

## VOIX FÉMININES ET MÉMOIRE DE CÉSARÉE : DE LA NARRATION POSTHUME AU TÉMOIGNAGE DANS *LA FEMME SANS SEPULTURE* D'ASSIA DJEBAR

Sihem GUETTAFI

Université Mohamed Khider-Biskra-Algérie

[guetfsihem@yahoo.fr](mailto:guetfsihem@yahoo.fr)

**Résumé :** Face à l'amnésie généralisée, le devoir de témoignage et d'hommage est nécessaire pour réécrire l'Histoire nationale permettant à l'ex-colonisé de se réapproprier son passé, déconstruisant la vision du colonisateur. Djebbar, par le biais de cette fiction va dé-ensevelir ces voix féminines enterrées dans l'oubli. En effet, dans *La femme sans sépulture*, « le trépas » c'est le passage de la vie à la mort et de la mort à la vie, du témoignage à la fiction, puis de la fiction au témoignage, et surtout du silence à la parole. Parole révélée à travers un foisonnement de voix, appartenant à Lla Lbia, Mina, Hania et Zohra et une voix disparue, celle de Zoulikha. Dans ce roman, la résurrection de la mort garantit l'authenticité du témoignage et la relecture de l'histoire. 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 », certifiant de la véracité de l'histoire racontée, se substituant au pacte fictionnel.

**Mots-clés :** Témoignage, post-mortem, réécriture de l'histoire, spectralité, dés-ensevelissement

### FEMININE VOICES AND MEMORY OF CÉSARÉE BETWEEN HISTORICAL ARCHIVES AND FICTIONAL ARCHIVES. FROM POSTHUMOUS NARRATION TO TESTIMONY IN *LA FEMME SANS SEPULTURE* BY ASSIA DJEBAR

**Abstract:** Facing widespread amnesia, the duty of witness and tribute is necessary to rewrite national history, allowing the former colonized to reclaim its past, deconstructing the vision of the colonizer. Djebbar, through this fiction, will unbury these female voices buried in oblivion. In fact, in *La femme sans sépulture*, « death » is the passage from life to death and from death to life, from testimony to fiction, then from fiction to testimony and above all from silence to speech. Speech revealed through a profusion of voices, belonging to Lla Lbia, Mina, Hania and Zohra and a voice disappeared, that of Zoulikha. In this novel, the resurrection of death guarantees the authenticity of the testimony and the re-reading of history. If the pact of oblivion designates the burial of the testimony, the post-mortem narrative takes care of his exhumation. The novels with posthumous narration propose, thus, a kind of « testimonial pact », certifying the truthfulness of the story told, replacing the fictional pact.

**Keywords:** Testimony, post-mortem, rewriting of history, spectrality, unburial

### Introduction

Dans *La femme sans sépulture* tout est prétexte à une réflexion sur la mémoire, le souvenir et le passé qui n'apparaissent que sur le mode du récit transpercé et marqué par la violence, une violence physique : tortures, viols, sévices et meurtres. En effet, dans ce roman, « l'accent est mis sur le mode de construction et d'appropriation de la mémoire,

particulièrement celle d'un traumatisme qu'il faut aller récupérer au-delà d'une barrière de l'oubli » (Vincent Jouve, 1993 : 36). Assia Djébar, qui travaille à la fois un point de vue sur l'histoire et un autre sur la mémoire collective, est « une soucieuse » pour reprendre Ricoeur (1984 :656), elle se tient près du passé, elle en est préoccupée. D'après Halbwichs (1950), la mémoire collective et/ou la mémoire historique est une représentation d'un passé perdu et de sa seule remémoration. La vraie question posée par la représentation n'est pas seulement de savoir comment la connaissance historique est représentée de façon narrative, mais aussi comment toute une mémoire collective peut être représentée par un témoin individuel. En effet, à une époque d'effacement de l'histoire, et comme « le passé demeure un enjeu fondamental du présent » (Régine Robin, 2003 : 27), Assia Djébar se charge d'étaler les rêves des héroïnes du passé par un usage contemporain du témoignage, Paul Ricoeur rappelle que lorsque l'histoire manque de sources, il lui faut des témoins pour la reconstruire (2000 : 193-223). Ainsi, *La femme sans sépulture* est une œuvre située à « l'ère de la commémoration », comme l'affirme Pierre Nora : « La commémoration, faut-il le rappeler, est l'un des rituels de la modernité » (1992 : 977-1012). Raconter pour l'écouteuse et les diseuses permet d'actualiser l'histoire de la guerre d'Algérie, revécue dans le présent à travers « le témoignage du documentaire ». <sup>1</sup> Il s'agit par témoignage, la construction d'une mémoire historique. Ainsi, la mémoire mêle et superpose les destinées individuelles dans un récit intimiste où la confession, la parole et le dévoilement matérialisent sous la plume de Djébar une figure féminine : la défunte Zoulikha Oudai, une légende vivante. Il s'agit, pour Djébar, d'une régénérescence d'un idéal guerrier et surtout d'un retour au dire par le témoignage d'outre -tombe. En effet, la vision de la guerre est tributaire du désir d'une prise de possession de l'histoire, une histoire racontée à travers les contes et les mythes se figeant dans une fresque cachée dans le musée de Césarée. Dès lors, la fictionnalisation de la guerre qui va prendre toute sa « dimension mythique » (Bertrand Vérine, 1982 : 175-186), se chargera, également du dévoilement et de l'évocation de la mise à mort de Zoulikha en exaltant l'héroïsme de sa mort au combat. La référence héroïque qui transparait dans *La femme sans sépulture*, permet à Djébar de renouer avec ses racines et son enfance à travers les dialogues entretenus avec les femmes traditionnelles de sa région.

L'auteure est à l'écoute des voix étouffées par un système sociétal patriarcal intransigeant. Ainsi, les histoires ensevelies dans la mémoire par l'oubli collectif sont ressuscitées par une pluralité de voix et ces différentes voix énonciatives ravivent les rites d'antan et retracent l'Histoire collective de l'Algérie. L'insertion de ces voix féminines à l'intérieur de ces espaces de combat, réservés principalement aux hommes, accentue la subjectivité plurielle du roman ainsi que l'intervention de l'autobiographie comme une arme dans la lutte pour une conscience collective partagée entre les Algériennes. Les femmes du roman djébarien doivent sortir de l'impasse du silence, admettre et décapier les émotions refoulées qui les rongent, nommer leur douleur pour tendre vers l'appropriation de soi. En effet, ce jeu mémoriel leur permettra de se réconcilier avec elles -même et d'assumer leur passé. Nous nous proposons d'analyser l'un des romans les plus significatifs d'Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, paru en 2002, en faisant appel à divers concepts : la réécriture de l'histoire et la notion de mémoire, éléments développés par la théorie postcoloniale. L'oralité/Oralité, la réécriture mythique, le témoignage et la recherche

<sup>1</sup> Expression empruntée à Goutte, M. (2008), Le témoignage documentaire dans Shoah de Claude Lanzmann, thèse de doctorat, Université lumière Lyon.

documentaire, notions prises en charge par les littératures de terrain ou littératures ethnographiques. Et les notions de spectralité et d'hantologie, développées par Deleuze. Ces diverses notions seront définies et développées au fur et à mesure de notre analyse. Notre réflexion dévoilera comment l'insertion du témoignage dans le roman djebarien relève d'une accentuation du pouvoir de représentation du réel. A démontrer aussi comment Djebbar met-elle en évidence une écriture spectrale qui laisse place aux morts toujours absents, mais présents pour réécrire l'Histoire avec les vivants ? Comment Djebbar propose-t-elle un langage « post-mortem » pour récupérer une mémoire confisquée, réduite au silence usant de la prosopopée et des traumas –studies ? Témoignant des horreurs de la guerre et de la violence coloniale subie, l'héroïne « Zoulikha » devient « témoin » ressuscité par l'auteur pour « raconter après la mort ». De ce questionnement, notre objectif servira à dévoiler le rôle et l'importance de l'insertion des archives dans *La femme sans Sépulture*.

