

# *La femme sans sépulture* d'Assia Djébar

## Le temps de la voix hantée

Lina Avendaño Anguita

Universidad de Granada

Seule la liberté romanesque, qu'Assia Djébar proclame, permet de récupérer des voix au-delà du temps et de l'oubli, de s'y perdre et de s'y retrouver tout à la fois. En vue de restaurer l'histoire d'une blessure mémorielle, celle de l'héroïne Zoulikha, de « l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire » dans *La femme sans sépulture* (Djébar, 2002 : 13), la romancière se révèle comme « un être de papier »<sup>1</sup> reconnaissable, identifiée à l'instance narrative première. L'affirmation de soi finit cependant par céder à un effacement identitaire où le *Je* se résorbe en un sujet de conscience anonyme, support des paroles qui le traversent, espace ouvert aux résonances de voix féminines.

Nous nous proposons dès lors de relever le processus par lequel le regard porté sur l'histoire de Zoulikha finit par délayer l'instance narrative première dans un univers hanté de paroles proférées par les femmes de Césarée. Aussi, la présente étude s'inscrit-elle dans la voie de recherche qu'est l'analyse du discours, car comme le déclare Dominique Maingueneau,

Les sciences du langage confrontées au discours littéraire sont appelées à jouer un rôle plus important que par le passé ; elles ne vont plus se contenter d'aider à tirer des

---

\* L'auteure de ce chapitre est Lina Avendaño Anguita, du Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada.

<sup>1</sup> « Il suffira de considérer [l'auteur] lui-même comme un être de papier et sa vie comme une *bio-graphie* (au sens étymologique du terme), une écriture sans référent, matière d'une *connexion*, et non d'une *filiation* : l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique) consistera alors à retourner la figure documentaire de l'auteur en figure romanesque, irrepérable, irresponsable, prise dans le pluriel de son propre texte » (Barthes, 2002 [1993]: 913).

interprétations, elles vont dire quelque chose sur l'œuvre elle-même en tant que discours. (2002 : 9)

C'est bien grâce au tournant discursif que le rapprochement entre l'espace de la linguistique et l'espace de la littérature devient fécond. Appréhender *La femme sans sépulture* comme discours nous porte ainsi à conjuguer un critère de langue, la temporalité, et l'agencement de l'énonciation qui éclaire et intègre celle-ci. L'usage particulier des temps verbaux – lié à la focalisation et associé à l'énonciation – permettra de convoquer les éléments constitutifs d'un référentiel indispensable, chez Assia Djébar, à l'assise du sens tel que l'entend Roland Barthes<sup>2</sup>.

La cohérence de *La femme sans sépulture* réside dans l'avènement d'un drame. Non pas celui de la petite histoire de l'héroïne Zoulikha disparue. Le drame se joue surtout dans le conflit de deux mondes dépendants et divergents que la narratrice transite ; deux espaces qui se font pendant - l'espace clos de vies retranchées dans l'immobilisme et dans le silence ; l'espace ouvert au mouvement et à la parole. L'alternance des temps verbaux s'accorde non seulement à restituer ici ces univers distincts mais à aiguiller la focalisation<sup>3</sup> sur les voix qui font irruption dans *La femme sans sépulture*.

Le *Je* qu'incarne l'instance narrative impose de prime abord une distance voulue et recherchée. La narratrice première, désignée comme « l'étrangère », « l'invitée », « la voyageuse » ou « la visiteuse », se préserve sous son regard extérieur et détaché, ancrée dans un ailleurs qui lui est propre, sécurisant et libérateur, celui de l'écriture ; à l'écoute, disposée à rapporter des souvenirs « avec un souci de

---

<sup>2</sup> « Le récit ne fait pas voir, il n'imité pas ; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une « vision » (en fait, nous ne « voyons » rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes : « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien [Mallarmé] ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse d'être fêtée ». (Barthes, 1977 [1966] : 27).

