

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE
L'ARECHERCHE
SCIENTIFIQUE**

Université de M'sila



Faculté / Institut : Des Lettres et Langues

Département : Des lettre et langue française

Numéro d'**ORDRE** :

Numéro d'**INSCRIPTION** :EDLF/27/06

Mémoire

Présenter pour l'obtenir du diplôme de Magistère

Spécialité : Littérature française

Option : Sciences des Textes Littéraires

SUJET :

L'Oralité –Ecriture dans *La Femme sans sépulture*

d'Assia DJEBAR

Par :

Oum Kelthoum BAKHTI

Soutenu publiquement le :19:/09/2013Devant le jury composé de :

- PD.Samir ABDELHAMID Université de Batna Président
- PD.Said.KHADHRAOUI Université de Batna Rapporteur
- PD.Abdelouahab DAKHIA Université de Biskra Examineur

Année : 2007/2013

Table des Matières

<u>L'introduction</u>	01
<u>CHAPITREI : Regard sur l'auteur et l'œuvre</u>	08
I.1 Regard sur l'auteur.....	09
I.1.1-Biographie	09
I.1.2-Le parcours littéraire du romancière.....	10
I.2 Regard sur <i>La Femme sans sépulture</i>	15
I.2.1 Le paratexe.....	15
I.2.1.1. Titre.....	16
I.2.1.2Dédicace.....	19
I.2.1.3 La quatrième page.....	19
I.2.1.4Epigraphe.....	20
I.2.1.5Préface.....	22
I.2.1.6 Epilogue.....	23
I.2.1.7 Incipit et Exipit.....	25
I.2.2 <i>La Femme sans sépulture</i> emprisonnée dans l'emboîtement scriptural.....	29
I.2.2.1Récit de fils de Saadoun.....	30
I.2.2.2Récit de la voisine aveugle.....	31
I.2.2.3Récit de la tante de visiteuse.....	32
I.2.2.4 Récit de Djamila.....	33
I.2.3 <i>La Femme sans sépulture</i> et le croisement des genres.....	34
I.2.3.1 <i>La Femme sans sépulture</i> et le cinéma.....	34
I.2.3.2 La théâtralisation au centre de <i>La Femme sans sépulture</i>	42
<u>CHAPITREII: Le flot de l'oralité dans l'œuvre</u>	47
II.1Le flot de l'oralité dans le roman.....	48
II.2La présentation du concept (oralité).....	49
II.3L'oralité ou la voix revenue de l'origine	55

II.3.1 Le proverbe.....	55
II.3.2 La langue maternelle au cœur du texte.....	59
II.3.3 Les enjeux de traduction et d'arabisme.....	64
II.3.4.L'italique comme une trace d'oralité	70
II.3.5 Le métaphore et la comparaison.....	73
II.3.6 Le chant et poème.....	76
<u>CHAPITRE III: L'oralité et l'écriture : un creuset culturel, historique et</u>	
identitaire.....	83
III.1 L'oralité et l'Histoire.....	84
III.1.1 La voix des femmes.....	87
III.1.1.1 La voix de Lla Lbia.....	88
III.1.1.2 La voix de Hania.....	89
III.1.1.3 La voix de Mina.....	90
III.1.1.4 La voix de Zohra Oudai.....	91
III.1.1.5 Les monologues de Zoulikha.....	92
III.1.1.2 La voix de chiffre.....	95
III.2 Le patrimoine culturel dans <i>La Femme sans sépulture</i>.....	96
III.2.1 Le texte fantôme.....	104
III.2.2 Le rituel	109
III.3 L'Oralité : un espace identitaire.....	113
Conclusion.....	118
Bibliographie.....	123

L'INTRODUCTION

Notre étude s'inscrit dans le champ de la littérature maghrébine d'expression française caractérisée par sa complexité et son originalité expliquées par la confrontation de deux langues et deux cultures .Cette littérature a connu un développement rapide grâce aux efforts des critiques et des linguistes qui considèrent cette littérature comme un champ d'étude fécond et spécifique.

Cette littérature maghrébine partage avec la littérature française la langue mais elles s'en écartent par l'enracinement culturel .Le choix de la langue française est imposé par une situation politique et sociale particulière. La langue française est un moule dans lequel se coulent la tradition et l'expérience de l'écrivain qui transforme les sonorités, le rythme et les mots empruntés à la langue maternelle à une forme littéraire très particulière.

Les auteurs maghrébins se révoltent contre les formes esthétiques de la littérature française, ils choisissent un cheminement créatif différent qui leur permet d'inscrire l'originalité, l'identité et la vision particulière dans le Moi et l'Autre .Pour eux, chaque écrivain possède sa propre manière « *D'inscrire dans le littéraire, de produire du littéraire ou de penser le littéraire* »¹.

Le roman maghrébin a réussi à imposer une autonomie et une spécificité marquées par la présence de l'oralité dans le texte .L'insertion du poème, du chant, du proverbe...nous fait sentir de la présence d'une chaleureuse voix qui revient de l'origine. Cette écriture d'oralité est considérée comme une arme de subvention et elle permet au romancier d'afficher son identité culturelle et linguistique.

Pour Assia Djebar, l'intégration de l'oralité dans la littérature écrite fut, dès ses premiers romans. Au moment où il est impossible de s'exprimer dans la

¹ TENKOUL Abderrahman, *La poésie marocaine de la langue française*, in BONN Charles, KHADDA Nadjat, MAMDARKRI-ALAOUI Abdellah, *Littérature Maghrébine d'expression française, Histoire littéraire de la francophonie*, univ francophones, Paris, EDICEF, 1996,p.198.

langue d'Autre, elle se retourne vers l'oralité. Ce retour est nécessaire pour surmonter l'exil dans la langue, sentir l'odeur des ancêtres et soulever le couvercle sur la tradition.

Dans *La Femme sans sépulture*, Djébar fait le trajet des langues, le texte est tissé par les fils de la langue maternelle et la langue française. Pour exprimer la sensibilité maghrébine, elle essaie d'arabiser le français, elle se sent libre en écrivant la tradition et l'originalité. « *Elle transmet ce qu'elle a pu entendre et apprendre dans la langue maternelle* »¹

Notre recherche s'intéresse d'étudier l'impact de l'oralité sur l'écriture dans l'œuvre d'Assia Djébar. D'un côté, son texte est vu comme un lieu de rencontre textuelle expliquée par la présence de la langue maternelle et la langue d'Autre. D'un autre côté, le roman est un univers où le dialogue entre les vivants et les morts (disparus) est possible. Alors, l'émergence de l'oralité dans le texte est « *au même temps une rencontre entre langues et cultures différentes et particulièrement féconde car elle donne naissance à une écriture originale* ».²

Selon *Le dictionnaire du littéraire* l'oralité « *désigne ce qui dans le texte, témoigne de la parole et la tradition orale ...* »² Cette définition montre la relation qui existe entre l'oralité et le texte écrit, on ne peut parler de l'oralité que dans l'univers de l'écriture. L'oralité est simplement la parole maternelle et toutes les traces de la tradition orale.

¹ LALAOUI Fatima Zohra, *Ecriture de l'oralité et contre discours féminin dans "loin de Médine" d'Assia Djébar* disponible sur le site : <http://semen.revues.org/document/2289.html>

² ARON Paul, Denis Saint-jacques, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF p.426 (date non mentionnée).

Nous pouvons ajouter que **L'oralité** concerne les modes de production, de transmission et de réception de la littérature orale.

Roland Barthes définit l'écriture comme « *une fonction : elle est le rapport entre la création et la société* »¹. L'écriture est le lien entre l'expérience personnelle de l'écrivain et la société considérée comme une source d'inspiration et un univers de réception.

GREEN Julien note que « *l'écriture n'est en effet pas autre chose qu'une enquête identitaire* »², GREEN trouve que l'écriture est un moyen important utilisé par les auteurs pour afficher leur identité culturelle et linguistique.

L'intérêt pour le roman *La Femme sans sépulture* s'explique par leur nouveauté thématique et formelle. Le roman est un cas étonnant de retour à l'oralité, il est structuré par la combinaison de plusieurs éléments empruntés à l'oralité. On peut ajouter que le choix du corpus dépend de la valeur littéraire de cette écrivaine qui occupe une place marquante dans le monde littéraire et qui a pu réhabiliter sa langue d'origine et assurer son identité par le biais de la littérature.

La Femme sans sépulture relate l'histoire de Zoulikha, une combattante de la guerre de libération, dont le corps n'a jamais été retrouvé. Sa mémoire a survécu par la voix des femmes qui l'ont connue, chaque version illumine une partie de sa vie intime. Avec sa plume et par la magie de la fiction, Djébar a libéré la voix de l'héroïne dans quatre monologues qui sont éparpillés au cours

¹ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (ed 1958,1972), p.18.

² GREEN Julien, *Assia Djébar irréductible*, p.24.

Disponible sur le site :

<http://www.culturesfrance.com/adpt-publi/folio/textes/Djébar>

du roman car Zoulikha parle puis se tait, et la narratrice l'écoute puis transmet ce chant par le biais de l'écriture.

Dans ce roman, l'auteure veut enraciner la langue française dans l'oralité des femmes en l'injectant par les différents éléments de l'oralité, comme les chants, les proverbes, des mélopées...qui reflètent un trésor culturel inépuisable et un fond historique possédés par la société algérienne. Donc « *Comment l'oralité a influencé sur l'écriture romanesque, et comment l'intrusion de l'oralité dans le texte a permis d'exprimer l'identité, l'Histoire et la culture ?* ».

Compte tenu de la complexité du champ du travail et l'ambigüité des notions abordées, nous émettons trois hypothèses que nous essayons de les vérifier au cours de notre travail :

- l'intrusion de l'oralité dans l'écriture reste extérieure, elle n'est pas intégrée dans la forme et l'oralité n'a pas une place de choix dans le corpus mais son existence est le fait du hasard.

-La présence de l'oralité dans le texte a crée une écriture originale caractérisée par le croisement des genres et l'éclatement d'écriture.

-nous supposons que le rôle de l'oralité dans le texte est pour éclaircir le côté historique, culturel et identitaire.

Notre étude étant de montrer le lien entre l'oralité et l'écriture dans *La Femme sans sépulture* et d'éclaircir cette mixtion qui est l'étincelle de l'engendrement d'une écriture originale et spéciale.

Notre recherche exige la présence des outils méthodologiques. Nous avons trouvé que la démarche linguistique est très importante pour plusieurs raisons ; certains vocables et noms arabes sont insérés dans le texte, ce qui

signale la présence de la langue d'origine comme une particularité linguistique et culturelle du roman maghrébin. Nous faisons appel à la démarche anthropologique parce que nous pensons qu'elle est nécessaire pour ce genre de recherche. La littérature et l'anthropologie s'entrecroisent dans le texte pour bien dessiner l'image de la société. Djébar peint la vie au sein de cette société en décrivant minutieusement : les coutumes et les rites, la manière de vivre, les cérémonies sociales (le deuil, fête...)

Pour s'approfondir dans l'écriture de l'oralité et ses caractéristiques, nous choisissons la méthode immanente parce qu'elle nous permet d'analyser le texte librement et d'affranchir un cheminement plein de questions et d'ambiguïté. A l'aide de cette méthode, nous pouvons analyser des différentes notions comme l'oralité, l'écriture, la culture,... Cette méthode est ouverte sur l'interdisciplinarité qui nous a permis d'accéder à tous les niveaux textuels comme la rhétorique, l'idéologie...

Pour traiter ce sujet, nous subdiviserons notre travail en trois chapitres complémentaires organisés comme suit :

Le premier chapitre est réservé à la présentation de l'auteure et son parcours littéraire. Dans quelques pages, nous nous approcherons de l'écriture chez Djébar en sachant qu'elle est une romancière, une metteuse en scène et une dramaturge, donc, nous nous concentrerons sur la spécificité de cette écriture caractérisée par l'entrecroisement des genres.

Dans le deuxième chapitre, nous essayerons de mettre en lumière la notion d'oralité puis nous rendrons compte de l'ensemble de ses traces qui émergent dans l'écriture d'une manière très distinguée et avec une esthétique recherchée.

Nous consacrerons le troisième chapitre pour éclaircir les trois concepts essentiels dans l'écriture d'oralité : l'Histoire, la culture et l'identité. Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer les jalons principaux de l'écriture de l'exil et comment cette écriture a pu sauver le patrimoine culturel menacé par l'oubli et l'effacement.

Chapitre I

Regard sur l'auteur et l'œuvre

I-1 Regard sur l'auteur : aperçu biographique et littéraire

I-1.1 Biographie¹

Elle a choisi Assia *DJEBAR* comme un pseudonyme, elle s'appelle Fatima zohra Imalayen . Le pseudonyme, a été adopté pour dissimuler à son père son expérience littéraire. Elle naît le 04 août 1936 à Cherchell (Césarée). Elle appartenait à la petite bourgeoisie, son père était un instituteur, elle était élevée à l'européenne . Elle a passé de l'école coranique à l'école primaire de Mouzaia, ensuite elle a fait ses études secondaires au lycée de Blida : elle était une excellente élève. Lorsqu'elle a eu son Baccalauréat, elle est partie à Paris où elle a obtenu la licence en Histoire et géographie.

En 1955, elle a réussi au concours d'entrée à l'école normale, mais elle ne veut pas continuer dans ce domaine parce qu'elle a préféré partir pour Tunis avec son mari. En 1958, elle a voyagé à Rabat où elle enseignait « l'Histoire de l'Afrique du nord ». Alors, Assia Djébar était loin d'Algérie pendant la guerre de libération . En 1962, Assia Djébar est retournée en Algérie, elle enseignait dans la faculté des lettres d'Alger, mais actuellement, elle vit à Paris.