### 1. Littérature de terrain : entre enquête et quête

« Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire. » (Djebbar (2002 : 9) La littérature de terrain, basée sur la relation littérature et sciences sociales, est une écriture transdisciplinaire. Dans *La femme sans Sépulture*, Djebbar recourt à une ethnographie de terrain vu que ce roman offre, en effet, un panorama historique et « une approche documentaire », selon Bernard Valette (1992 : 74-75), qui s'inscrivent dans un contexte culturel. Les « littératures de terrain », selon l'expression de Dominique Viart (2018) prennent en charge non seulement la mémoire vivante d'une société, mais aussi la nécessité de donner une forme à ce qui était jusque-là, dans l'expérience humaine, de l'ordre de l'indicible ou de l'inédit. Dominique Viart affirme aussi à ce propos :

Il arrive aussi que la littérature se trouve prise comme objet par les autres, qui y voient un phénomène social, en construisent [...] y puisent des modèles... ou qu'à leur tour ces disciplines fournissent à la littérature des galeries de personnages, enquêteurs divers, chercheurs obstinés ou savants fous, voire des notions sur lesquelles elle fonde ses récits et ses fictions

Viart (2018)

Les littératures de terrain porte son intérêt vers des thèmes diversifiés comme les violences historiques, les marges urbaines, les populations désocialisées, les franges déshéritées du monde, les réalités quotidiennes, les territoires, etc. Elles examinent aussi des concepts communs imperceptibles, des lieux délaissés ou en mutation, mais surtout à des sujets fragiles, instables, personnes invisibles ou effacées, figures oubliées comme l'est notre héroïne Zoulikha. Elle est « comme le témoignage d'un certain rapport de la vie à l'écriture » selon l'expression de Jacques Rancière (2007 : 204). Les littératures de terrain conçoivent une authentique renaissance de l'engagement littéraire parce qu'elles se relient à des parcours singuliers surprenants. Leurs rôles concernent la critique des dominantes culturelles empruntées aux connaissances historiques, ethnologiques, géopolitiques ou sociologiques, ayant recours aux œuvres littéraires comme collaboratrices de conception des réalités. Djebbar acquiert, de ce fait, le statut d'enquêtrice mise face à un réel et à une

histoire occultés et oubliés, que son œuvre va désensvelir puisqu'il ne s'agit plus ni d'enfermer la littérature dans la clôture de ses textes, ni de revenir aux anciennes représentations éventuellement « réalistes » du monde. Ainsi classé en situation de chercheur, aux prises avec des données disséminées, l'écrivain de terrain acquiert l'expérience de l'ethnologue, du sociologue et surtout de l'anthropologue et de l'historien (pour le cas de Djebar) se donnant comme tâche de rassembler, de relier et d'éclairer. En effectuant le détour par la littérature, l'auteure-enquêteuse réhabilite l'émotion dans sa quête « savante » à travers une saisie plus méthodique des sujets de recherche qu'elle qualifie de « documentaire » en empruntant aux sciences sociales : le mythe à l'anthropologie et le témoignage à l'histoire comme le soulignent de manière très précise, Dominique Viart et Alison James : « Sans doute certains cherchent-ils ainsi à reconquérir une place, sinon une fonction, dans le grand débat social, par le truchement de l'enquête, voire du témoignage – le leur ou celui qu'ils recueillent » (2019). Dans son écriture, Djebar fait appel à un procédé récent, celui de « l'enquête » dans ses multiples composants. Ce dispositif a bien marqué le XIX<sup>e</sup> siècle à travers une célèbre expression d'Émile Zola (1880), « l'âge de l'enquête ». Expression qui refait surface et se retrouve de nouveau investie par la littérature contemporaine. À ce propos, Laurent Demanze écrit :

À la charnière du XXI<sup>e</sup> siècle s'ouvre cependant un nouvel âge de l'enquête, qui infléchit en profondeur les formes et les imaginaires de la littérature contemporaine : à la croisée des sciences sociales, du journalisme et du roman noir, l'enquête est à nouveau une forme et un imaginaire majeurs de l'ère contemporaine.

Demanze (2019 : 11)

Cette démarche s'applique précisément à un récit où les genres sont confondus : on y rencontre une réécriture mythique, le conte, des conversations et des monologues comme témoignages, des dialogues, etc. C'est incontestablement une écriture transdisciplinaire basée sur l'intérogénéricité et/ ou la transgénéricité, créant de l'espace fictionnel qu'est *La femme sans Sépulture* un carrefour de rencontres entre littérature, ethnographie et sciences sociales. L'enquête, « cette littérature du réel tendue entre l'argumentation et la narration, qui définit un problème, collecte des matériaux, met à l'épreuve des hypothèses [et] sollicite l'épaisseur de nos fictions pour tenter de comprendre le réel » (Laurent Demanze, 2019 : 23), a permis à nombreux auteurs de textes littéraires de délaisser l'écriture formelle aux belles tournures stylistiques pour créer une littérature soucieuse de la vie et de l'existence des dominés, des ignorés et des effacés. Ainsi, l'écrivain-enquêteur va au moment de son écriture écrire des témoignages, tentant de faire parler un être collectif composé d'individus voués au silence en ressuscitant les oubliés de l'histoire.

## 2. *Témoignages fictionnels au féminin*<sup>2</sup> : une généalogie dialogique féminine inusitée

Pour Névine El Nossery : « Le témoignage, qu'il soit littéraire ou discursif, peut constituer un document authentique ayant pour rôle de transmettre l'histoire » (2012 : 15). Shoshana Felman décrit l'histoire contemporaine comme l'« ère du témoignage » (1992, cité in El Nossery, 2012 : 11). Et Patrice Nganang certifie que « l'écriture est d'abord une archive du temps » (2007 : 105, cité in El Nossery, 2012 : 11). Les travaux de Michael Riffaterre (2000 : 217-235, cité in El Nossery, 2012 : 11) maintiennent la réflexion de l'auteur, quant à la véracité du témoignage littéraire qui réside dans sa « recreation » d'un

<sup>2</sup> Expression empruntée à Névine El Nossery

acte de témoignage crédible. Ainsi, le témoignage fictionnel découle d'un contrat de vérité. Des questions de véracité et de fictionnalité sont soulevées par le biais de cette œuvre, afin de prouver que l'écriture djebarienne puisse être considérée d'une part comme un « témoignage fictionnel », et d'autre part se justifier comme une version authentique et crédible des événements du passé. Pour Assia Djébar, il est fondamental voire impératif de parler pour celles qui sont contraintes au silence ou pour celles « [...] qui n'ont pu parler parce qu'ils ont voulu jusqu'au bout sauvegarder sans la trahir la vraie parole » (Kofman Sarah, 1987 : 43). *La femme sans Sépulture* témoigne du destin de Zoulikha Oudai étudiant les rapports existant entre le factuel et le fictionnel, entre témoigner et raconter, dans des circonstances où les frontières paraissent floues. Comment le glissement entre poéticité et témoignage s'effectue-t-il ? Dès lors, Djébar fait appel à

[...] un métallage historiographique pour mettre en évidence les enjeux de la reconstitution de l'Histoire. Il semble que réécrire et témoigner du présent n'est possible qu'en effectuant un retour aux origines d'une tradition principalement orale, transmise par le relais des voix narratives, notamment féminines. Tout se passe comme si le réel, d'une violence indicible, ne pouvait être représenté que si le factuel se trouvait constamment contaminé par le fictionnel, et inversement.