<sup>3</sup> Il s'agit ici de désigner le sujet à partir duquel la focalisation se réalise, de le rendre responsable de l'organisation de l'activité perceptuelle, suivant une stratégie communicationnelle, selon les critères de Mieke Bal (1977), de Pierre Vitoux (1982) ou encore d'Alain Rabatel (1997), plutôt que de la manifestation d'un savoir attaché à une restriction de champ comme le voulait Gérard Genette (1983 : 49).

fidélité historique, ou, [...], selon une approche documentaire » (FS, 2002)<sup>4</sup>, qui prend le relais du film qu'elle aura dédié deux ans auparavant à « L'histoire de Zoulikha » l'héroïne :

La « passion » de Zoulikha : son apostrophe ultime résonne pour moi, ici, chaque matin ensoleillé ; sur l'écran, des voix anonymes l'égrènent sur fond d'une musique de flûte d'Edgar Varèse... Images du présent de la capitale antique (rues à demi désertées, une mendicante errante, belhombras au-dessus des visages de pierre, le phare millénaire immuable) ; les voix chevauchées laissent scintiller ce destin de femme : l'évocation dure quelques minutes où la caméra fouille lentement l'espace vide des artères, des places et des statues sans regard. Comme si Zoulikha restée sans sépulture flottait, invisible, perceptible au-dessus de la cité rousse [...] je l'entends, moi, j'entends Zoulikha constante, présente.

Vivante au-dessus des rues étroites, des fontaines, des patios, des hautes terrasses de Césarée. (FS : 17)<sup>5</sup>

Pourtant face à l'impossibilité de savoir ce qu'il est advenu du corps de Zoulikha torturée à mort, le fait historique acquiert une tournure subjective du moment que sont convoqués des témoignages singuliers et intimes. Ressourcé dans les racines berbères, plongé dans la mémoire collective, à l'écoute de voix d'autrefois, de voix de femmes rescapées de l'antique Césarée, le *Je* se dissout au cours du récit, disparaît et s'assimile à une multiplicité orale. Enchevêtrant l'histoire à la légende, les voix rapportées se chevauchent autour de l'évocation de Zoulikha, de sa montée au maquis en 1956 à la veille de la guerre d'indépendance de l'Algérie, de sa disparition – Zoulikha, *la femme sans sépulture* devenue depuis lors l'héroïne de Césarée, l'*ineffaçable*<sup>6</sup>.

Engagée à écouter, à voir ou à revoir, l'instance narrative court le risque d'être prise dans les voix, les images qui s'imposent à elle. En effet, une sorte de contagion se propage au travers d'une quête qui sombre dans la hantise. Après

---

<sup>4</sup> Avertissement de l'auteure avant de débiter son récit.

<sup>5</sup> Dorénavant, les sigles FS renvoient à l'ouvrage d'Assia Djebar, *Femmes sans sépulture*.

<sup>6</sup> « L'absence de sépulture de Zoulikha est le symbole du manque d'un lieu de commémoration pour les femmes combattantes durant la guerre d'Algérie en général, et par là, du manque d'une inscription dans une mémoire culturelle » (Husung, 2014: 109)

s'être ainsi éclipsée, elle ne revient à elle qu'assimilée à un collectif – toutes les femmes de Césarée. Se dessine alors une communauté de semblables. Le *Je* trouve dans les paroles des *autres femmes* un milieu réfringent qui lui renvoie des images, des paroles mais surtout des voix auxquelles elle finit par adhérer. Les résonances *autres* qui se plaquent sur elle conforment, par là même, l'instance narrative à une vision extrinsèque. Comme l'affirme Anna Rocca, à propos du *Je* dans l'œuvre autobiographique de Djébar,

la critique s'est concentrée sur la notion d'autobiographie *collective* ou *plurielle*, où le *je* de la narratrice tantôt s'intègre, tantôt se cache derrière la communauté des femmes qu'elle représente. [Mais] il est possible toutefois de retracer aussi le chemin personnel de la narratrice : celui d'une Algérienne qui cherche à se comprendre en tant que femme, à partir des facteurs et des contraintes socio-historiques. (Rocca, 2004 : 27)

