

## **L'émergence d'une réflexion sociopolitique dans le discours d'Assia Djebar**

Nadia Hamidou-Benkalfate  
Université Clermont Auvergne, France  
Membre associée du CÉLIS

Assia Djebar est une figure incontournable de la littérature maghrébine et la première femme de cette région à s'imposer durablement dans ce domaine. Auteure prolifique, elle a écrit des romans, des nouvelles, des poésies, des essais, mais également des pièces de théâtre, et a réalisé plusieurs films. En 2005, elle est élue à l'Académie française, devenant ainsi la première écrivaine nord-africaine à y être admise.

Connue pour son audace, elle se distingue par le regard critique qu'elle porte sur son pays, l'Algérie. Après l'indépendance en 1962, à une époque où les désillusions liées à la post-indépendance augmentent, elle refuse de se plier aux injonctions d'un pouvoir autoritaire, désireux de contrôler la culture et de maintenir les femmes sous tutelle. Elle délaisse l'écriture pour le cinéma, mue par un besoin de renouvellement artistique d'une part, mais également par le désir de prendre ses distances face aux attentes du Pouvoir.

Son retour sur la scène littéraire, près d'une décennie plus tard, est marqué par une écriture plus expérimentale, mêlant autobiographie, témoignages féminins oraux et exploration de l'histoire coloniale et postcoloniale. Son œuvre s'enrichit de thématiques fortes, révélant son engagement face aux défis sociaux et politiques émergents des années 1960. Sa littérature devient ainsi un moyen d'engagement, traduisant sa volonté de bousculer les lignes établies et de défendre un modèle de société plus démocratique.

Dès lors, il convient d'examiner les ressorts de cet engagement et la dynamique qu'il insuffle à son discours littéraire pour conférer à ses récits une force esthétique nouvelle marquée par une composante agonique notable, qu'il est essentiel de mettre en lumière. Dans cet article, il s'agira d'observer comment, face à la crise qui bouleverse son pays durant la décennie noire, Assia Djebar élabore une nouvelle représentation des femmes algériennes qui s'accompagne d'une féminisation du discours littéraire et d'une valorisation de la culture orale traditionnelle. Il s'agira également d'examiner comment elle met en valeur les mécanismes de transmission mémorielle des femmes cloîtrées, contribuant ainsi de manière inédite à l'écriture de l'histoire de l'Algérie. Cet article se propose donc de réaliser une approche globale des œuvres d'Assia Djebar écrites à partir des années 80, afin de mettre en lumière les nouvelles modalités d'écriture qu'elle met en place pour restituer aux femmes de son pays leur place dans l'histoire et la société, au moment même où on s'attaque à elles pour leur refuser le droit d'exister.

### **Apporter un contrepoint aux dérives**

Pour Assia Djebar, écrire représente un moyen de se projeter dans la société et d'y trouver sa place en se confrontant à ses dynamiques et à ses défis.

À travers ses romans, ses discours et ses essais, elle témoigne de son attachement au peuple algérien ainsi que de sa volonté de le servir et s'associe aux voix qui luttent contre des dérives politiques ayant favorisé l'émergence d'un terrorisme islamiste, une menace pesant sur tout le pays et, en premier lieu, sur les femmes. Car, durant près de dix années, après la remise en question des élections législatives de 1991 qui auraient dû donner le pouvoir au parti islamiste, l'Algérie sombre dans la guerre civile. Les islamistes dont les principales cibles sont les intellectuels francophones et les femmes, rejettent l'autorité de l'État et se livrent à des actes sanglants, des attentats, des massacres sur la population et imposent le chaos.

C'est pourquoi lors de la remise du Prix pour la paix des éditeurs et libraires de Francfort, en 2005, l'écrivaine évoque « l'Algérie tumultueuse et déchirée » et réaffirme l'irréductibilité de son engagement démocratique qu'elle associe à la pratique d'« une écriture de nécessité ... une écriture *contre* : le contre de l'opposition, de la révolte quelquefois muette qui vous ébranle et traverse votre être tout entier » (*Discours de Francfort* 1). Elle affirme ainsi une posture qui la place dans le rang des écrivains et intellectuels engagés, élevant leur voix pour défendre les principes de liberté et s'opposer à ces dérives islamistes. Le discours djebarien se charge, dès lors, d'une dimension polémique nouvelle fondée sur sa volonté de participer à l'élan démocratique qui émerge pour dénoncer les atrocités et œuvrer pour le retour à la paix civile.

Le contexte algérien dans lequel évolue Assia Djébar depuis ses débuts littéraires avec *La Soif* (1957) est marqué par des bouleversements majeurs. La période coloniale, puis les transformations politiques et sociales de la postindépendance influencent profondément le champ littéraire qui, par la force des choses, se transforme, évolue et s'adapte pour refléter les réalités changeantes du pays. Tout particulièrement, après l'indépendance, en 1962, les promesses non tenues du parti unique issu de la guerre, le FLN, transforment les espoirs nés de la libération en grandes interrogations nourries par les choix politiques controversés du gouvernement.

