

Katarina V. Melić*Faculté de Philologie et des Arts,
Université de Kragujevac, Serbie*

katarinamelic@yahoo.fr

Faire entendre les voix silencieuses: Les femmes et l'histoire dans les romans d'Assia Djébar

Résumé: Le silence dans l'univers féminin au Maghreb est un thème récurrent dans la littérature francophone. Faire entendre les voix silencieuses des femmes dans l'Histoire: c'est au tour de ce thème que se développe l'écriture d'Assia Djébar dans ce qu'on a appelé la deuxième période de sa production littéraire (1980–1991). En rompant les silences imposés aux femmes, Assia Djébar lève le voile sur les silences de l'histoire algérienne, celle d'autrefois et celle contemporaine. Nous nous proposons d'interroger dans cet article, les silences dévoilés par Assia Djébar dans le but de reconstruire une autre vision critique de l'Histoire et de restaurer la voix occultées des femmes dans les romans de cette période – *Femmes d'Alger dans leur appartement, L'amour, la fantasia, Ombre sultane* et *Loin de Médine*. Nous questionnerons ainsi les rapports entre la fiction et l'Histoire, la femme et l'Histoire. À ce but, nous ferons appel à l'historiographie postmoderne, ainsi qu'au concept de voix phénoménologique derridien dans lequel se dessine ce qui a été identifié comme un « troisième espace » dans lequel la femme s'affirme comme sujet.

Mots-clés: Histoire, femme, fiction, voix, silence, réécriture

Écrire ne tue pas la voix, surtout pour
ressusciter tant de sœurs disparues.
(Assia Djébar)

Les femmes écrivaines au Maghreb, et plus particulièrement en Algérie, sont nombreuses. Certaines sont peu connues, d'autres ont été publiées chez des éditeurs français et étrangers. À côté de Malika Mokkedem, Assia Djébar, membre de l'Académie française, écrivaine traduite dans les plus grandes langues, universitaire, cinéaste, est sans doute la plus représentative de ces romancières tant par sa renommée, que comme étant un auteur dont les débuts commencent en même temps que la littérature algérienne.

Assia Djébar (1936–2015), de son vrai nom Fatma-Zohra Imalayène, est née à Cherchell en Algérie. Grâce à son père instituteur dans une école française, elle peut faire des études primaire et secondaire. Après l'obtention de son bac-

calauréat, elle poursuit en 1955 des études d'histoire à l'École Nationale Supérieure de Sèvres, en France. En 1957, elle publie son premier roman, *La soif* qui rencontre un grand succès en France. Par la suite, elle se choisit un pseudonyme, Assia Djébar. Mireille Calle-Gruber explique le sens du nom et du prénom: « ASSIA DJEBAR, qui signifie « intransigeance » (*djébar* en arabe classique, c'est l'Intransigeant) et « consolation, réconciliation » (*Assia* en dialecte c'est « celle qui console, qui accompagne de sa présence ») » (Calle-Gruber 2001, 11). Ce pseudonyme lui permet de respecter la règle de pudeur et de garder une certaine discrétion, indispensable dans la société algérienne patriarcale. Elle publie par la suite *Les impatients* (1958), *Les enfants du nouveau monde* (1962) et *Les alouettes naïves* (1967). La première étape de sa production littéraire se termine en 1969 avec la pièce de théâtre, *Rouge l'aube*, et le recueil de poésie, *Poèmes pour une Algérie heureuse*. S'ensuit une période de silence littéraire de dix ans pendant laquelle Assia Djébar s'exerce dans différents domaines artistiques. Elle réalise deux films dans sa langue maternelle¹, *La nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) qui reçoit le Prix de la critique internationale à la Biennale de Venise, et *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982). À partir de 1980, elle reprend la plume et publie *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), recueil de nouvelles qui fait le lien entre ses deux périodes littéraires successives, et d'autres romans s'ensuivent: *L'amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987), *Loin de Médine* (1991) et *Vaste est la prison* (1995). La légalisation du Front Islamique du Salut en 1989 est le déclic du début des années noires en Algérie. Poussée par la montée de la violence en Algérie et la disparition brutale de plusieurs amis et collègues, elle écrit *Le blanc de l'Algérie* (1996), *Oran, langue morte* (1997) et *Les nuits de Strasbourg* (1997). Ses dernières œuvres apparaissent successivement: *Ces voix qui m'assiègent* (2001), *Femme sans sépulture* (2002), *Disparition de la langue française* (2003) et *Nulle part dans la maison de mon père* (2007). Commandeur des Arts et des Lettres, elle est reçue, en 2005, à l'Académie française, devenant la première femme d'origine maghrébine à y être acceptée.

Dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* (1999), elle insiste sur la nécessité de ressusciter par l'écriture les nombreuses voix réduites au silence; le titre de cet essai est éloquent: le verbe «assiéger» désigne ce qui encercle, et par là, un silence qui entoure et dont on voudrait être libéré. L'écrivaine, écrivant dans la langue de l'ennemi d'hier, se sent assiégée par les voix des musulmanes voilées et soumises, qui vivent dans la longue tradition de l'enfermement et du silence, tout en étant bien vivantes. Tous ses livres apportent des points de vue sur l'écriture, l'Histoire et les femmes: elle se donne pour mission de transcrire les voix et le silence de l'histoire officielle et l'histoire occultée en donnant une place en

¹ Un arabe des femmes qu'elle qu'elle entend dans sa tribu maternelle.

avant aux femmes oubliées de la société algérienne, et de les faire entendre par l'intermédiaire des voix du passé qui se souviennent.

Histoire, fiction et voix

Dans cette première partie, nous allons présenter brièvement les points principaux qui nous ont permis d'inscrire l'écriture de Djébar dans un contexte littéraire, celui de la fiction historique postmoderne, et d'aborder la question du silence et des voix à faire entendre.

À l'époque du postmodernisme, des théoriciens tels que Paul Veyne, Linda Hutcheon, Michel de Certeau, Kibédi Varga, Hayden White, Louis Mink et autres, ont mis en cause la légitimation de l'Histoire, et notamment son statut totalisant, véridique, scientifique et incontestable. L'historiographie postmoderne n'essaie pas seulement de déconstruire le mythe de l'Histoire; elle essaie aussi de valoriser l'Histoire par une réécriture. L'historiographie postmoderne reconstitue et réécrit l'Histoire en modifiant certains événements auxquels a été accordé un statut et en ajoutant des éléments imaginaires. Cette réécriture change le sens de ce qui a été écrit comme le remarque Kibédi Varga: « la réécriture postmoderne modifie radicalement la nature de ce qui s'insère (comme réflexion, motivation, commentaire, confession) entre les événements. » (Kibédi Varga 1990, 18). On insiste sur le fait qu'il est impossible de cerner la vision/version définitive du passé historique. L'Histoire avec un H majuscule n'existe pas, il n'y a que des histoires. Linda Hutcheon, qui s'intéresse au discours historique dans son essai *A Poetics of Postmodernism*, insiste sur les liens qui se tissent entre la fiction et l'Histoire et introduit le concept de roman historique postmoderne ou métafiction historiographique: c'est un roman qui, tout en possédant des traits formels postmodernes, a une dimension historique qui est problématisée de l'intérieur. Ce roman remet en cause la légitimation du savoir de l'Histoire. La notion de vérité/fiction, autre caractéristique de ce roman, est soulignée par Kibédi Varga qui affirme qu'il y a dans toute historiographie « une part incontournable de littérature » (Kibédi Varga 1990, 19). Au début de son roman *La femme sans sépulture*, Assia Djébar, historienne reconvertie en écrivaine, écrit: « Dans ce roman, tous les faits et les détails de la vie et de la mort de Zoulikha [...] sont rapportés avec un souci de fidélité historique [...] Toutefois, certains personnages [...] sont traités ici avec l'imagination et les variations que permet la fiction. J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque. » (Djébar 2002, 9).