La consistance du *Je* n'est acquise qu'au prix d'un désistement de soi où ne compte que la prospection dans ce que cachent ou portent ces voix autres. S'établit, dès lors, une action soumise successivement à un mouvement d'ouverture et de clôture, de balbutiements et de retrait, de commencement et d'aboutissement. Un mouvement double qui libère peu à peu les souvenirs livrés. Ce sera d'abord dans l'espace clos et intimement féminin que l'aventure du récit débute. L'« étrangère » en quête d'informations est accueillie en effet par les deux filles de Zoulikha chez l'aînée, Hania. Les visites intermittentes permettront à la « visiteuse », à cette « invitée » qui deviendra vite « l'amie », de reconstituer l'histoire par à-coup, en toute liberté, puisque à l'abri des dehors indiscrets :

Après tout, la maison, à Césarée, reste encore domaine presque exclusif des femmes, en somme, la gynécée. Le « maître de maison », qu'il soit l'époux ou le frère ou le fils adulte [...] l'homme ne se sent vraiment maître qu'au dehors, dans l'espace presque ségrégué des rues, de cafés maures, de la mosquée parfois, partout où son individualité est multipliée par les membres (femmes, filles et garçonnets) de la famille qu'il est censé entretenir, donc à la fois commander et supplanter dans la cité. (*FS* : 152)

Mais aucun espace n'est plus propice aux révélations que la maison de Dame Lionne, Lla Lbia, l'ancienne cartomancienne, amie et complice de Zoulikha lors de sa montée au maquis. Les souvenirs, que Dame Lionne révèle d'abord à Mina, la fille cadette, et plus tard à « l'amie » qui l'accompagnera dans ces rencontres, deviennent « une pelote de laine enmêlée dans la paume ! Face à ses ombres, [il faudra donc] s'approcher à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres et rosaces pour enfin regarder » (*FS* : 31). Or, si les foyers restent fermés aux regards du dehors, ils s'ouvrent à un espace affranchi qu'instaurent les voix de femmes. Dame Lionne débite ses souvenirs « comme si le récit, par son élan, allait la libérer » (*FS* : 34) ; la promesse de l'un des fils Aadoun assassiné déroule le premier vers de sa complainte et « la voix de l'inconnue, telle une lame d'acier dans l'espace, se déchire pour le vers suivant (*FS* : 29) : sa voix pénétrant les patios, la malheureuse se libère, à son tour, et s'attire, par la même, la complicité des femmes à l'écoute. D'une maison à l'autre, des alliances silencieuses se tissent dans la compréhension mutuelle qui les rassemblent. Cris, balbutiements ou retrait dans le silence au rythme des sourates qui marquent la cadence des vies, créent un « oratorio de voix suspendues » (*FS* : 238). C'est bien au fil de ces voix que non seulement se reconstruit l'histoire de l'héroïne mais que se délivre la voix incorruptible de Zoulikha.

Véritable plongée dans le passé, le récit s'affiche en cercles concentriques, en ondes expansives où l'évocation douloureuse s'amorce et disparaît, pour revenir sans cesse, plus ample et précise, par le biais des voix en relais. L'histoire débute et aboutit au cœur des récits qui s'enchevêtrent et se complètent, créant un espace de libération pour toutes ces femmes témoins, comme celle de Hania :

Avec toi, reprend Hania en disposant dans l'assiette de l'invitée des carrés gluants d'amandes et de miel, avec toi [...] si je parle d'elle, je me débarrasse des dents de l'amertume [...] Ainsi, une parole menue, basse, envahit la fille aînée de Zoulikha, dans l'étirement de son insomnie. Elle parle sans s'arrêter, pour elle seule. Sans reprendre souffle. Du passé présent. Cela la prend comme de brusques accès de fièvre. [...] Il y a dix ans tout juste germa en elle cette parole ininterrompue qui la vide, qui parfois la barbouille, mais en dedans, comme un flux de glaire qui s'écoulerait sans perte, mais extérieur... À la fois un vide et un murmure en creux [...] La parole en elle coule [...] Quêter sans fin sa mère, ou plutôt, se dit-elle, s'est la mère en la fille, par les pores de celle-ci, la mère, oui, qui sue et s'exhale. (*FS* : 51-64)