El Nossery (2012 :15)

Selon Névine El Nossery : « 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 » (2012 : 16). Cette vision se conçoit comme une conception de l'appréhension de l'Histoire, et ceci n'est concevable que par la superposition des histoires individuelles et collectives qui s'accomplissent sans pour autant se combiner et se confondre. Cette évocation d'El Nossery est partagée par Hélène Cixous qui atteste qu'« [e]n la femme se recoupe l'histoire de toutes les femmes, son histoire personnelle, l'Histoire nationale et internationale » (1975 : 45). Ce qui revient à dire qu'en faisant appel :

[...] aux histoires personnelles et en donnant voix aux femmes qui ont indubitablement collaboré au mouvement de l'Histoire, Djébar a eu le courage de faire entendre, à travers sa production romanesque, sa propre voix, sa propre histoire mêlée et unie à celles des femmes algériennes anonymes de l'histoire, En effet, son histoire peut aussi et surtout représenter, voire s'identifier à celles de milliers d'autres femmes qui sont restées dans l'ombre, ces oubliées dans leur propre pays.

El Nossery (2012 : 48)

La fiction historique djebarienne redonne voix aux sujets ignorés, aux subalternes, ces femmes qui ont vécu dans les zones d'ombre et le silence et qui ont subi l'Histoire plutôt que d'en être les acteurs. Djébar tente de mettre en scène ces figures oubliées par le discours historiographique officiel, mais qui ont toutefois participé à l'Histoire. Cette multitude de voix reliées qui se relayent en « réseau de femmes » transmettant à l'unisson la mémoire de la tradition et de l'histoire de Césarée. De cette fresque romanesque surgissent des récits imbriqués et enchevêtrés, narrés dans le « désordre » (Assia Djébar, 2002 : 9) par des voix féminines qui se font écho et se racontent pour dire l'Algérie : « Seulement bourdonner, chuchoter, se diluer les autres dans cette moiteur : éclats des voix, sursauts et timbres

d'appels, râles étouffés, écorchures restées épines dans la gorge nouée, une fois, tant de fois, tant de larmes rentrées, tant de soupirs non exhalés ». (2002 : 89-90)

Le roman de Djebar propose une sorte de « pacte testimonial » dont Philippe Forest trace les contours à partir des analyses conduites par Giorgio Agamben<sup>3</sup> selon qui : « le pacte testimonial garantit que la fiction romanesque relève en dernière analyse d'un même contrat référentiel que le pacte autobiographique, certifiant par cela même la véridicité de l'histoire racontée...le pacte testimonial se substituant *in fine* au pacte fictionnel ». Il rajoute que l'insertion du témoignage dans le roman relève d'une augmentation d'une maîtrise de la représentation du réel. Le passé est réinventé, ficelé par des voix qui se substituent, des témoignages émouvants des femmes de Césarée revivifiant le passé, racontant à travers leurs souvenirs l'histoire et la disparition de Zoulikha Oudai, personnage principal du roman.

Dans cette fiction romanesque, la reconstruction de l'histoire est à l'écoute des propos des femmes et nombreux récits se confondent, se suppléent, reliés à l'histoire, s'insérant les uns dans les autres pour témoigner et rendre compte du passé funeste de l'époque coloniale et d'une réalité tragique, celle de la guerre d'Algérie. De l'oralité à l'écrit, la suprématie des témoignages féminins permet l'éclosion de voix multiples assiégeant la restauration d'une mémoire plurielle. Ces récits enchâssés mettent en perspective les différents témoignages des personnages féminins. Les femmes de Césarée sont le symbole du *conter* qui s'articule pour envisager l'histoire de la disparition énigmatique du corps de Zoulikha. Cette reconstruction de l'histoire est accrue par la fluidité d'une écriture à l'écoute, ambitionnant la découverte de ce mystère. Ce parcours scriptural reflète le destin de la femme dans ses dimensions historiques. Selon Marie Catherine Huet Brichard, (Cité in Benghaffour):

Chaque personnage historique possède une dimension énigmatique et sa vie, devenue destin, dépasse celle de simple mortel, il représente, pour une génération ou pour une collectivité, l'incarnation de désirs, rêves, fantasmes, plus ou moins conscients, il ne naît pas mythe, il le devient dans un voyage de texte en texte où il apparaît chaque fois semblable et chaque fois différent...

Benghaffour (2001 : 31-32)

Ce roman voit l'apparition d'un « je » féminin au pluriel. Cette parole féminine originale s'élève et affirme son moi, témoignant d'une conscience collective féminine relatant le passé de leur pays, la violence et les horreurs de la guerre. Ainsi, ce roman s'inscrit dans l'histoire parce qu'il rapporte des témoignages sur le passé colonial de l'Algérie. Ces témoignages, à travers le souvenir, ressuscitent le passé de Zoulikha, une héroïne oubliée dont l'âme est ravivée errant au-delà de la mort dans l'espace de Césarée. Djebar à travers une interpénétration ingénieuse de deux époques éloignées, se donne les moyens à travers ce témoignage de « démêler et ré-agencer les fils d'un passé composé » (Driss Ksikes, 2019 : 27). Le roman est basé sur quatre monologues des proches de l'héroïne : la visiteuse, Dame lionne (Lla Lbia), l'amie de l'héroïne, Zohra Oudai, sa belle sœur et sœur de El Hadj du défunt, dernier mari de l'héroïne, Hania, sa fille aînée, de son premier mariage et Mina, la dernière, fille d'El Hadj. Chacune, ayant côtoyé et assisté Zoulikha jusqu'à sa disparition, narre son propre récit à la première personne « je » et apporte son témoignage : ce sont des personnages- témoins. De ce fait, les paroles des personnages et de la narratrice sont confondues dans le même tissu discursif par un

<sup>3</sup> « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », in Bouju, E. (2002). Littératures sous contrat, Ed. PUR, Rennes, pp. 213-225.

dialogue narrativisé. Ce qui apparaît comme un genre « intercalaire inséré dans le récit » (Nawel Benghaffour, 2010 :51) où la visiteuse est aidée de narratrices- relais. En même temps que visiteuse, elle est écouteuse et narratrice de certains récits. C'est « à elle que revient le rôle de quêter auprès des personnages et de les écouter raconter. Elle assure la fonction de régie » (Benghaffour, 2010 :51), puisqu'elle « commente l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire » (Gérard Genette, 1972 : 216.), elle assure la fonction testimoniale car elle « atteste la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis des événements, ses sources d'informations » (Genette, *ibid.*). Ces personnages et l'écouteuse appartiennent à la réalité, alors que l'imaginaire n'est perçu qu'à travers les paroles/monologues de Zoulikha. Le monologue est un « discours sur soi-même à soi-même » (Dominique Maingueneau, 2005 : 13). Jean Milli affirme aussi que « le monologue nous installe dans le passé du héros et c'est le déroulement de cette pensée qui nous apprend ce que fait le personnage et ce qui lui arrive ». (2005 : 176).