Dans ce contexte, la littérature devient une chambre d'écho des désillusions et des incertitudes qui succèdent à l'euphorie de l'indépendance. L'écrivain Rachid Mimouni, dans le paratexte de son roman *Tombéza*, redéfinit la fonction de l'écrivain postcolonial en ces termes :

Je crois à l'écrivain comme pure conscience, probité intégrale, qui propose au miroir de son art une société à assumer ou à changer, qui interpelle son lecteur au nom des plus fondamentales exigences de l'humain : la liberté, la justice, l'amour. Je crois à l'intellectuel comme éveilleur de conscience, comme dépositaire des impératifs humains, comme guetteur vigilant, prêt à dénoncer les dangers qui menacent la société ... (II)

À l'instar de Mimouni, Assia Djébar perçoit la nécessité d'une réflexion critique et constructive qui permettrait à l'Algérie de sortir de l'impasse.

Ce besoin d'action transparait dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), un recueil de nouvelles qui inaugure le second cycle de son œuvre. Elle y exprime son désir, au moment où pointe la menace islamiste, de redonner la voix aux femmes cloîtrées et de révéler une mémoire féminine longtemps occultée, affirmant : « Œuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant

d'accents encore suspendus dans les silences du sérail. D'hier » (*Femmes d'Alger* 8). Elle détermine ainsi un ethos qui lui permet de jouer un rôle d'intermédiaire entre les femmes et la société afin de rendre à ces dernières leur voix et donc, leur visibilité dans la société.

Cette volonté de changement s'accompagne de nouvelles stratégies narratives qui transforment les modalités de son discours. L'autrice explique : « Je décidai d'écrire à distance pour viser désormais au cœur même de l'Algérie son tréfonds, sa mémoire la plus obscure—dans un nœud algéro-français complexe ; mais encore me fallait-il trouver une forme et une structure narrative à la hauteur de ce questionnement, de cette ambition » (*Discours de Francfort* 3). Dans ce court passage, l'auteure analyse les mécanismes à l'œuvre dans son écriture en langue française et l'importance, pour elle, d'adapter les modalités de son discours à son projet littéraire en tenant compte de ses nouveaux objectifs.

Sa rencontre avec les femmes du mont Chenoua, durant les repérages pour son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978), représente pour l'écrivaine-cinéaste un véritable choc qui détermine un tournant dans sa carrière et renouvelle sa vision du monde. Elle prend conscience de la solitude de ces oubliées de la société, privées de droits et contraintes au silence par un système patriarcal féodal et puissant. Ce contact marque un tournant dans sa création littéraire et cinématographique. C'est pourquoi le retour en littérature qui prolonge cette expérience initie, dans les récits de l'écrivaine, l'élaboration de structures polyphoniques qui autorisent le croisement de thématiques variées et confrontent des points de vue complémentaires, élargissant ainsi les représentations, notamment lorsqu'elle donne la parole aux femmes. Elle explique en effet, dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* (1999) : « À travers les voix multiples de [ses] personnages de fiction, [elle entend] ramener, au sein de son énonciation, les voix non francophones—les gutturales, les ensauvagées, les insoumises— jusqu'à un texte français qui devient enfin le [s]ien » (27). L'utilisation d'une structure polyphonique détermine donc un renouvellement des modalités littéraires qui met en place les jalons pour l'écriture d'une histoire collective dans laquelle la voix des marginalisées trouve enfin sa place.

Durant la période de terreur, elle produit plusieurs récits racontant la violence faite aux femmes et aux intellectuels. Les nouvelles d'*Oran, langue morte* (1997) dévoilent la stigmatisation des femmes par les islamistes et leur combat pour la survie tandis que l'épilogue de *Vaste est la prison* (1995) se présente comme un long *lamento* pleurant le massacre des innocents. La conclusion de *La femme sans sépulture*, récit écrit au moment où la guerre tire à sa fin (2000), dévoile l'amertume de la narratrice-auteure qui pointe le déni de ses concitoyens : « Ils veulent que rien ne se soit passé, ou presque pas passé... Qu'il n'y ait pas eu, ces derniers dix ans au moins, cette nouvelle saignée » (240).

À travers ses textes, Assia Djébar adopte une posture de veilleuse et de lanceuse d'alerte, en soutien aux intellectuels et femmes traqués et assassinés par les terroristes. « Par bonheur, quelques-uns, dans cette foule informe, restent des veilleurs » (*La femme sans sépulture* 240), souligne-t-elle dans ce récit pour rappeler le rôle de tous ceux qui continuent de lutter pour la démocratie. Elle transforme de la sorte ses romans en une plateforme de réflexion critique sur la démocratie et le droit des femmes.