L'objectif principal de la métafiction historiographique est de mettre en relief le clivage existant entre les événements du passé et de leur appropriation rétrospective (individuelle/collective); cette tendance littéraire vise à compléter et à corriger l'historiographie officielle en racontant ce qui a été nié, dissimulé,

manipulé ou supprimé par l'histoire officielle. Les écrivains interrogent les zones d'ombre, s'efforcent à rendre les silences audibles et visibles. Le passé est interrogé à partir du présent. Le lien entre le présent et le passé permet de montrer que le passé n'est jamais définitivement passé, mais, au contraire, continue à investir le présent, à s'y inscrire et représente « un enjeu fondamental du présent » (Robin 1989, 49). Les narrateurs des romans historiques postmodernes mettent en cause non seulement la notion même d'Histoire, mais problématissent aussi le passé en offrant leurs versions comme autant d'alternatives aux interprétations supposément justifiées par les outils de recherches de l'historien – les photographies, les lettres, les dossiers officiels, les documents d'archives, etc. Ils tendent à démontrer que le travail imaginaire ne s'oppose pas à la recherche historique, bien que celle-ci soit reconnue pour être factuelle et objective; le narrateur-personnage tente de réécrire l'Histoire en insistant sur sa pratique d'écriture et sur les difficultés rencontrées en cours de route. On alterne généralement entre les réflexions métafictionnelles (présent) du sujet écrivain et sa reconstruction des faits (passé). Les personnages sont confrontés rétrospectivement au passé et réfléchissent sur la transmission ou le manque de transmission de ce passé.

Tel en est le cas des romans de Djébar qui touchent à l'Histoire: c'est dans le présent de la narration qu'un personnage se souvient du passé, le reconstruit à l'aide de sa mémoire ou celle des autres, cherche des documents historiques et des témoignages et revisite les lieux historiques. Les écrivaines dans les littératures principalement francophones déconstruisent la grande Histoire, en y introduisant la catégorie du genre et leurs histoires, essayant par là de relativiser les valeurs et les données interprétées pendant longtemps comme étant « naturelles » et « absolues ». Djébar fait partie de ces écrivaines qui décentrent et déconstruisent l'Histoire pour la reconstruire à nouveau, par l'articulation d'une voix narrative et d'un point de vue qui relativisent la lecture des faits grâce à l'inscription du genre et de ses modalités dans les discours. Elle a recours à la voix qui est recours à la mémoire – individuelle et collective. L'intégration de l'oralité permet la transmission de l'héritage historique et culture par la voix ressuscitée dans la fiction. Djébar fait resurgir un passé récent que les Français veulent taire et revivre les efforts fournis par les femmes² durant la guerre et leur contribution à la lutte nationale.

² La femme est généralement oubliée par cette histoire officielle, et la femme colonisée, doublement. Les théoriciennes féminines et féministes soutiennent que l'Histoire a été sous-tendue par les fictions de l'Homme et du Progrès, supposant toujours un récit univoque et homogène: « Le sujet de la tradition intellectuelle occidentale a toujours été le chef de famille blanc, propriétaire, chrétien et mâle, et l'Histoire, telle qu'elle a été enregistrée et racontée, jusqu'à présent, a toujours été son histoire. » (Melić 2010, 27).

Le concept de voix phénoménologique mis en place par Jacques Derrida, que nous avons joint à ceux de l'historiographie postmoderne dans notre analyse des silences ressuscités en voix de femmes dans l'Histoire, nous a permis de voir comment Djébar crée un troisième espace dans lequel la femme devient sujet autonome de l'histoire. Dans son œuvre, *La voix et le phénomène*, Derrida analyse, suivant la pensée de Husserl, le concept de voix phénoménologique. Selon Derrida, la voix phénoménologique est « l'animation intentionnelle qui transforme le corps du mot en chair », c'est-à-dire « cette chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi – de s'entendre – en l'absence du monde. » (Derrida, 1976: 15). L'essence de cette voix est la *phonè*, le souffle qui invoque la vie. La voix s'entend, elle est un appel. C'est une voix qui réveille des images et des signifiants. La voix réalise *la présence à soi dans un présent à soi*. La voix appelle dans l'absence de ce qu'elle appelle du loin, et d'où elle tire sa puissance, car elle est en mesure d'abolir la distance du temps et de l'espace. Cet acte passe par l'intériorisation (et tel est le cas d'Assia Djébar) et la voix alors englobe toutes les autres voix: « La voix est la conscience. » (Derrida 1976, 89). La voix devient un personnage à part. Chez Djébar, la voix est toutes les voix qui l'habitent et l'assiègent tour à tour, différentes et variées:

Vous trouverez dans ces récits de femmes des sortes de tournures populaires que j'insère par une traduction voulue au premier degré. [...] j'ai voulu une sobriété du style quand il y avait rappel de la souffrance. Quand j'écoutais des femmes de ma région, j'ai remarqué que plus les femmes avaient souffert, plus elles en parlaient sous une forme concise, à la limite presque sèchement. Pour moi, la voix de ces femmes est l'opposition voulue à tout le style officiel. » (Mortimer 1988, 202)

Djébar se fait écho des voix des aïeules. La voix est le « point nodal », l'âme des textes djébariens. Sous des formes différentes – murmure, clameur, soliloque, thrène, conciliabule, chuchotement, cri – la voix apparaît dans les failles et les trous du récit; elle est ce qui peut toucher l'autre. La voix phénoménologique est la voix vivante, qui convoque et restitue la mémoire et l'imaginaire, et les présente dans le *présent même*. L'écriture fait acte de ce présent même, et l'écriture, lieu de passages, de possibilités, de formes et de forces, devient *la voix*. Dans notre perspective, la voix historique, la voix phénoménologique et la voix poétique sont liées et indissociables, créant un troisième espace dans lequel la parole de la femme vient à la surface pour être entendue. Rappelons que pour Derrida, la voix travaille l'écriture au corps en le faisant revivre: « L'écriture est un corps qui n'exprime que si on prononce actuellement l'expression verbale qui l'anime, si son espace est temporalisé. Le mot est un corps qui ne veut dire quelque chose que si une intention actuelle l'anime et le fait passer de l'état de sonorité inerte à l'état de corps animé. Ce corps propre du mot n'exprime que s'il est animé par l'acte d'un vouloir-dire qui le transforme en chair spirituelle. » (Derrida 1976, 91).

L'écriture de Djebbar est le lieu de la rencontre et du tissage de ces voix dont elle en fait une: une voix historique-phénoménologique-poétique, une voix elle-même plurielle et polyphonique qui a la capacité de rendre présent un passé par le pouvoir de l'imagination et de la fiction, voix qui marque les passages et les variations, mais aussi l'absence, les doutes, les zones d'ombre, l'obscurité et le silence: « Il reste alors à parler, à faire résonner la voix dans les couloirs pour suppléer l'éclat de la présence. » (Derrida 1976, 117)

Ressusciter les voix silencieuses et l'histoire

Ressusciter et faire entendre les voix silencieuses des femmes algériennes, faire sortir les femmes algériennes de l'ombre de l'Histoire – c'est bien le nœud de la production littéraire d'Assia Djebbar dans les années 1980–1991 qui est interrogé dans ce texte: *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *L'amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Loin de Médine* (1991). Assia Djebbar rompt avec le silence de l'écriture qui s'est imposé après la première période, et transforme celle-ci en une voix collective qui se donne pour devoir de dévoiler les nombreux silences qui couvrent l'histoire de la femme en Algérie, et de là, celle de l'Algérie. Clarisse Zimra note avec justesse:

À l'intérieur même de chaque pan d'un passé ainsi provisoirement reconstitué s'accumulent les fragments incomplets ou suspendus, les pistes qui se terminent en impasse, les non-dits et ou les mal-dits qui dessinent le fantôme spéculaire d'un récit en devenir: car ces version suspendues sont reflets les unes des autres et ces morceaux de mémoire, à peine ancrés par le document d'archive ou inventés par l'anamnèse poétique, un chant-contrechant qui ondoie entre parole et écriture. (Zimra 1998, 121)

Djebbar se désigne comme diseuse, scripteuse, raconteuse, parleuse, recueillant la voix de ses compagnes voilées et silencieuses. Elle définit ce projet dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*: « Ces nouvelles, quelques repères sur un trajet d'écoute, de 1958 à 1978. Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées... Récits fictifs, visage et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau informel. » (Djebbar 1980, 7). Il s'agit de rompre le silence imposé, de parler aux femmes et des femmes, comme elle l'affirme dans *L'Ouverture* de ce recueil: « Depuis dix ans au moins – par suite sans doute de mon propre silence, par à-coups, de femme arabe –, je ressens combien parler sur ce terrain devient (sauf pour les porte-paroles et les « spécialistes ») d'une façon ou d'une autre agression. » (Djebbar 1980, 8). Le dessein de Djebbar est, non pas parler pour ou parler sur, mais parler *près de, tout contre*: « Ne pas prétendre « parler pour », ou pire « parler sur », à peine parler *près de*, et si possible *tout contre*: première des solidarités à assumer pour les quelques

femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit. » (Djebar 1980, 8). C'est à travers la sororité que Djebar s'efforce d'inciter ses sœurs à enlever toutes les sortes de voiles, comme celui du regard qui se présente comme le premier silence. Dans ce même recueil, elle écrit:

[...] Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre: une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regard, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin [...] (Djebar 1980, 64)

Dans ce livre, structuré en deux parties intitulées *Aujourd'hui et Hier*, Djebar reprend à son compte le titre des célèbres tableaux de Delacroix et de Picasso, « Femmes d'Alger dans leur appartement », annulant le regard de l'homme blanc pour le remplacer par celui d'une femme algérienne. Picasso a réalisé sa toile au début de la guerre d'Indépendance alors que Delacroix a réalisé la sienne au début de la colonisation:

À l'entrée de notre « nuit coloniale », le peintre français nous livrait sa vision qui, remarque Baudelaire admirateur, « exhale je ne sais quel mauvais parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes inondés de la tristesse ». Ce parfum de mauvais lieu venait de bien loin et il sera encore davantage concentré. Picasso renverse la malédiction, fait éclater le malheur, inscrit en lignes hardies un bonheur totalement nouveau. Prescience qui devrait, dans notre quotidien, nous guider. (Djebar 1980, 162)

Dans la première partie de ce recueil, publié 18 ans après la conquête de l'indépendance de l'Algérie, Djebar décrit l'impact de cette guerre sur la situation des femmes. Les femmes ont été les égales de l'homme lorsqu'il a fallu lutter et ont eu des rôles importants; elle fait le récit de leur bravoure et de leur passion pour la liberté:

Où êtes-vous les porteuses de bombe ? Elles forment cortège, des grenades dans les paumes qui s'épanouissent en flammes, les faces illuminées de lueurs vertes ... Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville... [...] on photographiait dans les rues vos corps dévêtus, vos bras vengeurs, devant les chars ... on souffrait pour vos jambes écartelées par les soldats violeurs. Les poètes consacrés vous évoquaient ainsi dans des diwans lyriques. (Djebar 1980, 54)

Ou encore:

En fait, elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre. Certaines d'entre elles se sont retrouvées sexes électrocutés, écorchés par la torture. (Djebar 1980, 163)

Malgré tout cela, les espérances des femmes ont été déçues. Djébar montre comment, dans ce nouveau paradis, les femmes vivent en fait une dégradation de leur situation; la porte du harem s'est refermée, les femmes ne jouissent pas de leur liberté, les hommes semblent avoir oublié les femmes. Les femmes se retrouvent dans la situation qu'elles vivaient depuis des siècles. Tel est l'exemple de Leila: héroïne décorée de la guerre d'indépendance, victime des tortures françaises, elle ne trouve aucune place dans la société qu'elle a aidé à construire. Toxicomane et abandonnée de sa famille, elle se retrouve à nouveau enfermée dans un hôpital psychiatrique: « Condamnée à mort à vingt ans, des années de prison hier et on l'enfermerait encore ? » (Djébar 1980, 28). D'une prison à une autre, elle est la métaphore du sort échoué aux femmes dans la nouvelle Algérie: « Papoter, manger des gâteaux, s'empiffrer en attendant le lendemain, est-ce pour cela qu'il y a eu deuil et sang ? Non, je ne l'admets pas... Moi [...] je croyais, vois-tu, que tout cela changerait, qu'une autre chose viendrait, que ... » (Djébar 1980, 134)

Dans la deuxième partie de ce recueil, c'est un défilé de femmes arabes dans des situations différentes et difficiles que présente Djébar: l'exil, l'enterrement, l'enfermement, le veuvage, la prison. Chaque femme a une voix, même dans un silence éloquent; elle parle pour elle-même, pour toutes les générations derrière elle et devant elle, pour les femmes dont les sons ont été en effet coupés par le patriarcat, pour les femmes qui ne peuvent être ni vues ni entendues, séquestrées à l'intérieur, voilées à l'extérieur, telles des fantômes. Djébar ne parle pas pour elle seule, mais pour toutes les femmes arabes, toutes les femmes silencieuses, à travers les cultures et à travers le temps: « 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 H.L.M. Parler entre nous et regarder. » (Djébar 1980, 60–61).

Suite à l'aphasie qui dure une dizaine d'années commencent à paraître les romans de la deuxième période littéraire; avec *L'amour, la fantasia*, Assia Djébar répond en 1985, à certaines critiques de ses lecteurs qui réclamaient « de l'écrivain-historienne une contribution plus soutenue à l'écriture de l'histoire de l'Algérie » (Chikhi 1997, 133) et relève le défi de faire une relecture de l'Histoire: « J'écris, dit-elle, j'écris à force de me taire! » (Djébar 1999, 25). C'est dans ce roman que Djébar met le plus à profit son savoir d'historienne et son travail de chercheuse de témoins pour continuer son trajet de conteuse. Elle y entretient l'histoire officielle de l'Algérie depuis 1830 qui condamne le pays à cent trente-deux ans de domination coloniale française, l'histoire des femmes de la région de Chenoua, anonymes et cachées, et son histoire individuelle. Elle le fait dans la langue adverse, dans la langue de l'ennemi d'hier, le français, grâce à la décision de son père de l'inscrire dans une école française. L'apprentissage du français, langue de l'instruction, lui évite l'aphasie des femmes cloîtrées. Mais cette langue est aussi une langue marâtre, la langue-blessure, car elle est

celle du colonisateur qui a amené la mort: « La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus³ [...] » (Djebar 1985, 302). Langue coagulée car, comme le note Katarina Melic, elle entend dans cette langue ennemie « les cris, les râles, les gémissements de ses ancêtres opprimés par le colonisateur. » (Melic 2006, 93). Djebar oscille entre deux langues⁴: la langue française, celle du père « instituteur à l'école française », et la langue arabe: celle de la mère, l'arabe, marqué par l'accent arabo-andalou. En se réconciliant avec la langue de l'ancien ennemi, elle fait de cette langue majeure « un usage mineur » dans une « littérature mineure » (Deleuze/ Guattari 1975, 48), dans le sens que lui donnent Deleuze et Guattari⁵, c'est-à-dire qu'en se l'appropriant en tant que langue d'expression littéraire, elle transforme son écriture en une voix collective, voix qui se propose à dévoiler les multiples silences qui couvrent l'histoire de la femme algérienne et, par là, l'histoire de l'Algérie.

