

RÉSURRECTION ET DES-ENSEVELISSEMENT DES VOIX FÉMININES : DU CHUCHOTEMENT AU DÉFERLEMENT DE LA PAROLE DANS LA FEMME SANS SEPULTURE D'ASSIA DJEBAR

RESURRECTION AND UNEARTHING OF FEMININE VOICES: FROM WHISPER TO THE SURGE OF SPEECH IN "LA FEMME SANS SEPULTURE" OF ASSIA DJEBBAR

Ifrikia FETTAH ¹

Université Kasdi Merbah- Ouargla / Algérie
ifrikia.fettah@univ-biskra.dz

Sihem GUETTAFI

Université Mohamed Khider- Biskra / Algérie
Laboratoire SEPRADIS
guetfsihem@yahoo.fr

Résumé : *La femme sans Sépulture dévoile la nécessité des écrivaines maghrébines d'entrer en contact avec la culture orale de leur pays pour la réconciliation de leur identité tiraillée entre la culture d'origine et la langue d'écriture, à savoir le français. En effet, l'oralité semble permettre à Djebbar de frôler l'âme ancestrale, les racines longtemps enfouies sous le poids des invasions et de réparer la déchirure identitaire et culturelle causées par l'histoire, usant de la langue française pour transmettre ce patrimoine extraordinaire. Cette insertion du patrimoine culturel dans l'œuvre djebbarienne, nous a conduits à nous interroger sur la nature de la relation qu'entretient l'oralité avec l'écriture, et comment l'une s'insère-t-elle dans l'autre offrant une présence harmonieuse dans l'œuvre ? Comment le passage de l'oralité à l'écriture dépasse-t-il les cadres de la constitution d'une identité individuelle pour l'évocation d'une vérité historique et la préservation de la mémoire.*

Mots-clés : *Oralité, patrimoine culturel, Histoire, préservation mémorielle, déchirure identitaire*

Abstract: *La femme sans Sépulture reveals the need of Maghrebian writers to come into contact with the oral culture of their country for the reconciliation of their identity torn between the culture of origin and the language of writing. Indeed, orality seems to allow Djebbar to touch the ancestral soul, the roots long buried under the weight of invasions and to repair the identity and cultural tear caused by history, using the French language to transmit this extraordinary heritage. We will endeavor in our reflection to define the different procedures that Assia Djebbar has implemented to. This inclusion of cultural heritage in the Djebbarian work has led us to question the nature of the relationship between orality and writing, and how does one fit into the other offering orality a harmonious presence in her novel? How the transition from orality to writing goes beyond the framework of the constitution of an individual identity for the evocation of a historical truth and the preservation of memory.*

Keywords: *Orality, cultural heritage, History, memorial preservation, identities tear*

* * *

¹ Auteur correspondant : Ifrikia FETTAH ; ifrikia.fettah@univ-biskra.dz

« Toute culture est valable qu'elle soit écrite ou orale »
(Syad, 1959)

L'oralité dans le contexte maghrébin, véhiculée à travers le texte littéraire, est une facette de revendications identitaires, d'où cette particularité du texte maghrébin définissant son contexte et son appartenance langagière à des ères historiques, géographiques et culturelles permettant à l'écrivain de puiser dans ces discours ou paroles antérieurs. Ruth Amossy le définit si bien : « L'œuvre dit la société de son temps dans la mesure où le travail textuel tantôt déjoue les pièges de "déjà dit" et tantôt laisse percevoir des tensions et des apories révélatrices d'un impensé. » (2003 : 63-64)

Pour les écrivaines algériennes d'expression française, entre autres Djébar, il y a une grande détermination de sauvegarder les valeurs de l'identité par l'intermédiaire de la culture orale : « Écrire c'est finalement continuer le dialogue avec l'aïeule, poursuivre la voie tracée, faire fructifier l'héritage. » (Achour, 2003) Dès lors, introduire la parole féminine dans *La femme sans sépulture*, fait raviver une mémoire collective, et exprime une revendication identitaire. Nous sommes face à un retour aux origines qui semble primordial pour tous les maghrébins. Ainsi,

l'irruption de l'oralité dans le texte écrit n'est pas seulement à penser comme un retour du refoulé -thèse psychologisante- mais comme modalité de réintroduire le temps et par conséquent, un point réel(et non un effet du réel) dans le corps lisse de l'espace de la nouvelle, le temps de la parole, l'habitant privilégié de la parole fait craquer la spécialité lisse du texte et rappelle que la saveur des mots vient de ceci que la règle de l'art consiste à ne jamais céder sur son désir. (Benfour, 1992 :39)

Ce roman raconte l'histoire de Zoulikha, une héroïne qui a rejoint le maquis au printemps 1956, oubliée de la guerre d'Algérie, elle est portée disparue deux ans plus tard, après son arrestation par l'armée française. Assia Djébar tente, à travers cette œuvre de rapporter tous les faits et détails de sa mort, tout en se référant à l'Histoire. Djébar mentionne dans son roman que l'histoire de Zoulikha est véridique, ce qui diminue le pourcentage de la fiction au sein du récit. Elle se trouve obligée d'obéir à une fidélité historique et c'est ce qu'elle précise dans l'avertissement du roman : « selon une approche documentaire. » (Djébar, 2002, avertissement)

Dans les productions Djébarienne, se perçoit une volonté de pénétrer dans l'univers clos de ces voix ensevelies pour se révéler au monde, attribuant le titre de « héros » à la parole féminine. Présenter *La femme sans sépulture*, c'est également présenter une fresque féminine, à travers laquelle, le récit se déploie autour de l'évocation de l'héroïne de Césarée qui se raconte à travers ses filles : Hania et Mina, et de ses camarades de lutte et amies : Lla Lbia (Dame Lionne) et sa belle-sœur Zohra Oudai.

Dans ce présent article nous allons aborder, dans un premier temps, l'oralité comme archive essentielle, l'image qu'elle donne d'elle dans le contexte maghrébin à travers une littérature écrite dans la langue française, langue de l'Autre qui participe à sa résurrection. Dans un second temps, il sera question de démontrer l'articulation des voix des femmes de Césarée assimilées aux sirènes de l'Illiade et l'Odyssee, ces voix

multiples qui se démarquent par leur singularité. Polyphonie et voix féminines dévoilera l'analogie entre le mythe d'Ulysse et des Sirènes et le personnage de Zoulikha à travers une fresque historique et mémorielle très riche, pour faire ressusciter la défunte Zoulikha et lui redonner voix, un témoignage d'outre-tombe offre une opportunité pour ces femmes de revivre. Enfin, un retour rétrospectif est vital pour reconstruire et réécrire une nouvelle histoire des femmes algériennes et de l'Algérie.

1-Oralité, archive primordiale entre ethos et résurrection

« L'oralité apparaît comme une véritable modalité de civilisation par laquelle, certaines sociétés tentent d'assurer la pérennité d'un patrimoine verbal, ressenti comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire. » (Baumgadt, Derive, 2007 :17)

L'oralité, conservatoire des savoirs et des valeurs traditionnels, crée son propre espace symbolique réunissant des éléments du culturel et se présentant comme une façon d'être et de voir le monde. Elle a pour principales incarnations la société et la tradition orale qui ont pour véhicule privilégié la langue, code principal de transmission et de communication dans une société. La langue est, en effet, un support par lequel l'oralité s'acquiert, s'exerce, se développe et s'accomplit, permettant son identification et l'affirmation de son soi. Cette oralité, définitoire de la tradition orale et se consacrant à la force de la parole, se transforme en conservatoire du patrimoine culturel, historique et mémoriel.