### « Faire une scène au féminin »<sup>1</sup>

Dès ses premiers romans, Assia Djébar accomplit une révolution en focalisant son attention sur la femme. Dans son premier cycle, qui commence avec son premier roman, *La Soif* (1957), et se termine lorsqu'elle décide de ne plus écrire pour se tourner vers le cinéma, elle accorde une place importante à la description de la femme moderne, symbole d'une Algérie en devenir, tout en posant déjà un regard critique sur la femme traditionnelle, qui vit à l'écart de la société. Avec le second cycle, qui s'ouvre en 1980 avec la publication d'un recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la femme arabe, invisible, devient l'enjeu majeur du combat que porte Assia Djébar pour la démocratie et l'évolution de la société algérienne. Elle définit en effet sa thématique féministe en la resituant dans un contexte précis dans lequel le monde apparaît, pour les femmes enfermées, comme une citadelle inexpugnable dont on leur refuse l'accès. « Le monde muet serait pour moi non seulement celui des choses ..., mais aussi, depuis des générations, celui des femmes masquées, empêchées d'être regardées et de regarder, traitées en "choses" » (*Oran, langue morte* 377). On retrouve dans ce court extrait d'*Oran langue morte* le thème « son coupé regard interdit »,<sup>2</sup> récurrent dans l'énonciation djébarienne, et qui détermine les enjeux d'exclusion et de réification du sujet féminin. Comme le relève Jeanne-Marie Clerc : « Le féminin n'est plus, chez Assia, comme il l'était chez Kateb, une « métaphore », il est une ligne de force, de résistance, de construction, hors des sentiers battus d'une culture qui l'a ignoré, d'un discours littéraire qui ne savait pas comment la nommer et l'encerclait d'approximations » (43).

Djébar établit donc dans ses fictions, de nouvelles stratégies littéraires qui construisent un regard nouveau et opèrent un changement de perspective pour recentrer le discours littéraire autour d'une esthétique fondée sur la nécessité d'inclure les femmes dans l'espace public. Elle détermine alors un espace de parole dans lequel renaissent des voix d'hier et d'aujourd'hui, une conversation sans cesse irriguée des paroles proférées « sous le masque », dans « une langue non écrite, non enregistrée ... » (*Femmes d'Alger* 7). Elle instaure ainsi de nouvelles modalités de représentation pour les femmes dont la parole est physiquement bâillonnée par le voile traditionnel qui leur couvre le visage, parole, qui, de plus, est condamnée à disparaître du fait de son oralité.

Loin d'envisager son discours comme un combat contre l'Autre masculin, elle veille à y démonter des stéréotypes patriarcaux qui visent à maintenir la femme à l'état de mineure, privée du droit de s'exprimer et de paraître librement dans la sphère publique. Car, confirme l'historien Mohammed Harbi, « [e]n Algérie, le patriarcat est sacralisé par la religion ; toute contestation des valeurs

---

<sup>1</sup> Je reprends ici une expression utilisée par Mireille Calle-Gruber, dans un entretien où elle interrogeait Assia Djébar dans : *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, p. 97.

<sup>2</sup> « Son coupé, regard interdit » est le titre de la postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui, en utilisant pour point de départ le tableau éponyme de Delacroix, analyse la situation des femmes algériennes, : « Le son de nouveau coupé, le regard de nouveau interdit reconstruisent les barrières ancestrales ... . Il n'y a plus de sérail. Mais la "structure du sérail" tente d'imposer, dans les nouveaux terrains vagues, ses lois : loi de l'invisibilité, loi du silence » (*Femmes d'Alger* 262).

patriarcales qui régissent le statut des femmes dans la société pose aussitôt le problème de l'aggiornamento de l'islam » (*Témoignage* 43).

L'auteure recrée donc un « trajet d'écoute » qui vise à prendre en charge un réservoir de « conversations fragmentées, remémorées, reconstituées » (*Femmes d'Alger* 7) – jusqu'alors hors de portée du monde – et établit ainsi les principes de sa nouvelle poétique. Son énonciation se présente, de ce fait, comme un acte de langage destiné à représenter la parole et le corps des femmes dans l'incapacité de se défendre elles-mêmes, et de « faire une scène au féminin » (Calle-Gruber, *Théâtre* 97). Dans ce but, Assia Djébar met en place, dans la plupart de ses romans, des scénographies qui donnent à voir une large gamme de violences symboliques qui maintiennent les femmes en position de subalternes.

Peu importe les mots ... . Seulement bourdonner, chuchoter, se diluer les unes avec les autres dans cette moiteur : éclats de voix, sursauts et timbres d'appels, râles étouffés, écorchures restées en épines dans la gorge nouée, une fois, tant de fois, tant de larmes rentrées, tant de soupirs non exhalés. Seulement s'ausculter, à plusieurs, semblablement immobilisées dans un destin sans interstices ! (*La femme sans sépulture* 89-90)

Dans ce passage de *La femme sans sépulture*, les mots et leurs canaux de transmission, la gorge et la voix, sont au centre d'une mise en scène qui vise à établir leur importance dans la transmission de la souffrance des femmes unies en sœurs par cette communauté de destin. Elle justifie, chez l'auteure, l'emploi de la polyphonie pour soutenir la représentation des femmes et les rendre plus visibles. L'auteure détermine ainsi le socle d'un engagement éthique et esthétique qui, peu à peu, modèle ses récits et l'installe dans une revendication féministe. « L'œuvre littéraire d'Assia Djébar pourrait être appréhendée telle une vaste entreprise personnelle visant l'affranchissement symbolique toujours réitéré des interdits et tabous culturels par la mise en récit de l'expérience intime » (2), souligne la sociologue Kaoutar Harchi.

L'écrivaine marque donc une indéfectible solidarité qui se traduit dans ses récits par une véritable stratégie littéraire visant à faire renaître une mémoire féminine orale afin de redonner aux femmes le droit d'exister : « ... tirer donc cette mémoire féminine, lambeau après lambeau, muscle après muscle, peut-être aussi souffrance après souffrance ..., pour ainsi donner vie ... » (*Femmes d'Alger* 96). Ce travail d'anamnèse se conçoit, pour elle, comme un acte douloureux, presque chirurgical, qui, en faisant émerger le passé enfoui, permettrait aux femmes de revenir à la vie, c'est-à-dire, dans ce cas précis, de réapparaître dans la société.