En 1995, Assia Djébar a été couronnée par l'académie française qu'elle était honorée d'accueillir une auteure qui enrichit le monde francophone de ses multiples œuvres.

Elle sent un douloureux déchirement à cause de l'exil imposé par le destin personnel et la nostalgie de son pays natal. Elle se trouve dans un carrefour linguistique et culturel ; la chaleureuse langue maternelle et sa richesse

¹ Nous nous inspirons de : DEJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Québec, éd Naman, 1980, p.251.

culturelle et la langue française ornée par une culture occidentale, considérée comme une source d'inspiration.

I-1.2 Le parcours littéraire d'Assia Djébar :

«J'ai essayé de retravailler la langue française comme une sorte, de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir...» Assia Djébar

Elle était passionnée de la littérature dès son enfance, la première ébauche fut à l'âge de vingt ans avec *la Soif* (1957) qui attirait l'attention de l'éditeur Julliard .Assia Djébar déclare à propos de ce roman:

« Je n'ai pas pris ce roman aux sérieux (...) je ne pensais pas réellement de publier "la soif", qui reste pour moi un exercice de style ...»¹

Après un an, elle a publié *les impatients*, pour Jean Déjeux, *«ce roman est plus intéressant que le précédent (...) un peu compliqué et sans explication sur certains point...»²*

L'héroïne de ce roman se nomme "Lella", elle représente pour l'auteure "le type de la femme exemplaire "et elle ajoute en disant :

«Le type de la femme exemplaire (...) est très important dans nos pays ou les jeunes filles n'ont pas à leur disposition des personnages de femmes historiques ou mythiques à qui elles pourraient s'identifier ...»³

¹DEJEUX Jean,op cit, p.251.

²Ibid, p.252.

³Ibid.

En 1962, Assia Djébar a publié *les Enfants du nouveau monde*, l'héroïne est une militante pendant la guerre algérienne. Ce titre signifie pour Jean Déjeux: la naissance d'un peuple, une nouvelle génération et l'Afrique représente le nouveau monde. La publication de ce roman dans cette période et avec ce titre signale le commencement d'une nouvelle vie sur une terre indépendante, aimée par un peuple courageux.

En 1967, l'auteure a publié *les Alouettes naïves* qui est considéré comme le point de départ d'un nouveau style. Ce roman raconte une histoire d'un jeune couple où elle évoque le thème de " la guerre de libération ». Dans ce roman, Djébar a inséré sa propre expérience vécue, elle se sent un certain dévoilement, pour cela elle a décidé d'abandonner l'écriture romanesque.

Entre 1968 et 1985, Djébar a cessé l'écriture romanesque. Elle a appelé cette période « *ma longue période de silence* »¹, elle se consacre à d'autres travaux littéraires, elle travaille comme une metteuse en scène en réalisant deux films : *La Nouba des femmes des monts de Chenoua*, (1978) et l'autre « *La Zerda ou le chant de l'oubli* » (1982), elle a écrit des essais politiques.

Pendant ces années de silence, Djébar a changé sa vision vers la langue française -la langue De l'ennemi- elle concevait ce français « *comme assiégé par deux autres langues, l'arabe et le berbère (qui sont considérés comme des langues orales)...c'est pourquoi Djébar est considérée comme écrivain francophone qu'écrivain de la langue française.* »²

¹ Richter Elke, *L'écriture de "je" "hydride la Quatuor Algérien d'Assia Djébar*, Thèse préparée en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne), sous la direction de :Naget KHADDA, Elisabeth Arend .univ Montpellier III-Paul Valéry.p.7.

² Ibid.

L'expérience cinématographique aide Djébar à retourner à la création romanesque, avec un recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980).

L'auteure a malaxé la Fiction et l'Histoire dans *L'Amour, la fantasia*¹, publié en 1985. Elle a l'intention d'obtenir un mélange cohérent, beau et utile. Le roman est une invitation pour informer les lecteurs sur l'époque de l'occupation française en remontant jusqu'à la guerre de libération.

Le témoignage et la préservation de l'Histoire sont les finalités principales de l'écriture djébarienne.

Après *les Alouettes naïves*, L'auteure veut négliger le caractère autobiographique, elle a justifié son point de vue dans la citation suivante :

«...le caractère auto-biographique par peur de l'indécence et par horreur un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance dans les premières œuvres ... ma vie n'a rien de commun avec mes héroïnes ...»²

Elle considère l'écriture autobiographique comme une action de « se mettre à nu » elle se sent la honte lorsqu'elle parle de sa vie intime, elle pense que : «L'écriture autobiographique menace l'intégrité corporelle de la femme. »³

Elle considère cette écriture comme une écriture de violence, ce qu'elle a expliqué dans l'essai (1999) intitulé « *la violence de l'autobiographie* »⁴

Mais l'auteure fait appel au caractère autobiographique dans *L'Amour, la fantasia*. Dans ce roman, l'auteure aimait commencer par ses souvenirs

¹ DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, éd Albin Michel, 1995. (Première édition Jean-Claude Lattès, 1985)

² DEJEUX Jean, op cit p.252.

³ RICHTER Elke, *L'écriture de "je" "hydre la Quatuor Algérien d'Assia Djébar*, op cit, p.12.

⁴ Ibid.

d'enfance, elle décrit l'image du premier jour de l'école, accompagnée par son père. «*Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père, celui –ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française .fillette arabe dans un village du Sahel algérien* »¹

Ce passage est retiré de l'incipit, l'auteure a affiché son appartenance socioculturelle. Elle a montré l'influence de la culture d'Autre dans la construction de sa personnalité.

Ombre Sultane(1987), constitue un univers où Djébar cède la parole à la femme pour parler librement de ses souffrances psychiques vécues dans le royaume de l'homme, le roman reflète aussi la révolte et la résistance de la femme contre la loi révélée de la société.

Loin de Médine (1990), revit les événements qui précèdent la mort du prophète et la vie sous l'état islamique .A l'époque, les femmes ont pris la parole pour peindre la vie sociale de cette période.

En 1995, L'auteure a publié deux romans : *Vaste est la prison* et *Le Blanc de l'Algérie* qui raconte le deuil de l'Algérie pendant la décennie noire.

Les Nuits de Strasbourg (1997), au moment où le monde est appelé d'accéder dans l'univers de mondialisation et l'interculturel, l'auteure a préféré d'ouvrir la parenthèse de l'Autre pour s'identifier. Djébar a publié *Oran, langue morte* (1997), *Ces voix qui m'assiègent* (1999).

¹ DJEBAR Assia , *L'Amour, la fantasia* ,op cit ,p.11.

Assia Djébar a enrichi le monde dramatique par deux pièces théâtrales : la première est « *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête* » (2000), la seconde est « *Aïcha et les femmes de Médine* »

A partir de ce parcours littéraire, nous notons qu'Assia Djébar est fameuse par sa thématique qui se trouve autour des femmes et de l'Histoire, elle est considérée comme « écrivain- architecte ».

I.2 Regard sur *La Femme sans sépulture*

I.2.1 Le paratexte

Le livre joue un rôle principal dans la société, il est la voie adéquate qui mène au savoir. Mais pour atteindre ses buts, il a besoin d'un lecteur qui participe à l'élaboration du sens et à l'interprétation du texte.

Amina Azza Bekkat a défini l'œuvre littéraire en disant:

« *L'œuvre littéraire est un objet de consommation qui doit répondre à certaines exigences de production propre à l'époque... »*¹.

L'écrivain doit prendre en considération les goûts et les préoccupations des lecteurs. La relation qui relie l'œuvre et le lecteur s'est bien organisée par les lois de "l'esthétique de réception". La consommation est conditionnée par plusieurs facteurs : le milieu socioculturel, le changement économique et idéologique.

L'œuvre doit répondre à certaines règles de présentation, et de format. Les éléments qui entourent le texte forment la notion du " paratexte ".

Vincent Jouve donne une définition très courte au paratexte, en disant que:

« *Le paratexte est le lieu où se noue explicitement le contrat de lecture ... »*²

Le bon lecteur c'est le consommateur qui réagit différemment devant les divers types du texte littéraire (roman policier, roman historique, réaliste...)

Le paratexte porte des indices sur la nature du texte, il accompagne le lecteur vers la prescriptive adéquate. Gérard Genette a distingué entre les deux

¹BEKKAT Amina Azza, *Regard sur la littérature d'Afrique*, thèse de doctorat, Alger, OPU, 2006, p.213.

²JOUBE Vincent, *La poétique du roman*, SEDES, 1997, p.13.

types du paratexte : **l'építex-te** et **le p'ritex-te**. Le paratexte situé à l'intérieur du texte (titre, préface ...) est appelé le **p'ritex-te**. Par contre le paratexte situé à l'extérieur du texte comme les articles des journaux, les entretiens..., prend le nom **d'építex-te**.

Le lecteur maghrébin est habitué à un certain type de présentation. Les alentours du texte constituent « un code connu et conventionné » par le lecteur qui le comprend et l'interprète selon le contexte socioculturel, son idéologie et sa vision du monde.

Les éléments paratextuels ont pour l'objet de faciliter la compréhension du texte. Si nous prenons l'exemple d'Assia Djebar, nous trouvons que toutes les couvertures de ses romans portent des images d'une femme, ce que nous permettent de dire que l'auteure est un porte-parole de la femme.

Dans cette partie, nous essayons d'étudier les éléments paratextuels de notre corpus afin de comprendre l'œuvre et de s'approcher du sens.

I.2.1.1 Le titre

Le lecteur choisit souvent la production littéraire de ses auteurs préférés, mais l'ignorance de l'auteur pousse le lecteur de choisir l'œuvre selon le titre. Cet élément paratextuel joue un rôle capital dans "le contrat de la lecture", il possède un effet remarquable sur le lecteur passionné par la lecture.

Le titre est le premier élément qui attire l'attention du lecteur, il est le pont qui relie les deux pôles de "la lecture": le lecteur et l'œuvre littéraire.

Le lecteur choisit d'accéder au fond du livre si le titre répond à ses besoins.

«...chacun sait que les titres d'œuvres littéraires ...dans leur immense majorité ...les sont soumis à aux moins deux déterminants fondamentales : par le genre et par l'époque...»¹

Gérard Genette nous explique que le titre reflète le genre littéraire et l'époque de sa production, c'est-à-dire, chaque époque se caractérise par une mode titrologique. D'un côté, Grival Charles a mis le doigt sur l'effet du titre sur **"l'horizon d'attente** en déclarant :

«Le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par le lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture, désigne, la réponse promise, dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément»²

D'une part, le titre se présente comme le nom du roman, il sert à identifier l'œuvre, à la nommer. D'autre part, il séduit le lecteur, il peut l'attirer par la beauté de la forme plus que le contenu. Le titre peut influencer le lecteur qui choisit des œuvres qui suscitent sa curiosité et qui répondent à ses besoins intellectuels.

On ne peut pas nier l'effet magique du titre, il existe des titres qui accrochent et d'autres qui choquent les lecteurs. La majorité des titres se caractérisent par l'ambiguïté et l'obscurité qui excitent la curiosité des lecteurs.

Le titre de notre corpus est *La Femme sans sépulture*, il est écrit en noir, placé en haut de la couverture, le nom de l'auteur est écrit en gras et situé au dessus du titre. Les deux sont placés dans un rectangle blanc.

¹GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, éd Seuil, 1985, p.53 in. Bekkat Azza, op cit. , p.217

²GRIVAL Charles, *production de l'intérêt romanesque*, Paris laye, Mouton, 1973, in JOUVE Vincent, *La poétique du roman* op cit, p.13

Le mot « Femme » précédé par un article défini et commencé par une majuscule, ce qui signifie que le texte vise une seule femme qui s'appelle "Zoulikha", ce titre nous donne l'impression que Zoulikha n'est pas enterrée et recherchée. Nous avons donné à ce titre une simple lecture qui n'exclut pas l'ambiguïté qui caractérise le titre.

La Femme sans sépulture donne une idée générale sur le texte qui raconte l'histoire de "Zoulikha" la mère des maquisards qui n'était pas enterrée. D'autres critiques donnent une autre interprétation en pensant que "*La Femme sans sépulture*" signifie la guerre de libération qui ne s'efface jamais de la mémoire algérienne et qui reste vivante dans les esprits.

Un groupe de chercheurs a donné une autre interprétation de ce titre, ils trouvent que Zoulikha est le symbole de l'Algérie, combattue par les terroristes au nom de l'Islam, et ils veulent l'enfermer. Alors la guerre civile est l'étincelle de l'écriture de ce roman, sachant que l'auteure a commencé l'écriture de ce roman en 1981 et elle l'a repris en 2001 à New York.

Jules Migonney est le peintre de "*la fumeuse de kif*", ce tableau est choisi d'être sur la couverture de notre corpus. *La fumeuse de kif* est une femme assise, elle a le regard perdu, elle porte des habits traditionnels colorés avec le bleu et le blanc qui reflètent son appartenance socioculturelle.

Nous pouvons donner une interprétation acceptable à ce tableau, nous pensons le kif est le symbole de l'interdit et la femme algérienne a décidé de briser le statut colonial en prenant le cheminement de l'interdit qui est la révolte et la guerre.