En effet, la conception vocalisante de l'oralité ambitionne de mettre en valeur un aspect essentiel de la communication, celui de sa composante culturelle : « La voix n'est pas une donnée purement individuelle, elle est culturalisée et possède non seulement une spécificité dans le temps, mais à une époque donnée, elle appartient à une collectivité de la manière de parler. » (Detrie, Siblot, Verine, 2001 : 225). On ne peut séparer l'oralité de cette donnée culturelle qui permet au discours de prendre forme. La parole est ancrée délibérément ou inconsciemment dans un processus collectif, et toute voix est polyphonique, chargée d'histoire. Ainsi, l'oralité devient : « ...historique. En ce sens, la voix unique, n'est pas seulement individuelle. Elle a outre ses caractères physiologiques les marques culturelles situées. » (Ibid.), ce qui nous mène à concevoir l'oralité comme « ...collectivité et historicité. » (Ibid.)

L'oralité n'a aucune valeur sans la transmission à travers des générations du savoir ancestral, qui est le fondement initial de l'identité et le garant de sa longévité. Jean Cauvin (1998) pense que la société orale de groupe humain fonde la plus grande partie de ses échanges sur la parole. Pour lui, ce type de société lie son être profond, ses mémoires, son passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes par la parole. Le lien présent/passé qui est l'un des principaux rôles de la parole dans la société orale est mis en évidence par la conception de Cauvin. En effet, pour s'assurer qu'une société perdure dans le temps, il est impératif que la parole traditionnelle se transmette de génération en génération préservant ainsi toute la charge symbolique qui lui est attribuée, on parlera alors, « de se préserver en préservant sa propre culture. » (Soukehali, 2003 : 365)

Les célèbres textes fondateurs ont été des textes oraux, déclamés par des orateurs qui avaient un statut suffisamment important dans la vie littéraire. Dès lors, l'inscription de l'oralité dans le texte littéraire n'est pas inopinée, elle est une requête et une introduction dans le champ d'une écriture nouvelle, naissante qui constitue selon Roland Barthes une « expression profonde » (Barthes, 1972 : 60-61). en soulignant que l'écriture « est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain. » (Ibid.). Ainsi le passage de l'oralité vers la forme scripturale est considéré pour certains comme une sorte de violence, mais qui demeure pour d'autres un processus historique assez unique. Appelé par Patrick Chamoiseau « marqueur de parole », l'écrivain est justement celui qui doit reconnaître le paysage culturel de son pays comme une totalité signifiante. (Chamoiseau cité par Yellès, 2002)

L'oralité est l'expression, par excellence, de la culture maghrébine en particulier l'algérienne. Elle est systématiquement évoquée dès qu'il est question de construction identitaire littéraire des textes à partir de leur enracinement culturel. Les œuvres d'Assia Djebar sont un exemple singulier de la manière dont le discours de l'oralité a été entremêlé dans la structure textuelle. Dans la société maghrébine, les œuvres post-coloniales entretiennent un lien étroit entre ce mode d'expression populaire : « l'oralité » et « l'écrit ». Les premiers à prendre conscience de l'importance du patrimoine furent spécialement des auteurs formés à l'école coloniale, comme c'est le cas de Djebar. En effet, Djebar a mis en œuvre diverses procédures pour concilier les deux modes d'expression que sont l'oral lié au patrimoine culturel populaire, et l'écrit lié au patrimoine culturel occidental. Selon Jacques Chevrier : « la volonté de ces écrivains d'introduire le patrimoine traditionnel au sein de l'écriture est de relever l'authenticité culturelle de leur société en fixant par écrit une parole originelle, longtemps reléguée au rang du folklore. » (Chevrier « postface 2004)

Ce passage de l'oral vers l'écrit, d'un genre vers un autre dans la littérature maghrébine d'expression française, se fait aussi sur le plan linguistique, puisqu'il y a passage de plusieurs langues maternelles (l'arabe, le berbère) vers une langue étrangère (le français). Pour exprimer son malaise identitaire d'être aux limites de l'oppression et pour revendiquer son identité maghrébine, l'écrivain maghrébin, entre autres Djebar, a écrit dans une langue imposée. Mais la question qui se pose est de savoir comment de nombreux travaux attestent que les auteurs maghrébins font appel, de manière consciente ou inconsciente à leur langue maternelle, par conséquent, leurs écrits deviennent un espace polyphonique métisse. C'est ainsi que l'oralité, souvent véhémement, fait revivre les grandes fractures de la vie tentant de donner une nouvelle fonction, une nouvelle raison pour raconter l'histoire. Quand l'oralité tend à singulariser le texte, comment atteindre de ce fait la mondialité qui relève d'une succession de singularité?

2-Voix - sirène entre singularité et multiplicité

Un foisonnement de voix féminines allant de la parole au chant, franchissant le murmure et le chuchotement pour aboutir au cri libérateur, se découvrent comme des principes fondateurs de la culture orale enracinée au Maghreb. Chant de la voisine de Lla Lbia (Dame lionne), une jeune fille utilisant le luth pleurant durant des années la mort de son amoureux, tué durant la guerre, jusqu'à en perdre la vue. Dans les œuvres de la littérature maghrébine francophone et en particulier celles écrites par les femmes, les

narrateurs agissent fréquemment de façon similaire afin de sauvegarder la voix de l'oubli par sa mise en écriture. Assia Djébar, domine par l'originalité et l'audace de son œuvre; la voix féminine est sa source d'inspiration principale.

Cette écoute, dans la langue dialectale, ou plus exactement, avec l'accent régional que me redonnait la chaleur maternelle, ce parler des femmes souvent les plus humbles, au milieu des pleurs et des rires d'enfants, des appels de bergers, des bruits ordinaires de la campagne, toute cette épaisseur sonore marqua vraiment mon retour : d'émigrée, d'exilée d'hier. Et je ne me sentais pas encore une passagère ; non. (Djébar, 1999 : 101-102).

La définition de la voix formulée par Mireille Calle-Gruber n'est là que pour comprendre la complexité de l'approche djébarienne des phénomènes de l'oralité :

Il n'est point étonnant, dès lors, que la seule instance possible dans les textes d'Assia Djébar soit en fin de compte la voix : (re) prise à l'instant, timbre d'outre silence, souffle de l'entre lettre, passage, coup de glotte, voisement de la langue qui prend corps sans incorporation en un référent. La voix est toutes les voix, qui l'habitent tour à tour, de noms et d'époques divers, le temps de leur présent. Elle échappe à théologie, à chronologie, à logique narrative ; elle est incantation, affect, vibration. Elle est l'âme des textes- au sens où le violon à une âme : morceau de bois portant des cordes- c'est-à-dire cheville ouvrière. (Calle-Gruber, 1993 : 275-291)

Les critiques dévoilent non seulement l'omniprésence de la voix dans les romans Djébariens, mais aussi l'importance du caractère sonore que le texte tente de préserver. Beida Chikhi souligne que la voix joue, chez Djébar, un rôle de médiation historique dans le temps corroborant sa détermination de conserver la culture orale.

La voix est censée articuler l'être-présent du narrateur à l'être-passé de l'ancêtre dont il est question. La voix tente de rendre compte du caractère et des valeurs à travers l'événement qu'elle raconte, et d'assurer, dans le même temps, les représentations symboliques à codes forts, récurrentes, dans lesquelles le groupe social se reconnaît. (Chikhi, 1996 : 52).

Les romans Djébariens, spécifiquement *La femme sans sépulture*, conceptualisent un procédé de mise en texte de la voix féminine, conçue dans une situation de l'entre-deux de la conteuse. Cette dernière donne la parole aux femmes de son entourage, s'assignant le rôle de convertir cette voix en écriture. Lors de cette épreuve, l'auteure est confrontée aux contraintes imposées par la nature de cette culture féminine à transmettre, comme celle de la pudeur ou *El hochma*,² la conception de l'honneur dans la société algérienne et aussi la situation interculturelle de la narratrice qui engage le passage linguistique mentionné plus haut. L'*inscription* de la voix dans son texte est l'unique procédé adéquat pour la narratrice en situation interculturelle de garantir à la fois la légitimation de la présence féminine dans l'Histoire et le respect de la culture traditionnellement orale des femmes algériennes. Par ce genre d'écriture, l'acte narratif sert à prémunir de la disparition la mémoire féminine traditionnellement tenue à l'écart par le patriarcat.