L'histoire de Zoulikha est donnée dès lors par intermittence dans une dynamique scopique que les temps verbaux véhiculent. La tendance à dispenser le temps verbal de sa fonction de base, c'est-à-dire la localisation des événements dans la chaîne temporelle (Fleischman, 1992 : 118) n'est pas nouvelle mais elle semble prendre une importance particulière au cours des dernières années<sup>7</sup>. Sous l'influence de l'approche complémentaire de la linguistique et de la narratologie, l'étude des temps verbaux appliquée à l'ouvrage d'Assia Djébar permet ainsi d'étailler la focalisation<sup>8</sup>. L'instance narrative première qui se donne pour tâche d'*inscrire* Zoulikha dans le fait historique, de faire revenir le passé au présent, entame le récit par un *prélude*. L'objectivité et la mise à distance y égrenne l'histoire en données précises que le présent fixe. Pourtant, dès ce premier abord, un relais de regards s'affiche du moment que font irruption des passé simple et des passé composé. Si le focalisé correspond aux voix des femmes de Césarée qui prennent successivement le relais du récit, l'alternance sans transition du présent<sup>9</sup> de l'indicatif et du passé simple, ou encore du passé simple et du passé composé, révèle un patrimoine de regards plongés dans le passé ; ceux de ces femmes, témoins et protagonistes à

---

<sup>7</sup> D'après alliance de la linguistique et de la narratologie, l'analyse de la temporalité verbale en termes de point de vue viendrait rejoindre les explications textuelles en termes de plan (Weinrich 1964/1973) ou, Molendijk 1990 entre autres références. Plus largement, la linguistique de la langue serait actuellement concurrencée par la linguistique textuelle ou pragmatique, qui inciteraient à compléter, voire à remplacer, l'approche linguistique des temps verbaux par des approches discursives.

<sup>8</sup> Nous utilisons le terme *focalisation*, dans la lignée de Pierre Vitoux, (1982), pour marquer le rapport essentiel entre sujet percevant et objet perçu. Le sujet percevant (focalisateur-énonciateur) pouvant coïncider ou non avec le narrateur (locuteur). Aussi, l'intérêt de cette distinction réside-t-elle dans la possibilité de différents types de relais, par lesquels les rôles sont échangés. Justement, la *Femme sans sépulture* d'Assia Djébar est riche en ce genre de procédé, comme notre analyse nous permet de le montrer.

<sup>9</sup> Antoine Culioli affirme qu'« il existe des emplois [...] d'ordre fantasmatique, où le repère fictif fonctionne comme un repère-origine dédoublé à la fois identifiable et non identifiable à Sito. » (Culioli, 1980 : 186). En effet, « Culioli a suggéré que le repère de ce présent ne soit ni lié à la situation d'énonciation (comme pour le présent déictique) ni coupé de celle-ci (comme le passé simple) mais situé par rapport à un repère fictif construit à partir du moment de l'énonciation et identifié à lui. Cela explique l'indécision des lecteurs devant de type de formes : ils les interprètent à la fois à la fois comme des événements dissociés du présent et comme la réactualisation, la « résurrection » de faits révolus » (Maingueneau, 1990 : 49).

la fois. Ainsi, Hania acquiert-elle le rôle de focalisateur-énonciateur au sein du récit dont l'instance première reste pourtant responsable :

Le père de Zoulikha s'appelle Chaieb : il semble avoir été un cultivateur assez aisé. Un des rares à avoir pu garder ses terres – ou peut-être les avait-il acquises de fellahs ruinés. Il fut considéré comme un « bon Arabe » par ses voisins, colons du village. C'est la fille aînée de l'héroïne (Hania, c'est-à-dire, en arabe, « l'apaisée ») qui signale ce fait. (*FS* : 19)