L'écrivaine explique, en effet, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, son ambition de créer un territoire d'écoute susceptible de ressusciter les femmes cloîtrées, celles qu'elle nomme souvent, pour affirmer sa solidarité, « ses sœurs disparues » (96). Pour ce faire, elle détermine de nouvelles représentations qui les ramènent dans la lumière et performent la fin de l'invisibilité. L'auteure exprime à plusieurs reprises son projet : « Si bien qu'écrire devient inscrire, transcrire, écrire en creux, ramener au texte, au papier, au manuscrit, à la main, ramener à la fois chants funèbres et corps enfouis ... . Ramener toujours ce qui est enterré, ce qui est enfermé, l'ombre si

longtemps engloutie dans les mots de la langue... Ramener l'obscur à la lumière » (*Femmes d'Alger* 19). L'anaphore du verbe « ramener » scande les étapes de son ambition nouvelle d'une écriture adaptée aux voix féminines : « écrire, inscrire, transcrire » ; l'acte d'écriture agit contre le risque de dissolution de la parole oblitérée qu'il restitue et sauvegarde et insiste, encore une fois, sur l'importance du travail de l'écrivaine en tant qu'exhumatrice d'une oralité occultée.

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'écrivaine poursuit ce projet et détermine l'importance de la voix dans cette entreprise de fixation des paroles féminines bâillonnées : « Sur un ton juste, d'une voix sûre, et prolonger cette parole pleine, grave ou hésitante, ou fragile, pour la fixer sans la souiller, ni l'exhiber – seulement pérenniser cette trace, tatouage de l'origine » (88). Elle confirme, à travers l'utilisation des verbes « exhiber » et « souiller » sa démarche de rester au plus près des paroles recueillies dont elle espère assurer, d'une certaine manière, la protection grâce au passage de l'oral à l'écrit.

En s'attaquant, comme elle le fait, à la « saisie des voix féminines » (*Ces voix qui m'assiègent* 40), Assia Djebar conjure le risque d'ensevelissement qui guette les femmes du harem<sup>3</sup> et affirme son impérieux désir de capter l'éphémère et le volatile d'une parole orale par essence difficile, voire impossible à fixer. De ce fait, la transcription de toutes ces paroles de femmes, leur inscription dans la langue d'écriture, le français, procèdent d'un processus de réhabilitation des voix occultées qu'on peut lire comme les fondements de sa démarche littéraire : « Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des HLM. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons ! ... La femme-regard et la femme-voix » (*Femmes d'Alger* 129). L'anaphore du verbe « parler » installe le processus de parole au cœur du système de défense et de réhabilitation d'une subjectivité féminine assiégée qui reprend le contrôle par un processus de réappropriation de ses sens, de son corps, et de sa parole.

Cette recherche esthétique se poursuit dans les récits qui suivent, et l'auteure met en scène, dans *Vaste est prison*, le sentiment de jubilation qui envahit la narratrice-metteuse en scène lorsqu'elle réalise, lors de ses premières prises, que l'œil de la caméra opère une prise de pouvoir qui concerne toute la communauté de celles qu'elle nomme les « ségréguées » :

Silhouette unique de femme, rassemblant dans les pans de son linge-linceul les quelques cinq cents millions de ségréguées du monde islamique, c'est elle soudain qui regarde, ..., elle qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde. ... Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche ; nous enfin qui regardons, nous qui commençons. (*Vaste est la prison* 174)

---

<sup>3</sup> « Chez les musulmans, partie d'une maison dont l'accès est interdit, en particulier appartement réservé aux femmes ; ensemble des femmes qui. Y habitent » (*Larousse*). On considère généralement qu'il y a « harem » dès que les femmes sont soustraites à la vue des hommes et maintenues à l'écart, derrière le mur des maisons familiales.

Cet acte détermine pour la narratrice, double de l'auteure, le renversement de perspective qui s'opère dès que les femmes se réapproprient le regard. La féminisation de la langue littéraire participe alors à un processus de transformation du sujet-femme qui se dégage—grâce à ces nouvelles modalités—d'une situation de non-être et confirme l'émergence d'un sujet-parlant qui reprend possession de son corps et de sa voix.

Assia Djebar instaure par cette mise en scène une réhabilitation du sujet féminin et ouvre une voie nouvelle pour une réévaluation du passé et une réécriture de l'histoire algérienne du point de vue des femmes. De ce fait, elle affirme son désir d'œuvrer pour aider les femmes et de participer à l'élan démocratique qui émerge dans son pays en réaction à la poussée intégriste des années 1980-1990.

### Les femmes racontent l'histoire

Il s'agira d'examiner à travers deux récits, *L'Amour, la fantasia* et *La femme sans sépulture*, comment la parole des femmes, à travers les récits de l'écrivaine, contribue à réécrire l'histoire, à un moment où cette matière fait l'objet d'une mainmise dangereuse de la part des pouvoirs. L'étude se penchera également sur la manière dont la romancière introduit l'anamnèse du passé dans le texte littéraire pour tenter de comprendre les causes de la guerre civile dont la violence vient ébranler les fondements du jeune État algérien indépendant.