Premier monologue de Zoulikha, la défunte (Assia Djébar, 2002 : 67-73), au-dessus des terrasses de Césarée, Zoulikha se remémore son arrestation par les soldats français et le spectacle de sa torture. Elle intervient, pour perpétuer l'errance de son âme, à un moment où elle se voit basculer vers la mort : « Toi ô ma Mina...Un jour tu bondiras jusqu'ici, jusque sur ces lieux, d'où ils vont m'emporter» (*Ibid.* : 71). Le deuxième monologue de Zoulikha (Djébar, 2002 : 129-136), évoque son histoire avec le commissaire Costa dont les interrogatoires la hantaient. Elle décrit sa sortie du commissariat, sa façon de s'habiller, de marcher dans les rues de Césarée jusqu'à son retour au logis. Une grande partie de ce monologue est réservée à ce commissaire. Elle y décrit la haine qu'elle éprouve et nourrissait à son égard. Le monologue s'achève à la façon d'une leçon tirée de la vie : « ne faudrait-il pas saluer les étrangers spectateurs, qui seuls peuvent témoigner que nos corps de femmes, en explosant sous la lumière, retrouvent joie et salut dans cette mort chantée ? ». (Assia Djébar, 2002 : 136). Le troisième monologue de Zoulikha (Assia Djébar, 2002 : 183-198) raconte la remémoration de ses études, son père, sa vie de jeunesse, son travail, ses mariages, la mort d'El Hadj, son départ au maquis, toute une tranche de sa vie. Elle s'adresse toujours à sa fille Mina comme dans les monologues précédents.

Le quatrième et dernier monologue de Zoulikha (Assia Djébar, 2002 : 217- 234), est consacré à son arrestation, à ses supplices insupportables, et à ses interrogatoires interminables. Elle relate à Mina, son emprisonnement au camp militaire, les tortures et les souffrances subies par son corps et sur lequel s'acharnaient ses bourreaux. Sa vie dans la grotte et les moments partagés avec les combattants qu'elle considérait comme ses fils. Zoulikha pressent sa mort prochaine, elle narre d'emblée des récits de tous ses instants vécus jusqu'à sa disparition « quinze ou vingt- huit nuits après, c'est la lumière de la lune, dans la clairière que je ne reconnue pas, qu'il choisit de m'enterrer consciencieusement » (Assia Djébar, 2002 : 233-234). « C'est une clairière, ma chérie, où tu ne viendras jamais » (*Ibid.* :234). Par ces mots Zoulikha semble révéler à sa fille que son corps restera introuvable. Ce dernier monologue invoque son incarcération, ses tortures, sa mort (jetée de l'hélicoptère). La dépouille exposée au soleil, exclue des rites du deuil, sa voix s'échappe d'un corps inerte. Zoulikha omniprésente, en ces lieux familiers où elle a vécu une quarantaine d'années de sa vie, l'âme errante, celle d'une revenante. Elle devient l'espace même de Césarée, lieu de son histoire remémorée par l'écriture. Disparue sans sépulture, sa voix subsiste au-delà de la mort et se perpétue ainsi que son âme errante



dans l'espace de Césarée et de l'écriture. L'agissement de Zoulikha œuvre en faveur des femmes dans cette représentation symbolique qui la définit comme héroïne. Elle est sujet de l'histoire et symbole de la nation. Elle encourage les femmes à prendre conscience de leur destin : « Nous vous désignons mal ! Nous vous demandons d'écarquiller les yeux, de vous en repaire, pour vous, pour votre tranquillité future, pour le sommeil des générations suivantes ! ... » (Assia Djebar, 2002 : 223.), un message de Zoulikha transmis par une voix plurielle. A travers l'épilogue, un profond sentiment de mélancolie saisit Djebar, à l'égard de son pays, de sa ville natale :

Je suis revenue seulement pour dire j'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs...Je t'entends, 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 souriait, elle se moquerait, Zoulikha si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère.

Djebar (2020 : 236)

Cette tristesse immanente à l'exil donne un sens ancestral à l'histoire, où la rencontre devient un prétexte de retrouvailles, un « je transformationnel intégré à cette réalité collective » (Chenieux – Gendron et Vadé, 1996 : 20) Le retour dans sa ville natale revêt la spécificité d'un conflit personnel révélant un souci identitaire. « ...Zoulikha...auparavant, ayant déployé une parole publique, lyrique, il me semble qu'elle s'est, pour ainsi dire, envolée...femme- oiseau de la mosaïque, elle paraît aujourd'hui pour ses concitoyens, à demi effacée ! Or son chant demeure » (Assia Djebar, 2002 : 235-236). Djebar à travers ce roman, accomplit un devoir de mémoire à la gloire des martyrs de la révolution algérienne, entre autres Zoulikha. La multiplication des témoignages accroît la particularité des événements historiques rapportés.

### 3. Paroles féminines et Oraliture : voix lyriques et cri (dé)cri(t) et (é) cri(t)

Le réseau polyphonique qui assure le lien entre les personnages féminins du roman djebarien puise ses sources dans le modèle arabe dans un genre de narration qui consiste à enchâsser les propos et les commentaires de plusieurs personnages. Cette technique désignée par le terme *Insad* revient souvent dans de nombreux récits classiques de langue arabe comme *les Mille et une nuit* qui se fondent essentiellement sur l'emboîtement des histoires les unes dans les autres. Au Maghreb, il est fréquent d'entendre dans les conversations quotidiennes un tel procédé qui assure la circulation de la parole et sa transmission. Djebar pose un regard conscient et nouveau sur la possibilité de reconstruire le passé grâce à l'entrelacement de sa propre voix avec celles des femmes de son pays, geste symbolique du rapport des sororités entre elles par l'intermédiaire et l'usage de langues différentes (arabe dialectal et français), ce qui établit une complémentarité essentielle entre les femmes, car la superposition de ces voix illustre le courage de prendre la parole, soutenu et assisté par le groupe, même si chaque voix conserve sa propre singularité. Son œuvre littéraire traite non seulement de l'oralité, mais d'*oraliture*<sup>4</sup>, concept utilisé dans le contexte des études littéraires caribéennes par Maximilien Laroche (1991) pour désigner le contenu des multiples genres oraux qui contribuent à la mise en récit

<sup>4</sup> L'Oraliture, concept proposé en premier par Ernest Mirville dans le journal le nouvelliste en Mai 1974



d'une culture indigène dominée : mythe (récits mythologiques), conte, épopée, proverbe, devinette, chanson et récits inspirés par l'actualité. Situé à la croisée de l'oral et de l'écrit, le narrateur de textes francophones s'affirme comme marqueur de paroles, puisqu'il s'ouvre à plusieurs destinataires, la coprésence de ces voix crée dans le tissu textuel une *tessiture vocale* métissée, polyphonique. L'Oraliture, mot élaboré à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, indique à la fois un produit et une production communautaire et populaire particulière à des sociétés à tradition dite orale. Pierre-Raymond Dumas dévoile que « l'Oraliture est l'ensemble des créations non écrites et orales d'une époque ou d'une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme ou au fond » (1984 : 162). Cette œuvre s'inscrit dans la réécriture mythique et le rituel du conte. En effet, la conteuse revient sur le caractère immobile, éternel, de sa ville natale à laquelle s'insèrent les êtres chers remémorés après leur mort, c'est pour s'approprier de ce devoir mémoriel constitutif de la parole, celui de l'Histoire d'une nation, d'une ville et d'un nom oublié, d'une maquisarde : Zoulikha Oudai. La conteuse/visiteuse réitère par cet agissement, à l'aide de l'universalité du conte et d'un patrimoine identitaire mythique, la conjonction avec les femmes de sa ville natale, de son pays longtemps ignorées et oubliées. Raconter, pour l'auteure, permet de transcender la douleur, et de renouer avec des rituels de l'oralité et du geste de raconter des contes, conservés de sa jeunesse. La parole devient un rappel des souvenirs. En général, la parole publique dans la société maghrébine a toujours été le privilège des hommes, les femmes, quant à elles, en étaient privées. Ce qui les incite à trouver refuge dans la seule manifestation possible de l'oralité, par le biais de chants, de contes, de poésies... pour contrecarrer cette asphyxie de la voix et du corps en les libérant. Seul le cri peut être la voie libératrice du silence ressenti par ces femmes, un cri porteur d'espoir et de délivrance : celui de la réappropriation d'une parole confisquée. C'est un cri qui ramène à la vie, comme le confirme Hélène Cixous (2013 : 48). Arthur Janov voit que : « le cri est à la fois un cri de souffrance et un cri de libération » qui « marque la fin de la lutte » (1976 : 127-128). En effet, ce cri est lié à l'époque du silence et de la répression de la voix. Raconter /crier permet de briser ce silence séculaire et de transgresser le langage par la réalisation et l'installation d'une parole étouffée. Dans *La femme sans sépulture*, l'oralité s'enregistre dans l'image de la conteuse, relayée par les aînées. Cette oralité, qui se déchaîne, affranchissant la voix féminine et en même temps les femmes, est décrite par Djébar comme « parole féminine lyrique » qui permet « l'expulsion de cette parole », donnant corps et voix aux femmes qui ont été contraintes au confinement et au mutisme. Ces espaces féminins symbolisent des lieux d'échange qui permettent aux femmes de renouer avec la réalité extérieure et de s'évader du fardeau quotidien à travers les conversations avec leurs semblables. Les aînées ont l'exclusivité de la parole sur les plus jeunes, Djébar estime qu'en codifiant cette oralité dans l'écriture, elle parviendra à faire renaître cette parole féminine négligée, garantissant la continuité de la transmission orale à travers les âges : « écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœur disparues » (Assia Djébar, 1995 : 285 ). Djébar mêle l'histoire orale à l'Histoire officielle devenant dès lors « [...] une résistance à la domination à la fois coloniale et masculine » (Trudy Agar-Mendousse, 2006 : 76), une histoire, qui se libère de ses propres souvenirs, dévoilée et non « dissimulée derrière le seuil » (Assia Djébar, 1995 : 201). Des voix confuses, des rires, des rumeurs, des you-you, des chants collectifs et folkloriques, dévoilant que la reconstitution de l'Histoire n'est possible qu'en prêtant l'oreille à ces sons et paroles étouffés par le récit officiel et qui n'ont jamais été « écrites » dans les livres