I.2.1.2 Dédicace

Gérard Genette a étudié profondément les éléments paratextuels, et dans cette partie nous voulons s'approcher de la notion de dédicace définie par Genette comme suit: « *Le nom français dédicace désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer toutes deux consistent à faire l'hommage d'une œuvre, à une personne, à un groupe réel ou idéal* »¹

A partir de cette définition, nous comprenons le but principal de dédicace, il sert à faire l'hommage d'une œuvre à une personne. *La Femme sans sépulture* est dédiée à "Claire Delannoy" *avec mon affection*, une expression qui montre la valeur de dédicataire. Ce type de dédicace est appelé par Genette « **la dédicace exemplaire** ».

Claire Delannoy est un auteur et dramaturge français, selon Genette, le dédicataire doit assumer la responsabilité de l'œuvre.

« *Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédié* »².

I.2.1.3 La quatrième page (l'avertissement)

Assia Djébar a attiré l'attention de ses lecteurs par l'avertissement, elle a expliqué le but de ce roman en déclarant que les événements sont inspirés de la réalité « *...Zoulikha, l'héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie...* » (Avertissement).

¹ GENETTE Gérard, op cit in BEKKAT Amina, op cit, p.233.

²Ibid.

L'auteure a fait des efforts pour trahir la fiction en transposant la réalité avec beaucoup de fidélité.

«...tous les faits et détails de la vie et la mort de Zoulikha ...sont rapportés avec fidélité historique...» (Avertissement).

Afin de raconter la vie de l'héroïne, l'auteure n'hésite pas de créer d'autres personnages qui n'ont jamais existés dans la réalité, mais ils ont une place importante dans le monde fictif.

«...certains personnages ...sont traités avec l'imagination et les variations que permet la fiction...» (Avertissement)

L'auteure a l'intention de mélanger la fiction et l'Histoire, elle donne beaucoup d'importance à l'Histoire, mais elle ne peut pas s'écarter de la fiction. Djébar a l'intention de mémoriser l'Histoire de l'Algérie, en la sauvegardant de tomber dans l'oubli.

A la fin de l'avertissement, l'auteure a révélé les finalités d'écrire ce roman dans la citation suivante: *«...j'ai usé à volonté de ma liberté...pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée d'avantage...» (Avertissement)*

L'auteure a adhéré l'approche documentaire en écoutant les femmes et précisant les dates et les lieux.

I.2.1.4 L'épigraphe

Souvent, l'épigraphe est sous forme d'une citation, située au début du roman, généralement elle porte le sens global du texte. Assia Djébar a choisi le

poème de Samuel Wood comme une épigraphe. *«Elle est placée en exergue, généralement en tête d'œuvre, ou de partie d'œuvre.»*¹

L'épigraphe se caractérise par l'ambiguïté, elle nécessite une réflexion parce qu'elle est obscure et riche de signification.

*«L'épigraphe est souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclairera ou confirmera qu'à la peine lecture du texte.»*²

La compréhension d'une épigraphe n'est pas une mission facile, elle nécessite la lecture du texte, le lecteur doit faire des efforts parce que l'épigraphe est la clef pour accéder au fond du texte. Autrement dit, chaque élément paratextuel éclaire une partie du texte, et facilite le déchiffrement du sens. L'épigraphe de notre corpus est un poème qui se compose de sept vers, il évoque la voix mystérieuse.

« Si faire entendre une voix venue d'ailleurs »

C'est la voix de Zoulikha qui se manifeste dans le texte sous plusieurs formes : chant, cri, chuchotement, parole..., c'est une voix perdue qui revient de temps en temps à Césarée pour secouer la mémoire et les souvenirs du passé. *«Se révèle non moins illusoire qu'un rêve»*

La voix de l'héroïne se caractérise par la dualité et la force qui reflète sa personnalité maghrébine très distinguée. Cette chaleureuse voix se nourrit de la douceur de la langue mère.

« Il y a pourtant en elle une chose qui dure

Son timbre vibre encore au loin comme un orage»

¹ GENETTE Gérard, op cit in BEKKAT Amina ,op cit ,p.235.

² Ibid.

I.2.1.5 Préface

La préface est un discours préliminaire, elle est une partie des alentours du texte, elle a pour objet de présenter, de commenter le texte et d'orienter la lecture.

«La préface est un élément paratextuel...située avant le texte qu'elle présente et commente,...»¹

Il existe différents types de préfaces, nous nous intéressons à la préface auctoriale : c'est une préface écrite dans la première parution du roman par l'auteur, elle remplit une fonction capitale expliquée par Jouve dans la citation suivante: *«L'incitation à la lecture et la programmation de la lecture, il s'agit d'expliquer au lecteur pourquoi et comment il doit lire»²*

Alors, l'auteure veut valoriser son roman explicitement en montrant au lecteur la meilleure méthode de la lecture, et par conséquent, la préface assure une bonne lecture du texte.

Dans notre corpus, Assia Djébar explique son intention d'écrire ce roman dans ce qu'elle a appelé préface qui se compose de quatre parties.

D'abord, l'auteure nous raconte son retour au pays natal et sa décision d'écrire le roman. *«La première fois au printemps de 1976...je me trouve chez la fille de l'héroïne» (LFSS, p12)*

Elle veut s'inscrire dans le monde cinématographique par le repérage d'un film de long métrage qui raconte l'histoire de Zoulikha en s'appuyant sur les témoignages des femmes. Ce film était dédié à Zoulikha et à Bela Bartok (musicien). Le film est un mélange harmonieux de fiction, de documentation et de musique. *« La présentation de sa vie était interrompue par la musique de flûte*

¹ JOUVE Vincent. Op cit, p.16.

²Ibid.

d'Edgar Varèse et les images actuelles de la ville (Césarée) rues à demi désertées, une mendiante errante... » (LFSS, p17)

L'auteure a consacré la troisième partie pour raconter la biographie de "Zoulikha" « *Zoulikha est née en 1916 à Marengo... » (LFSS, p17)*
Puis elle a accédé dans la vie intime de l'héroïne en donnant des informations sur sa famille et son village.

«*Le père de Zoulikha s'appelle "chaieb" ...un cultivateur...*» (, LFSS, P18)

Dans la dernière partie, l'auteure nous invite à écouter la conversation des femmes qui parlent à propos de Zoulikha.

« *Quelle audace elle a cette Zoulikha, ...son mari, en sachant comment elle a parlé dans la rue "fière "d'elle... » (LFSS, p24).*

I.2.1.6 Epilogue

Au dessus du titre "épilogue", l'auteure a inséré un poème écrit en italique qui résume le sentiment de l'exil chez elle.

« *Loin d'Alger, nid de corsaires évanouis
Ma capitale de douleurs, Ô Césarée!*

Nous avons remarqué que l'auteure a une nostalgie de sa ville, elle considère *Césarée* comme la capitale de ses douleurs parce qu'elle a passé sa vie loin de ses origines.

« *Les oiseaux de tes mosaïques
Flottent dans le ciel de mes larmes ».*

Ces vers résument une profonde blessure qui se cache derrière les mots : "larmes" "douleur"...

En revenant à l'épilogue, l'auteure a expliqué son déguisement, elle a joué le rôle de "visiteuse" "étrangère" et "invitée" qui a visité les filles et les amies de l'héroïne pour écouter l'histoire de Zoulikha

«La "visiteuse""l'invitée""l'étrangère"...tous ces vocables me désigneraient-ils donc moi...» (LFSS, p235)

Selon l'auteure, Zoulikha est la femme -oiseau de mosaïque qui a chanté le grand poème d'Homère. Djébar est revenue pour entendre ce chaleureux chant qui vibre dans sa ville natale.

«Je l'entends et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire...» (LFSS, p236)

L'auteure nous explique que l'amour de sa ville natale est la cause de son retour.
« Cité antique, o ma Césarée » (LFSS, p236)

« Parce que j'ai désiré soudain rentrer » (LFSS, p239)

Plusieurs années après l'indépendance, elle a décidé de retourner.

« Je reviens si tard et je décide à dérouler le récit,

Ce retard me perturbe, me trouble, me culpabilise... » (LFSS, p239)

Avec l'intention de revivre le passé, la romancière a voyagé dans le temps en citant les civilisations vécues par sa ville natale (Césarée) afin de montrer la valeur historique de cette ville.

Dans les dernières lignes, Djébar ouvre la parenthèse de la violence qui a envahi l'Algérie pendant la décennie noire.

« ...ces derniers dix ans au moins, cette nouvelle saignée...des milliers d'innocents sont portés disparus à leur tour, parfois sans sépulture» (LFSS, pp240-241).

I.2.1.7 L'incipit et l'exipit

Avant d'entamer ce que porte l'incipit de notre corpus comme informations sur le roman, nous choisissons de commencer d'abord par la définition. Marie – Eve Thérénty a donné la définition de l'incipit comme suit:

«...il s'agit des premières lignes, du tout début du roman...»¹

Dans l'incipit s'amorce l'histoire. Il est considéré comme une chandelle qui éclaire le cheminement de la lecture, comme il joue un rôle capital d'influencer le lecteur et de l'attirer vers le texte. A l'aide de l'incipit le lecteur peut préciser et identifier le genre littéraire du texte, au cas où le genre n'est pas mentionné sur la couverture du livre.

«*Le début du roman, en inscrivant le texte dans un genre particulier, trace un horizon d'attente sur le fond duquel s'établit la consommation avec le lecteur...*»².

Selon les règles classiques, l'incipit a pour objet de situer l'histoire, c'est-à-dire, il doit répondre à trois questions : Qui? Quand? Où?

Alors, l'auteure peut situer l'histoire en quelques lignes, en mettant le doigt sur le héros ou l'héroïne, comme elle peut préciser le cadre spatio-temporel.

Dans l'incipit de *La Femme sans sépulture*, Assia Djébar a présenté les personnages principaux du texte. Mina est le nom par lequel commence l'incipit ce qui montre qu'elle va jouer un rôle principal dans le roman.

«*Mina, en attendant que le reportage sur sa mère apparaisse sur les écrans de télévision*» (LFSS,p25).

¹ THERENTY Marie- Eve, *L'analyse du roman*, Paris, Hachette, 2000, (col, crescendo), p.117.

² JOUVE Vincent, op cit, p.19.

Le deuxième personnage cité, c'est la sœur aînée de *Mina*, elle n'était pas nommée par l'auteure, mais dans le deuxième paragraphe de l'incipit, l'auteure dévoile son nom. « *Elle choisit de séjourner...chez sa sœur aînée...Hania la croit à la plage ...*» (LFSS,p25).

L'auteure a choisi "Lla Lbia", comme le nom de l'amie de Zoulikha, ce nom reflète le courage et la force .Ce personnage était une cartomancienne «*Lla Lbia ...l'ancienne cartomancienne prédit le destin ...*»(LFSS,p25).

Mina a une belle relation avec cette femme et elle préfère passer quelques jours chez elle. « *Mina rend visite à dame lionne, enfin Lla Lbia...*» (LFSS,p25).

Toujours dans le but d'informer et d'enrichir les lecteurs sur le roman, l'auteure propose un incipit qui oriente le lecteur vers la méthode adéquate qui lui permet de faire une bonne lecture du texte. L'incipit prépare le lecteur en l'informant suffisamment sur le cadre spatio –temporal, la précision de ce facteur facilite la compréhension du texte, l'incipit met le lecteur dans le meilleur chemin qui lui permet de voir les choses de la bonne manière.

D'abord, la ville d'action est une ville du Sahel, pas loin d'Alger.«...*Mina décide ...de quitter Alger ...de la baie longue et étroite, elle peut apercevoir un peu du port de tout l'horizon marin...elle est dehors, Hania la croit à la plage...*» (LFSS,p25)

Dans l'incipit, la ville n'est pas nommée mais la lecture du texte révèle le choix de l'auteure de sa ville natale (Césarée) ou Cherchell comme un théâtre de l'histoire.

L'espace temporel est très précisé dans l'incipit, apparemment l'histoire se déroule dans l'été. «*Mina décide, cet été de vacances, de quitter Alger ...elle choisit de séjourner ces mois de canicule chez sa sœur aînée ...*» (LFSS,p25) .

Après la première lecture de l'incipit, nous pouvons dire que: L'histoire racontée se déroule sur la terre algérienne, les événements touchent la période actuelle. Mais, si nous revenons aux autres éléments paratextuels, nous ne trouvons pas la simplicité de l'histoire telle qu'elle s'apparaît dans l'incipit. L'histoire a deux facettes, l'une raconte le passé et l'autre raconte le présent.

L'auteure choisit le présent comme le temps de narration, ce qui nous pousse à dire que le roman n'est pas un récit traditionnel mais une histoire très banale qui raconte les aventures de Mina qui a passé ses vacances près de la plage. L'incipit montre "Mina" comme l'héroïne principale de l'histoire, mais en lisant le roman, le lecteur va changer ses interprétations.

L'incipit a entouré la mère de "Mina" par une ambiguïté et une obscurité pour montrer qu'elle est une personne très célèbre, et c'est la même raison pour laquelle le cinématographe a tourné un reportage porté sur la vie de cette femme. «*Mina, en attendant que le reportage sur sa mère apparaisse sur les écrans de la télévision ...*» (LFSS,p25)

On pose un nombre de questions sur la continuité de l'histoire, sur les personnages, alors l'incipit a réussi d'atteindre son but principal, il cherche:

«*À susciter la curiosité du lecteur, à prendre au piège du récit...*» ¹

¹JOUVE Vincent, op cit, p.20 .

Dans l'incipit, nous avons remarqué que l'auteure a l'intention de lier le passé avec le présent, elle a fait la différence entre la ville ancienne avec sa belle architecture et la nouvelle ville avec son style différent .