En fait, la vraie langue de la mère, c'est celle des noubas andalouses, langue-musique transmise de femme en femme au cours des siècles et dont elle a noté la musique et les couplets dans des cahiers. La nouba arabo-andalouse est la langue de la mère, et la langue poétique des fugitifs, juifs et musulmans andalous chassés d'Espagne par les rois catholiques à la fin du XV^e siècle et réfugiés en Afrique du Nord. L'art des noubas⁶, suites musicales très complexes, représente un ensemble de différentes strates – juive, grecque, indo-persane, espagnole: « La cantilène des musiciennes, dans les cercles féminins, maintenait en parallèle, et grâce à la langueur du rythme, les figures de rhétorique, la joliesse surannée, la douceur masquant la douleur de l'époque glorieuse qui, là-bas, fut brassage des races, des langues et des savoirs. » (Djebar 1993, 22). La nouba est ainsi un art de métissage, et il s'agit pour Djebar de faire une nouba de l'écriture. Les cahiers de musique andalouse transcrite par la mère de Djebar ont été détruits pendant une perquisition pendant la guerre d'Algérie, par des soldats français qui avaient pris cette écriture étrange pour un message nationaliste:

³ La tunique de Nessus, offerte par Héraclès par sa femme qui l'a reçue du centaure Nessus, brûle la peau de celui qui la porte.

⁴ Dans *Ces voix qui m'assiègent*, elle rappelle l'existence de quatre langues: le berbère, l'arabe et le français, trois langues auxquelles elle ajoute une quatrième: celle du corps.

⁵ Selon Deleuze et Guattari, toute littérature dans une autre langue peut être considérée comme une littérature mineure, ou toute littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure. Étant donné la situation inégale des Algériennes, on pourrait comprendre celles-là pour une communauté mineure. Cette littérature est productrice d'un nouveau système socio-politique, et tel en est bien le cas pour Assia Djebar.

⁶ « Troupes de musiciens qui se présentaient 'tour à tour' dans les réceptions officielles. Plus tard, en Andalousie, le terme signifia une suite de morceaux musicaux joués par un ensemble instrumental et vocal dans un ordre précis avec prélude, ouverture, divers mouvements et une finale. » (Dejeux 1984, 23).

Je n'inscris pas, hélas ! les paroles des noubas andalouses, trop savantes pour moi. Je me les remémore: où que j'aïlle, une voix persistante, ou de baryton tendre ou de soprano aveugle, les chante dans ma tête, tandis que je déambule dans les rues de quelque cité d'Europe, ou d'ailleurs. [...] J'écris dans l'ombre de ma mère. (Djebar 1993, 23–24)

Elle s'inscrit dans l'héritage familial à partir de ces textes d'analphabètes qui représentent son point de départ en écriture.

Le roman *L'amour, la fantasia* est composé de trois parties. Dans la première partie, intitulée *La prise de la ville ou l'amour s'écrit*, la narratrice parle de trois événements historiques précis liés au début de la conquête de l'Algérie. L'inscription de l'incipit «l'aube du 13 juin 1830» sert de point d'ancrage à un récit qui esquisse les premiers moments de la colonisation:

1. l'arrivée de la flotte française devant Alger, la ville, jusque-là réputée imprenable, le 13 juin 1830, événement décrit par Amable Mattereder;
2. le premier affrontement entre les deux pays, à Staouéli, cinq jours plus tard, relaté par Mattereder et Barchou, consacrant la victoire de l'armée française;
3. l'explosion de Fort L'Empereur qui entraîne la capitulation de la ville, le 4 juillet, rapportée par Mattereder, Barchou et J.T. Merle, directeur de théâtre, et ouvre la capitale aux envahisseurs inaugurant une longue guerre de résistance.

Ces moments sont choisis à dessein pour leur intensité, le silence y prenant une grande part. La réécriture historique est volontairement subjective; l'approche historique n'est pas monolithique⁷: il y a deux points de vue, d'une part, les histoires sur lesquelles le texte s'appuie, et, d'autre part, le point de vue de l'auteur. Djebar donne toujours un commentaire ou un jugement sur l'événement historique.

Ce roman raconte le début et la fin de la colonisation en Algérie grâce à un grand nombre de documents écrits et oraux à l'appui. Les sources sont citées: le capitaine Amable Mattereder narre la chute de capitale; le Baron Barchou, raconte le combat de Staouéli; le chef de bataillon et peintre, Langlois, dessine les Turcs morts; J.T. Merle fait sa relation de la prise d'Alger depuis les arrières de l'affrontement; Changarnier consigne l'explosion du fort l'Empereur; Hadj Ahmet Effendi écrit sur le siège d'Alger vingt ans plus tard; Dumesnil et Brasewitz écrivent sur leur rentrée dans la ville; et bien d'autres sources, note la narratrice, celle des dessinateurs, des peintres, des graveurs, des prisonniers, d'un captif allemand, des rescapés des bateaux naufragés, du consul d'Angleterre:

Jusqu'en 1835, dix-neuf officiers de l'armée de terre, quatre ou cinq de la marine contribueront à cette littérature. Cette hâte contamine les comparses, un abbé

⁷ « [...] elle a également dénoncé les dangers du monolithisme socioculturel et travaille à dévoiler le processus de falsification de l'histoire de son pays. » (Gafaiti 2011, 83).

aumônier, trois médecins dont un chirurgien-chef et un chirurgien aide-major! Jusqu'au peintre Gudin (qui rédigera ses souvenirs plus tard) sans oublier notre publiciste J. T. Merle, le rival en amour d'Alfred de Vigny. (Djebar 1995, 66)

Personne n'échappe à la tentation de la découverte et de l'écriture. Les correspondances des soldats et des officiers avec leurs familles, les rapports envoyés à la métropole aux supérieurs, nourrissent de façon considérable ce qui va constituer les archives coloniales. En cette époque dominée par la production d'un « savoir » sur l'Orient, le mot devient « lui-même, ornement pour les officiers qui le brandissent comme ils porteraient un œillet à la boutonnière, le mot devient l'arme par excellence » (Djebar 1995, 67). C'est une masse de documents provenant de sources diverses qui jouent un rôle essentiel dans la reconstitution de l'Histoire de la part de la narratrice: « À mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de 150 après. » (Djebar 1995, 16). En tant qu'historienne, Djebar utilise des documents d'archives qui forment l'essence de sa reconstitution du passé. Elle se réapproprie les archives françaises en les utilisant comme palimpseste sur lequel elle déchiffre les traces de son peuple, et en particulier, celles des femmes. Sous la plume de Djebar, les femmes deviennent des preuves de la brutalité coloniale, des héroïnes qui ont eu le courage d'affronter leurs adversaires, bien que n'étant pas armées. Elle réécrit l'histoire algérienne sur ce palimpseste, subvertissant et décentrant les textes des colonisateurs en s'attardant sur les détails, les hiatus, les silences. En les dotant de sens nouveaux, elle rectifie le pouvoir textuel de ces documents et le prend à son compte. Le texte fonctionne comme une entreprise archéologique faite d'analyses, de comparaisons et d'interprétations nouvelles du passé colonial; il pousse la narratrice à donner la parole aux femmes analphabètes dont elle se fait l'écho. La parole, cette arme, la narratrice la reçoit aussi du colonel Pélissier qui, sous les ordres du maréchal Bugeaud, fait enfumer les grottes des Ouled Riah, en juin 1845, et incendie 1500 personnes⁸. À la suite de ce massacre, Pélissier ordonne de sortir les cadavres des grottes, tendant l'« arme » à la narratrice: « Les corps exposés au soleil, les voici devenus mots » (Djebar 1995, 109). Djebar reçoit le rapport du colonel comme un palimpseste qui lui permet de réécrire l'histoire de la guerre franco-algérienne: « Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cent cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres » (Djebar 1995, 115). La narratrice inscrit la voix des victimes étouffées par les flammes. Ce rapport n'est pas le seul à lui servir de palimpseste puisqu'elle relit, surlit, comme l'indique Anne Donadey, les textes des archives coloniales. Donadey précise que Djebar