Les faits rapportés s'inscrivent ainsi tantôt comme histoire officielle rendue par l'instance narrative première, tantôt comme scène intime que les témoins qui ont contoyé Zoulikha remémorent. L'une et l'autre entrent en concomitance : le présent coexiste alors avec le passé. Le passage à l'imparfait fixe non seulement des scènes détachées qui contribuent à retracer la mosaïque d'une vie, mais colorent surtout les faits d'une teinte subjective. Les souvenirs restent ainsi attachés à une vision particulière. Et dans ce contexte où s'enchevêtrent le public et le privé, lorsque le passé composé fait irruption, ce n'est que pour ouvrir le passé en creux, laissant paraître non plus les témoins mais la protagoniste même. Aussi, la voix transposée de Zoulikha s'insinue déjà dans le prélude :

Deux ans plus tard, à seize ans, lorsqu'elle désire épouser un jeune homme du village, son père ne semble pas favorable à son choix, mais il ne s'oppose pas au mariage. [...] Zoulikha, à la naissance de sa première fille, quelques mois plus tard, a refusé, semble-t-il de s'expatrier pour rejoindre son mari. Hania ne sait même pas, à vrai dire, si celui-ci a donné signe de vie ou si, comme le prétend la famille, il est mort des suites d'un accident. En tout cas, Zoulikha demande sa liberté au *cadi-juge*, et laisse sa fillette à la ferme : une tante stérile est heureuse de l'élever...

Hania poursuit l'évocation de la jeunesse de sa mère : faisant exception parmi les femmes de sa société, Zoulikha circulait alors au village comme une Européenne : sans voile ni le moindre fichu ! [...] Et elle ajoute cette anecdote : - En 1939-40, les colons, dans le village, appelaient ma mère : « l'anarchiste ». (*FS* : 19-20)

L'attente et l'écoute de Mina, la cadette en quête, elle aussi, d'information sur sa mère, déclenche le récit de Dame Lionne qui est le plus canonique de tous,

puisqu'il suit le procédé de la mise en relief (Weinrich, 1972 [1964]). Une succession de passé simple dresse l'ordre chronologique des faits, alors qu'à l'arrière plan du récit, l'imparfait rend émotions, sentiments et perceptions sur les faits. La voix de Dame Lionne s'allie ainsi à son regard particulier sur le passé ; Dame Lionne, elle qui « ne reproche rien à personne : elle enjambe les temps, elle est mémoire pure » (*FS* : 167). Le récit ouvre dès lors l'espace clos du présent à un ailleurs, espace et temps retrouvés, où la *récitante* est non seulement témoin mais se situe au cœur des événements. Si le passé simple encadre les actions des personnes évoquées, le passé composé situe les faits et gestes de Dame Lionne, rapportant le passé au présent de l'énonciation. Le passé hante constamment de fait le présent :

Dame Lionne, la récitante, lève ses lourdes paupières ; ses yeux noircis scrutant au loin n'aperçoivent plus Mina. Comme si elle s'engloutissait vingt ans en arrière.

- Que dire de cette journée néfaste ? De cette cloche que j'entends encore à mes oreilles ? (elle ricane) Nos pères autrefois n'avaient-ils pas raison : « le malheur, la désolation viennent toujours, pour nous, avec les gens de la cloche ! » [...] Le visage de Lla Lbia reprend une lumière de sérénité, comme si le récit, par son élan, allait la libérer, elle.