d'Histoire, comme le précise la narratrice : « Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français... » (Assia Djébar, 2002 : 214).

Ces voix qui parsèment le roman sont des voix subjectives, des « je » qui prennent la parole et actualisent le processus même de l'écriture. Autrement dit, des sujets narrants qui sont toujours en procès et qui se construisent en construisant leurs récits. Ainsi ces voix se transforment en « écriture-cri » répétant la mémoire collective des femmes d'autrefois, cloîtrées dans le harem où le silence leur était imposé à jamais.

El Nossery (2010 : 54)

### 3. Fresque historique/ fresque mythique : Personnages entre représentation historique et pacte mémoriel

Face à un « tourment d'histoire »<sup>5</sup> exprimé par l'histoire des sans histoire et surtout l'exclusion des sans sépultures, comme c'est le cas de l'héroïne de notre roman, l'auteur à travers ses personnages dévoile et rouvre les blessures d'un passé oublié, afin de « ressusciter une époque dont le souvenir n'existe plus » (Leonora Miano, 2013). Djébar exhume une vérité en souffrance qui (dé)peint le tragique des peuples maghrébins, en particulier algérien, en déphasage puisque la vérité est inaccessible, se plaçant au centre du délire individuel et collectif. L'on sait que « l'histoire savante, notamment l'écriture de l'histoire nationale, n'est pas une démarche vierge de toute fonction sociale ou identitaire. Elle charrie elle aussi de l'idéologie » (Henry Rousso, 1998 : 24). Dans *La femme sans sépulture*, l'auteure y traite des volets de l'Histoire qui sont restés inachevés, et que la mémoire collective a tendance à effacer. De ce point de vue, ce roman s'inscrit dans la lignée inaugurée par *L'Amour, la fantasia* : la participation des femmes à la guerre ainsi que les tortures y 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 s'oublier. Dans ce roman tout est prétexte à une réflexion sur la mémoire, le souvenir et le passé à la *postmémoire*<sup>6</sup> de la colonisation, phénomène développé par Marianne Hirsh.<sup>7</sup> Ainsi, la notion de postmémoire permet de comprendre le processus de remémoration. Il y a, en effet, une nécessité impérieuse de revenir vers ce passé, puisqu'il s'agit d'un passé qui n'émerge que sur le mode du récit transpercé, incomplet hanté par l'absence et le silence. La spécificité de ce retour vers le passé, réside en ce qu'il s'effectue non par le truchement de la mémoire mais de l'imagination et de la représentation d'une rétrospection distante d'une narration soumise à l'historicité des faits reconstruits. Djébar écrit pour lutter contre cette peur de perte du souvenir, cette paresse de la mémoire qui paraît affecter l'Algérie contemporaine : « Ils veulent que rien ne se soit passé, ou presque pas passé... [...] La foule, à Alger, et presque pareillement à Césarée, est emportée dans le fleuve morne du temps » (Assia Djébar,

<sup>5</sup> Expression empruntée à Glissant, E. (1997). *La Case du commandeur*, Ed. Gallimard, Coll. Blanche, Paris,

<sup>6</sup> Postmémoire entretien avec Marianne Hirsch, p.6 <http://www.ciremm.org/wpcontent/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf>

<sup>7</sup> La notion de « postmémoire » désigne la relation que la « génération d'après » entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne « se souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises si profondément et avec tant d'émotion qu'elles semblent constituer une mémoire en tant que telle. Comme je la conçois, la connexion avec le passé que je définis comme postmémoire ne s'opère pas au travers d'une forme particulière de remémoration, mais d'un investissement imaginaire, d'une projection et d'une création...C'est être formé, bien qu'indirectement, par des fragments traumatiques d'événements qui continuent à défier la reconstruction narrative et à excéder la compréhension. Ces événements se sont produits dans le passé, mais leurs effets se prolongent dans le présent.

2002 : 240-241). Djébar offre une perception contemporaine et une réinvention de l'histoire d'une combattante relatant son élan révolutionnaire et son courage exemplaire. L'aspect mémoriel, c'est-à-dire le rapport sensible au passé, doit être pris en compte. Ce roman insiste pertinemment sur la nécessité de l'émotionnel et de la mémoire lorsque l'on fait un retour à ce passé où l'articulation entre le passé et le présent se fait par l'intermédiaire d'un auteur et de ses personnages qui servent comme autant de « points de mémoire », c'est-à-dire comme points d'intercession entre le passé/ présent, mémoire / postmémoire et souvenir personnel/ souvenir collectif. Ces femmes « conteuses, "griottes", dont l'incantation du souvenir est qualifiée de meilleur passeur de mémoire » (Le cercle des amis d'Assia Djébar, 2001 : 122). Djébar réécrit l'histoire, comme *principe mnémorique* (Susanne, A Crane, 1997 : 1372–1385) faisant constamment partie du présent. Ce roman devient un « lieu de mémoire »<sup>8</sup>, un lieu où le passé est vécu comme annexe du présent. L'auteur confond l'histoire à la mémoire collective. Comme Susan Crane l'a souligné : « la mémoire collective est flexible eu égard aux événements du passé et aux souvenirs individuels de ceux-ci » (ibid. : 1376–1377). La question posée n'est pas seulement de savoir comment la connaissance historique est représentée de façon narrative, mais aussi comment toute une mémoire collective peut être représentée par un témoin individuel, se matérialisant par la revenante Zoulikha. Cette en (quête), d'une authenticité historique dévoilée par l'écriture, est un retour sur les traces d'un passé omniprésent qui consent à ressusciter des vérités historiques ensevelies et d'une voix révélatrice, elle s'unit à ses personnages pour une réactualisation moderniste et une résurrection des figures historiques et mythiques. L'histoire agit dans l'ici - maintenant, dans un espace hanté par les fantômes du passé et auxquels l'héroïne se joint pour récupérer une mémoire confisquée, réduite au silence pour que le peuple algérien dépasse la fracture coloniale à la recherche de soi, mais surtout pour qu'il s'épanouisse et accomplisse sa destinée. De ce fait, la figure de Zoulikha Oudai est la clé de la relecture de l'histoire donnée par l'auteur dans cette prestigieuse œuvre/fresque.