⁸ Sur les épisodes des enfumades, voir l'analyse détaillée des circonstances historiques et de leur représentation dans l'article d'El Djamhouria Slimani-Aït Saada (2005).

n'efface pas totalement le contenu des documents coloniaux, mais superpose son écriture à celle des écrits officiels, car il n'est pas question pour l'écrivaine de nier l'Histoire, mais de la mettre en relation avec l'Histoire transmise par la tradition orale: « 'Surlisant' les documents d'archive, la narratrice se demande qui pourra témoigner de ce que les Algériens et Algériennes de l'époque ont vécu, pensé, et ressenti, ou [...] comment la mémoire algérienne peut être prise en compte dans un contexte d'effacement historique.» (Donadey 1998, 105). Ce qu'elle recherche dans les lettres, les rapports et les journaux des militaires français, c'est la trace de ses compatriotes, des blessés, des cadavres, la présence des femmes attirant particulièrement son attention. Donadey souligne que le geste de gratter la surface des textes n'est pas dénué de violence et qu'en outre, un palimpseste réussi se reconnaît par l'extrême violence de son processus. Le palimpseste peut donc servir de métaphore du processus colonial, qui implique le violent effacement de l'histoire, de la culture, et du mode de vie d'un peuple afin de les remplacer par ceux du colonisateur.

Dans la deuxième partie du roman, la narratrice poursuit sa lecture de l'Histoire et choisit de parler de trois événements de la guerre de résistance algérienne: la razzia de deux tribus fidèles au résistant Abdelkader, celles des Gharabas et des Ouled Ali, par le capitaine Bosquet, rapportée par lui-même et un autre militaire, Montagnac, en octobre 1840; l'enfumade d'une tribu encore insoumise, celle des Ouled Riah, le 18 juin 1845, relatée par Pélissier; et le rapt, par le Chérif Bou Maza, autre résistant, de la mariée de Mazouna, le jour de ses noces, future bru d'un agha investi par les Français, vers la mi-avril 1845. Cet événement a été narré par le libraire Bérard. La narratrice imagine ce qu'ont pu être les pensées et les comportements des personnages historiques, face à des événements graves: « ... fiction et imaginaire suppléent, prolongent la réalité, ou plutôt les effets réalistes du texte » affirme Mireille Calle-Gruber (Calle-Gruber 2001,15). Sur ordre du militaire Saint-Arnaud, un groupe de 48 prisonniers, issus de la tribu de Beni-Ménacer⁹ punie à cause de son alliance avec l'émir Abdelkader, est déporté à l'île Sainte-Marguerite, près de Cannes. Cet épisode de l'histoire de sa tribu, transmis oralement d'une conteuse à l'autre, permet à Djebar de s'identifier à sa tribu; elle se trouve incluse dans les descendantes de cette tribu qui ont contribué à l'indépendance du pays. Djebar exprime sa solidarité avec les femmes en leur donnant la parole et en leur permettant d'exprimer leurs souffrances.

Dans la troisième partie *Les voix ensevelies*, l'évocation de l'histoire de l'Algérie contemporaine se poursuit; il y est essentiellement question de la guerre de libération, qui s'est déroulée de 1954 à 1962. Djebar met en place des femmes anonymes ayant aidé les maquisards dans leur lutte contre l'occupant, et ayant terriblement souffert de la guerre. Elle fait parler une autre voix, puis plusieurs

⁹ Cette tribu est aussi celle de la narratrice.

autres, en plus de celle de la narratrice. Entre les fragments de la vie de l'écrivaine s'insère, dans les sous-parties qui portent les titres « Voix » ou « Voix de veuve », le récit de femmes demeurées jusqu'ici silencieuses. Ces passages sont donnés en italique et représentent les lieux féminins. L'insertion des voix féminines sorties de l'amnésie et de l'aphasie, à l'intérieur de ces espaces de combat, suggère ainsi la participation des Algériennes dans la guerre de l'indépendance. En rattachant l'histoire du pays à l'histoire de la femme, Djebbar ouvre une nouvelle perspective, un nouveau point de fuite; on a, dans cette partie, un passage de l'écriture à l'oralité. Ce sont les récits de vie d'humbles femmes qui ont participé à la guerre de libération, d'héroïnes silencieuses dont personne n'aurait entendu parler, si la narratrice ne s'était pas chargée de recueillir leurs témoignages sur place. Ces témoignages sur le rôle des femmes – soigner les blessés et assurer le ravitaillement, l'habillement, le logement des maquisards et la communication d'informations – se ressemblent. Cette solidarité avec les femmes de la région de Cherchell est symbolisée par une image frappante, à la fin du livre, celle de la main coupée d'un cadavre féminin découverte: « Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner » (Djebbar 1995, 313). En juin 1853, sur son chemin de départ du Sahel, Fromentin ramasse la main coupée d'une Algérienne qu'il jette ensuite et qu'il n'aura jamais la force de peindre: « Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le 'qalam' » (Djebbar 1995, 313). En faisant porter le « crayon » à cette Algérienne inconnue, dont la main mutilée est le symbole d'une Algérie violée, Djebbar se pose en tant que porte-parole des femmes compatriotes et met sa plume au service de celles qui sont sans voix, même si c'est dans la langue de l'occupant. En tant que femme arabo-musulmane et, qui plus est, colonisée, Djebbar tente en effet d'intégrer les oubliées de l'histoire dans l'Histoire, de restituer la mémoire des colonisées. En tant qu'historienne, Djebbar questionne l'objectivité de l'Histoire qui n'échappe pas à sa part fictive, poussant la fiction jusqu'à s'introduire dans le récit de la conquête du siècle précédent. C'est en recueillant les histoires racontées par les aïeules¹⁰, en faisant entendre leurs voix que la narratrice reconstruit l'histoire des femmes algériennes: « Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules! » (Djebbar 1995, 302). Déjà dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, elle aborde le thème de la transmission de la mémoire: « [...] il y a le rattachement aux racine orales de l'histoire. » (Djebbar 1980, 160). En insistant sur la voix des aïeules, Djebbar rattache leurs histoires à ce que Paul Ricœur a appelé « le temps anonyme »:

¹⁰ Jean Dejeux a remarqué que les aïeules sont celles qui gardent la mémoire de l'histoire ancienne; elles sont les permanentes de l'oralité à la différence des mères qui appartiennent au monde du silence. Le regard porté sur les aïeules est toujours un regard de sympathie. (Voir Dejeux 1984)

Toutefois, il existe entre mémoire et passé historique un recouvrement partiel qui contribue à la constitution d'un temps *anonyme*, à mi-chemin du temps privé et du temps public. L'exemple canonique à cet égard est celui des temps recueillis de la bouche des *ancêtres*: mon grand-père peut m'avoir raconté, au temps de ma jeunesse, des événements concernant des êtres que je n'ai pas pu connaître. La frontière devient ainsi poreuse, qui sépare le passé historique de la mémoire individuelle [...] (Ricœur 1985, 168)

Le temps anonyme relie donc le passé et l'histoire individuelle. Djebbar rappelle qu'écrire, c'est « [...] se souvenir certes, et malgré soi: non du passé, mais de l'avant-mémoire, de l'avant avant la première aube, avant la nuit des nuits, avant. » (Djebbar 2001, 138). L'histoire individuelle devient histoire collective car le « je » de la narratrice se dissout en identités multiples et se fait l'expression des voix anonymes des femmes qui ont participé à l'histoire de l'Algérie. Texte à plusieurs voix, la vision et la parole de la romancière se fondent, par sentiment de solidarité et par son travail littéraire, à celles des autres femmes pour ressusciter le passé et le perdu, pour se dire. De cette manière, Djebbar rompt le silence de l'histoire officielle, celui qui s'est efforcé d'occulter les femmes, car cette histoire officielle est celle des hommes, et ressuscite la voix féminine de la mémoire collective, la voix de la tradition et de la transmission.