Dans le premier chapitre de son œuvre, la narratrice se rétracte pour céder la parole aux femmes de Césarée et, par moments, même à Zoulikha Oudai, la disparue,

² C'est-à-dire, la honte en arabe, mais le vrai sens, c'est en fait la pudeur.

n'apparaissant qu'épisodiquement. Au milieu du second chapitre, la narratrice s'éclipse complètement pour transférer la parole à Hania dans le sous-chapitre intitulé « Voix de Hania, l'apaisée ». Le quatrième chapitre s'édifie similairement : dans la première partie, la narratrice est encore présente sur scène, laissant jaillir dans le récit, la voix de Zohra Oudai. Dans la conclusion, l'auteure s'assimile clairement à la narratrice et rend compte de l'importance de l'écoute des autres femmes, mettant en parallèle son écoute avec un autre contexte d'écoute, symbolique dans la culture méditerranéenne : l'image des sirènes à travers laquelle, la narratrice découvre les femmes de Césarée d'autrefois qui charmaient et captivaient par leur voix. Djebbar, fait halte dans ses périple éternels pour écouter les « sirènes » de sa terre natale, se battant contre l'oubli qui génère, non seulement la mise à mort absolue du personnage, mais aussi la disparition d'un constituant inestimable de la mémoire collective.

Les narratrices présentes dans l'histoire sont au nombre de six : La visiteuse, Zohra Oudai, ses filles Mina et Hania, son amie Dame Lionne (Lla Lbia) et enfin la défunte Zoulikha Oudai à qui l'auteur a donné la parole. Chacune d'elle raconte son récit en usant du « je ». Ainsi, L'histoire est relatée par des voix qui se relèvent afin de ressusciter le passé, reconstituant l'histoire de l'héroïne Zoulikha. Ayant côtoyé et assistée Zoulikha jusqu'à sa disparition, elles apportent leurs témoignages à travers leurs récits. Une analyse sur les instances narratives dévoile cette multiplicité de voix qui s'animent autour de la vie de Zoulikha Oudai. Les récits de ces différents personnages-femmes, les chants, les soliloques ne sont pas purement sources d'inspiration et d'accomplissement individuel, mais ils constituent un héritage de la mémoire collective, voué à la disparition que les narratrices/conteuses, se réjouissent à vouloir préserver de l'oubli.

D'où cet hommage rendu aux femmes de sa région natale, Césarée de Mauritanie. Puisque la femme-conteuse est une figure récurrente, sinon essentielle, dans son œuvre ; Djebbar entend lui redonner la place qu'elle mérite dans la littérature pour qu'enfin l'écriture grave le chant de celles sans qui la langue et le savoir n'auraient pas tenu tête au temps passant. La mémoire est une voix de femme, en Algérie, et l'Histoire y est avant tout affaire d'oralité, de transmission d'aînée à cadette, de diseuse à écouteuse.

La voix féminine est celle qui interroge mais également celle qu'on interroge. Les femmes deviennent conteuses, « griottes » dont l'incantation du souvenir qualifié de meilleur passeur de mémoire (Le cercle des amis d'Assia Djebbar, 2001 : 122). La voix féminine va se remémorer les vécus et les dires. C'est ainsi que la confession de Zohra Oudai, belle-sœur de l'héroïne Zoulikha, soulignera le rôle de conteuse de la mémoire qui est dévolue à la femme : « Même si tu nous viens quelques années plus tard, nous conclut-elle, nos paroles restent les mêmes. Nos souvenirs, comme cette pierre (et sa main frappe, à ses côtés, sur le dallage fruste), sont ineffaçables. » (Djebbar, 2002 : 80)

Nous remarquons que la présence permanente de la voix féminine dans l'écriture djebbarienne n'est pas inopinée, son rôle est de libérer la voix de la femme et de la révolutionner contre le silence qui a longtemps perduré. Djebbar tente par cette

initiative de réveiller en ces femmes un esprit de contestation, ce que prouve Méléna Horvath :

L'écriture d'Assia Djébar retrace l'évolution de la voix féminine à partir de la constatation d'un silence, silence de la femme dans la société patriarcale, à travers le surgissement de la voix sous forme de cris et de musique, jusqu'à l'articulation de la parole féminine. Par son écriture dans l'entre deux culturel et linguistique, la narratrice crée un lieu d'expression à la parole féminine et dans cet espace intermédiaire sa propre voix peut s'exprimer de manière individuelle, tout en s'inscrivant dans une polyphonie féminine. (Horvath, 2007)

C'est avec une fluidité d'écriture inégalée qu' « on retrouve dans ce dernier roman [La femme sans sépulture] les voix intérieures chères à Assia Djébar, les voix de celles qui sont trop souvent réduites au silence et qui se dévoilent avec un naturel empli de sentiments. » (Perrin, 2003). Djébar précise que c'est une forme d'écriture où « [elle] affronte une autre sorte de silence (...) il s'agit du silence inscrit dans ma généalogie maternelle. » (Djébar, 2006 : 76). C'est le silence qui a longtemps et depuis des générations pesé sur les femmes, qui appartiennent à une société patriarcale hégémonique où l'autorité masculine : celle des pères, des frères et des maris gouverne. L'écrivaine leur offre ainsi le droit de parler. L'écriture d'Assia Djébar dit l'évolution de la voix féminine à partir du procès du silence à travers le jaillissement de la voix jusqu'à l'articulation de la parole féminine mise en texte. Par son écriture interstitielle se situant dans l'entre-deux culturel et linguistique, l'auteure crée un lieu d'expression et un espace intermédiaire à la parole, aux voix féminines les inscrivant dans une polyphonie féminine.

3-Polyphonie et voix féminines : mémoire de Césarée et réécriture mythique

Chez Assia Djébar, la figure de la femme outrepassa le prétexte de l'écriture. Pour elle, octroyer la voix narratrice à la femme, c'est attribuer la parole à toutes les femmes, et c'est dans cette optique que les narratrices se relaient exclusivement. Les récits incluant les propos des femmes se présentent sous diverses formes: conversations, soliloques, monologues ou discours d'outre tombe. Par le biais de la polyphonie, la parole féminine devient plurielle, collective et par bribes ou dans le désordre sont très racontés les souvenirs. Cette optique de la narration des voix de l'ombre est renforcée dans les textes Djébarien, où les protagonistes sont essentiellement des femmes. Cette fiction polyphonique raconte l'histoire de Zoulikha, une personne / personnage mythifié par le biais de nombreux entretiens ou témoignages de femmes proches de cette dernière, devenant ainsi l'archétype de la femme combattante.

Dans le roman *La femme sans sépulture*, la présence de la notion de polyphonie est remarquable. Elle valorise la voix qui couvre tout le roman. En effet, Assia Djébar nous offre un témoignage faisant appel à une mémoire affranchie par des voix féminines de différents milieux, dévoilant le rôle crucial de la femme durant la guerre de libération nationale algérienne. « Ce témoignage, avec sa polyphonie narrative féminine, devient personnel, affectif, angoissé, tout autant qu'il aurait longtemps été occulté par les pouvoirs en place. C'est cette longue absence qui au cœur du récit, qui en fait son système. » (Laaroussi, 2004)

Cette polyphonie féminine se basant sur des témoignages véridiques de femmes proches de Zoulikha, va nous transmettre et nous faire découvrir une part de son vécu en conservant sa mémoire comme « personnage-rebelle » et « femme-oiseau. Nous essayerons, de mettre sous les projecteurs chacune de ces voix séparément des autres, afin de mieux analyser ces personnages féminins qui constituent une mosaïque de voix ornées par la vie de Zoulikha véhiculant en filigrane l'histoire algérienne.