Dans l'incipit, l'auteure a choisit le mot *destin* qui nous apparaît très lumineux. La prévoyance de l'avenir et l'interprétation des cartes espagnoles montrent l'importance du mot dans la vie des personnages fictifs et peut être dans la vie de l'auteure.

Avant de voir ce que nous apporte l'excipit comme informations sur le roman, nous donnons un aperçu sur ce terme. L'excipit est un élément paratextuel, il s'agit de la dernière page du roman qui nécessite une interprétation fondée sur des connaissances littéraires.

Dans l'excipit, Djébar a essayé de rapprocher deux notions «**l'obscurité et l'éclairage** » «*J'éclairais la veilleuse ...j'allumai d'un coup ...je soufflai la bougie...*» (*LFSS*, p233).

«*Quinze ou vingt nuits ...c'est la lumière de la lune ...dans une clairière...*» (*LFSS*, p 233).

La lumière peut être le symbole de la liberté et de la paix, par conséquent l'obscurité est le symbole de l'agression et de l'ignorance vécue pendant la guerre .Zoulikha est un exemple de la femme qui défend sa patrie et qui a pris l'arme contre le colon. Dans ce contexte, nous pouvons dire que la lumière est le symbole de la prise de conscience.

En revenant à l'expression «*j'ai soufflé la bougie...*» souvent, lorsque nous soufflons une bougie, nous voulons dire que c'est la fin d'une journée, d'une période, ici l'auteure nous donne le signe de la fin de l'histoire.

Dans notre contexte, l'auteure signale la fin de la période coloniale ou bien elle veut dire qu'il faut cesser le feu de la guerre civile.

La femme inconnue dans l'incipit, c'est Zoulikha qui parle avec Mina, elle répond à la question de ses filles «*où est le corps de ma mère*» cette question était posée dès le début mais l'auteure a préféré laisser la réponse jusqu'à la fin.

«*Quinze ou vingt nuits après, c'est à la lumière que je ne reconnus pas, qu'il choisit de m'enterrer consciencieusement...*» (*LFSS*,pp233-234)

L'auteure veut évoquer la génération qui a illuminée l'Algérie et qui s'est révoltée contre le colon. «*Le garçon se lever ...les garçons s'éveillèrent en sursaut, l'un brandit son arme.*»(*LFSS* ,p233).

I.2.2 La Femme sans sépulture emprisonnée dans l'emboîtement scriptural

Assia Djébar a remis en cause les techniques classiques d'écriture du récit et du roman biographique. Elle veut raconter l'histoire de Zoulikha en l'écrivant avec une nouvelle technique. Nous avons remarqué qu'il ya une absence de linéarité chronologique des évènements, l'auteure raconte l'histoire en abolissant les frontières entre le passé et le présent. L'auteure a utilisé la technique de la mise en abîme en racontant une histoire dans une autre. Nous voulons montrer cette technique en illustrant le roman.

Pour raconter la vie de Zoulikha, sa vie intime et son engagement, l'auteure a fait appel à plusieurs voix féminines, mais le récit principal est toujours interrompu par d'autres récits, une fois pour exciter la curiosité des lecteurs et une autre pour écrire avec un autre style.

Nous avons remarqué la présence de plusieurs récits secondaires dans le roman, les personnages féminins deviennent les narratrices de cette fiction.

Reuter Yves donne une définition au récit emboîté dans la citation suivante : « *Un ou plusieurs personnages d'un récit premier racontent, imaginent ou rêvent une ou plusieurs histoires, devant eux-mêmes narrateurs d'une fiction seconde* »¹

Les récits racontés peuvent avoir plusieurs utilités, ils expliquent et éclairent l'histoire principale, comme ils créent d'autres personnages qui n'ont pas de relation avec le récit principal comme : la voisine aveugle, Djamila, les fils de Saadoun, le mari de Hania...L'insertion de ces récits dans le roman a pour objet de mettre en discussion les thèmes marginalisés dans le récit principal ou dans la société, nous pouvons citer des exemples : l'amour de l'aveugle, la vie sociale, l'effet de la guerre sur la femme surtout.

I.2.2.1 Récit de fils de Saadoun

Dans le premier chapitre, la Dame lionne prend la parole pour raconter à Mina l'histoire de sa mère "Zoulikha ", mais elle se trouve plongée dans un autre récit «la mort des fils de Saadoun »

«*Cette nuit où l'on fusillait les fils de Saadoun ...cela fait maintenant vingt ans...*» (DA, LFSS, p30)

Dame lionne se plonge dans le passé, elle s'intéresse à raconter tous les détails de sa vie à Mina, et les événements qui l'entourent.

«*J'étais autrefois laveuse des morts commence Lila Lbia, la nuit de la mort de fils de Saadoun, ce fut pour moi, dans cette époque de tourmente !la nuit la plus longue...*» (LFSS, p31).

¹ REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, BORDAS, 1991, p70.

Le récit raconté par Lla Lbia est interrompu par plusieurs phases de silence, ce qui rendent le récit plus séduisant, la narratrice veut exciter la curiosité de Mina et du lecteur.

«Un silence, Mina profite pour débarrasser les verres dorés de thé, les tasses de café ...» (LFSS, p34).

Le silence est choisi par la narratrice dans la situation de blocage, une difficulté d'expression ou dans les moments de réflexion. Après, elle reprend le récit en racontant son rôle dans la scène tragique.

«...nous avons travaillé trois ou quatre heures, Fatima et moi ...venions à peine de terminer notre triste tâche, lorsque Mustapha arriva avec les moudjahidins...» (LFSS, p44)

La voix de Lla Lbia reflète ses douleurs et l'amertume des souvenirs,

*«Elle souffre, Lla Lbia : long halètement vingt temps plus tard...»
(LFSS, p36).*

I.2.2.2Le récit de la voisine aveugle

Mina décide de visiter la Dame lionne pour écouter l'histoire de sa mère. Au couché du soleil, une voix aiguë chante avec tristesse de l'autre côté du muret. *«Voix de l'inconnue, telle une lame d'acier dans l'espace, se déchire pour le vers suivant...» (LFSS, p29)*

La chanteuse c'est la voisine de Lla Lbia qui défoule en chantant la tristesse qui envahit sa vie puis plusieurs années. Pour répondre aux questions de Mina, Lla Lbia décide de raconter l'histoire de cette pauvre femme.

«C'est la troisième fille de la maison d'à côté, celle qui devient presque aveugle, elle improvise...» (LFSS, p30)

Le récit est interrompu par la discussion faite entre Lla Lbia et Mina.

La tristesse envahit sa vie dès le jour de l'assassinat, elle a perdu le goût de vivre. *«On l'a tant de fois demandé en mariage, après, à l'indépendance, elle refuse aujourd'hui de se soigner les yeux» (LFSS, p31).*

I.2.2.3 Récit de la tante de la visiteuse

Avant d'entamer le troisième récit, nous pouvons dire que cette technique d'écriture est voulue par l'auteure qui déclare :

«Une histoire dans l'histoire et ainsi de suite, se dit l'invitée, n'est pas une stratégie inconsciente pour, au bout de chaîne nous retrouvons, nous qui écoutons, qui écoutons, qui voyons précisément le fil de narration se nouer...» (DA, LFss, p122)

L'auteure a essayé de s'éloigner du caractère autobiographique, mais elle a donné un aperçu sur sa vie intime lorsqu'elle a parlé de sa tante. *«...l'une des tantes de la visiteuse est morte dans la maison mitoyenne...» (LFSS, p50)*

Hania a observé attentivement la "visiteuse" ou "l'étrangère" qui revient de loin pour repérer un film sur sa mère (l'héroïne de Césarée). *«À l'époque cette visiteuse d'aujourd'hui, alors fillette de deux ou trois ans ...» (LFSS, p49).* Après, elle se rappelle la tante de visiteuse, la narratrice veut monter l'authenticité des événements en provoquant la tante de la visiteuse qui revient pour chercher et mémoriser la réalité. Alors, Djebbar a utilisé cette manière pour laisser une trace de sa vie privée. *«Cette voisine morte jeune, sans descendance...elle a souffert de tuberculose pulmonaire...» (LFSS, p50).*

A travers ce récit et le récit précédent, l'auteure a montré les souffrances des femmes pendant la période coloniale, le désastre français a volé leurs rêves et il a détruit tout ce qui est beau.

I.2.2.4 Récit de Djamila

Cette fois, l'auteure a cédé la parole à Zohra Oudai afin de continuer l'histoire de l'héroïne, mais la présence de Djamila a déclenché les souvenirs du passé. «*La miséricorde de Dieu sur moi aujourd'hui, c'est ma cousine Djamila ...*» (DA, LFss, p139).

Djamila considère Zohra Oudai comme sa mère, elle ne tarde pas à l'aider. Après les souffrances et les douleurs, Zohra a trouvé la paix et le soutien. C'est le même cas d l'Algérie qui a beaucoup souffert pendant la colonisation, mais aujourd'hui la paix et la sécurité s'installent partout.

«*...je me souviens ...quand j'aidais ma tante paternelle à la porter, elle bébé...Djamila que je portais dans mes bras, elle pleurait toute la nuit...*» (DA, LFss, p139).

Nous avons observé que la narratrice a utilisé " **une vitesse**"¹ dans la narration de ce récit, elle raconte la vie de Djamila dès la naissance jusqu'au le jour de narration dans quelques lignes.

I.2.3 La Femme sans sépulture et le croisement des genres

I.2.3.1 La Femme sans sépulture et le cinéma

Dans le but d'étudier l'écriture chez Assia Djebar dans *La Femme sans sépulture*, nous avons trouvé que le cinéma a joué un rôle fondateur dans la constitution de l'écriture du roman. Comme il est évident que plusieurs productions littéraires peuvent être réalisées sur l'écran. Pour cela, nous

¹Nous voulons attirer l'attention du lecteur sur **la vitesse du récit**, .L'étude de vitesse nous permet de penser, d'interroger le rythme du roman, l'accélération et le ralentissement des événements.

essayons dans cette partie de montrer la relation existée entre le cinéma et la littérature, en prenant notre corpus comme un exemple.

Sachant que l'auteure a vécu une expérience cinématographique avec les deux films *La Noubia des femmes du mont de Chenoua*"1978, la beauté de ce film a permis de l'auteure d'obtenir le prix de la critique à la Biennale de Venise en 1979. Le second film, *"La Zerda ou les chants de l'oubli"*1982.

L'expérience cinématographique est très frappante sur la production littéraire pour plusieurs raisons : le cinéma a mis l'auteure en contact avec sa langue maternelle (l'arabe et le berbère), et par la suite, Djébar « *essaie de reproduire (le parler féminin) dans l'audio –visuel, ces voix féminines, elle les reconnaît comme une partie de son identité refoulée jusqu'au là sous strate du parler et de l'écriture français* »¹. L'auteure éclaircit le rôle de cette technique sur le plan personnel.

Avec cette technique d'écriture, l'auteure peut insérer une autre langue à côté de la langue française qui se transforme par ce fait à une écriture francophone. Et grâce à ces voix féminines « *Djébar se rend compte de la façon dont l'Histoire est écrite' au Maghreb : ce sont les narrations de femmes qui transmettent les récits historiques d'une génération à l'autre.* »²

Pour monter son premier film et écrire le roman, Djébar a fait appel à la voix féminine, en considérant la mémoire des femmes comme le réservoir culturel et historique de la société.

¹RICHTER Elke, *L'écriture de "je" "hybride la Quatuor Algérien d'Assia Djébar*, op cit., p.11.

² Ibid.

Dans le prélude, l'auteure a raconté l'histoire de ce film, et comment elle a décidé de retourner à sa ville natale pour rencontrer les femmes et discuter sur les aventures de "moudjahidettes" oubliées comme Zoulikha . Djebbar choisit de s'enfuir dans le passé pour adoucir les douleurs de l'exil parce qu'elle se sent doublement coupée par la langue et le mode de vie, elle trouve dans ce retour est une catharsis. Ce sentiment est appelé par Benjamin Stora "**la nostalgie**"¹.

Le roman est une réinscription de la vie de notre héroïne, parce qu'elle est déjà racontée dans le *la Nouba des femmes du mont de chenoua*", l'histoire de Zoulikha était en ouverture.

«Oui, c'est au printemps de 1976, j'étais plongé dans les repérages d'un film long-métrage...» (LFSS, p14).

«Je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, dédié aussi à Bela Bartók...» (LFSS, p16).

Le film est un mélange entre la fiction et le documentaire, ce qui nous apparaît comme le point de ressemblance entre "*La Femme sans sépulture*" et *La Nouba des femmes du mont de Chenoua*".Ce film est aussi une mosaïque où la musique, la tradition, ...s'entrecroisent pour enraciner l'image de la vie sociale dans le monde du cinéma.

La Femme sans sépulture est une transposition de la même histoire (Zoulikha) de l'univers de l'image au monde scriptural. «Tu as refusé de tenir son rôle, remarque à la voix basse Mina, dans ce film qu'on, tourner à partir de sa vie.»(LFSS, P53) .

²Ce terme est utilisé par Benjamin Stora, dans un article intitulé "*la solitude des incomprises: La guerre d'Algérie dans les écrits de femmes européennes* ".l'article discute la situation des femmes «pieds- noires», et le sentiment de l'exil, après la perte de l'Algérie et le retour .in *expression magrébine*, revue ,vol 2,n°1,Histoire(s) ,Blida –Algérie ,Ed Tell,2004,p.61

Dans le film, l'auteure a donné de l'importance à Zoulikha, mais dans l'œuvre, elle s'intéresse beaucoup à Hania et Mina qui cherchent la sépulture de leur mère.