En 1962, au lendemain de l'indépendance, le nouveau régime né de la décolonisation doit jeter les bases d'une identité nationale qui aurait pour socle une langue, l'arabe, et une religion, l'islam, mais aussi une histoire commune. Toutefois, les enjeux de pouvoir prennent très vite le pas sur le processus démocratique et les dirigeants s'emploient à réécrire l'histoire de la révolution algérienne en dissimulant les faits gênants. Dans son analyse de cette période, l'historien Mohammed Harbi met en lumière ces enjeux politiques liés à la mémoire et explique les raisons de cette récupération par les pouvoirs en place :

Le pouvoir en place comprenait l'importance de la mémoire pour un État issu d'une révolution et qui en tirait sa légitimité. Encore fallait-il que la révolution fût conforme à ce qu'on voulait. Elle ne l'était pas. On devait donc la réécrire ... . Chacune des directions qui se sont succédé à la tête du pays a cherché à imposer sa marque, autrement dit son discours historique. Faute d'une véritable anamnèse, chaque bataille du passé conserve son pouvoir détonateur. (*L'Algérie* 41)

L'histoire est ainsi placée sous contrôle et les écrivains sont invités à participer à l'effort national en offrant une vision unifiée et avantageuse de la révolution et du parti. Cependant, l'exploration de la mémoire, constatent Charles Bonn et Najet Khadda, « déjoue les falsifications de l'Histoire et les prétentions unificatrices des discours d'identité » (18), car elle conserve un pouvoir hautement subversif.

Après avoir participé à l'écriture du rêve algérien pendant la guerre d'Algérie, la romancière se confronte, dans son second cycle d'écriture, au devoir de mémoire institutionnalisée, une entreprise portée par le ministère de la culture algérien. Harbi constate en effet à ce sujet : « Les écrivains sont donc invités à participer à l'effort national en donnant une vision unifiée et

avantageuse de la Révolution et du parti. Dans un état totalitaire, la réécriture de la guerre tente de sacraliser un passé originel recréé, conforme à l'idéologie en place » (*L'Algérie* 43). La romancière refuse, pour sa part, de se plier à un cadre rigide imposé car elle revient en littérature au tournant des années 80, à un moment où les manipulations politiques de la mémoire mènent le pays au chaos et à une violence singulière qui fonctionne comme un retour du refoulé.

Tout se passe comme si les secrets de la guerre de libération, les non-dits et les zones d'ombre non élucidées participaient au retour d'une violence dirigée contre le peuple. Dans ce contexte, la mémoire travaillée dans la littérature, ainsi que les pratiques esthétiques qui donnent forme au travail de mémoire, prend une connotation politique. Désirée Schyns, dans « Une guerre peut en cacher une autre », définit la fonction de la mémoire littéraire comme « une forme spécifique de mémoire culturelle [qui] offre non seulement la possibilité de faire circuler des mémoires de différentes périodes historiques, mais montre aussi que le texte littéraire fait parler des “ombres dérangeantes” et contourne, suggère ou cerne ce qui est impossible à montrer » (55).

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'auteure revisite la conquête de l'Algérie par les Français en croisant des témoignages des deux camps opposés. L'histoire, généralement écrite par les vainqueurs, a laissé peu de documents du côté des Arabes vaincus. La sauvegarde par les femmes d'un récit qui se transmet de génération en génération éclaire d'un jour nouveau cette époque et affirme leur capacité à participer au travail de mémoire dont elles ont, jusqu'alors, été exclues. Ce récit articule deux périodes de l'histoire, à travers une alternance de chapitres : la conquête de l'Algérie en 1832, et la guerre d'indépendance qui débute en 1954. L'auteure donne corps à cette double trame historique en intégrant à sa fiction des documents d'archive, des témoignages fortement inspirés par les histoires anciennes sauvegardées par les femmes, véritables mémoires de la tribu et de la famille. L'écrivaine explique :

Quand j'ai commencé à écrire le volume [*L'Amour, la fantasia*], la troisième partie ne devait pas porter au présent. C'est en cours d'écriture que j'ai compris que si je reconstituais la guerre du XIX<sup>e</sup> siècle, il fallait aussi passer par la guerre vécue par les femmes ... . Comme contrepoint, comme mémoire des femmes de ma tribu. (Calle-Gruber, *Rencontre* 94)

Ainsi, en travaillant sur une page d'histoire peu connue, l'écrivaine réalise la nécessité d'élargir son propos en confrontant les deux guerres algériennes, celle de la conquête de l'Algérie par les Français et la guerre de libération en établissant un lien référentiel fort entre les femmes d'hier et celles, plus proches, qui ont participé à la guerre de libération. Pour la première fois dans la littérature algérienne, un(e) écrivain(e) donne la parole aux femmes, recueillant la trace de leur implication, de leurs souffrances et des sacrifices qu'elles ont consentis durant ces événements. Dans ses récits, Assia Djebar fait la part belle à l'oralité comme référent central d'une histoire qui se perpétue grâce au discours intergénérationnel, puisque celles qui racontent la conquête sont les aïeules des combattantes de la guerre d'indépendance. Elle considère en effet que cette histoire non écrite garde un degré référentiel suffisant pour participer à l'anamnèse et, par ce procédé, pèse sur l'interprétation historique pour conférer aux textes littéraires une légitimité : explorer et éclairer le passé. L'écriture littéraire, par cette réappropriation d'une mémoire ancienne,



participe à une relecture critique du réel, et participe à mettre en mots une époque au sujet de laquelle tout n'a pas été dit. Assia Djébar réaffirme ainsi sa détermination à rétablir la vérité sur une histoire souvent confisquée et poursuit, de ce fait, l'élaboration d'un contre-discours qui s'oppose à une doxa des pouvoirs en place soutenue par un patriarcat puissant qui veulent passer sous silence la participation des femmes à la guerre de libération.