La narration dans le roman fait regrouper ces conteuses afin de former une seule voix ; celle de Zoulikha Oudai. Nous commencerons par Hania, l'un des personnages les plus remarquables dans ce roman. Fille aînée de Zoulikha, elle partage avec elle une majeure partie de sa vie et de son combat, ce qui explique son comportement de sœur vis-à-vis de sa mère, ses souvenirs restent frais, elle les évoque avec une telle minutie de détails que la narratrice fera de Zoulikha une image basée non pas sur la présence de cette dernière mais à travers les souvenirs. Hania est hantée par l'âme de Zoulikha, partout où elle est, elle arrive à l'imaginer et à la ressentir :

Hania renverse sa tête vers le ciel, lève une seule main, tremblante, aux doigts raidis, et écartés et sa voix chavire : -Zoulikha restée là, dans l'air, dans cette poussière, en plein soleil ...si ça se trouve, elle nous écoute, elle nous frôle ! (...) -Bien sûr, reprend-elle, Zoulikha nous demeurera cachée mais prête à revenir, pourquoi pas. (Djebar, 2002 : 52-53).

À travers Hania, on arrive à imaginer le physique de Zoulikha, car son aînée a hérité des traits de son visage : « Tout le monde, Ô Hania, tout le monde dit que tu ressembles à Zoulikha, comme une sœur jumelle ! (...) Maintenant surtout, depuis que je viens de dépasser quarante ans, que j'approche de l'âge où elle a disparu.» (Ibid. :50) Avant de partir au combat, Zoulikha confie à sa fille aînée Hania la garde de son autre fille Mina et de son fils. Hania se trouve face à une responsabilité qu'elle assumera avec bravoure. Troublée par la disparition de sa mère, elle vit dans un malaise quotidien, lui provoquant des angoisses nocturnes, elle se sent déchirée entre deux âmes : « La nuit où Mina blottit dans l'une des pièces minuscules et sombres de Dame Lionne, Hania dont le prénom signifie « l'apaisée » - ne s'apaise pas. L'insomnie habituelle, se dit-elle, et maintenant, me voici droite sur mes jambes jusqu'à l'aurore ! » (Ibid. :54) Hania est à la fois la sœur protectrice, et le mirage de sa mère Zoulikha.

La seconde voix est celle de Mina, la fille cadette de Zoulikha qui n'a pas vécu longtemps avec sa mère, elle se retrouve sous la responsabilité de sa sœur Hania dès l'âge de douze ans, c'est pour cette raison que le récit présenté par elle, n'est autre que celui qu'elle écoute soit de sa sœur aînée, soit de l'amie de sa mère Lla Lbia (Dame Lionne). Mina n'a pas la parole facile quand il s'agit de sa mère, cependant sa voix est fortement présente au sein du récit.

Peut-être intervient Mina, peut-être que si... si ma mère avait été arrêtée alors (c'est la seule fois, remarque son amie, où elle parle directement de sa mère), Zoulikha aurait été torturée, Zoulikha aurait été emprisonnée... mais peut-être, je me le dis maintenant qu'elle serait vivante et... (Sa voix s'embrume de larmes), elle parlerait, à l'heure présente, de cela avec toi... avec nous ! (Ibid.: 142).

Une autre voix, assez forte domine dans ce roman, celle de Lla Lbia surnommée Dame Lionne, une ancienne cartomancienne et laveuse de morts, qui comme tant de femmes

de sa région, participait à sa façon à aider les maquisards en leur procurant nourriture, habits et médicaments, ce qui justifie ses fortes connaissances sur l'histoire de la lutte et de l'indépendance. Elle précise :

Chaque après-midi, après l'heure de la sieste elle est dehors, Hania la croit à la plage, avec d'anciennes amies de lycée, qui comme elles, tardent à se marier. Mina rend visite à Dame Lionne, enfin Lla Lbia, c'est son nom arabe, (...) Mina vient se taire, rêveuse, près de la Dame, l'amie de sa mère. Dame Lionne fut le seul appui de Zoulikha, au temps d'autrefois, celui des épreuves et de la poursuite. (Ibid.: 25-26).

Grâce aux récits racontés par Dame Lionne, la reconstitution de l'histoire qu'élabore la narratrice se fait plus facilement et avec plus d'enrichissement. À travers une voix forte et sincère, des sources fiables et une mémoire infailible, elle lui livre des trésors de souvenirs concernant son amie proche Zoulikha : « ...il n'y a que le passé qui reste cabré en moi. » (Ibid.: 28). Par ailleurs, Lla Lbia, occupe une place particulière dans la vie de Mina, qui ne peut s'empêcher de s'enquérir sur le vécu de sa mère Zoulikha : « Qu'elle ne me parle pas aujourd'hui... de ma mère ! se dit-elle. » (Ibid.: 27). En effet, la profonde connaissance de Zoulikha fait que Lla Lbia se comporte comme une mère face à ses enfants, plaçant Mina dans un sentiment de quiétude et de sérénité.

La quatrième voix est celle de Zohra Oudai, la sœur d'El Hadj, troisième mari de Zoulikha, qui à travers ces témoignages, révèle certains faits vécus, orchestrés et planifiés par la légendaire Zoulikha et son époux, qui n'étaient à l'époque connus de personne. Ses récits sont des témoignages authentiques des actes héroïques inavoués de Zoulikha. Zohra, dans l'apparence et l'appartenance, aspire à la simplicité d'une paysanne ; elle n'éprouve aucune sympathie envers la ville et ses citadins qu'elle surnomme d'ailleurs « Les chacals ». Sa cousine Djamilia l'aide à oublier sa solitude, suite à la perte de ses trois fils et de son mari dans la guerre de libération. Dans un passage du roman, elle compare les deux femmes Djamilia et Zoulikha disant d'elles :

Exactement, souligne tante Zohra, plus tard, une autre fois, tandis qu'ils avaient encore surgi, eux, les filles de la France, cette fois Zoulikha n'était pas avec nous, étant déjà montée chez les partisans, cela devenait trop dangereux pour elle, ces allées et venues de la ville à nos vergers, donc Djamilia... mais je devrais l'appeler, pour qu'elle raconte la suite, elle.

-Non, c'est toi qui raconte le mieux, s'interpose Mina.

-Cette fois-là, en effet, ils crurent que Djamilia était Zoulikha déguisée !... (Ibid. : 143).

Elle fait machine arrière puis voyage dans le temps pour parler de Zoulikha se remémorant le passé avec nostalgie :

La tante Oudai, sèche et menue dans son pantalon bouffant à fleurs, se lève, se rassoit, veille à ce que ses « petites » se restaurent. Mais elle semble désormais en compagnie de Zoulikha, plongée en arrière, quinze ans auparavant -Ainsi-rêve l'étrangère
- Zoulikha l'héroïne flotte inexorablement, comme un oiseau à larges ailes transparentes et diaprées, dans la mémoire de chaque femme d'ici ... (Ibid. : 141).

L'évocation du mythe d'Ulysse au sein du roman *La femme sans sépulture*, illustre avec magnificence la quête mémorielle des femmes de Césarée par le biais d'une reconstitution du récit historique antique. C'est dans ce roman que Djébar réécrit le mythe d'Ulysse et des sirènes. L'auteure s'approprie par cette réécriture mythique une

scène antique du mythe où se rejoignent deux époques de l'histoire algérienne; à savoir la période coloniale et la période post-coloniale, attestant de l'inépuisable potentiel narratif que les mythes antiques véhiculent. La réécriture mythique conçoit et surtout invente une nouvelle lecture féminine au mythe, mettant Ulysse, héros de l'épopée grecque face à Zoulikha, héroïne de l'épopée de la guerre d'Algérie. Assia Djebar s'approprie ce mythe dans le sixième chapitre du roman et offre à son lecteur une nouvelle lecture, spécifiquement féminine.