Dans le roman *Ombre sultane*, publié en 1987, Djebbar décrit le processus par lequel la femme cloîtrée arrive à se libérer des entraves du patriarcat, de l'enclos et des voiles. Ce texte n'est pas tant une historiographie qu'une reprise métahistorique d'un mythe. La source de ce roman fait partie de la légende: la conteuse Schéhérazade et ses *Mille et une Nuits*, sa sœur Dinarzade, l'éveilleuse qui écoute au pied du lit. Ce roman est le récit de l'amitié et de la solidarité entre Isma et Hajila, l'une l'ex-épouse, l'autre la nouvelle épouse, l'une émancipée, l'autre cloîtrée. Bien que les trajets d'Isma et de Hajila, soient distincts, les deux femmes se complètent car elles ont été, l'une après l'autre, la femme du même homme. La narratrice du roman, Isma, raconte son histoire de mariage et de divorce en alternant avec l'histoire de Hajila qu'elle a choisie comme seconde épouse dans le but de se libérer d'un mari violent et abusif. Hajila n'a aucune volonté, tout se fait dans le silence, sa sortie dans la rue, son dévoilement. C'est dans ce roman que le thème du dévoilement de la femme le plus exploité. Le voile étant perçu comme le symbole de l'asservissement de la femme, Djebbar concentre son écriture sur la métaphore du voile qui signifie l'interdiction du regard et le destin imposé à la femme. Enlever le voile, se dévoiler, est ainsi le signe le plus visible de l'évolution de la femme dans la société islamique. Elle continue le dialogue solidaire entre femmes qu'elle a entrepris dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*:

Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre: une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux

yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin (Djebar 1980, 64)

La voix *d'Ombre sultane* est un choix qui se veut double, décrivant des paires de sœurs qui s'entraident et qui se mettent à chercher ensemble la sortie de leur oppression et de leur claustration. Par la structure narrative, le roman problématise le pouvoir de l'une sur l'autre; le récit à deuxième personne évite à Isma de prendre la parole pour Hajila (ce qui serait le cas d'un récit à première personne) ou de prétendre à l'omniscience qu'offrirait un récit à la troisième personne; elle se place dans le récit en qualité d'observatrice; au lieu d'être des rivales, elles se donnent la main, se cherchent et chuchotent des mots de subversion et de soulèvement. L'opposition entre la femme traditionnelle et la femme moderne est subvertie par la ressemblance de certains événements de leurs vies. Elles finissent par se confondre, l'une devenant l'ombre de l'autre et vice-versa: « Isma, Hajila: arabesque de noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre avant midi ? » (Djebar 1987, 9). Les rôles réversibles peuvent s'inverser:

Tour à tour, sur la scène du monde qui nous est refusée, dans l'espace qui nous est interdit, dans les flots de la lumière qui nous est retirée, tour à tour, toi et moi, fantômes et reflets pour chacune, nous devenons la sultane et sa suivante, la suivante et sa sultane. (Djebar 1987, 168)

La clé de sortie pour Schéhérazade est d'abord sa voix avec laquelle elle réussit à libérer les jeunes femmes du royaume grâce à son courage, sa mémoire et l'aide de sa sœur. Isma, elle, aide Hajila, littéralement en lui donnant la clé de l'appartement dans laquelle elle peut s'évader, et symboliquement, en lui donnant la possibilité de parler et lui fournissant un récit (Hajila ne sait ni lire ni écrire). Isma se fait son porte-parole, elle est la voix-off, son double. De *Femmes d'Alger dans leur appartement* à *Ombre sultane*, Djebar insiste sur la solidarité entre les femmes. En lui donnant la clé, Isma fait un lien avec toutes les femmes séquestrées et renoue le pacte de Schéharazade et Dinarzade. Dinarzade veille sur Schéhérazade, Isma veille sur Hajila. La complicité des femmes est la principale arme contre la domination patriarcale. Schéhérazade défie le sultan grâce à ses contes, mais elle n'aurait jamais pu le faire sans l'aide de sa sœur qui l'éveille chaque matin: « Et la sultane sera sauvée pour un jour encore, pour un deuxième, parce qu'elle invente certes, mais d'abord parce que sa sœur a veillé et l'a réveillée. » (Djebar 1987, 103). Dans *Ombre sultane*, Djebar se met au service des femmes opprimées et silencieuses et l'on voit que la polyphonie des récits traduit l'impossibilité d'une réponse féministe et simpliste.

*Loin de Médine*¹¹ tranche sur les écrits précédents de Djebar. Ce roman est publié en 1991, alors qu'un mouvement intégriste s'installe de plus en plus fortement dans les pays musulmans, et particulièrement en Algérie, apportant avec lui une version particulière de l'Islam. Djebar a déclaré dans une interview donnée à Clarisse Zimra que *Loin de Médine* était une œuvre écrite en réponse aux événements d'octobre 1988 qui ont contribué à l'essor du mouvement islamiste en Algérie. Les émeutes d'octobre 1988 causées par la répression militaire d'une population frustrée par la crise économique et la corruption d'un régime politique de parti unique, causent plusieurs centaines de morts et contribuent au ralliement des Algériens au Front Islamique du Salut. Djebar rejette toute la faute sur le mouvement intégriste. Ces événements ont précipité l'écriture de *Loin de Médine*, mais le contexte sociopolitique visé peut remonter à 1984, année durant laquelle est voté le Code du statut personnel et de la famille qui maintient la polygamie et interdit aux femmes d'épouser un non-musulman, de divorcer et les place sous la tutelle masculine.

Dans ce roman, Djebar touche au silence mensonger qui pèse sur l'interprétation des textes sacrés. À partir d'une relecture des hadiths¹², une des bases de la littérature islamique, Djebar veut éveiller le silence qui pèse et sur le palimpseste des non-dits. S'inspirant des textes des historiens¹³, des chroniques nourries à la tradition qui se transmet différemment en fonction des temps, elle désire restituer aux femmes une place volée/occultée à la source de l'Islam. Elle pose là-aussi la question de la transmission de la mémoire. Elle réécrit l'histoire des premières années de l'Islam à partir des voix des femmes qui ont vécu en ce temps-là, voix de la tradition mais aussi de la contestation, qui se lie pour donner une version différente de cette histoire, principalement centrée sur la lutte pour le pouvoir entre les hommes et les femmes. Il s'agit de la part de Djebar, selon Josefina Bueno Alonso, « d'une interprétation au féminin de la religion afin de la rendre compatible avec un statut égalitaire de la femme. » (Bueno Alonso 2004, 17). En ressuscitant la voix des femmes de l'époque du prophète, elle féminise la mémoire et restitue la parole des femmes. Elle insiste sur la nécessité de comprendre les femmes musulmanes dans le contexte de leurs sociétés. Sa démarche dans *Loin de Médine* vise à trouver dans l'histoire du VII^e siècle des exemples que supportent des idées progressistes. Djebar semble considérer la période des temps de Mohammed comme l'âge d'or des musulmanes. Dans ce roman, Djebar engage un dialogue avec les chroniques qui relatent les pre-

¹¹ Le premier titre envisagé par Djebar est *Silence de soi*.