-La mère des fils Saadoun, paraît-il, alors que le jour tombait, que, dans les patios, les nouvelles du danger s'aiguisaient, leur mère supplia [...] Elle dut parler longtemps ainsi : ils avaient, semble-t-il promis de rentrer avant l'heure du couvre-feu, ils disaient [...] Dame Lionne s'arrête, ferme les yeux ; le temps coule, translucide [...] Ils sortirent, reprend d'une voix haute Dame Lionne. Peu après, dans ma cour, là où nous sommes, j'ai entendu les sirènes qui n'en finissaient pas d'hululer. (*FS* : 34-35)

Après que la quête incessante de sa mère a abouti à l'échec, « une sorte d'hémorragie sonore persiste » (*FS* : 65) chez Hania « qui n'eut plus jamais de menstrues depuis ce jour de recherche en forêt » (*ibid.*). La quête de la voix convoitée prend allure d'appel, de signe avant-coureur : « Un jour, c'est sûr, tenace comme une sourde-muette, la mère en elle, entêtée, soudain murmurante, la guidera jusqu'à la forêt et à la sépulture cachée » (*FS* : 64). Malgré la défaite, la projection dans le futur ne sera pourtant pas sans conséquence ; semblant répondre à un effet incantatoire, la voix de Zhoulikha finit par s'incarner dans un récit fabuleux et illusoire. La remémoration devient le récit catalyseur qui



délivre les souvenirs et avec eux les voix d'autrefois, notamment celle de Zhoulikha ravivée sous l'exhortation. L'instance narrative première cède en effet la parole à l'héroïne même qui prend le relais du récit – celui de sa détention, de son supplice, de sa mort - affichant à jamais sa voix ineffaçable, projetant son souvenir indéfectible sur Césarée :

En un éclair de la lumière je suis exclue. La suite, le noir sans fond, les crocs de la souffrance physique, comme une forge à devoir traverser : pourquoi en parler ici...

Ne retiens, ma chérie, ne garde que cette voix – ma voix du matin, hors de la forêt, qui un jour, t'atteindra – et n'oublie pas ce soleil, tandis qu'ils m'emportent. [...] Ma harangue, mon ivresse de défi ressusciteront dans notre lumière inépuisable lorsque, juste avant midi, celle-ci étincelle et semble ensuite se dissoudre au-dessus de Césarée. (FS : 72)

La quête d'information prend forme de *récit de route*, équivalent à une espèce de road movie, lorsque Mina, la fille cadette de Zoulikha, et la « visiteuse » entament un périple dans Cherchell. Les parcours en voiture qui mènent les deux amies à se diriger tantôt chez Dame Lionne, tantôt chez Zohra Oudai, la tante, pour revenir chez Hania, la sœur cadette, servent à relier ces voix autour du récit de Zoulikha. Chaque souvenir est bien « une replongée dans ce passé pour le revivre » (FS : 95). Mais cette traversée où s'entrelacent les fils de l'histoire est surtout éperonnée par l'écoute souvent silencieuse de la voyageuse, prête à attendre « que la Dame sans sépulture veuille s'exprimer à travers [elles] » (FS : 94) ; prête à alléger, à libérer la parole des femmes dans l'espace qui les surplombent :

Cet espace au-dessus de nous, en chacune de nous [...], cet air translucide, léger, est plein ! Plein à exploser ! D'un passé qui ne s'est ni asséché ni tari. Hélas, ce plein est invisible à la plupart des regards. C'est pourquoi il écrase la ville, c'est pourquoi celle-ci s'assoupit, encore plus que les autres villes ailleurs. (FS : 95)

S'il s'agit bien de parler de Zoulikha, de faire « qu'elle se meuve, ombre écorchée puis dépliée... Ô langes du souvenir ! » (FS : 95), chaque récit issu

d'un témoignage unique et exceptionnel finit par percer le présent de l'énonciatrice qui le rapporte. Alors que la succession du passé simple et du passé composé véhicule cette survivance du passé dans le présent, au cours des différentes reprises, l'évocation succombe à une véritable hantise. La voyageuse prise à son tour dans les rets des images invoquées, Zoulikha se fait présente au travers de visions hallucinatoires :