Blumenberg (1979, cité par Ruhe, 1998 : 161-177) parle du mythe qui « dépotentialise » ce qui est trop puissant et fatidique en le décomposant et en le démultipliant, prenant pour preuve le polythéisme des mythes antiques et leur potentiel narratif. En rendant visite à Lla Lbia (Dame Lionne), l'amie fidèle de l'héroïne, la visiteuse avec Mina, la cadette de Zoulikha, découvre dans le musée de Cherchell, la mosaïque représentant Ulysse et les sirènes :

J'étais au musée tout à l'heure, surtout pour revoir les mosaïques.(...) cependant, continué-je, je n'ai stationné que devant une étrange mosaïque dont je ne me souvenais plus !(...), trois femmes représentées sur cette fresque d'il y a près de deux milles ans, ce fut comme si elles s'étaient réveillées aujourd'hui, sous mes yeux fascinés !...(je revois les images)Trois femmes ou, plus exactement, trois femmes oiseaux (...) Des femmes, celles de Césarée ! De longues pattes d'oiseaux prêts à s'envoler au-dessus de la mer- c'est une scène marine ... (Ibid. : 116).

La narratrice est persuadée que les trois femmes-oiseaux évoquent les femmes de Césarée, cependant, l'une de ces femmes-oiseaux est presque effacée : « L'une des trois femmes-oiseaux a un corps à demi effacé. Mais les couleurs, elles, persistent... je me disais, en venant jusque-là : elles vont s'envoler, c'est sur, ces femmes de la ville : avec leur chant et leur légèreté ! » (Ibid. : 118). Ce serait Zoulikha, la femme maquisarde morte dans des conditions inconnues, et bien que son corps ait disparu, son âme survole Césarée. Sans les témoignages des femmes de Césarée et l'intérêt que lui porte l'écrivaine Assia Djebar, pour lui rendre hommage, son chant risquerait de s'effacer de la mémoire.

Comme Ulysse, Assia Djebar choisit d'entendre cette « parole-choral » des femmes, ces « sirènes » de sa terre natale. Adopter une posture de retrait face à ces voix et récits émiétés, c'est reconstituer une mémoire collective à travers laquelle, l'auteur s'identifie. Dans son épilogue, elle dit :

Je suis revenue seulement pour le dire, j'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes ! Elle sourirait, elle se moquerait, Zoulikha, si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère. (Djebar, 2002: 236)

C'est par l'intermédiaire des dires de Mina captivée par cette étrange fresque, que nous pouvons le confirmer :

Elle fut découverte dans les années trente, je crois dans la ferme d'un petit colon ! Son titre est révélateur : Ulysse et les sirènes, un fameux épisode de l'Odysée. Sur le tableau,

le personnage central paraît figé. Il a demandé auparavant à ses hommes d'équipage de l'attacher contre un mat, mais aussi que ses compagnons (ils sont deux, ici seulement, n'est-ce pas ?) se bouchent les oreilles avec de la cire. (Ibid.: 117).

La représentation de la fresque d'Ulysse et des sirènes rejoint celle de Zoulikha, femme émancipée instruite, courageuse et combattante de la guerre d'indépendance algérienne, qui a ses propres idées politiques auxquels elle ne renonce pas, elle divorcera de son deuxième mari pour les défendre : « le père d'El Habib, je l'ai quitté parce que, après cinq ou six ans de vie conjugale, je n'étais pas d'accord. Et tu vas peut-être rire, c'est pourtant la vérité : je n'étais pas d'accord « politiquement... ». Elle a répété ce mot deux fois et en français : « politiquement. » (Ibid.: 156)

Par sa témérité, son audace et sa bravoure, Zoulikha a pu entreprendre des actes de courage autant que pouvait le faire un homme ; les propos de Zohra Oudai confirment cela : « Ainsi, « notre » Zoulikha, si elle était née homme, aurait été général chez nous, comme chez bien d'autres peuples, car elle, n'a jamais craint quiconque et aimait l'action, plus encore que mon frère, El Hadj-que Dieu l'assiste au paradis des héros ! » (Ibid.: 181). Le courage de Zoulikha est comparable à celui d'Ulysse, elle part à l'aventure en défendant sa cause, laissant derrière elle ses enfants en bas-âges, ne sachant l'exactitude de la durée de son absence. Elle les confie à sa fille aînée Hania, de même pour Ulysse qui part à l'aventure menant combat après combat, surmontant les épreuves et accumulant gloire après gloire. Dix ans après son départ, il décide de rentrer chez lui, et c'est à son retour qu'il fera encore une fois preuve de ruse, de hardiesse et de résolution face aux sirènes envoutantes, Mina le citera dans le passage suivant :

Sais-tu, tante, c'est une scène de séduction d'où le héros Ulysse doit sortir vainqueur ! Il veut absolument continuer son voyage, mais il veut tout autant écouter le chant des sirènes, être le seul à admirer le chant tentateur, alors que les deux hommes d'équipage doivent guider le bateau ... (Ibid. : 117)

L'héroïne, Zoulikha a comme Ulysse, fait preuve de ruse ; pour mieux duper les soldats français, et récolter des médicaments ainsi que des provisions aux frères maquisards, se déguisant en vieille femme pour cacher tout ce qui dévoile sa féminité :

Déguisée en vieille-elle encore si belle-elle enlevait son dentier, elle tirait ses cheveux et les dissimulait sous une coiffe de paysanne... Elle ajoutait un vieux pan de drap usé sur sa tête et ses épaules, comme si elle était pauvre (...) elle allait et venait notre dame. Extérieurement, elle semblait une errante, presque une mendicante, comme tu les vois au marché, ces vendeuses d'œufs et de poules, et d'herbes médicinales. (Ibid. :80-81)

Zoulikha réussit à faire passer clandestinement des fonds collectés pour l'achat d'armes qu'elle cachait dans son couffin à travers les postes de contrôle militaire³ :

Ainsi, Zoulikha commença son travail secret dans la ville. au début, elle vint une fois par mois, pour les contacts avec Fatima et Assia. Celles-ci allaient partout, dans les maisons riches comme chez les modestes, et même dans les écoles !... A chaque fois, elles

³ Ce passage fait référence aux poseuses de bombes, que les femmes algériennes combattantes transportaient durant la guerre de libération nationale et cité par Frantz Fanon dans *L'an V de la révolution algérienne*, Ed Maspero, Paris, 1959.

revenaient chez moi avec les récoltes, et moi j'emmagasinais. Puis les visites de Zoulikha se firent une fois par semaine environ. (Ibid. : 162)

Aidée par des hommes qui montent la garde et qui la guident discrètement comme des éclaireurs, elle finit par sortir de la ville sous le contrôle des gendarmes français sans que ces derniers ne s'en doutent : « Ainsi, à chaque fois, dix ou vingt fois peut-être, la sortie de la ville avait lieu, pour ma mère, sans histoire ! » Ibid. : 169). Le déguisement qu'elle utilise est également similaire à celui d'Ulysse qui dans sa lutte finale de l'Odysée, a fait œuvre encore une fois de sa ruse, se déguisant en mendiant pour embobiner les prétendants qui ont cerné sa demeure dans le but de lui dérober ses biens et sa femme Pénélope. Zoulikha est déguisée en vieille mendicante pour duper les français qui, œuvrant pour la domination de l'Algérie, envahissent sa région et tout le territoire algérien. Zoulikha a subi également les railleries des français, ce qui fait d'elle une héroïne au même titre qu'Ulysse, héros de l'antiquité grecque et de l'Odysée d'Homère.