Le film est né d'interview des femmes qui ont participé à la guerre de libération avec l'étrangère ou l'intervieweuse qui revient après une longue absence pour revivre le passé des femmes de Césarée: «*La conversation, dans le patio, entre Mina et l'intervieweuse durait plusieurs heures* » (LFSS, P48). Pour l'auteure, ce film est une occasion d'une triple rencontre: une rencontre avec les femmes de son village, avec la langue maternelle et avec l'Histoire car les interviews des femmes sont restituées dans leur dialecte par contre, Djébar fait des commentaires en langue française.

«...reprend encore l'invitée ...elle secoue ses cheveux fait signe de chasser les images de sa première enfance déroulée la précisément de l'autre côté du muret...» (LFSS, P49).

Comme des lecteurs, nous avons la curiosité de savoir la cause qui a poussé l'auteure à refaire la même histoire "Zoulikha". Au début, nous pensons que l'auteure veut ouvrir le dossier de « torture » mais heureusement, nous avons trouvé la réponse chez l'auteure interrogée dans le congrès d'avril 2002 sur la finalité de l'œuvre, elle a déclaré que le thème de torture n'était pas sa motivation d'écrire ce roman, mais c'est la guerre civile qui a revécu les douleurs de la guerre de libération.

Le film investit l'Histoire par le biais du regard de Lila posé sur les femmes enfermées dans les patios et confondues par l'écoute. Dans *La Femmes sans sépulture*, Djébar s'approche de ces femmes pour les écouter et les regarder, elle est nommée dans le roman «l'écouteuse» «*Je retrouve l'espace*

d'enfance, moi « l'écouteuse », et il semble que je n'ai qu'à aller contempler à nouveau la mosaïque la plus étrange du musée » (DA, LFSS, P238-239). Dans le roman, Djébar a remplacé la voix par le regard, cette action est faite parfois par l'auteure, les narratrices et des fois par la caméra qui joue un rôle fondamental dans l'écriture du roman. Alors *l'écriture du regard* caractérise l'écriture du texte djébarien.

« Quelques rires d'enfants, venant de la rue strient le silence... » (LFSS, P53).

« Mina, dans la cuisine, ouvre le robinet, elle doit s'éclabousser le visage d'eau fraîche » (LFSS, p51).

La Dame regarde Mounia en affirmant : *« Je me souviens que ses mains tressaient l'une des nattes de ses cheveux qu'elle avait si noirs, une longue natte contre l'oreille ... » (LFSS, PP36-37)*

Le roman est un métissage entre l'écriture et la cinématographie, l'auteure a posé le stylo pour laisser le rôle à la caméra qui capte l'obscurité, l'inexprimable et l'invisible, elle fait aussi transposer le silence, la description des rues désertées du village avec l'architecture ancienne.

« L'évocation dure quelques minutes où la caméra fouille lentement l'espace vide des artères, des places et des statues sans regard. Comme Zoulikha restée sans sépulture... » (LFSS, P17).

En lisant le texte, nous avons rencontré plusieurs phases de silence ; le mot cède la place au silence ou à l'image, cette écriture est nommée "**l'écriture du silence**". *« L'écriture du silence où les mots deviennent aptes à laisser présager ce qui est aux limites du dicibles »¹.*

¹ CLERK Jeanne-Marie, *L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar*.p.03.
Article disponible sur : <http://fabula.org/lht/2/clerc.html>.

Cette écriture prend sa place dans le roman, elle s'intéresse à décrire les moments quand les narratrices s'arrêtent de parler, les spécialistes appellent ces phases de silence "*les situations de blocage*", l'auteur -cinéaste intervient pour demander au personnage de faire une action afin d'accomplir le vide. «*Un silence, Mina en profite pour débarrasser les verres dorés de thé, les tasses de café, puis, avec une souplesse de chèvre, elle s'accroupit, genoux croisés, à même le carrelage*» (LFSS, P34).

«*Dame Lionne s'arrête, ferme les yeux, le temps coule, translucide, Mina note que les persiennes de la porte voisine près de la courette, se sont mises à battre...*» (LFSS, p35).

En s'interrogeant sur la relation entre l'oralité et le silence, Guy Michaud a tenté d'élucider ce rapport en disant «*l'oralité n'est pas que parole parlée, mais aussi parole retenue, ou silence*»¹.

L'oralité est une parole, elle est aussi le silence qui est une façon d'expression qui reflète la culture, l'ethnique d'un peuple. Djébar a essayé chaque fois d'approfondir dans la vie sociale avec une rigueur et beaucoup de précision.

Au cours de la lecture de ce roman, nous l'imaginons comme un film qui raconte l'histoire de Zoulikha à partir des conversations des femmes et des monologues de l'héroïne. L'auteure a intégré dans l'histoire l'amour de Mina et les fiançailles de son frère pour enchaîner les fils du présent et du passé.

Dans ce roman, le dialogue a pris une place importante, il est un univers où les personnages s'expriment et extériorisent leurs sentiments et leurs pensées. L'auteure l'utilise aussi pour montrer l'originalité culturelle de la société.

¹ GUY Michaud, *Négritude : tradition et développement*, Copyright, éd COMPLEXE, 1978, p.124.

-Et toi, Ô Mina, qu'en penses –tu ?

-Tu as bien dit, Ô Lla Lbia, après ton pèlerinage à la Mecque l'année dernière «le dévoilement de l'avenir, c'est péché» (LFss, p28).

En jouant le rôle d'une metteuse en scène, l'auteure fait participer Mina dans le tournage de ce film et au même temps l'écriture de ce roman, elle lui a donné une chance pour imaginer le scénario d'une scène.

« ...revenir à ce dernier récit de Lla Lbia et le faire défiler comme un scénario court, rapide, intense ?

Je commence : une fin presque d'après –midi, la scène démarre chez Dame lionne qui a cousu six drapeaux ...puis pliés et placés tout au fond du couffin ! précise Mina, avec un sourire... » (LFSS, pp167,168)

« Ensuite poursuit la narratrice, je vois ce film se dérouler presque en muet :...il y a le bruit de la rue, des soldats, mais pas de paroles entre les personnages !... » (LFSS, p169) .

L'auteure n'a pas oublié la musique qui donne le charme de toute production télévisée. Djébar a dédié *La Nouba des femmes du mont de Chenoua* à Bela Bartok, elle déclare que« grâce à la musique de Bartok, je l'entends, moi, j'entends Zoulikha constante, présente ... » (LFSS,p17).

Le roman contient une musicalité très distinguée, Djébar nous fait écouter le chant de la voisine aveugle, le chant de la cousine et aussi la voix des femmes avec un rythme doux et original. « Toutes les dames de la ville formant pour ainsi dire, un chœur, tantôt tumultueux et tantôt lointain, autour de Lla Lbia... » (LFSS, p166).

Le roman est riche de la gestualité qui traduit l'intention de l'auteure de dessiner la tradition et préserver le patrimoine culturel fidèlement. Avec la magie du mot, nous pouvons imaginer les manières et le comportement du personnage. Dr Mezgueldi pense que la gestualité est englobée dans l'oralité en

affirmant que « *La gestualité et la corporalité sont au cœur de l'oralité qui place le corps au centre de la préhension et de la mesure du monde.* »¹

Dans *La Femme sans sépulture*, la parole cède la place au geste et à la mimique pour exprimer l'état d'âme des personnages et pour refléter la tradition avec une façon différente. « *Ils sont presque tous, et en plus une barbe, une barbe jusqu'au la (avec une malice de gamine, elle met sa main à la hauteur de ses seins)* » (*LFSS*, p85)

Nous pouvons dire que le roman est composé des textes hétéroclites que le génie du mot permet de créer un ensemble textuel très cohérent, le corpus contient plusieurs exemples. Dans le premier chapitre intitulé *Dame lionne ,prés du cirque romain*, nous attendons que ce chapitre porte une vision historique sur l'antiquité, mais la narratrice raconte une tragédie jouée sur le théâtre algérien pendant la guerre de libération. A partir du troisième chapitre ,les monologues de Zoulikha sont dispersés dans le corpus, ils ne se succèdent pas linéairement, c'est pour démontrer cette technique cinématographique .

Certains trouvent que la technique de **mosaïque textuelle** utilisée par Djébar est la voie adéquate qui lui permet de rendre la valeur aux lieux et aux personnages marginaux (les femmes enfermées dans les patios) et aussi aux sujets tabous comme « le viol et les tortures des femmes dans les prisons ».

¹ MESGUELDI Zohra, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine*, thèse de doctorat sous la direction de C. Bonn uni Lumière, Lyon, p.3 (2001) Disponible sur le site : [http : //ddata.overblog.com/xxxxyy/0/12/83/54 études/littérature/le discours de l'oralité.-pdf](http://ddata.overblog.com/xxxxyy/0/12/83/54_études/littérature/le_discours_de_l'oralité.-pdf)

La Femme sans sépulture a réussi à abolir la complexité du travail cinématographique, le roman peut contenir deux éléments paradoxaux : l'image et le mot. Cette écriture est appelée par Djébar « **l'image-son** », c'est une écriture qui réduit la parole dévoilant et masquant la réalité, elle fait appel à cette technique avec beaucoup de passion, en montrant sa spécificité dans la citation suivante : « *Je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des ahrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là bas, chez moi... l'image-son est enregistrement du silence et captation du non visible* »¹

Grâce à cette écriture, l'auteure peut trouver son identité perdue dans le monde de la modernité et de la civilisation.

I.2.3.2 La théâtralisation au centre de *La Femme sans sépulture*

Toujours dans le but d'approfondir dans l'écriture d'Assia Djébar et de s'approcher de ses caractéristiques, nous choisissons d'accéder à l'univers du théâtre et de voir de près la relation existée entre les deux genres littéraires dans *La Femme sans sépulture*.

Assia Djébar a amalgamé les genres littéraires dans le texte, elle a introduit le roman par des poèmes issus de la tradition orale, elle a emprunté au cinéma quelques principes qui lui permettent d'écrire d'une manière différente, en s'appuyant sur l'image, le regard et la voix. Elle a utilisé les spécificités et les techniques théâtrales dans l'écriture romanesque afin d'engendrer une nouvelle écriture et par la suite créer un style littéraire très distingué.

¹CLERK Jeanne –Marie, *L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar op cit.p.03.*

Nous avons relevé du texte plusieurs passages qui montrent l'intrusion du théâtre dans le roman, cette intégration a perturbé l'écriture et la lecture. Ce croisement des genres a donné une nouvelle vision sur l'écriture romanesque qui a évolué rapidement. Enfin nous saisissons que les domaines littéraires se dialoguent et s'échangent avec une dimension poétique.

« nous cherchons la scène, nous nous avançons irrésistiblement comme des acteurs de théâtre ;or ,devant le vide des spectateurs ,nous nous construisons au hasard un cadre ,un trait de craie esquissé à la va-vite...Vite ,un ennemi ,vite ,une voix à défier : et nous cherchons hors de notre sang alors que ,la première énigme, nous la portons en nous,... » (LFSS ,P135).

« Cette scène, pas très loin de chez nous, près du four de pain ; le soir approchant, ils se sont éparpillé dans les bars de la ville... » (LFSS, p33).

Selon Djébar, la vie est un grand théâtre où chacun joue un rôle géré par les lois de la société et gouverné par les traditions et la religion.

Les personnages du roman portent les costumes des acteurs du théâtre, ils jouent différents rôles dans la même scène, mais ils ont le même but qui réside à transmettre un message moral, idéologique aux spectateurs-lecteurs :*« Que notre défi nous est nécessaire pour sortir du sommeil et que peu important le visage et le corps adverses qui nous servent de butoir » (LFSS, p135)*

Le théâtre offre beaucoup de liberté aux acteurs pour s'exprimer, ils utilisent le mot, le geste, l'apparence, le décor, et la musique .Ce qui rend le théâtre très aimable, c'est que les scènes se jouent en direct devant les spectateurs qui jettent leurs regards sur les acteurs, spécialement sur leurs corps. L'écriture du corps orne l'écriture d'oralité *« le corps participe et au grand*

discours de l'oralité »¹ et le théâtre s'intéresse aussi au corps et au gestuel. « *Grand, une beauté du diable qui faisait peur, la peau blanche et rouge ...et en plus une barbe, une barbe jusque là ! (avec une malice de gamine, elle met sa main à la hauteur de ses seins.)* » (LFSS ,p85).

L'utilisation des parenthèses caractérise l'écriture d'oralité et signale la présence de l'écriture théâtrale. « La didascalie » est un espace exploité par la narratrice qui prend la parole pour qu'elle puisse nous expliquer des détails sur les personnages (acteurs), elle sert à donner plus d'information sur les personnages et aider le lecteur à imaginer la scène.

Le geste est un moyen d'expression, il est appelé par Beida CHikhi « le langage d'action »². Dans le corpus la parole cède la place au geste spontané par lequel, les personnages peuvent traduire leurs pensées et transmettre leurs émotions « une émotion vive avec un geste »³. le gestuel signale le retour à l'origine, c'est par le gestuel que Djébar peut décrire tous les détails pour montrer l'authenticité culturelle, et refléter la tradition, l'ethnique et les croyances d'un peuple.

Zohra Oudai a hoché la tête, replongée dans ce passé pour le revivre... » (LFSS ,P81).