*La femme sans sépulture*, publié en 2000, prolonge le matériau déjà exploré dans *L'Amour, la fantasia* (1985), notamment les témoignages recueillis auprès des femmes du mont Chenoua au sujet de leur participation à la lutte anticoloniale. Dans ce récit, la romancière raconte une histoire qu'elle a recueillie auprès des femmes du mont Chenoua, l'histoire de Zoulikha Oudai, combattante exécutée par l'armée française. Ce faisant, elle pointe la volonté des pouvoirs en place de ne laisser aucune place aux femmes dans l'historiographie officielle de la révolution algérienne, ce qui fait dire à une de ces laissées pour compte : « Hélas ! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu » (*La femme sans sépulture* 212).

L'œuvre établit ainsi un substrat référentiel qui modalise une nouvelle version du passé fondée sur des données inexploitées, du fait de leur oralité. Les paroles des femmes analphabètes sont transcrites de manière à redonner corps à la mémoire orale féminine inaudible du fait de leur enfermement. Leurs voix prennent en charge l'énonciation pour réhabiliter la mémoire de Zoulikha Oudai et rétablir la vérité sur sa disparition. Le discours littéraire participe de ce fait à l'inscription de la mémoire populaire orale au sein de la grande histoire, à travers des scénographies fondées sur l'implication des Algériennes dans la guerre de libération. La construction d'une mémoire féminine reste de la sorte intimement liée à une subjectivité narrative qui se dote du pouvoir de redimensionner l'histoire, et d'en livrer une interprétation critique fondée sur un principe de réhabilitation communautaire qui va à l'encontre de la version officielle.

Par ce biais, Djébar s'oppose à l'occultation d'une mémoire orale de la guerre d'Algérie, portée par les femmes. La réévaluation de l'histoire se lit donc comme un mode de transgression qui, d'une part, affirme l'importance de la mémoire de ces femmes, pour la plupart analphabètes, en exploitant les témoignages oraux recueillis par l'auteure elle-même, et, d'autre part, instaure une version genrée de l'histoire de la guerre d'Algérie qui participe à une réhabilitation symbolique de la parole féminine silencieuse. La romancière soulève ainsi la chape de silence qui pèse sur toutes les actions menées par les femmes et participe à les réintégrer dans la sphère publique dont elles sont exclues institutionnellement, par des lois qui visent à les mettre à l'écart. La sociologue Monique Gadant rappelle, en effet, qu'en Algérie, « toute contestation féminine peut être perçue comme une atteinte au sacré et au fondement même de la communauté islamique » (115). La fonction de témoignage se féminise ainsi pour faire enfin l'objet d'une prise en charge sérieuse qui suggère la nécessaire relecture de cette période et affirme le droit des femmes à participer à la construction de leur pays.

Dans ces romans de l'auteure, la polyphonie féminine établit un maillage discursif très dense à travers lequel l'écriture de témoignage prend toute sa valeur. Car, selon les cas, elle vient confirmer ou infirmer un discours figé dans

lequel le souvenir des événements semble souvent instrumentalisé et peu crédible. « Ils veulent que rien ne se soit passé, ou presque pas passé... », reproche la narratrice de *La femme sans sépulture* qui déplore que cette amnésie collective ait débouché, quelques décennies plus tard, sur « une nouvelle saignée ... transmuée en feu d'une colère neuve » (240).

La collecte du souvenir se veut ainsi porteuse d'une nouvelle modalisation du passé destinée à remettre en perspective la crise qui secoue le pays au tournant des années 90 et à montrer combien les mémoires féminines sont précieuses pour déchirer le voile de l'oubli, pour, enfin, « regarder la source noire maculée de boue, de cris gelés, de pleurs non taris » (*L'Amour, la fantasia* 202), et donc laisser affleurer toutes les douleurs enfouies. La fonction de témoignage se féminise ainsi pour faire enfin l'objet d'une prise en charge sérieuse qui suggère la nécessaire relecture de cette période et affirme le droit des femmes à participer à l'écriture du passé et à la construction de leur pays. Elle détermine la nécessité d'affronter les ombres du passé pour venir à bout d'un présent problématique afin de penser à la construction du futur.