¹² Le *Haddit* représente la parole du prophète que la tradition orale s'est chargée de transmettre.

¹³ Textes de Tabari, Ibn Saad, Ibn Hicham, écrits en langue arabe littéraire. Dans le roman, la narratrice accuse les traducteurs d'avoir censuré les textes pour y modifier le destin réservé aux femmes musulmanes. Voir à ce sujet la note 1 à la page 261.

miers temps de l'islam. Elle cherche à percer les motivations derrière les actes, et réinscrit dans l'Histoire, les femmes en tant qu'héroïnes par la reconstitution fictive de leurs pensées et de leurs intentions. Elle conteste l'image de la femme musulmane, voilée et cloîtrée dans un rôle de femme au foyer, et par extension, la conception de l'islam en tant qu'entité monolithique et interchangeable. Djébar écrit en réponse à des discours défavorables pour la femme; elle adopte le procédé de réécrire les sources mêmes de ceux à qui elle s'oppose. Cette œuvre entrelace fiction et Histoire et place des personnages féminins au premier plan. Djébar sort de l'oubli et du silence des événements ayant eu lieu au début de l'ère islamique dans le but de contester, par le biais de voix individuelles, ce qui est devenu au cours du temps la version officielle de l'islam. Djébar privilégie l'éthique sur le politique. En montrant comment des figures féminines comme Aïcha et Fatima se sont rebellées contre ce qu'elles jugeaient comme abus de pouvoir, *Loin de Médine* encourage toute musulmane à parler avant tout et à se révolter contre l'injustice.

Loin de Médine s'ouvre sur la mort du Prophète à Médine. S'ensuivent des récits qui mettent en scène des femmes de cette période: Aïcha, Fatima, les guerrières¹⁴, nommées ou anonymes, les reines de tribus, les prophétesses. Bien des exemples dans le roman montrent que Djébar abandonne le fil de l'Histoire pour privilégier celui de la mémoire des femmes. Un travail de contestation contre une religion (l'islam) et un pays (l'Algérie) devenus répressifs permet à Djébar de ressusciter une ou des mémoires, une ou des voix, déjà occultées ou en voie d'être. Voix de la tradition et de la contestation, les femmes détruisent l'image de soumission attribuée aux femmes musulmanes. Rawiyates¹⁵ tuées par l'Histoire officielle, elles donnent une nouvelle version de l'Histoire; elles tissent le décor de « ce premier théâtre islamique – comme si des contemporaines, anonymes ou connues, observaient des coulisses de quelle façon, sitôt Mohammed¹⁶ disparu, les mises en scène du pouvoir se cherchent, se brouillent, se superposent. » (Djébar 1991, 8). La voix de la contestation est celle de Fatima, fille du Prophète, celle qui dit non aux successeurs de son père qui lui ont refusé sa part dans l'héritage de son père, simplement parce qu'elle était une femme. Fatima, rebelle à tout pouvoir, est celle qui doute, qui dit « je » et qui dit « non ». L'autre voix est celle d'Aïcha, l'épouse préférée du Prophète « celle qui préserve parole vive » (Djébar 1991, 291), celle qui a « décidé de prendre calame et parchemin

¹⁴ Sidjah, Selma, Habiba, Oum Keltoum, Esma, musulmanes, croyantes, voilées, non-voilées, Médinoises, Mecquoises, etc.

¹⁵ Pluriel de rawiya: féminin de *rawi*, c'est-à-dire transmetteur de la vie du Prophète et de celle de ses Compagnons.

¹⁶ L'islam de Mohammed, promesse de liberté pour les femmes, a été confisqué par ses successeurs qui ont détourné ses paroles pour instaurer et maintenir leur pouvoir sur les femmes.

pour emplir des mots de la mémoire [...] » (Halter 2015, 15); elle est la première des rawiyates¹⁷, « la transmettrice par excellence de la geste. Elle, à la source même de la parole vive. De toute parole féminine et sur l'essentiel. » (Djebar 1991, 296). Elle est la voix de la transmission, qui va « entretenir le souvenir, le long ruban drapé des gestes, des mots, des soupirs et des sourires du Messager. » (Djebar 1991, 297). Elle doit nourrir et entretenir la mémoire des croyants; elle doit recréer, conter. Elle doit se lever et marcher comme les filles d'Agar, loin de Médine. Choisir d'être « filles d'Agar », cela veut dire s'opposer aux « fils d'Ismaël » qui détiennent « un héritage noirci, sarments pour nul flamboiement » (Djebar 1991, 305). Fuir Médine, c'est en fait dire non à un Islam détourné, qui a déshérité les femmes, c'est revendiquer « l'Islam premier et pluriel » (Calle-Gruber 2001, 172) et retrouver l'Islam à sa naissance: celui des femmes en mouvement. Le roman se conclue d'ailleurs sur une hypothèse: « Et si un jour une telle transmission allait rencontrer l'autre parole, celle de la véhémence rimée en colère ? » (Djebar 1991, 303). On aurait une parole que Djebar appelle « parole double » qui serait en mesure d'exprimer le discours féminin, et féminin islamique, discours qui deviendrait alors discours politique. Assia Djebar remet en question l'image de soumission attribuée à la femme musulmane en montrant qu'au début de l'Islam, elle n'était pas du tout soumise – la religion n'était pas un obstacle à sa liberté. Si *Loïn de Médine* est un roman historique se déroulant au VII^e siècle, il peut être relié à l'histoire actuelle de l'Algérie, et non seulement de l'Algérie, mais aussi d'autres pays où, au nom de l'Islam, on met en place une politique de réclusion de la femme.

Malgré tout son travail de documentation et de recherches auprès des chroniqueurs dans le but de recueillir des traces concernant certaines femmes qui ont participé à l'histoire des premières années de l'Islam, Assia Djebar déclare dans l'avant-propos du roman que « Musulmanes ou non musulmanes [...] trouvent, par brefs instants, mais dans des circonstances ineffaçables, le texte des chroniqueurs qui écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits. Transmetteurs certes scrupuleux, mais culturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine... » (Djebar 1991,7) Assia Djebar ajoute à ce sujet: « Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter... » (Djebar 1991,7). C'est par le biais de l'entrecroisement de la fiction et de l'Histoire qu'Assia Djebar s'efforce de reconstruire le temps du début de l'Islam. À partir d'infimes indices trouvés ci et là dans les textes historiques sur les femmes, elle réécrit leurs histoires en s'appuyant sur l'imaginaire et la fiction. Dans l'impossibilité de tout retrouver et retracer, elle se trouve dans la situation dans laquelle elle doit avoir recours à l'imagination.

¹⁷ La parole des rawiyates est transmise dans les chapitres intitulés « Voix » qui coupe le récit central, et à nouveau, comme dans le roman *L'amour, la fantasia*, en italique.