Dès lors, pour Djébar, il s'agit de faire dialoguer « les anciens » avec « les contemporains ». Djébar fait jaillir dans *La femme sans sépulture*, l'histoire de sa ville natale, depuis le IV<sup>e</sup> siècle, Césarée de Mauritanie, ville antique. En effet, le roman nous révèle la présence d'autres personnages historiques, outre que Zoulikha Oudai, (Cléopâtre Séléne, épouse de Juba II et souveraine de Césarée de Mauritanie, Jugurtha et Juba II, roi berbère de Mauritanie), des personnages légendaires (Ulysse, les sirènes) et d'autres célèbres dans le monde artistique et littéraire (Edgar Varèse, Béla Bartók, Eugène Fromentin). Ces personnages servent de repères spatio-temporels dans l'histoire. « Personnage historique devenu un mythe fondateur » (Sellier Philippe, 1984 : 112-126.), Zoulikha se présente comme « modèle héroïque de l'imagination », selon la définition de Sellier (ibid. : 117) et comme la voix « d'une mémoire exemplaire » (Tzvetan Todorov, 2015 : 30) où « le passé devient [...] principe d'action pour le présent » (ibid.) répondant par le double statut de mythe et de femme au devoir de mémoire, statut octroyé par l'auteur. Ces propos élogieux à l'encontre de notre héroïne sont corroborés par la prosopopée<sup>9</sup> qui permet d'affirmer la transcendance du personnage mythique et de servir comme outil de révélation de l'histoire. En effet, l'auteur va mettre en relation le récit d'Ulysse et celui de Zoulikha, ces deux héros ont le même parcours existentiel, mettant en

<sup>8</sup> Expression empruntée à Nora, P. (1992). Les lieux de mémoire, Ed. Gallimard, Paris.

<sup>9</sup> Prosopopée figure rhétorique qui consiste à donner la parole à un être absent, à un mort.

avant un dialogue « hors du temps ». En effet, la thématique féminine est rattachée à une dimension mythique, révélant la métaphore de la perte symbolisée par le mythe d'Ulysse à travers une errance symbolique, mais surtout philosophique. La prosopopée sert ainsi la mythification de la figure de Zoulikha, donnant une légitimité à la relecture que Djébar fait de l'histoire menant à une réécriture du passé d'une histoire encore pleine de silences, de non-dits et de manques. La réécriture du mythe d'Ulysse et des Sirènes par Assia Djébar atteste de cette thèse créant des variantes propres à elle pour une nouvelle écriture et surtout une nouvelle lecture spécifiquement féminine de ce mythe : « Si Homère n'avait pouvoir de raconter que dans la mesure où, sous le nom d'Ulysse, un Ulysse libre d'entraves quoique fixé, il va vers ce lieu d'où le pouvoir de parler et de raconter semble lui être promis, à condition qu'il y disparaisse ? » (Blanchot, 1959), tout comme Zoulikha, s'en allant vers l'au-delà, libre de toutes attaches pour se raconter et raconter. En rendant visite à Lila 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. Dame lionne est fascinée par le récit de la visiteuse sur l'insolite mosaïque, elle poursuit sa narration donnant ses impressions sur les femmes-oiseaux à travers les allusions qu'elle prête aux femmes de la mosaïque, Zoulikha reste, cette femme envolée, cette femme-oiseau au corps à demi effacé (Assia Djébar, 2002 : 119).

#### 4. Mémoire des voix spectrales : prosopopée et narration autothanatographique

*La femme sans sépulture* est un roman qui se fait l'intermédiaire entre les morts et les vivants, entre le passé et le présent, un pont fait de mots s'établit entre le lecteur contemporain et une voix d'outre – tombe.

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.

Djébar (1995 : 261)

La prosopopée met en avant un double mouvement de mythification et d'humanisation du personnage historique. Ce procédé permet de faire revenir les héros du passé pour mettre en scène l'histoire, faire parler les morts pour qu'ils révèlent ce que l'histoire seule ne dit pas. Ainsi, le spectre est mis au service de ces manques à combler, pour rendre plus compréhensible un passé que l'objectivité historique prive parfois de sa dimension humaine. La stratégie narrative de Djébar repose, donc, sur une prosopopée du personnage Zoulikha, apparition spectrale d'un autre temps et d'un autre lieu, qui se fait la voix d'une relecture de l'histoire. L'être invoqué ou convoqué pour l'échange est légitimé par la voix qui serait plus authentique que l'écrit : en tant que produit sonore, elle est naturellement plus directe et paraît donc plus vraie. La prosopopée synthétise la tension entre oralité et écriture qui habite l'ensemble de la littérature francophone, autorisant le dialogue et surtout l'importance donnée à la voix du mort. Cette supériorité de la voix spectrale permet la mythification de Zoulikha ainsi que la portée de son discours, faisant de sa seule voix la parole d'un peuple entier permettant la réécriture de l'histoire par les détours qu'offre l'illusion de présence de l'apparition fantomatique. Ce dialogue fictif porte donc en lui un « discours moral » (Bruno, 2013). Le récit autothanatographique, où la narration se déploie du point de vue d'un personnage défunt, consiste à offrir une manière

de *récit impossible*<sup>10</sup>, « produit par un narrateur disparu, après sa disparition comme personnage », selon la formule de Jean Alsina (2005 : 1), qui est le premier hispaniste, à s'être penché sur la problématique de ce qu'il appelle le *narrateur limite*.<sup>11</sup> Un narrateur-limite se positionne à la frontière entre la vie et la mort, c'est un tour de force narratif puissant qui donne à lire le récit d'un mort comme celui d'un vivant. Thierry Hentsch affirme que « 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 » (2002 : 13). *La femme sans sépulture* relève d'une narration posthume et d'un témoignage d'outre-tombe qui présentent la particularité de narrer ou de raconter après la mort. Ce qui incite à s'interroger sur ce qu'apporte le statut posthume du narrateur à la portée du récit qu'il produit. Si le pacte de l'oubli signifie l'ensevelissement du témoignage, quelles que soient les formes qu'il puisse prendre, la narration *post-mortem* a pour objet son exhumation. En effet, les spectres, les voix d'outre-tombes sont chargées de revenir au traumatisme pour tenter de dire celui-ci sous une forme nouvelle. En parcourant *La femme sans sépulture*, un doute surgit sur les morts : sont-ils vraiment morts ? On se demande aussi si les vivants le sont vraiment car comme le soulève Henry Rousso : « l'ombre des défunts continue de hanter ces derniers, une conséquence probable des hantises du passé irrésolu » (1998). La difficulté de séparer les morts des vivants, le passé du présent met en relief l'absence de deuil. Ces « sans sépulture » déterminés à faire entendre leur « voix », exigent un hommage proportionnellement égal à la cruauté avec laquelle leurs corps périrent dans l'amoralité de la guerre de colonisation. Djébar accorde pourtant une place prépondérante au culte eschatologique des Morts qui, jamais, ne le sont à travers *La femme sans sépulture* où les morts étaient enveloppés dans le tourbillon de l'oubli. Les morts sont ressuscités par leur « malemort », disait Edouard Glissant (1975/1997), ils « s'exhument » pour réclamer leur réhabilitation dans l'histoire. Ce roman est un tour de force narratif qui donne à lire le récit d'une morte comme celui d'une vivante. Zoulikha, le fantôme erre dans la ville de Césarée sur les vestiges de son passé nous racontant son parcours de combattante, mise à mort par le colonisateur français. L'appellation mort-vivante installe Zoulikha dans un couvert corporel et une limite entre dehors/dedans, passé/présent, mémoire/effacement et vie/mort. En effet, Djébar pour raconter un épisode de l'histoire de l'Algérie, mobilise une instance narrative de l'entre-deux. Un personnage mal à l'aise dans l'histoire qui n'arrive pas à franchir le seuil, ce que Bakhtine appelle « le chronotope du seuil » (1978 : 389), qui est le « chronotope de la crise, du tournant d'une vie » (Van Genneep, 1988 : 275). Le seuil de la vie, être au seuil de la mort ou au seuil d'une nouvelle vie. De ce fait, certains personnages restent prisonniers d'un « chronotope de la crise » qui correspond, dans les rites de passage, à ce que les ethnologues désignent la « phase de marge ». Djébar comme Cixous utilise le procédé de la spectralité, le retour des morts, pour garantir, mais surtout perpétuer la transmission de la mémoire entre les générations, ce qui est une préoccupation primordiale des « études sur la mémoire » (1987 : 5). Cixous réalise en sa qualité d'écrivaine une étude qui ravive l'Histoire en tant que « mémoire » d'un point de vue d'« historienne ». En effet, Zoulikha est une revenante sans y être présente en chair et en os. Dans le roman *Zoulikha* n'est pas un fantôme, c'est « un mort revenant, « un