L'une des spécificités de l'écriture d'oralité est la présence du langage du corps et du gestuel, pour ça, l'écrivain s'est concentré sur la description des mouvements du corps féminin, par exemple pour désigner la prière, elle s'éloigne de toute expression directe et banale, ce qui rend l'œuvre plus séduisante. « *Dame Lionne se prosterne, se relève, s'accroupit dans le rythme des sourates à peine perceptibles... »* (LFSS,p29). Les mouvements du corps constituent un univers des signes qui appartiennent à un groupe social.

¹ MEZGUELDI Zohra, op cit ,p.24.

² CHIKHI Beida, *Problématique d'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed DIB* , Alger, OPU, p.194.

³ Ibid,p.196.

Le théâtre est l'art de la parole. Dans le roman, Djébar a donné une grande importance à la parole féminine surtout lorsqu'elle trouve des contraintes à s'exprimer dans la langue d'Autre. Elle veut utiliser une parole puissante qui inspire sa force de tradition orale populaire « *(et elle mima son français comme sur une scène de théâtre)* » (LFSS ,P86).

Djébar a valorisé la parole féminine, en incorporant le roman par une série de dialogues qui déclenchent l'idée de théâtralisation. Nous trouvons que le roman est riche de toutes les manifestations de la voix féminine (cri, le chant, chuchotement, ...) « *Une voix un peu aigue s'envole par –dessus le muret de l'autre côté de l'autre côté du patio* » (LFSS, p29).

« *Il semble que la voix de Zohra Oudai les enveloppe, les pousse sur le chemin, on trace ce mouvante et infatigable, en un flux imperceptible, murmurant contre les oreilles.* »(LFSS ,P82) .

Nous nous interrogeons sur la finalité d'utiliser cette technique dans le roman et spécialement dans l'écriture d'oralité. Heureusement nous avons trouvé la réponse chez Guy Michaud qui nous explique ce rapport dans la citation suivante : « *Le théâtre permet à l'écrivain de retrouver le chemin de l'oralité* »¹ L'objectif principal de l'auteure est de s'exprimer avec sa langue d'origine, de sauvegarder la culture traditionnelle, en faisant appel aux différents moyens ou aux différentes voies qui mènent à l'oralité.

En lisant le roman, nous nous trouvons en face d'une pièce théâtrale ou un épisode. Nous imaginons la scène en écoutant une musique très douce qui

¹ GUY Michaud, *Négritude : tradition et développement*, op cit, p.102.

envahit le roman. Cette écriture est très distinguée car elle se veut orale, nous ne le lisons pas, mais nous l'écoutons. « *Lla Lbia poursuit paupières baissées, sa plongée dans le passé-la cloche de l'église près de moi...la cloche avait sonné...* » (LFSS ,P33)

Nous notons que l'écriture théâtrale se caractérise par la présence de la musique et le chant. Dans la citation au dessous, la narratrice a montré la relation existée entre les notions citées.« *C'est une scène marine, elles sur le visage, contemplant un grand vaisseau au centre de la scène ...Ulysse doit sortir vainqueur !il veut absolument continuer son voyage, mais il veut tout autant écouter le chant des sirènes...* » (LFSS,pp116-117).

Djebar a préféré insérer le chant de la voisine aveugle en interrompant le récit de Lla Lbia.

*J'ai vu mon amour fusillé
Dans la cour d'une prison noire
J'ai crié, je n'ai pas crié
On lave son sang chaque soir !(LFSS ,P29).*

Le roman est écrit d'une façon fragmentaire, chaque récit raconté se trouve isolé, et chaque récit raconté s'enveloppe dans un acte théâtral ou un épisode.

Le décor est un art, il est aussi un type d'écriture. On peut lire l'Histoire et la tradition d'un peuple à partir des détails d'un meuble ou le dessin d'un tapis. Les couleurs, les trait...ces éléments forment un champ significatif qui traduit le passé et prévoit l'avenir d'une société. Le décor est un élément principal dans toute production théâtrale, Djebar a décoré les scènes par des détails simples qui reflètent la tradition et l'originalité de la vie.

« elles sont assises sur des nattes, étalées à même le parterre de faïence couleur brique ; Lila appuie son dos souffrant contre le mur de chaux blanchi, deux coussins brodés posés sur ses genoux » (LFSS ,p26).

Djebar veut écrire avec un style spécial qui englobe tous les genres pour cela, le roman se voit comme un univers où s'entrecroisent les genres ou les disciplines. Donc, l'histoire de Zoulikha est à la fois un récit, un roman et un documentaire.

Chapitre II

Le flot de l'oralité dans le roman

II.1 Le flot de l'oralité dans le roman :

Dans cette partie, nous tenterons de nous approcher de la notion d'oralité, cette notion est beaucoup reliée à l'écriture maghrébine et africaine.

L'auteure a utilisé les matériaux qui l'aident à construire un texte maghrébin qui montre la richesse culturelle, et la valeur de la langue mère qui reflètent l'image de soi.

A partir de l'histoire individuelle de Zoulikha, l'auteure veut inscrire la voix par l'écriture d'oralité qui repose sur deux axes principaux : le premier c'est la langue, le conflit linguistique entre la langue d'expression et la langue d'affection, le deuxième c'est la culture d'origine qui prend une place à côté de la culture de l'Autre et par la suite, nous pouvons parler de l'interculturel.

Jacques Chevrier pense que le croisement de l'oralité et l'écriture fait naître une nouvelle technique d'écriture.

« Cette immixtion croissante de l'oralité dans l'écrit ouvre une nouvelle voix vers une modernité textuelle... »¹

L'émergence des différentes traces d'oralité dans le texte écrit a engendré un nouveau style d'écriture qui remet en cause la pratique textuelle traditionnelle.

L'écriture maghrébine fondée sur l'insertion d'oralité qui se caractérise par l'utilisation du proverbe, la comparaison, la métaphore, les mots empruntés de l'arabe.... Dans le but de perturber la phrase française, l'auteure a utilisé l'arabisme et la traduction.

¹CHEVRIER Jacques, *Littératures d'Afrique Noire, de la langue française*, Paris, éd Nathan, avril 1999, p.96.

II.2Présentation du concept

"**L'oralité**" est le concept clé dans notre recherche, mais il est ambigu et nécessite beaucoup de précision et d'éclairage.

Louis Jean Calvet pense que l'oralité dépend de la société orale, sans écriture, il donne à l'oralité le synonyme "**d'illettrisme**"¹, donc il méprise les sociétés orales, il pense que ces sociétés sont pauvres de savoir et elles vivent dans le royaume de l'ignorance.

Alors, l'auteure a lié le savoir avec "l'écriture", mais l'inexistence de l'écriture n'exclut jamais le savoir, ce qui résume les propos d'Amina Bekkat et Guy Michaud dans les citations suivantes:

«L'écriture est la photographie de savoir, mais elle n'est pas le savoir même »²

«Le savoir est l'héritage de tout ce que les ancêtres ont pu connaître et ce qu'ils nous ont transmis en germe...»³

Donc, la société orale est pauvre d'encre et de plume mais elle est riche de savoir et de sagesse .Pour certains, le livre est la seule source de savoir, mais Hampate Bâ possède un autre point de vue.

«Un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle ...»⁴

Pour Hampate Bâ, le vieillard est considéré comme une bibliothèque, il est le réservoir du savoir, la source d'expérience et de sagesse. L'auteur veut aussi

¹ CHERIF Sara, *Le retour du récit dans les années 1980: Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez Ben jelloun, R.Mimouni ,F.Mellah ,V.Khouryet ,A.cossary.* Thèse de doctorat, nouveau régime, uni, Paris – Nord, oct. 1993, p.01

Disponible sur le site:

[http://www.limag.refer/thèses/chérif%20gaillard .pdf](http://www.limag.refer/thèses/chérif%20gaillard.pdf)

²BEKKAT Amina Azza,op cit., p.259.

³ MICHAUD Guy, *Négritude : tradition et développement*, op cit p.119.

⁴ Ibid.

montrer la nécessité de protéger ce trésor culturel de l'oubli parce qu'il est emmagasiné seulement dans la mémoire individuelle.

Dominique Maingueneau assure la variété de la littérature et il confirme la présence de la littérature orale en disant : « *la littérature ne passe pas nécessairement par le mode graphique .Mais dans la littérature dite « orale » on distinguera le cas des littératures dans les sociétés sans écriture....* »¹

Lorsque nous parlons de la littérature orale et de la littérature écrite, les notions « D'originalité » ou « création » prennent un sens différent. Toute histoire narrée porte les valeurs d'une société, le discours s'appuie sur « : une *sagesse immémoriale : proverbe, lieux communs en tous genres émaillent le texte pour en concentrer la morale ...* »²

Le dictionnaire du littéraire a proposé deux définitions de l'oralité:

« *L'oralité est un mode de communication fondé sur la parole humaine et sans autre moyen de conservation que la mémoire individuelle ...* »³.

L'oralité est un type de communication qui sert à établir l'échange entre les individus, elle se base sur la parole qui est définie par George Gusdorf comme suit: « *La parole est la réalité humaine telle qu'elle se fait le jour d'expression* »⁴

La parole est une expression qui porte la réalité le même jour de l'affirmation. Notre recherche s'intéresse à la parole féminine qui est considérée

¹ MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Paris, DUNOD, 1993, P.86.

² Ibid., p.91.

³ ARON Paul, Denis Saint -jacques, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF p.426 (date non mentionnée).

⁴ GUSDORF George, *La parole*, Quadrige, puf, 1998, p.05.

comme le transmetteur de la réalité quotidienne vécue dans la société algérienne.

L'oralité est un élément inhérent de la société orale qui se repose sur la mémoire et non sur l'écriture. *Le dictionnaire du littéraire* a proposé une autre définition. «*L'oralité désigne ce qui dans le texte, témoigne de la parole et la tradition orale...*»¹.

Cette définition explique la relation qui existe entre l'oralité et le scriptural; on ne peut pas parler de l'oralité que dans l'univers d'écriture, elle travaille à semer l'œuvre écrite avec les grains de la tradition orale et la parole afin de les sauver de l'oubli et de garder leurs valeurs esthétiques.

Les auteurs maghrébins veulent «...*déjouer les pièges de labyrinthes idéologiques...*»² en injectant dans ses romans des traces de la culture orale qui risquent d'être effacées de la société maghrébine. L'idéologie est toujours vivante dans l'œuvre, elle laisse ses traces entre les lignes, pour cela la sociologie s'intéresse à cet élément primordial.

Nous ajoutons que la parole et la tradition orale sont des éléments essentiels de l'oralité et qui peuvent exister aussi dans le monde scriptural.

Dans *la négritude: tradition et développement*, l'auteur pense que l'oralité désigne «*l'instrument de l'expression d'une culture ...*»³

Pour définir l'oralité, l'auteur a ajouté la notion de la culture, il veut dire que l'oralité est la voie qui mène à la culture d'un groupe social.

¹ ARON Paul, Denis Saint-jacques, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, op cit, p.426.

² LALAOUI Fatima Zohra, *Ecriture de l'oralité et contre discours féminin dans "Loin de Médine" d'Assia Djebar*, op cit. p.03.

³ MICHAUD Guy, op cit, p.119.

Paul Zumthor possède un point de vue très proche du précédent, il l'a éclairci dans cette citation: «*L'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio-culturel limité...*»¹

La culture est une partie centrale de l'oralité, chaque groupe social possède ses spécificités culturelles qui ne peuvent pas être comprises et interprétées que dans le milieu original.

Amina Azza Bekkat donne une autre définition à l'oralité, elle pense qu'elle « *...concernait les modes de production, la transmission et la réception de la littérature orale...* »²

L'émergence de **la littérature orale** dans la définition d'oralité donne un nouvel éclat, mais quelle est la différence entre les deux notions? Dans le but de bien comprendre les deux concepts, nous essayons de répondre à la question à l'aide des citations des grands chercheurs.

La littérature orale était longtemps marginalisée parce qu'elle est le produit des sociétés orales (sans écriture alors sans savoir).

Les formes principales de cette littérature jouent le rôle d'un maître éducateur qui installe les mœurs d'un groupe social en se basant sur la religion et les croyances. Jacques Chevrier trouve que la littérature orale a pour objet d'exprimer la participation de l'individu au monde vivant c-à dire garder et conserver la culture du groupe et installer la morale, en conciliant les forces du bien et en exorcisant les forces du mal .Les chercheurs prouvent la difficulté de limiter la littérature orale à cause de sa richesse et la diversité de ses formes, mais Guy Michaud a tenté de rassembler quelques éléments constitutifs de cette

¹ZOMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, SEUIL, 1983, in MESGUELDI Zohra, op cit p.23.

²BEKKAT Amina Azza, op cit,p.263.

littérature en disant: « ...*récit historico-légendaire, conte, fables, proverbes, énigmes et mythes constituent l'essentiel de cette littérature orale...* »¹

Alors, le conte, la fable, la légende et les autres formes citées constituent la littérature orale qui n'a aucun moyen de mémorisation que la mémoire collective d'un peuple. Donc, les auteurs africains et maghrébins parlent de la fragilité de cette littérature et pour cela, les écrivains maghrébins ne s'attardent pas d'orner leurs écritures par des fragments de cette littérature afin de la sauvegarder. Alors, l'écriture romanesque est la voie adéquate de la transmission et de la préservation de cette littérature.