A travers cette réécriture mythique, Assia Djebar tente de mettre en évidence, le rôle héroïque et légendaire que les femmes de Césarée ont joué. Djebar retourne à Cherchell, son lieu d'origine après ses longues années d'exil, comme le légendaire Ulysse qui revient vers son Ithaque, après des années d'absence pour voir son vieux père Laertes. Le père d'Assia Djebar, mort et enterré dans le cimetière qui surplombe Cherchell, attire sa fille vers sa ville natale comme les sirènes sur le rocher : « Quand serai-je vraiment de retour pour gravir le chemin qui monte au sommet de Césarée ? Là où, sous mille couches de ténèbres, dors désormais mon père, les yeux ouverts. » (Ibid. : 243)

A partir de l'analyse partielle de l'aspect polyphonique et de la dimension mythique dans le roman, il apparaît que la romancière consacre son œuvre, à la biographie de Zoulikha Oudai, qui nous a été rapportée par plusieurs voix ; celles des « sirènes de Césarée », et celle de Zoulikha qui revient dans quatre monologues. Assia Djebar, fait de sa vie une série d'aventures remarquables semblables à celles du mythe d'Ulysse. Ce récit est une sorte de testament qu'elle laisse aux femmes pour qu'elles puissent poursuivre le combat à la recherche de leur liberté et de leur émancipation. Nous pouvons, de ce fait, dire que *La femme sans sépulture* représente l'Odysée des temps modernes.

4- Spectropoétique et narration posthume: parole d'outre - tombe et témoignage

« J'écris et je sèche quelques larmes. Je ne crois pas en leur mort : en cela, pour moi, elle est inachevée. D'autres parlent de l'Algérie qu'ils aiment, qu'ils connaissent, qu'ils fréquentent. Moi, grâce à quelques-uns de mes amis couchés là dans ce texte, opiniâtre, je les ressuscite, ou je m'imagine le faire ». (Djebar 1995 : 261)

Dans les quatre monologues imaginés par la narratrice, la parole est accordée à Zoulikha qui s'adresse à sa fille, Mina, pour élucider une partie de l'histoire de sa vie : son enfance, ses choix politiques, ses interrogatoires et sa mort. D'autres voix racontent aussi son histoire : Lla Lbia (Dame Lionne) qui tend souvent une main secourable à la maquisarde et Zohra Oudai, la tante de Mina. Ces femmes de Césarée portent

secrètement de l'aide à ceux qui ont rejoint le maquis pour leur combat pour l'indépendance.

Assia Djébar mentionne dans son roman que l'histoire de Zoulikha est véridique. Cela dit, il est à mentionner, qu'Assia Djébar, s'est permis une petite brèche d'imagination, qui réside dans le fait de ressusciter Zoulikha et de lui accorder la parole. La voix de Zoulikha est une voix qui dévoile tout en dissimulant ; une voix qui ne s'enracine pas dans un corps d'où « son aura, son mystère, son omniscience, et bien entendu, son pouvoir. » (Hadj Moussa, 1996 : 198-208). La parole devient un rappel des souvenirs, comme le note Réda Bensmaïa (Bensmaïa, 1996 : 161- 177). En effet, dans un passage Zoulikha raconte les histoires secrètes de son plus jeune âge :

À la ferme chez mon père, le jour où je quittais l'école (l'école française bien sûr !), mon père donc était si fier de répéter partout : « La première arabe, ma fille, à avoir eu son certificat d'études dans la région, peut-être même dans tout le département ! » Ce jour-là, je me souviens, je sautillais sur le sentier et je remontais la colline. Il faisait si beau, je revois la lumière de cette fin de journée de juin. (Djébar, 2002 : 183).

Dans un autre passage, elle évoque ses souffrances suite aux tortures qu'elle avait subies et endurées durant son emprisonnement :

De la longue durée de la torture et des sévices, ne te dire que le noir qui m'enveloppait. Peut-être dans une cahute de compagne- le camp immense des suspects, des arrêtés pour les interrogatoires, ne semblait pas loin. Ils s'étaient querellés entre eux, (...) mais tout s'est mêlé, seule la douleur le long de mes cuisses me déchirait, me lancinait, montait jusqu'aux oreilles, c'est comme une âcreté étrange de percevoir le sol humide de « la terre entière. (Ibid. : 217-218).

La Spectropoétique⁴, terme emprunté à Derrida ne donne plus à voir que des voix ou des « absences de personnages ». Cette idée sera rejointe par la réflexion de Georges Didi- Huberman qui fait état de ce qu'on pourrait appeler la « tentation spectrale » de l'art, c'est-à-dire figurer le corps absent, sculpter l'absence et mettre la voix en signes irréprésentables (Didi-Huberman, 2001 : 225). Cette absence/ présence, être et non être, corps absent/âme présente, dévoile en filigrane la conception djébarienne qui dans *La femme sans sépulture* dépeint merveilleusement le personnage/ personne Zoulikha. Le spectre, c'est aussi ce qui, dans les mots de Freud « est demeuré incompris (et) fait retour comme une âme en peine, il n'a de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance. » (Freud, 1954 : 180). De ce fait, Djébar met en évidence une écriture spectrale qui laisse place aux morts toujours absents, mais présents pour réécrire l'Histoire avec les vivants, surtout celle de la violence, qu'elle soit coloniale ou patriarcale.

Zoulikha, le spectre, se projette dans un vécu qui lui a été interdit par la torture et le meurtre perpétré contre elle par la colonisation, devient « témoin » vivant ou ressuscité par l'auteur pour témoigner des horreurs de la guerre. On précisera après Giorgio Agamben, que le terme « martyr », du grec « martis », signifie « témoin » et vient du verbe signifiant « se rappeler » : « le martyr « rescapé » ou paradoxalement ressuscité à une vie fictive, comme c'est le cas ici, à vocation de mémoire. » (Agamben, 1988: 31)

⁴ Terme utilisé par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993.

Djebar propose un langage « post-mortem » pour raconter après la mort, cette expression utilisée par Luce López-Baralt, « Narrar después de morir. » (1995) pousse à s'interroger sur ce qu'apporte le statut posthume du narrateur à la portée du récit qu'il produit.

En effet, l'explication du choix d'un narrateur d'outre-tombe peut être interprétée comme geste de dénudation des procédés créatifs qui dévoilent les modalités d'énonciation d'un récit oral, constitutif du roman lui-même travaillant sur « la voix narratrice ». Pour le dire dans les termes de Thierry Hentsch, « la grandeur d'un récit tient à sa capacité de marquer durablement l'imaginaire collectif, et cette marque, à son tour, doit sa profondeur à la tension sous-jacente que le texte établit entre la vérité et la mort. » (Hentsch, 2002: 13). Pour récupérer la mémoire confisquée, réduite au silence, « ce que permettent de réactualiser les mécanismes qu'enclenche la mort du protagoniste-narrateur, c'est le mythe de l'éternel retour, sous une forme qui a une valeur de revendication de la permanence et de la transcendance d'une société traditionnelle, face à une société censément progressiste. » (Ibid.)

La mémoire se recompose sur un mode polyphonique, à des intervalles anarchiques et pluriels, vu que la multiplicité des voix permet de reconstituer un passé enfoui ou occulté. Cet enchevêtrement des voix, plus spécifiquement, dans *La femme sans sépulture*, est le moyen d'une anamnèse dont la dimension éthique s'impose. Les êtres qui n'existent qu'à travers ces voix incessantes, ne font que garantir l'authenticité ; en d'autres termes, « se raconter, c'est ne pas mourir. » (Ibid.: 38)

Si le pacte de l'oubli désigne l'ensevelissement du témoignage, la narration post-mortem se charge de son exhumation. Les romans à narration posthume proposent, ainsi, une sorte de « pacte testimonial » dont Philippe Forest détermine les contours à partir des recherches dirigées par Giorgio Agamben (1988) Le pacte testimonial atteste que la fiction romanesque relève en dernière analyse d'un même contrat référentiel que celui du pacte autobiographique, certifiant par cela la véridicité de l'histoire racontée. La mort du narrateur autorise un glissement statutaire car le pacte testimonial se substituera au pacte fictionnel (ibid.). L'insertion du témoignage dans le roman relève d'une accentuation du pouvoir de représentation du réel.