<sup>10</sup> Je reprends l'appellation proposée pour la fiction policière par Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*.

<sup>11</sup> Article intitulé « Narrateur limite et regard sur la guerre civile : Julio Llamazares et Antonio Muñoz Molina » paru dans les actes du colloque *Limite, frontière, passage*, Clermont Ferrand, 1999.

mort agissant présent » Et qui répond à un désir ancien : « celui de traverser la mort, bien vivant », selon Hélène Cixous (1990 : 29-30). « La thématique du retour est souvent doublée par une autre : ces disparus sont donnés comme « revenant », symboliquement du moins, du « pays des morts ». Le schème culturel du retour du mort est très productif dans l'économie symbolique du roman, Les morts reviennent rarement sans raison hanter le monde des vivants » (Marie Scarpa, 2013 :7-12) Par la spectropoétique,<sup>12</sup> un imaginaire symbolique qui brasse les archétypes universels faisant parler une voix d'outre – tombe torturée, 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 » ressuscité par l'auteur pour témoigner des horreurs de la guerre. Cette profusion de paroles nous pousse à nous demander : Djebar écrit- elle une histoire de fantômes ? En effet, Djebar accorde la parole aux mort créant des relations avec l'au- delà. Elle recourt à ce procédé pour ce mettre à l'écoute des disparus, créant un espace de deuil textuel appelé « une hantologie<sup>13</sup> algérienne » selon Mireille Rosello (2003 : 91-111).

Je suggère que l'hantologie algérienne est à la fois une histographie et un genre littéraire que l'on reconnaîtrait au type de parole qu'elle engendre et à la fonction qu'elle remplit : l'hantologie est d'abord une parole du souvenir que les auteurs franco-maghrébins mettent au service de leurs disparus lorsqu'ils acceptent d'être habités par leurs souvenirs

Rosello (2003 : 93)

L'hantologie algérienne est un logos, et même un type de genre littéraire renvoyant aux écrivains algériens qui se présentent à la fois comme romanciers, témoins et historiens. Pour Mireille Rosello :

Le récit hantologique ne se résume pas à une parole émise par le mort et entendu par les vivants. Il crée une réorganisation des rapports qu'entretiennent les vivants, l'histoire, et les disparus. Il s'agit pour ces écrivains, entre autre Djebar, de dénoncer un secret censuré, ce qui est courant dans la littérature algérienne, où les auteurs fouillent le passé comme des archéologues vigilants car les écrivains algériens s'associent aux historiens pour dévoiler, réinscrire dans la mémoire collective et réinterpréter des épisodes souvent oubliés. En effet, les textes font advenir un dialogue qui n'aurait pas pu avoir lieu sans la mort. Un dialogue qui commence au moment où la mort intervient parce que c'est autour du corps, autour de l'idée de la sépulture, de la mort et du deuil que l'hantologie se manifeste.

Rosello (2003 : 93)

Dans ce texte, il ne s'agit pas de mettre fin au deuil et d'enterrer définitivement le passé ou même les morts, mais de déterrer les deux. Le désir de sépulture ne peut se confondre avec le désir de clôture et « l'hantologie fait partie d'une volonté de continuité à ce que nous appelons fantôme : la morte prend la parole à la première personne où son fantôme nous parle directement » (Rosello, *ibid.*). Il s'agit de se mettre à l'écoute des morts pour les sauver de l'oubli. La torture n'a pas fait parler l'héroïne, mais le devoir de mémoire oui. Si le texte de Djebar a un rapport avec le deuil, c'est au sens où Hélène Cixous l'entend lorsqu'elle parle de « l'indeuillable ». Même la présence spectrale des

<sup>12</sup> Terme utilisé par Derrida, J. (1993), dans *Spectres de Marx*, Ed. Galilée, Paris

<sup>13</sup> Dans *Spectres de Mars*, Jacques Derrida utilise le mot « Hantologie ».



morts, celle qui provoque l'écoute de l'auteur, ne ramène pas les disparues, elle ne rend que le sentiment aigu de la perte de quelqu'un ou de quelque chose à laquelle, on ne peut renoncer. Ce texte donne la parole à ceux et celles dont l'héroïsme consiste à entretenir une tombe que l'histoire collective ou individuelle ne peut pas ou ne veut pas reconnaître comme une sépulture adaptée, au rituel de la mort. Alors, se conçoit un dialogue entre les habitants de ces cimetières, lorsqu'il n'est plus simple de dissocier ceux et celles qui hantent les cimetières, ceux qui les fréquentent et ceux qui y reposent ou souhaiteraient s'y reposer.

### Conclusion

Panser les plaies du passé, libérer de l'oubli et du silence ces oubliées, ces invisibles au monde, tel est l'ultime ambition de Djébar. L'histoire de Zoulikha est une parmi tant d'autres : combien de femmes ont-elles lutté durant la guerre afin qu'advienne l'indépendance ? Combien ont cousu des drapeaux dans l'ombre des patios, nourri, caché et guéri les soldats dans les villes et villages, ou rejoint définitivement le maquis ? Dans ce roman, la résurrection de la mort garantit l'authenticité du témoignage, en particulier le témoignage féminin. Victimes de la violence perpétrée par la colonisation et la société patriarcale, ces femmes ont été mises à l'écart, leur rôle durant la guerre de libération de l'Algérie a été passé sous silence. À plusieurs reprises, Djébar 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 ces récits des femmes, gardiennes de la mémoire orale en parcourant ces lieux mémoriels, les paroles de Djébar rejoignent souvent celles des autres femmes. Ce rapprochement des voix féminines souligne, par ailleurs, le besoin de partage et d'union entre elles. En donnant corps et voix aux femmes, Djébar a renoué avec son passé, ses racines, son enfance, son pays, son histoire. La prosopopée dans le roman algérien a utilisé une voix unique, celle de la femme, pour s'ériger au-dessus de la masse et des voix dispersées du peuple. Ainsi, la figure de Zoulikha par sa voix, s'est construite dans la voix du peuple dont l'objectif de Djébar se dégage pour réécrire l'histoire selon un nouveau prisme de lecture : se réapproprier une figure historique emblématique, chercher à répondre à un devoir de mémoire. La prosopopée dans ce roman se voulait fondatrice cherchant à réunir le peuple algérien autour d'un unique symbole, représentatif d'une partie de son histoire pour reconstruire une histoire traumatique incomplète et souvent floue. Zoulikha Oudai est bien la clé de la relecture de l'histoire et le symbole d'un combat féminin contre le colonialisme. Djébar voulait ainsi revivifier « un spectre oublié ». (Forsdick, 2013) L'auteur avec dextérité introduit dans ses textes 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 parole ancestrale créant un lien très fort entre l'auteur et son patrimoine culturel, traditionnel, véhiculé par l'intermédiaire d'une profusion de voix féminines de sa région. Cette voix 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 djébarien est vu comme un flux verbal d'où la promotion de Djébar comme nouveau maître de la parole. Le texte apparaît comme conséquence, comme lieu de mémoire et l'écrivain est un passeur de cette mémoire.