Elle recrée ainsi la scène de la mort de Selma qui a osé affronter, et presque vaincre, un général musulman fidèle à Mohammed:

Khalid tue Selma. Mais si, cette fois, la responsabilité en incombait à la victime ? Ce pourrait être elle qui, à terre, refuse l'agenouillement. Elle, peut-être, qui bondit comme une panthère. Une arme dans la main, ou même sans arme visible, elle a pu, de ses yeux, de son rire, provoquer: « Tue-moi ! » Et Khalid, fasciné, n'a pu cette fois qu'obéir. » (Djebar 1991, 39–40)

Assia Djebar ressuscite le passé et les femmes oblitérées par l'histoire officielle et donne une autre version de l'histoire islamique. *La parole double* révèle les enjeux de la lutte pour le pouvoir entre les hommes et les femmes de cette époque-là et confirme la thèse de Régine Robin selon laquelle l'histoire/la mémoire construite par la fiction serait « la première à dévoiler les zones d'ombre de la mémoire officielle et de la mémoire collective » (Robin 1989, 67)

Le silence est au centre de les romans djebariens que nous avons abordés dans cet article. Il y est présent sur tous les tableaux: visuel, sonore, historique, culturel, scriptural. Il constitue, comme nous avons pu le voir, une béance, une faille qui invite au questionnement et à la réécriture. Dans le but de restaurer la réalité de l'Histoire, Djebar ressuscite la voix des femmes par le biais de la mémoire, qui est, pour elle, le point où l'écriture rencontre l'Histoire, et les identités multiples de sa nation. En tant qu'écrivaine-historienne, elle questionne les rapports complexes entre la France et l'Algérie, mais aussi entre les Algériens eux-mêmes, et dévoile les zones cachées de l'Histoire. C'est par l'écriture que Djebar entre dans l'Histoire et fonctionne comme interprète et c'est à partir de l'écriture, comme le note Gafaiti, « conçue comme une jonction entre l'individuel et le collectif qu'elle se sentira investi en tant qu'Algérienne pour parcourir l'histoire de son pays et en tant que femme pour la réécrire d'un point de vue féminin, avec et pour ces autres femmes. » (Gafaiti 1996, 221). L'entrecroisement de l'Histoire et de la fiction permet à Djebar d'authentifier son monde fictif et à questionner l'Histoire: à l'historicisation de l'Histoire correspond la fictionnalisation de l'Histoire.

L'Algérie est l'objet du discours historique français que Djebar déconstruit et reconstruit par le biais de la fiction. Les archives historiques appartiennent aussi au domaine de l'interprétation et de la fiction, et non seulement à la vérité historique, ce qui légitime l'entreprise de réécriture de l'Histoire à l'aide de la fiction. Elle réécrit du point de vue du colonisé, et surtout, elle insère la voix des Algériennes en la superposant aux documents retrouvés et utilisés. Consciente de l'importance de la transmission de ces voix, elle décide d'assumer la continuation de cette chaîne de souvenirs et de les transmettre à son tour: « Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu. » (Djebar 1995, 234).

En dévoilant les silences transcrits dans les textes, le discours littéraire devient un discours critique sur l'Histoire. Le regard que Djebbar pose sur les femmes et l'Histoire regard volé, dévoilé, libéré, envolé, permet à Djebbar de (re)construire l'histoire de l'Algérie dans sa pluralité, de ressusciter la parole occultée et de faire entendre la voix des femmes algériennes qui cherchent à se dire et à exister comme sujets.

Bibliographie

- Bueno, Josefina. 2004. Femme, identité, écriture dans les textes francophones au Maghreb. *Thélème* 19: 7–20.
- Calle-Gruber, Mireille. 2001. *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain algérien*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Chikhi, Beïda. 1997. *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*. Paris, Montréal: L'Harmattan.
- Dejeux, Jean. 1984. *Assia Djebbar – romancière algérienne, cinéaste arabe*. Québec: Éditions Naaman.
- Deleuze, Gilles et Felix Guattari. 1975. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit.
- Djebbar, Assia. 1980. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: des femmes.
- Djebbar, Assia. 1987. *Ombre sultane*. Paris: Jean-Claude Lattès.
- Djebbar, Assia. 1991. *Loin de Médine*. Paris: Albin Michel.
- Djebbar, Assia. 1995. *L'amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel. [1985, Paris: Jean-Claude Lattès]
- Djebbar, Assia. 1999. *Ces voix qui assiègent*. Paris: Albin Michel.
- Derrida, Jacques. 1976. *La voix et le phénomène*. Paris: Galilée.
- Donadey, Anne. 1998. 'Elle a rallumé le vif du passé'. L'écriture palimpseste d'Assia Djebbar. In *Postcolonialisme et Autobiographie*, dir. A. Hornung et E. Ruhe, 101–115. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Gafaiti, Hafid. 1996. *Les femmes dans le roman algérien*. Paris: L'Harmattan.
- Gafaiti, Hafid. 2011. L'écriture d'Assia Djebbar: De l'expatriation à la Transnation. *Cin-cinnati Romance Review* 31: 75–84.
- Halter, Marek. 2015. *Aïcha. Les femmes de l'Islam*. Paris: J'ai lu.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- Melić, Katarina. 2006. À la recherche d'une langue littéraire en exil. *Nasledje* III (5): 85–98.
- Melić, Katarina. 2010. *Histoire et fiction*. Kragujevac: FILUM.
- Mortimer, Mildred. 1988. Entretien avec Assia Djebbar, écrivain algérien. In *Research in African Literature* 19 (2): 197–205.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris: Le Seuil.
- Robin, Régine. 1989. *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Montréal: Préambule.
- Slimani-Aït Saada, El Djamhouria. 2005. Histoire et fiction dans un roman algérien contemporain: *L'amour, la fantasia* d'Assia Djebbar. In *Histoire et fiction dans les*

littératures modernes (France, Europe, Monde Arabe). L'écriture de l'histoire II, dir. R. Jacquemond, 241–252. Paris: L'Harmattan.

Zimra, Clarisse. 1998. Autobiographie et Je/Jeux d'espace. Architecture de l'imaginaire dans le Quatuor d'Assia Djebar. In *Postcolonialisme et Autobiographie*, dir. A. Horning et E. Ruhe, 117–135. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

Katarina Melić

Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac, Serbia

Hearing Silent Voices:

Women and History in Assia Djebar's Novels

Silence in the universe of women in the Maghreb is a common topic in the Francophone literature. The main topic in Assia Djebar's writings in what has been called the second period of her literary production (1980–1990) is resurrecting the silent voices of women in history. By breaking the silence imposed on women and giving them a voice and a memory, Assia Djebar unveils the silences of the Algerian history (past and contemporary). We intend to examine in this paper the silences unveiled by Assia Djebar in her novels of this period – *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *L'amour, la fantasia*, *Ombre sultane* and *Loin de Médine* – in order to show how Assia Djebar (re)builds another critical view of history and restores the hidden voices of women and places for them in history, thus bringing into question the relationship between fiction and history, women and history. To this end, we will rely on theories of postmodern historiography and on the Derridean concept of phenomenological voice identified as a “third space” in which the woman exists as a subject.

Key words: history, women, fiction, silence, voice, rewriting

Katarina Melić

Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu

Osluškivanje tišine glasova:

žene i istorija u romanima Asje Đebar

Tišina u svetu žena Magreba česta je tema u frankofonoj književnosti. Pisanje Asje Đebar u tzv. drugoj fazi njenog književnog stvaralaštva (1980–1990) upravo ima za cilj da se ožive i čuju ugušeni glasovi žena u istoriji. Prekinuvši tišinu koja je nametnuta ženama i podarivši im glas i mogućnost da artikulišu svoja sećanja, Asja Đebar razotkriva tišinu u istoriji Alžira, u njegovoj prošlosti

i sadašnjosti. U romanima *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *L'amour, la fantasia*, *Ombre sultane* i *Loin de Médine*, analiziraćemo kako Asja Đebar razotkriva tišine u nameri da (re)konstruiše kritički pogled na istoriju i povrati ženama glas i mesto u istoriji. Ispitaćemo odnos između fikcije i istorije, žena i istorije, i u tom cilju ćemo se osloniti na koncepte postmoderne historiografije, kao i na deridijanski koncept fenomenološkog glasa koji, prema postkolonijalnim teorijama, otvara tzv. "treći prostor" u kojem se žena afirmiše kao subjekat.

Ključne reči: istorija, ponovno pisanje, žene, fikcija, tišina, glas

Primljeno / Received: 21.10.2016

Prihvaćeno / Accepted: 3.02.2017.