Au cœur de la nuit, revenue dans ma chambre, pendant une insomnie longue et languide, le récit de Dame Lionne que j'avais écouté sans poser la moindre question commence à se dérouler en images successives : d'abord, la silhouette de Zoulikha soudain envahit la chambre, allant et venant, moi ne me demandant même pas la raison de cette hallucination [...] il me semble que mon corps, ainsi étendu est devenu la ville elle-même [...] Je vois peu à peu Zoulikha [...] à la nouvelle de la mort d'El Hadj, son mari [...] elle s'isole [...] elle s'incline, elle palpe [...] Je la vois revenir chez elle [...] J'éteins la lumière dans la chambre : je veux tenter de dormir. Cette fois, c'est la voix de Dame Lionne – elle qui n'a pas dû bouger de sa place, depuis que je l'ai quittée trônant dans son patio. Savoir grave, qui par moment halète, se suspend, puis reprend son cours comme s'il s'agissait d'un conte. (FS : 121-122)

Les voix ne cessent ainsi de s'entrecroiser, de s'épouser même : voix de Dame Lionne par l'entremise de la voix de la « voyageuse », récit de Dame Lionne rapporté par Hania ou par Mina, les mots de Zohra Oudai que « l'étrangère » reprend en écho; voix de Zoulikha, elle-même, ressurgie qui se fait présente et prend le relais. Aussi, voix et **regard ont-t-elle partie** liée : « plus la vue s'affaiblit plus la tristesse amplifie la voix » (FS : 30) ; au cœur de « l'hémorragie sonore » (*ibid.* : 64 ) reviennent les voix d'autrefois, celles des aïeux ; ou encore, le regard visionnaire que Zoulikha porte sur ses filles et sur la ville alors qu'elle n'est plus qu'une ombre (*ibid.* : 68) :

Regardez tout ceci (mon geste est à nouveau pour toi, spectatrice de cette scène immobilisée, pour dans vingt jours, ou dans vingt ans, quelle importance, mon geste annonce ce harnachement de leur armée), regardez ô mes frères, tout ceci, seulement pour une femme ! (FS : 71-72)

Mais si la parole semble produire un effet de libération, la véritable libération provient de la narration elle-même. Ne s'agit-il pas, pour Assia Djébar, de parler du présent, et donc de soi, sous le voile du passé, permettant une plus grande liberté ? Se retrouver dans le récit autre, n'est-ce pas, de prime abord, s'avouer elle aussi enfermée, assujettie ?

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 mosaïque (*FS* : 142)

Récits couvés qu'Assia Djébar ne se décidera à diffuser qu'après un retard de vingt ans qui la trouble, perturbe, culpabilise (*FS* : 238), comme si « mon lieu d'origine s'arrachait, mais à quoi : à mon propre oubli » (*ibid.*), dira-t-elle ; « oublieuse des liens familiaux [elle revient] en déshéritée » (*FS* : 88). *La femme sans sépulture* s'érige dès lors contre l'oubli ; contre « ces hommes faits ou garçons oisifs [qui] s'oublent eux-mêmes, [qui] persistent là, ombres à peine mouvante [...] des ombres qui n'entendent aucun chant perdu » (*FS* : 239), contrairement à Zoulikha ou à la narratrice qui ne boucheront pas leurs oreilles, à l'écoute des voix des femmes de Césarée, tout comme Ulysse entouré des femmes oiseaux dans la mosaïque que découvre la « voyageuse » ; contre l'oubli de ces « milliers d'innocents portés disparus à leur tour, parfois sans sépulture » (*FS* : 241) à l'image de Zoulikha. Et, **si narratrice avoue**, de passage, son retour sur les lieux de son enfance pour suivre le corps de son père mort entretemps (*FS* : 243), Assia Djébar, elle, ne se dévoilera à cœur ouvert que beaucoup plus tard, dans son roman d'inspiration autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père* (2007)<sup>10</sup>. Par voie de conséquence, nous partageons l'affirmation

---

<sup>10</sup> « La narratrice-cinéaste se rappelle l'ancienne plainte qui lui a inspiré le titre de son roman, *Nulle part dans la maison de mon père*. Dans la tradition islamique, l'une des filles du Prophète, qui n'eut que des filles, se trouvant dépossédée de l'héritage paternel a justement prononcé cette plainte : elle se trouvait nulle part dans la maison de son père, c'est-à-dire sans héritage matériel. Ce que le Prophète lègue à la fille aînée, c'est son héritage

selon laquelle « Djebbar réfléchit [...] sur soi et sur le monde, elle nous offre un ensemble d'autoportraits où elle essaie d'être amie des siens avant de s'appartenir à elle-même » (Ivantcheva-Merjanska, 2015 : 65).