**Références bibliographiques**

- Agar-Mendousse, T. (2006). *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Ed. L'Harmattan, Paris
- Alison, J. et Viart, D. (dir.), (2019) Littératures de terrain, *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, n° 18, juin 2019. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28>
- Alsina, J. (2005). Narrateur limite et regard sur la guerre civile, cité in *la Revue l'engagement littéraire*, Presse universitaire de Rennes, coll. Interférences, Rennes
- Bakhtine, M. (1978). *Formes du temps et du chronotope*, *Esthétique et théorie du roman*, Ed. Gallimard, coll. « Tel », Paris
- Benghaffour, N. (2010). *L'écriture de l'errance dans les œuvres d'Assia djebar*, Thèse de doctorat, université d'Oran- Es- SENIA.
- Blanchot, M. (1959). *Le livre à venir*, Ed. Gallimard, Folio « Essai », Paris
- Chenieux –Gendron J. et Vade, Y, (dir). (1996). *Pensée mythique et surréalisme*, Ed. Lachenal et Ritter, Paris, (avant propos).
- Cixous, H. (1975). *Le Rire de la Méduse*, cité in *L'Arc* 6.
- Cixous H. (1987). *Questions de Robert Chazal: Shakespeare*. Sihanouk (manuscrit inédit).
- Dumas, P. R. (1984). Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernst Mirville, *Conjonction*, mars-juin 1984, pp. 161 164.
- Cixous, H. (1990). De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire, cité dans
- Cixous, H. (2013). *Le Cri de la littérature*, Essai
- Crane, S. A. (1997). *Writing the Individual Back into Collective memory*, *American Historical Review*, 102, 5/1997, pp. 1372–1385
- Demanze, L. (2019). *Un nouvel âge de l'enquête*, Ed. José Corti, Paris
- Djebar, A. (1995). *Le Blanc de l'Algérie*, Ed. Albin Michel, Paris
- Djebar, A. (1995). *L'Amour, la fantasia*, Ed. Albin Michel, Paris
- Djebar, A. (2002). *La femme sans sépulture*, Ed. Albin Michel, Paris
- El Nossery, N. (2012). *Témoignage fictionnel au féminin. Une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Ed. Rodopi, B. V, Amsterdam – New York, NY
- Felman, S. & Dori, L. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Ed. Routledge, New York and London.
- Gauvin, L. (2000). *L'engagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Ed. Boréal, Montréal
- Genette, G. (1972). *Figure III*, Ed. Du Seuil. « Coll. Poétique », Paris
- Glissant, E. (1975/1997). *Malemort*, Ed. Gallimard, Paris
- Guyon, R., Van, F. et Díaz- Diocaretz, M. (dirs.). *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Ed. Rodopi, Amsterdam
- Hentsch, T. (2002). *Raconter et mourir : L'Occident et ses grands récits*, Ed. Presses de l'Université de Montréal, Bréal. Dans une interview accordée à Pierre-Raymond Dumas pour la revue *Conjonction Mirville*.
- Huet Brichard, M. C. (2001). *Littérature et mythe*, Paris : Hachette supérieur.
- Janov, A. (1976). *Le cri primal*, Ed. Flammarion, Paris, cité par Balleyguier, G. In : *Bulletin de psychologie*, tome 30 n°326, 1976. pp. 127-128;

[https://www.persee.fr/doc/bupsy\\_0007-4403\\_1976\\_num\\_30\\_326\\_11299\\_t1\\_0127\\_0000\\_41973](https://www.persee.fr/doc/bupsy_0007-4403_1976_num_30_326_11299_t1_0127_0000_41973)).

- Jouve, V. (1993). La lecture, Ed. Hachette Collection « Contours littéraires », Paris
- Kofman, S. (1987). Paroles suffoquées, Ed. Galilée, Paris
- KSIKES, D. (2019). Au détroit d’Averroès, Ed. Fayard, Paris
- Le cercle des amis d’Assia Djébar (2001). Lire Assia Djébar, Ed. La Cheminante plein cham, Paris
- Maingueneau, D. (2005). Linguistique pour le texte littéraire, Ed. Armand Colin, « lettres supérieures », Paris
- Miano, L. (2013). La Saison de l’ombre, Ed. Grasset, Paris
- Milly, J. (2005). Poétique des textes : une introduction aux techniques et aux théories de l’écriture littéraire, Ed. Armand Colin, Paris
- Mireille, R. (2003). Rencontres et disparus chez Assia Djébar : Hantologie algérienne, *revue expressions maghrébines*, « Histoire(s) », vol.2, n°1, Ed. Du Tell. Blida, Algérie
- Nganang, P. (2007). Manifeste d’une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive, Ed. Homnisphères, Paris
- Nora, P. (1992). L’ère de la commémoration. Les lieux de mémoire, Tome III, Ed. Gallimard, Paris
- Perrin, S. (2003). La femme sans sépulture d’Assia Djébar. *In Africultures*, en ligne, <http://africultures.com/lafemme-sans-sepulture-2765>, consulté le 15 Avril 2022
- Rancière, J. (2007). Politique de la littérature, Ed. Galilée, Paris
- Ricoeur, P. (2000). La mémoire, l’histoire, l’oubli, Ed du Seuil, Paris,
- Riffaterre, M. (2002). Le témoignage littéraire, in *Romanic Review* 93.1-2: pp.217-235.
- Robin, R. (2003). La mémoire saturée, Ed. Stock, Paris
- Rouso, Henry (1998). La Hantise du passé, Ed. Textuel, Paris
- Scarpa, M. (2013), L’ethnocritique de la littérature : Présentation et situation, Multilinguales [Online], since 01 June 2013, connection on 18 May 2023. URL:<http://journals.openedition.org/multilinguales/2808>; DOI: <https://doi.org/10.4000/multilinguales.2808>, consulté le 15/03/2020pp.7-18.
- Sellier, Ph. (1984). Qu’est ce qu’un mythe littéraire ? *Littérature*, n°55 (La farcissure. Intertextualités au XVI<sup>e</sup> siècle), pp.112-126.
- Todorov, T. (2015), Les abus de la mémoire, Ed. Arléa, coll. Arléa –Poche Paris
- TROUBE, S. (2019). *Je suis mort. Essai sur la narration autothanatographique*, de Frédéric Weinmann, *Cahiers de Narratologie* [Online], 35 | 2019, Online since 03 September connection on 20 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/9254>, consulté le 12/04/2020.
- Valette, B. (1992). Le roman. Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d’analyse littéraire, Ed. Nathan, Paris
- Van Gennepe, A. (1990 [1969]). Les Rites de passage, Ed. Picard, Paris
- Viart, D. (2018). [Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine](#), in *Repenser le réalisme*, Montréal, Centre Figura de

akofena

Voix féminines et mémoire de *Césarée* : de la narration posthume au témoignage *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar

---

recherche sur le texte et l'imaginaire, *Cahier ReMix*, n° 07,04/2018, consulté le 13 mai 2023.