Dans *La femme sans sépulture*, « le trépas » est bien un passage de la vie à la mort, mais aussi de la fiction au témoignage, et surtout du silence à la parole. Parole révélée à travers un foisonnement de voix, appartenant à Lila, Mina, Hania, Zohra et la défunte Zoulikha.

Cette problématique de l'identité des voix, au double sens du terme, est au cœur du statut narratif de [Zoulikha], il s'agit d'un type classique de récit personnel rétrospectif qui s'inscrit sur deux chronotopes distincts, les deux actants que la narratologie distingue sous les appellations de Je-narrant et Je-narré. (Alsina, 2005 : 1)

Dans ce roman, la résurrection de la mort garantit l'authenticité du témoignage. La parole d'outre-tombe est une parole poétique adossée au tombeau ; l'oralité est retrouvée dans cette écriture comme une traversée de la mort. Et intégrer la mort dans

l'écrit, c'est ce qui définit l'homme dans sa condition. De ce fait, l'oralité aboutit à créer un lieu nouveau à habiter le monde. La voix de Zoulikha semble venir d'outre-tombe et le dialogue qu'elle engage fait surgir une longue théorie de fantômes : figures historiques qui peuvent être antérieures ou postérieures au locuteur. Nous pouvons affirmer, dès lors, que les fantômes sont une métaphore, une figuration du passé où la spectralité rencontre le régime d'historicité dans *La femme sans sépulture*.

5- Voix féminine et historicité : entre rétrospection et reconstruction

« L'écriture est d'abord une archive du temps. » (Nganang, 2007 : 105)

Djebar a recours à un métalangage historiographique pour faire ressortir les enjeux de la reconstruction de l'Histoire. Réécrire et témoigner du présent n'est possible qu'en effectuant un retour aux origines d'une tradition spécifiquement orale, transmise par le relais d'une multitude de voix narratives, notamment féminines.

Pour Djebar, ce mécanisme constitue une perspective novatrice dans l'appréhension de l'Histoire. En effet, toute représentation aussi bien esthétique qu'historique de la réalité doit être nécessairement concomitante avec le surgissement de l'individuel, voire du personnel et de l'intime. Et la réécriture de toute Histoire selon un point de vue se distanciant de la version officielle, unique et totalitaire du système politique dominant, n'est envisageable que par le chevauchement des histoires individuelles et collectives qui se complètent sans pour autant se confondre.

Position partagée par Hélène Cixous qui souligne qu'« [e]n la femme se recoupe l'histoire de toutes les femmes, son histoire personnelle, l'Histoire nationale et internationale. » (1975 : 33-54). Ce qui pousse à affirmer qu'en ayant recours aux histoires personnelles et en donnant voix aux femmes anonymes qui ont indéniablement participé à la marche de l'Histoire, Djebar a eu le courage et l'audace de faire entendre sa voix, discrètement au début de sa production romanesque et de manière plus claire dans ses œuvres ultérieures, entre autres le roman objet de notre analyse. Sa propre voix et sa propre histoire se confondent avec celles de ces femmes de Césarée. En effet, son histoire peut surtout représenter, voire s'identifier à celles de milliers d'autres femmes qui sont restées dans l'ombre, cloîtrées dans leurs espaces clos et surtout confinées dans leur silence, ensevelies sous le poids des traditions, du patriarcat et de la domination coloniale.

Djebar s'engage à travers son voyage à l'intérieur de sa terre natale, à recueillir et à enregistrer les paroles des femmes de sa région Cherchell ainsi que de leurs chants. L'alternance de diverses histoires passées, la sienne et celles des femmes algériennes, en particulier celles de Cherchell, sera dorénavant un écho sans fin dans son œuvre : « écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. » (Djebar, 1985 : 229). La fiction historique djebarienne donne voix aux femmes, aux sujets anonymes, aux minorités, aux subalternes à qui la parole a été confisquée et qui ont existé et vécu dans des zones d'ombre et de silence subissant l'Histoire plutôt que d'en être les acteurs. Djebar cherche ainsi à mettre en scène ces figures omises par le discours historiographique officiel, mais qui ont, néanmoins, fait l'Histoire.

Djebar, pose, alors, un regard lucide et neuf sur la possibilité de reconstruire le passé grâce à l'entrelacement des voix féminines, geste symbolique du rapport de sororité entre elles. La superposition de ces voix dévoile le courage de cette prise de parole, renforcée par le déferlement des voix de toutes celles qui ont pris part au témoignage avec courage et surtout audace, conservant chacune sa singularité. À plusieurs reprises, Djebar a souligné l'urgence de cette reconnaissance et par l'intermédiaire de ce médium, qu'est le texte, elle a donné, non seulement voix à celles qui n'en avaient pas, mais surtout être la leur en recueillant les récits de ces gardiennes de la mémoire orale, en parcourant ces lieux mémoriels. En donnant corps et voix à ces femmes contraintes au confinement et au mutisme, Djebar renoue avec son passé, ses racines, son enfance, son pays, son histoire.

À travers les dialogues entretenus avec les femmes traditionnelles de sa région, mais aussi à travers la reconstruction de l'Histoire nationale algérienne par le recours aux contes traditionnels et aux archives officielles, Djebar essaiera de récupérer les bribes de cette histoire éparpillée afin de les assembler, car la mémoire se révèle floue, trouée et fragmentée. Elle effectuera des va-et-vient réguliers entre diverses espaces, plusieurs temporalités et une diversité de voix dans une tentative de renouer avec le passé. Les histoires ensevelies dans la mémoire, encouragées par un oubli collectif, volontairement ou involontairement, vont être déterrés par le texte littéraire djebarien. La réécriture de l'Histoire n'est alors possible que grâce à la superposition de l'individuel et du collectif, de l'assemblage des faits historiques avérés, des contes et légendes transmises par les femmes ébranlant ainsi les frontières entre le factuel et le fictionnel. Ces différentes voix énonciatives retracent l'Histoire collective de leur pays recourant aux procédés autoréflexifs renvoyant à une mouvance textuelle indéniable.

L'histoire orale, en parallèle avec l'Histoire officielle devient « [...] une résistance à la domination à la fois coloniale et masculine » (Agar - Mendousse, 2006 : 76), une histoire qui se libère de ses propres souvenirs, qu'elle soit ouvertement dévoilée et non pas « dissimulée derrière le seuil » (Djebar, 1985: 201). Dès lors, une autre Histoire se dévoile, racontée par les femmes, constituée d'histoires véridiques, mais non officielles, parce qu'elles n'ont jamais été « écrites » dans les livres d'Histoire, comme l'affirme la narratrice : « Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français... » (Ibid., 2002 : 214)

Ces histoires qu'elles soient de pures inventions et imaginations romanesques ou qu'elles soient d'authentiques paroles de femmes recueillies lors de son voyage itinérant à travers les paroles et les chants enregistrés des femmes de sa région natale. Ces histoires seront liées et dans un geste symbolique, aux cris des femmes de son pays, pour former un chœur déchirant le silence, les libérant de leur mutisme, renouant par là avec leurs traditions et leurs racines. Cette réappropriation des voix féminines par la voix intime de Djebar a ainsi pour objectif de bousculer les frontières qui les séparent. Ainsi, ces voix transforment en « écriture-cri », ces voix ensevelies en réécrivant la mémoire collective des femmes cloîtrées dans leur silence imposé.