Certains chercheurs pensent que l'oralité avait un grand rôle dans l'entrée en littérature, d'abord les écrivains imitent le modèle ancestrale et l'écrivain n'était qu'un héritier du conteur ou du griot. Mais après des années, le retour à la tradition et la littérature orale est expliquée dans la citation de Zohra Mezgueldi qui pense que le but de ce retour est « *de montrer les traces de la tradition orale comprise au sens de la culture traditionnelle...* »²

Cette citation nous explique la relation qui existe entre **l'oralité** et **la tradition orale** : la tradition orale n'est qu'une partie du patrimoine de l'oralité. Dr.Mezgueldi donne à la tradition orale le même sens que la culture traditionnelle, mais nous ne voyons pas les choses de la même façon.

La tradition orale désigne : «... *l'ensemble de tous les types de témoignages transmis verbalement par un peuple sur son passé...*»³

La parole est un élément lumineux dans la tradition orale, elle est le moyen par lequel la civilisation d'un peuple est transmise d'une génération à une autre par le biais du proverbe, du conte et de la légende...

¹ MICHAUD, Guy, op cit, p.120.

²MESGUELDI Zohra, op cit, p.21.

³HOUCHI Abla, *Oralité et écriture dans "l'honneur de la tribu de Rachid Mimouni,*, thèse de magister, uni, Batna, 2008, p.48

Ainsi, la culture traditionnelle englobe le gestuel, le corporal, et les formes orales qui peignent les mœurs et le mode vie d'une société.

Au premier temps, l'insertion de l'oralité dans le texte écrit était par la technique du collage qui consiste à intégrer les proverbes, les fables, les légendes... ou bien par la concentration sur le personnage- conteur qui joue le rôle principal dans le roman. Nous ajoutons que la présence de l'oralité dans le texte écrit est clairement signalée par l'usage intensif des guillemets, des parenthèses et de l'italique.

II.3L'oralité ou la voix revenue de l'origine :

II.31Le proverbe:

Nous consacrons cette partie pour étudier le proverbe dans le corpus, nous nous rapprochons de la notion de proverbe pour élucider son rôle dans la vie sociale et dans le corpus. *Le dictionnaire du littéraire* définit le proverbe comme suit : «*Le proverbe consiste :...en une formule populaire brève qui énonce de façon métaphorique une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse...*»¹

Alors, le proverbe est une expression prononcée par un sage qui tente d'instaurer l'ethnique d'une société, mais cela nécessite souvent une interprétation parce qu'il se base sur la métaphore, la connotation et le symbole. L'interprétation du proverbe est liée avec le savoir culturel de la société. «*Il est*

¹ARON Paul, Denis Saint-jacques, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, op cit, p.495.

*nécessaire de faire partie du même milieu culturel pour savoir le sens concret et anecdotique du contenu non figuré de l'expression...».*¹

L'auteur a utilisé le mot **nécessaire** pour montrer que l'interprétation du proverbe exige l'appartenance au même milieu socio-culturel où la possession du savoir facilite la compréhension du proverbe.

Nous pouvons ajouter que le proverbe est un système codé qui nécessite un certain savoir qui sert à décoder ou à déchiffrer le proverbe.

*«...il encode les échanges verbaux, excluant par là même tous ceux qui ne comprennent pas le sens caché»*²

Le proverbe est une expression connotée, d'une nature symbolique, il excite la curiosité des interlocuteurs en cherchant le sens.

kazi Tani déclare que *«...des proverbes qui transmettent les résultats de l'expérience dans le vécu quotidien de tout le peuple...»*³

Le proverbe est le résultat d'une expérience, une forme de sagesse qui existe dans une société et pas dans une autre, le proverbe se différencie d'une société à une autre parce que la signification des mots et les symboles prennent différentes interprétations.

Bekkat Amina explique la fonction du proverbe dans la citation suivante: *«...il n'a seulement une valeur décorative, ce n'est pas seulement un ornement de style que l'on aisément supprimer »*⁴

Bekkat pense que la fonction fondamentale du proverbe est bien "la fonction constitutive" qui participe dans la construction des mœurs et des valeurs, mais

¹AQUIEN Michèle et MOLINIE Georges, *Le dictionnaire de la rhétorique et la poétique*, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, éd La Pochothèque, le livre de poche,1999,p.327.

²BEKKAT Amina, op cit, p.285

³KAZI TANI Nora,*La parole vive de la littérature orale* in *Langues et Littérature* ,revue ,Alger ,OPU,1987,p48.

⁴BEKKAT Amina, op cit, p.285.

on ne peut pas nier la fonction décorative du proverbe qui orne l'écriture romanesque. Nous avons vu que Djébar a utilisé le proverbe pour montrer une caractéristique de l'écriture d'oralité dans *la Femme sans sépulture*. « *Qui a honte de ce qui lui fait mal*

C'est biens là la preuve que ce mal

Lui vientdu diable »

« *yalli yestehyi bi ma dharou*

Ma dharou chittan ghir hou » (LFSS, P175).

Nous avons remarqué que le proverbe cité au dessus est traduit du français à l'arabe dialectal, donc l'auteure se trouve dans une situation bilingue, elle s'adresse aux lecteurs francophones et aux maghrébins en utilisant les deux langues.

L'auteure a fait une traduction littérale en s'appuyant sur le sens, mais la traduction n'est pas toujours fidèle .Pour cette raison Jacques Chevrier est contre toute sorte de modification. «*Le proverbe ne subit aucune modification car toute déformation serait une déformation de la tradition »¹.*

Chevrier explique la valeur esthétique et sémantique du mot au sein du proverbe, sachant qu'il n'y a pas des synonymes, l'inexistence de deux mots qui possèdent la même charge sémantique .Alors, toute modification de mots est une modification du sens .A la fin, la transmission du proverbe doit être dans la langue d'origine.

Nous sommes d'accord avec Chevrier sur l'idée de traduction, ce que nous avons montré dans l'exemple ci dessous qui illustre la trahison de la traduction. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Djébar a traduit un petit poème du français à l'arabe dialectal en disant :

« *sahafiyin hr'ar*

²CHEVRIER Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand colin, 2ème édition, 2004, p.198.

Ma y'a quablouch el'ar

Les journalistes, les braves

N'acceptent jamais le mal » (Le Blanc de l'Algérie, p228)

« Le mal » est traduit dans le proverbe "dhour", mais dans ce poème est traduit "el'ar", on peut constater que la langue française est incapable de transmettre le sens exacte et qu'elle n'est pas riche sémantiquement par rapport au dialecte ou la langue maternelle de l'auteure.

Le proverbe résume une expérience, il porte une morale en s'inspirant de la tradition et les croyances de la société. Dans le proverbe cité au dessus, nous touchons une trace culturelle attachée à la société algérienne : les gens pensent que "chittan" est la source du mal ; l'ennemi qu'il faut éviter.

Alors, le proverbe est forgé selon plusieurs critères considérés comme des jalons de la société algérienne « *Le proverbe exprime l'expérience d'une civilisation en faisant référence au climat à l'histoire, aux mythes, aux mœurs, aux institutions...* »¹

Le proverbe a une construction phrastique très spéciale et une sonorité particulière. « *Le proverbe est une poésie dans sa substance ...en effet comme un poème, le proverbe est composé d'une image-symbole qui exprime la vérité vécue...* »²

Nous prenons un exemple du corpus pour vérifier le contenu de la citation au dessus. « *yalli yesthi bi ma dharrou*

Ma dharrou chittan ghir hou »

Ce proverbe est distingué par une sonorité spéciale et un rythme très clair. « madharrou » est le dernier mot dans la première phrase et le premier dans le

¹FALG Jacqueline, Kane Mohamadou, *Littérature africaine, textes et travaux*, Tome 1, éd. NATHAN AFRIQUE, 1974, p.151.

¹Ibid.

deuxième.« hu »est le même son par lequel se terminent les deux phrases du proverbe, ce qui nous permet de dire que le proverbe est un art populaire qui possède un rythme et une musicalité choisie par l'énonciateur.

Le proverbe est une citation occasionnelle, il est prononcé dans des cas particuliers, c-à dire que le proverbe est une expression conditionnée par le temps et par le thème.

« *Lla Lbia a longtemps réfléchi avant de prononcer le proverbe : ...elle eut besoin de justifier sa prompte décision par un proverbe ...elle trouva aussitôt le proverbe qui lui apparut adéquat...* » (LFSS, P175)

« *Chaque délai, chaque retard affirme Zohra Oudai, en s'appuyant sur un proverbe arabe courant : recèle en lui, sois-en certaine, un bien caché* » (LFSS, P79).

Zohra Oudai relie le sens du proverbe avec le retard qui devient une occasion pour prononcer le proverbe. La narratrice affirme que Zohra fait appel à un proverbe arabe, elle se rapproche chaque fois de sa langue maternelle considérée comme la source de tradition. On peut ajouter que le proverbe a une dimension morale qui sert à modifier le comportement.

On résume que le proverbe est une formule qui porte la morale, il s'applique dans des cas particuliers, il reflète les normes de la société et il orne le style d'écriture. Il a une dimension culturelle qui prouve l'indépendance culturelle au sein d'un monde prisonnier par la mondialisation et l'interculturalité.

II.3.2La langue maternelle au cœur du texte :

La langue maternelle émerge dans le corpus, son charme orne le style et le rend très distingué. *La Femme sans sépulture* est un carrefour où les deux

langues se rencontrent et se dialoguent. Ce mélange linguistique est bien choisi par l'auteure qui déclare :

« *Je persiste à croire qu'il y a un pont secret à établir, que du français conceptuel à l'arabe luxuriant, il y a quelque écho commun ...une fluidité, une coulée qui est à la fois française et arabe... »¹*

L'insertion de plusieurs mots d'origine arabe dans le texte prouve l'intention de l'auteure de construire cette passerelle qui relie les deux langues.

Notre corpus contient plusieurs exemples qui interprètent la volonté de l'auteure d'orner le texte par des mots arabes qui ajoutent une poésie et une beauté à la phrase et perturbe l'acte de lecture.

« *Lla Lbia dans son dialecte précieux ... » (LFSS, P27)*

« *Elle passe soudain à la langue arabe, qu'elle a plus raffinée... »
(LFSS, P50)*

« *Mais leur argent, à elle et à El Hadj, étais versé en grande partie, d'abord à la medersa... » (, LFSS, p81).*

« *...ici même, sur ma meida... » (LFSS, p83).*

« *Ta présence m'apporte l'aman... » (LFSS, P26).*

L'insertion des mots qui appartiennent à l'arabe dialectal n'explique pas l'absence d'équivalent dans la langue française mais pour Djébar, la langue arabe est la langue poétique parce qu'elle se base sur *L'allitération* et elle est aussi la langue du désir et de l'émotion,

« *Djébar reproduit les sonorités de l'arabe par la recherche de l'allitération »²*

« *Sur ma meida : cette table ... » (LFSS, p26)*

¹CHEVRIER Jacques, op cit, p.241.

² *L'Amour, La fantasia*, art disponible sur le site :

http://w.lettres_et_arts.net/littératures-étrangères-et-francophones:30-1-amour-la-fantasia-d'_assia-djébar.

L'auteure peut remplacer "**medersa**" par l'école coranique, **aman** par "la paix ", nous justifions l'utilisation des mots arabes dans le corpus par le pouvoir de la langue qui exerce son influence sur l'écriture et la volonté de l'auteure de créer une nouvelle écriture "l'écriture maghrébine".

Abdallah Bounfour a ajouté que l'intégration de mots d'origine arabe a pour objet de perturber le système de la phrase française et ce n'est pas l'existence des décadences linguistiques chez l'auteur.

« Introduire des mots dialectaux est une manière de perturber le système de la phrase classique : cette perturbation touche le fondement de la langue... »¹

La perturbation de la phrase française est conçue et voulue par l'auteur qui veut briser à son tour les normes de la langue-outil, en essayant de prouver qu'il puisse créer son propre style qui repose sur l'écriture d'oralité où affleure la culture d'origine.

L'ornement du corpus par des mots d'origine arabe est pour remplir le manque sémantique et culturel marqué par l'utilisation de la langue d'Autre. *« ...j'emporterais des dons, en nature ou en argent à l'**Achoura**... » (LFSS, p93).*

*« ...allons nous entrer là, demande t- elle, chez le mort bien mort qu'ils appellent un saint, évidemment pour la **baraka**... » (LFSS, p104).*

"**Achoura**" est un événement important dans notre religion, l'auteure profite de l'occasion pour montrer quelques habitudes pratiquées par les gens dans la société maghrébine.

¹ CHIRIF Sara, op cit, p.119.

Le mot "**baraka**" se répète plusieurs fois dans le roman, il est cité avec intensité dans le Coran, ce qui montre l'appartenance religieuse de la société d'origine. Les femmes croient toujours que la source de "**baraka**" ce sont les saints qui se reposent dans " el zawia".Elles pensent aussi que les saints peuvent leurs donner la "**baraka**" qui va les aider à réaliser leurs vœux et leurs rêves.

L'auteure n'hésite pas d'insérer des mots qui appartiennent au monde féminin afin d'informer le lecteur non maghrébin de la spécificité culturelle de son pays. Malgré les tentatives de l'acculturation, cette écriture a pu dessiner le monde culturel par la langue maternelle qui reflète fidèlement la vie sociale. « *Les yeux fardés, agrandis au **khôl** ...ainsi que le front surmonté parfois d'un bijou d'or ou de perles...* » (LFSS, p22).

L'auteure a choisi pour chaque mot arabe son équivalent en français ou bien il fait suivre ce mot par un commentaire qui l'explique et parfois elle préfère le laisser sans explication. Nous n'arrivons pas à comprendre le choix de l'auteure ,expliquer des mots et pas d'autres, mais ce qui est très apparent c'est que l'écriture du texte est une écriture de rupture par laquelle, l'auteure a laissé libre cours à tous les cheminements d'expression .Nous l'illustrons par des exemples relevés de notre corpus:

« *Sur ma **meida**: cette table, si elle avait une âme, elle aurait parlé...* »
(LFSS, p83).