### Secouer le silence

Durant la décennie noire, les intellectuels et les femmes deviennent les cibles privilégiées des terroristes, ce qui induit une prise de conscience des écrivains qui montent au créneau. L'écrivain Rachid Boudjedra affirme l'impérative nécessité de témoigner pour soutenir tous ces citoyens traqués à cause de leur genre ou de leur engagement démocratique :

Mais non ! Il n'est pas question de laisser sa main rester inerte devant ce cataclysme, ce fatalisme qui mènent droit à l'abattoir ... . Parce que seul le silence est haïssable dans ces cas-là. Dire, épeler, nommer les choses par leur nom est la seule attitude capable de calmer cette affreuse démangeaison au niveau du cortex ; parce que les mots non-dits peuvent macérer, pourrir, tourner comme du mauvais lait, noircir très vite comme du mauvais sang. (108)

Il n'est donc pas étonnant que Djébar entreprenne durant cette période une écriture de témoignage qui marque son refus de s'incliner face à cette vague de violence. On en trouve un exemple frappant dans l'épilogue de *Vaste est la prison* (1995) : « Car les morts qu'on croit enterrer aujourd'hui désormais s'envolent ... . Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire ! Écrire comment ? ... Écrire, les morts aujourd'hui désirent écrire : or, avec le sang, comment écrire ? » (346). Les morts, dans ce passage, deviennent des figures actives qui pèsent sur les choix et les pensées des vivants et déterminent leur responsabilité de témoigner et de porter leurs voix. L'écriture se lit alors comme un acte de rébellion chargé d'une forte intensité émotionnelle et un moyen de maintenir vivante la mémoire de ces événements tragiques. Dans ce contexte violent, les ressorts de l'écriture se transforment, marqués par l'urgence de témoigner. Cette écriture du désastre chez Assia Djébar se veut fragmentaire et dissociée. Elle déborde les cadres génériques, investit à la fois la poésie, le roman, le récit de témoignage pour se mettre à la hauteur de l'éclatement social et psychologique qui ébranle les ancrages d'une population livrée à la terreur.

C'est dans cette exploration des blessures laissées par une actualité sanglante que se situe *Le Blanc de l'Algérie*. Cet essai à la forme improbable se lit à la fois comme un pamphlet et un témoignage au cours duquel l'auteure scrute les causes de l'échec algérien, pour reprocher au pouvoir de s'être bâti autour de non-dits et de manipulations du passé ; son discours s'inscrit clairement dans une démarche agonique destinée à ouvrir le débat sur le délitement de la situation politico-sociale en Algérie et pointe ouvertement les responsabilités d'une certaine classe politique :

Que dire de ceux qui continuèrent à officier dans la confusion de ce théâtre politique si creux : dans leurs discours ils convoqueront à tous propos les mots – à force de répéter “un million et demi de morts”, ils ne prêtent attention qu'au quantitatif, eux les survivants, les bien-portants s'installant année après année, prenant du ventre, de la suffisance, de l'espace. (*Le blanc de l'Algérie* 135-136)

L'auteure s'attaque ici ouvertement aux manipulations et au détournement de l'histoire par une classe politique avide, née de la révolution algérienne, car elle considère que la violence qui fait retour est une conséquence d'une histoire qu'on refuse d'écrire. L'écriture de la mémoire prend alors la forme d'une exhumation à la fois difficile et nécessaire, induite par le sentiment d'urgence et se transforme en écriture du deuil. Elle déplore, en effet, dans cette charge accusatrice la difficulté que connaissent de nombreux Algériens à faire leur deuil : « Devant l'imminence du désastre ... . Comment dès lors porter le deuil de nos amis, de nos confrères, sans auparavant avoir cherché à comprendre le pourquoi des funérailles d'hier, celles de l'utopie algérienne » (*Le blanc de l'Algérie* 240). Elle-même a perdu ses trois meilleurs amis –médecin, sociologue, homme de théâtre– assassinés par les terroristes et relie ces morts à celles de la guerre d'indépendance pour pointer la désillusion d'une « utopie algérienne », c'est-à-dire de l'échec, pour les Algériens, de tous les espoirs nés de la révolution et de l'indépendance de l'Algérie.

De la même manière, l'auteure, dans *La femme sans sépulture*, dénonce l'occultation de l'histoire et accuse : « Ils veulent que rien ne se soit passé, ou presque pas passé... Qu'il n'y ait pas eu, ces derniers dix ans au moins, cette nouvelle saignée ... » (245).<sup>4</sup> Encore une fois, Djebbar s'indigne, à travers ce reproche, contre la volonté du président Abdelaziz Bouteflika de ramener à tout prix la paix, sans se soucier de la possibilité pour une grande partie de la population, de faire son deuil, à la fin de ces années de guerre civile. Dans ce contexte de violence civile et politique, l'écrivaine ne recule plus et procède à une mise en accusation très claire qui souligne à la fois son indignation, son désespoir et sa volonté inébranlable d'agir en soutenant la cause des femmes algériennes menacées par les terroristes.

## Conclusion

---

<sup>4</sup> La loi sur la Concorde Civile, proposée par le président Abdelaziz Bouteflika et adoptée par référendum en septembre 1999, visait à encourager les membres des groupes armés islamistes à renoncer à la violence en échange d'une amnistie partielle ou totale. Elle s'inscrit dans une stratégie de pacification nationale et de sortie du conflit.