L'intention de saisir les femmes en pays arabo-musulmans *sans les écraser* permet à Assia Djebbar de sortir indemne du moment que seul le regard porté sur leur vérité est en jeu. Aucun risque de s'immiscer ou de se laisser voir lorsque la caméra favorise le stricte témoignage dans ses films. Mais le roman, par contre, ne peut se construire que par l'entremise d'une voix pour effacée qu'elle soit. L'instance narrative première de la *Femme sans sépulture* garde une distance voulue et recherchée dans sa quête documentaire, et pourtant sa plongée dans la mémoire de *l'autre*, dans les paroles de *l'autre*, la mène à participer du drame, du jeu de la narration. Comme le souligne Montserrat Serrano Mañes « Le mélange des consciences personnelles qui se racontent est inséparable de l'histoire du pays, et les voix étouffées ne font que souligner que c'est l'écriture le dernier refuge, la dernière patrie, toujours présente même après les disparitions » (Serrano Mañes, 2018 : 535). Car, l'écriture s'avère finalement le seul espace d'inscription de soi possible pour une romancière, à la fois libre et entravée, vouée à l'entre-deux.

## Références bibliographiques

- Bal, Mieke (1977), «Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit». *Poétique*, VIII-29, pp. 107-127.
- Barthes, Roland (1977), «Introduction à l'analyse structurale des récits». *Poétique du récit*, Paris. Paris : Éditions du Seuil. [première édition : *Communication* 8, 1966, pp. 1-27.
- (2002) *Œuvres complètes*. Paris : Éditions du Seuil. [première édition : 1993 ].
- Culioli, Antoine (1980), «Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives : l'aoristique». *La notion d'aspect*. Paris : Klincksieck, pp. 181-193.

---

intellectuel » ( Husung, 2014 : 110). Quand la narratrice revient en étrangère et passe, en effet, devant la maison de son enfance, attenante à celle de Hania, elle se remémore cette « étrange plainte [que] durcie, elle se chante pour elle-même » (*FS* : 87).

- Djebar, Assia (2002), *La femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel.  
(2007), *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard.
- Fleischman, Suzanne (1992), «Temps verbal et point de vue narratif». *Études littéraires*,. XXB-1/2, été automne, pp. 117-134.
- Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil.
- Husung, Kirsten (2014), *Hybridité et genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui*. Paris : L'Harmattan.
- Ivantcheva-Merjanska, Irene (1977), *Écrire dans la langue de l'autre*. Paris : L'Harmattan.
- Maingueneau, Dominique (1990), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas [première édition : Paris, Bordas, 1986].
- Molendijk, Arie (1990), *Passé simple et imparfait : une approche reichsbachienne*. Amsterdam : Rodopi.
- Rabatel, Alain (1997), «L'introuvable focalisation externe». *Littérature* 107, pp. 88-113.
- Rocca, Anna (1977), *Assia Djebar, Le corps invisible. Voir sans être vue*. Paris : L'Harmattan.
- Serrano Mañes, Montserrat (2018), « La disparition de la langue française d'Assia Djebar : espaces au féminin, ombres et lumières, ou le langage entre les langues et le temps ». *Cédille* 14, pp. 523-537.
- Weinrich, Harald (1972), *Le temps. Le récit et le commentaire*. Paris : Éditions du Seuil. [Traduction de *Tempus*, Stuttgart : Verlag W. Kohhammer GmbH, 1964].