en portent les souvenirs. Et ce sont leurs vécus et leurs témoignages collectifs qui livrent une lecture vivante des lutes. L'auteur-narrateur-réalisateur recueille les confidences des vrais conteurs du théâtre de la mémoire : les femmes. C'est à travers le «nous» des conteuses de Césarée, celles qui sont couvertes par le voile mais que l'œil découvert dévoile la légende de *La Femme sans sépulture* ; ce sont les courbes et les arabesques gracieux des danses et les acclamations

torsadées des chants de l'insoumission de *La Zerda* qui dessinent la mémoire qui se noue et se dénoue.

Pour conclure, il en ressort que la pensée d'Assia Djébar sur l'histoire algérienne transite par une triple déconstruction opérée à partir du motif féminin : se soustraire du regard extérieur pour instruire le regard de l'intérieur d'où l'investissement des voix féminines comme voix de l'intériorité ; de l'écrit à l'oralité ou la suprématie des témoignages féminines pour faire éclore par l'écriture et l'image les voix qui assiègent et enfin de l'histoire aux histoires, la restauration de la mémoire plurielle est conditionnée par l'évocation des voix multiples des protagonistes que se succèdent et s'imbriquent : *Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite [...] une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons, qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner puis se retourner... n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir... libérées ? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de notre tête ... Une façon de ruser avec cette mémoire ... La mémoire de Césarée, déployée en mosaïques : couleurs pâlies, mais présence ineffacée, même si nous la ressortons brisée, émiettée, de chacune de nos ruines.*¹⁵

Notes :

-
- 1- Selon la définition de Jacques Chevrier dans *La Littérature nègre* de l'Édition Armand Colin de 2003, p. 152-155.
 - 2- *La Femme sans sépulture*, Éditions Albin Michel S.A., 2002, p. 9.
 - 3- Idem, p. 47.
 - 4- Idem, p. 89-90
 - 5- *La Femme sans sépulture*, p. 16.
 - 6- Idem, p.22.
 - 7- Idem, p.25
 - 8- Idem, p. 29
 - 9- Idem, p.19
 - 10- *La Femme sans sépulture*, p. 22.
 - 11- Idem, p. 190-191.
 - 12- *L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar*, Jeanne-Marie Clerc, p.23.
 - 13- *La Femme sans sépulture*, p.15.
 - 14- *La Femme sans sépulture*, p. 21- 22.
 - 15- *La Femme sans sépulture*, p. 142.