La fiction reste, dans l'énonciation djebarienne, un mode d'expression qui, loin de s'extraire du contexte historique, politique et social, confirme une vision objective de l'histoire et de l'actualité brûlante qui, au moment où Assia Djébar écrit ses romans, agite l'Algérie. Elle révèle la nécessaire mise à distance que produit l'écriture de fiction pour observer toutes les incohérences d'une société qui peine à faire une place à la femme et pour qui l'histoire reste encore source d'ambiguïté. La transposition romanesque d'une réalité présente ou passée joue donc comme un rééquilibrage du réel grâce à l'imaginaire. Assia Djébar apporte ainsi à travers ses récits une nouvelle représentation des femmes et de l'histoire algérienne qui s'inscrit dans une volonté têtue de refuser la violence et de témoigner pour la démocratie. Au cœur de la décennie noire, au moment où être une femme était dangereux, où écrire équivalait à se mettre en danger de mort, l'écrivaine s'est élevée contre les forces obscures à l'œuvre dans la société algérienne. Ses récits témoignent d'une irréductibilité à se soumettre et prouvent sa volonté inébranlable à soutenir les divers combats qui se livrent pour la survie de son pays.

On dit souvent que l'écriture djebarienne est une écriture palimpseste ; l'auteure gratte toujours à la recherche de la parole empêchée, et de tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, tient lieu de voile et de mode d'oblitération. En examinant les ressorts de l'oralité, elle découvre l'importance du passé dans les représentations féminines. Mais à l'inverse, elle constate qu'une histoire qui entend s'écrire en se passant d'une partie de ses traces ne peut s'exprimer clairement. Car les femmes sont porteuses de la mémoire du groupe et leur parole est toujours en danger d'effacement.

L'écriture du passé s'inscrit ainsi comme un mode d'engagement destiné à protéger ses sœurs et à leur restituer une place dans la transmission mémorielle. Elle y parvient en actualisant les modes de relecture du passé ; en racontant l'histoire, elle interroge le présent et ouvre le champ des possibles. Comme le constate Hafid Gafaïti, Assia Djébar apporte « une contribution significative à une nouvelle représentation des Algériens par eux-mêmes et pour eux-mêmes, ainsi que des autres, et de leurs rapports avec les autres » (152).

## Bibliographie

- Djebar, Assia. *La soif*. 1957. Alger, Barzakh, 2020
- . *Femmes d'Alger dans leur appartement*. 1980. Paris, Albin Michel, 2004.
- . *L'amour, la fantasia*. 1985. Paris, Albin Michel, 2001.
- . *Vaste est la prison*. 1995. Paris, Albin Michel, 2002.
- . *La femme sans sépulture*. Paris, Albin Michel, « Le livre de poche », 2002.
- . *Le blanc de l'Algérie*. 1995. Paris, « Le livre de poche », 2002.
- . *Oran langue morte*. 1997. Paris, Actes Sud, « Babel », 2001.
- . *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*. 1999. Paris, Albin Michel, 2009.
- . *Discours de réception à l'Académie française*. Paris, 16 juin 2005, <https://www.academie-francaise.fr/>.
- . « Le discours de Francfort. » octobre 2000. *Assia Djebar, SER/Études*, vol. 395, no. 9, 2001, pp. 235-246.
- . *La nouba des femmes du mont Chenoua*. 1978. Film court métrage.
- Blanckmann, Bruno. « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du 21<sup>e</sup> siècle. » *Des écritures engagées aux écritures impliquées, littérature française (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>)*, dirigé par Catherine Brun et Alain Schaffner. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, pp. 161-169.
- Bonn, Charles et Nadjat Khadda, dir. *La littérature maghrébine d'expression française*. Paris, EDICEF/AUPELF, 1996.
- Clerc, Jeanne-Marie. *Assia Djebar. Écrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, « Classiques pour demain », 2001.
- Boudjedra, Rachid. *FIS de la haine*, Paris, Denoël, 1992,
- Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000.
- . « Rencontre avec Assia Djebar. » *Au Théâtre Au Cinéma Au Féminin*, dirigé par Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2001.
- Gadant, Monique. « Quelques réflexions sur le mouvement des femmes en Algérie. Nationalismes et luttes féminines. » *Journal des anthropologues*, n° 42, Décembre 1990. *Quelles formations à l'anthropologie ?*, dirigé par Marc-Éric Gruénais et Catherine Quiminal, pp.109-116.
- Gafaïti, Hafid. *La Diasporisation de la littérature Post-coloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*. Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2006.
- Harbi, Mohammed. *L'Algérie et son destin, Croyants ou citoyens*. Paris, Arcantère Éditions, « Mémoire et identité », 1997.
- . « Témoignage d'un militant algérien sur les luttes pour l'émancipation des femmes. » *Femmes entre violences et stratégies de liberté*, dirigé par Christiane Veauvy, Marguerite Rollinde et Mireille Azzoug, Paris, Éditions Bouchène, 2004.
- Harchi, Kaoutar. « Le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar », *Littératures*, no. 73 2015, <https://doi.org/10.4000/litteratures.431>. Consulté le 10 août 2020.
- Larousse, <https://www.larousse.fr>.
- Mimouni, Rachid. *Tombéza*. Alger, Édition Laphonic, 1985.

Schyns, Désirée. « Une guerre peut en cacher une autre, la mémoire multidirectionnelle chez Assia Djébar et Maïssa Bey. » *Algérie d'une guerre à l'autre*, dirigé par Catherine Brun, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 53–67.