La femme sans sépulture est un roman qui raconte de manière achevée la guerre de libération nationale. L'auteure a dévoilé des volets de l'Histoire qui sont restés

inachevés, et que la mémoire collective à tendance à effacer. De ce point de vue, ce roman s'inscrit dans la lignée inaugurée par *L'Amour, la fantasia* où la participation des femmes à la guerre ainsi que les tortures jouent un rôle incontournable. Zoulikha est restée sans tombeau (sans sépulture) et c'est comme si son histoire, finalement emblématique mais pas unique, ne pouvait pas se terminer et ne devait donc s'oublier.

Conclusion

L'œuvre littéraire représente un monde réel ou imaginaire très vaste. En écrivant, l'auteur s'inspire de son histoire personnelle, de sa culture, faisant appel à des connaissances préalables, telles que les sciences, la psychologie, la sociologie, les arts etc. Pour écrire, il va s'imprégner de ses différentes lectures qu'il aura établi durant sa vie.

La mise en texte de l'oralité chez Assia Djebar, est d'une importance capitale. En effet, l'auteure introduit dans ses textes, avec dextérité, des fragments de la parole populaire, tentant de faire revivre le passé par le biais de l'écriture en langue française et d'enraciner cette langue dans l'oralité. Elle crée ainsi un lien très fort entre elle et son patrimoine culturel, traditionnel, véhiculé par l'intermédiaire d'une profusion de voix féminines de sa région. Cette voix prise comme chant qui subsume l'oral à l'écriture, permet de jeter un pont entre la graphie et le corps. En effet, La voix subvertit le principe de l'écrit surtout que le texte djebarien est vu comme un flux verbal d'où la promotion de son auteure comme nouveau maître de la parole. Le texte apparaît comme conséquence, comme lieu de mémoire qui fait de l'écrivain un passeur de cette mémoire.

La femme sans Sépulture est une œuvre polyphonique qui combine mémoire personnelle et collective : les fragments autobiographiques et l'Histoire algérienne s'enchevêtrent. « Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. » (Ibid., 1985 : 25-26). En effet, la situation de narration se réalise dans l'écoute de l'histoire de Zoulikha. La narration à la première personne du singulier, dévoile une narratrice très en vue dans le prélude qui sert à définir les modalités de son rôle : elle est avant tout médiatrice, non pas celle qui invente, mais celle qui fixe et qui trouve la forme adéquate pour que l'histoire et la vérité de Zoulikha soient reconnues et subsistent :

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

C'est la voix dans le texte qui retrouve une certaine dimension de performance qu'elle a perdu et que l'écrit lui redonne. La voix aboutit à une authenticité tonale et devient principe de construction du personnage.

Références Bibliographiques

- ACHOUR Ch. 2007. *Malika MOKEDDEM Métissage*, éditions du tell, coll., « Auteurs d'hier et d'aujourd'hui ». Blida (Algérie).
- AGAMBEN G. 1988. *Idée de la prose*, Bourgois. Paris.
- AGAR - MENDOUSSE T. 2006. *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. L'Harmattan. Paris.
- ALSINA J. 2005. « Narrateur limite et regard sur la guerre civile », dans *l'engagement littéraire*, presse universitaire de Rennes. « coll. Interférences ». Rennes. P.1.
- AMOSSY R. 2003. « La dimension sociale du discours littéraire. L'analyse du discours et le projet sociocritique ». Dans AMOSSY. R. et al. (al), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Presses Universitaires du Mirail. Coll. Cribles. Toulouse. PP. 63-64.
- BARTHES R. 1972. *Le degré zéro de l'écriture*. Du Seuil. « Coll. Point ». Paris.
- BAUMGADT. U. et al. 2008. *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Karthala. Paris.
- BENFOUR A. 1992. « L'ensablement », dans *Itinéraire et contact de cultures, Littérature et oralité au Maghreb*, n°15/16. L'Harmattan, Paris. P.39.
- BENSMAIA R. 1996. « La Nouba des femmes du Mont Chenoua : Introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique », dans NIANG Sada (dir), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. L'Harmattan. Paris. PP. 161- 177.
- BLUMENBERG H. 1979. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt. Suhrkamp, RUHE, Emstpeter, « Les sirènes de Césarée Assia Djebar chante La femme sans sépulture », dans « Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djebar ». Dans HORNUNG. A et RUHE. E (éd.). *Postcolonialisme et autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar* (1998). Rodopi Daniel Maximin. Amsterdam. PP. 161-177.
- CALLE-GRUBER M. 1993. « ...Et la voix s'écri (e)ra : Assia Djebar ou le cri architecte ». *Le Renouveau de la Parole identitaire*. Montpellier-Kingston (Canada). Cahier du Grefic, n°2. PP. 275-291.
- CAUVIN J. 1998). *La parole traditionnelle. Les classiques africains*. Coll. «comprendre ». Paris.
- CHEVRIER J. 2004. « postface « l'œuvre du scribe est sans mémoire » ». *Semen*, 18, *De la culture orale à la production écrite : Littérature africaine*, en ligne, < http : //Semen.revues.org/document2273.html>. Consulté le 20/05/2019.
- CHIKHI B. 1996. *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*. L'Harmattan. Paris.
- CIXOUS H. 1975. « Le Rire de la Méduse. ». *L'Arc* 6. PP. 33-54.
- DETRIE C. et al. 2002. *Les miroirs de Janus ; littérature orales et écriture postcoloniale (Maghreb/Caraïbe)*. OPU. Alger.
- DIDI-HUBERMAN G. 2001. *Génie du non-lieu*. De Minuit. Paris.
- DJEBAR A. 2006. *Ombre Sultane*. Albin Michel. Paris.
- DJEBAR A. 1985. *L'Amour, la fantasia*. Jean Claude Lattès. Paris.
- DJEBAR A. 1995. *Le Blanc de l'Algérie*. Albin Michel. Paris.
- DJEBAR A. 1999. *Ces voix qui m'assiègent*. Albin Michel. Paris.
- DJEBAR A. 2002. *La femme sans sépulture*. Albin Michel. Paris.
- FREUD S. 1954. « Le petit Hans ». *Cinq psychanalyses*. PUF. Paris.
- HADJ MOUSSA R. 1996. « Le difficile surgissement de la mémoire. ». Dans NIANG. S. (dir). *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. L'Harmattan. Paris. PP.198-208.
- HENTSCH T. 2002. *Raconter et mourir. L'Occident et ses grands récits*. Bréal. Presses de l'Université de Montréal. Montréal.
- HORVATH M. 2007. « Retour aux voix perdues de l'origine ». *Semen*, en ligne, 18 | 2004, mise en ligne le 29 avril 2007, URL. Consulté le 16 Avril 2019.
- KOFMAN S. 1987. *Paroles suffoquées*. Galilée. Paris.
- LAAROUCI F. 2004. « Eloge de l'absence dans La femme sans sépulture d'Assia Djebar », *Journal of Francophone Studies*. Yale University International.
- Le Cercle des Amis d'Assia Djebar. 2001. *Lire Assia Djebar*. La Cheminante plein champ. Paris.
- LOPEZ- BARALT L. 1995. « Narrar después de morir : La cuarentena de Juan Goytisolo ». NRFH, XLIII. PDF. DOI: <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v43i1.946>. Consulté le 20 Août 2021.
- NGANANG P. 2007. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Homnisphères. Paris.
- PERRIN S. 2003. « La Femme sans sépulture d'Assia Djebar ». [En ligne], disponible sur <http://www.africultures.com>. Consulté le 20 Juin 2019.
- SIBLOT. P. et al. 2001. *Termes et concepts pour l'analyse du discours : Approche praxématique*. Honoré Champion. Paris.
- SOUKEHAL I R. 2003. *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*. Publisud. Paris.
- SYAD W. J.F. 1959. *Khamsine*. Présences Africaines. Paris.