« *C'est cette table basse pouvait parler ...elle est le seul souvenir...* »
(LFSS, p80).

« *...ton grand père était surnommé **El Chater**, à cause de sa perspicacité...* » (LFSS, p119).

« *Mina rend visite à Dame Lionne, enfin **Lla Lbia** ,c'est son nom arabe ...* »(LFSS p25).

Si nous posons la question sur les finalités de cette écriture maghrébine, nous trouverons la réponse dans la vie de l'auteure qui a vécu un déchirement culturel et linguistique. Elle était instruite en parallèle par l'école française et l'école coranique, entre le mot et la parole, entre la tradition et la civilisation du colonisateur. Alors cette écriture est le seul univers qui a accepté son bilinguisme culturel et linguistique.

Dés le début, nous analysons la présence de la langue maternelle dans le roman, ce qui déclenche l'idée d'étudier ce type d'écriture, le choix de la langue par l'auteure ouvre le dossier de « l'écriture de violence ». Selon Djébar, la langue française reste la langue de colonisateur qui a été derrière les souffrances des algériens. Dans *L'Amour, la fantasia*, Djébar explique ses émotions vers cette langue : « *j'ai senti que pour moi, dans le français, il y'avait du sang dans cette langue...* » (DA, *L'Amour, la fantasia*, p25).

En revenant à l'écriture de violence, l'auteure a transformé les morts en des mots « *les corps exposés au soleil, les voici devenus mots, les mots voyagent...* » (*L'Amour, la fantasia*, p109)

Nous avons trouvé la même idée dans notre corpus, le corps de Zoulikha est exposé au soleil, puis elle se transforme en fantôme qui voyage, raconte et rencontre les vivants « *lourde je suis, et je l'étais davantage, non à cause des services sous la tente, plutôt à la suite des heures ensoleillées qui m'avaient rendue bourdonnante et fertile, une plante grasse...* » (LFSS, p228).

Ecrire en français relève d'un combat, Djébar a transformé les morts en mots pour dépasser la violence. Elle retourne à ses origines et dans chaque retour, Djébar se trouve obligée d'évoquer les violences vécues sur le territoire natal, ce qui exige le passage de la langue française à la langue maternelle. Pour

un auteur francophone, l'écriture est l'équivalent de violence parce qu'il se trouve » *à la croisée des langues*¹.

II.3.3 Les enjeux de traduction et d'arabisme :

« En fait je cherche, comme un lait dont on m'aurait, autrefois écartée, La pléthore amoureuse de la langue de ma mère » Assia Djébar

Assia Djébar joue le rôle d'une traductrice parce qu'elle se trouve dans une situation bilingue. Elle fait appel à la langue orale et l'intègre dans le texte afin de créer une nouvelle écriture née d'un brassage des langues.

La Femme sans sépulture contient plusieurs expressions arabes traduites littéralement en français et qui ont des équivalents dans notre dialecte.

« Si cette table basse pouvait parler ... » (LFSS, p80)

La narratrice "Zohra Oudai" essaye de confirmer la réalité de ses paroles, mais elle n'avait pour témoin que sa table basse.

C'est une façon de parler, par laquelle les femmes font appel aux objets dans des situations précises pour montrer la vérité et l'authenticité de leurs paroles.

« Notre Zoulikha ...si elle née homme aurait été général chez nous comme chez d'autre peuple ... » (LFSS, p80)

« Je pleurais, autre fois, en évoquant cette scène, à présent toutes mes larmes sont taries ... » (LFSS, p83).

La langue française est le seul outil d'expression utilisé par l'auteure pour décrire sa culture, elle a trahi cette langue à travers la traduction.

¹ *L'Amour, la fantasia*, opt cit .p.02.

Dans le dernier exemple, l'indicateur de temps "autrefois " est placé au milieu de la phrase par contre les règles et les normes syntaxiques de la langue française exige que "autrefois " se place toujours au début de la phrase. Assia Djébar affirme qu'elle travaille pour modifier et perturber la phrase française par l'inversion de sujet, le verbe. Alors, les mots sont structurés selon la syntaxe de sa langue maternelle. Jean Déjeux a remarqué ce procédé chez Assia Djébar et il a commenté en disant :

« *Selon Assia Djébar, l'inversion du sujet, de l'adjectif, du complément a pris pour elle un rapport évident avec une sensibilité qualifiée de "Maghrébine" et qui appréhende les choses par fulgurations soudaines... »¹.*

Cette transgression exercée contre les règles grammaticales de la langue française, nous pousse à réfléchir à l'**écriture de la violence**, d'une part, le roman décrit la violence exercée sur la femme dans la période coloniale.

« *Ils posaient déjà les fils de la gégène, ils apportaient les bidons d'eau pour la baignoire, ils aiguisaient les couteaux dans le crissement convenu, tout cela, au fond, pour prendre les mesures de mon corps » (LFSS, p220).* Et d'autre part la transgression et la violence exercée par l'écrivaine sur la langue peut être justifié par l'intention de l'auteure de créer une poétique très distinguée.

La traduction est un procédé utilisé dans la littérature, surtout dans l'écriture d'oralité, il est défini par Christiane Claude Achour comme suit:

« *...donner des équivalences en français pour ne pas frustrer le lecteur d'un savoir et donc que partager avec tous... »².*

¹DEJEUX Jean, *Situation de la littérature maghrébine de la langue française: approche historique, approche critique, bibliographie méthodique des œuvres maghrébines de fiction*, op cit , p.87.

²ACHOUR Christiane Claudet, *L'écrivain comme traducteur*, in Actes du colloque : *Langues, Cultures et Traduction*, sous la direction de Meriem BEDJAOUI , 2000/2001, p.75.

Le lecteur maghrébin bilingue trouve facilement l'équivalent de la phrase dans son dialecte, mais le lecteur français ou francophone touche ce changement morphologique et sémantique sans accéder au sens exact.

« *bois, Habiba (elle l'appelle ainsi, mon amie...)* » (LFSS ,P52).

« *Hania –dont le prénom signifie « l'apaisée »...* » (LFSS, p54).

« *D'autres femmes, autrefois disait- on, étaient « peuplées », « habitées »- en arabe on les surnommait « les Meskounates »-...* »(LFSS, p105).

Najet Khadda partage la même idée avec Achour Christiane surtout sur l'effet de la traduction sur la compréhension du texte, elle pense que :

« *Et le parti pris de traduction littérale qui produit un effet d'exotisme sur le récepteur étranger et fonctionne à la connivence pour le lecteur natif ou le détenteur de la langue source –sème plus d'un trouble dans le texte...* »¹

Nous voulons dire que le lecteur français ou francophone sent une certaine étrangeté vers les passages traduits littéralement parce qu'ils contiennent des traces culturelles, par contre le lecteur natif est considéré comme un complice qui trouve la traduction un moyen « **d'affichage d'une appartenance** »¹

Nadjet khadda pense que la nostalgie de la langue maternelle est la cause principale qui pousse l'auteur d'utiliser la traduction littérale. Djébar a récupéré sa langue maternelle perdue durant les années d'exil, en utilisant la technique de la traduction qui reflète la fidélité à la langue émotionnelle et à la parole sacrée de la mère. Le texte djabarien devient un texte plurilingue, un univers où se dialoguent les langues et les cultures.

« *La nostalgie de la langue perdue (la langue parlée de la mère, langue savante du père) vise à diriger le désir vers une circularité*

¹ KHADDA Nadjat, *Citation culturelle et élaboration psychanalytique dans l'escargot –entête de R, Boudjadra in Discours en /jeu (x) : intertextualité ou interaction des discours*, Alger, OPU, avril 1986, (pp290, 331), p.301.

mythologique : celle de la réminiscence, elle appelle une (re) formation idéale du temps perdu et fait vivre une précarité historique à travers une blessure intime, elle propage un sentiment de culpabilité inassignable sur la totalité de la confession »¹.

En parlant de la traduction, nous récoltons les différents points de vue qui s'intéressent à la traduction dans la littérature et ce n'est pas comme une science autonome. Makhily Gassma définit la traduction dans la littérature dans la citation suivante : « *Transposition en français des tournures propres au génie de nos langues* »².

La traduction est imposée dans le texte comme un élément spécial de la littérature maghrébine ou africaine, elle est à la fois l'âme et l'arme d'une écriture qui exprime l'identité.

Makhily Gassma donne une explication à cette technique en affirmant que : « *C'est ce procédé auquel recourt la narratrice pour restituer le rythme de son parler, elle coule dans le moule de la langue d'origine, le mot de la langue d'emprunt c- à dire qu'elle adopte la syntaxe de la langue d'arrivée* »³

Les expressions arabisées ont pour objet d'attirer l'attention du lecteur sur la spécificité de cette écriture "maghrébine " et de lui montrer la capacité de l'écrivain de créer son propre style et de signaler son originalité et sa culture.

« *Dieu veut que leurs vie soit courte...* » (LFSS, p35).

« *Mon cœur me mordait, sous le sein...* » (LFSS, p35).

« *Cette fille est amère...* » (LFSS, p139).

¹ KHADDA Nadjat, op cit, p.297 .

² KOUCHKAR Fatima Zohra, *Emergence du parler féminin arabe dans la langue française dans le roman d'Assia Djebar "L'Amour et la fantasia" in colloque, Langues, culture et traduction* ,op cit ,p.113 .

³ KOUCHKAR Fatima Zohra, op cit, p.113.

Dans ces expressions, l'auteure fait appel à la grammaire de notre dialecte algérien, qui ne s'explique pas par une méconnaissance de la langue -outil- et ses règles, mais au contraire, elle prouve la maîtrise de cette langue étrangère et l'intelligence créative de l'auteure.

Certains chercheurs pensent qu'Assia Djebar utilise souvent le "calque" c'est à dire « *la traduction littérale d'une unité sémantique.* »¹

Nous considérons notre corpus comme un atelier où l'auteure tisse les deux langues pour faire un beau tapis. Elle tente de créer un univers familier pour intégrer le lecteur français dans la société algérienne à travers l'œuvre qui porte la tradition orale et par la suite, le lecteur non maghrébin peut participer à l'élaboration du sens à l'aide de ses connaissances.

Mais, ce n'est pas toujours le cas, Beida Chikhi pense que les expressions traduites « *constituent pour le lecteur français des vides sémantiques et pour le lecteur algérien des signaux de reconnaissance...* »²

Chikhi note que la traduction littérale d'une expression arabe retirée de la tradition orale d'une région ne suffit pas pour transmettre le sens exact de la phrase à un lecteur francophone car le mot appartient à un contexte socioculturel bien précis et en plus, le mot a une charge sémantique conventionnée dans un groupe social.

Nous ajoutons que l'écriture est l'âme de la société, elle relie la société et la création, ce que Barthes explique dans cette citation: « *L'écriture est une*

¹Ibid.

¹CHIKHI Beida, op ,cit p.141.

fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale... »¹.

Khouchkar possède un autre point de vue sur la traduction dans l'œuvre d'Assia Djebar:« *Traduire ...il s'agit de transcrire leur vision du monde, et la sienne, véhiculée par leur parler, en langue arabe mais également par le rythme de ce parler dans la langue française... »².*

L'auteure ne veut pas uniquement traduire la langue, mais elle veut aussi traduire sa vision du monde à travers la langue française, ce qui veut dire que la traduction a plusieurs fonctions surtout dans le domaine littéraire.

En utilisant le procédé de la traduction, l'auteure essaye de montrer l'amour de la langue arabe- la langue d'enfance et de la tradition- et son charme. Le dialecte algérien envahit le texte, il épouse la langue de Molière.

A la fin nous pouvons dire que l'auteure présente énormément des expressions très proches de l'arabe dialectal grâce à la traduction qui n'est pas un travail gratuit, ni un fait mécanique, mais « *il s'agit plutôt d'une transposition métaphoriques et locutive, donc littéraire ; exigeant de ce fait un travail minutieux de la part de l'écrivain sur la langue, les mots et les images. »³. Alors ,la traduction est un travail qui nécessite un effort, c'est un exercice de style que l'auteure maîtrise et utilise dans sa production littéraire.*

¹ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil,1972, p.18.

³KHOUCKAR Fatima Zohra, op cit, p.106.

¹GAILLARD Sara ,*Oralité ,écriture, et intertextualité dans la Nuit sacrée et Bayarmine, in Littérature et oralité au Maghreb ,itinéraires et contacts de cultures ,volm15/16,1°&2°semestre 1992,Paris, L'HARMATTAN,1993,p.134.*

²KHOUCKAR Fatima Zohra, op cit, p.106.

Donc Djébar n'est pas une simple traductrice de la parole populaire, ni une reproductrice **de schémas culturel**¹ maghrébin, mais elle est une artiste dotée d'une imagination très riche et féconde qu'elle utilise pour sauvegarder l'Histoire et celle de Zoulikha.

II.3.4L'Italique comme une trace d'oralité:

Djébar a créé une nouvelle écriture qui se caractérise par la différence et la nouveauté sur les deux plans: littéraire et linguistique.

Nous nous intéressons dans ces lignes à la graphie et surtout à l'Italique afin de trouver des réponses qui justifient et expliquent l'utilisation de cette trace graphique dans le corpus.

L'utilisation de l'italique est très fréquente dans le roman, l'utilisation varie d'un roman à un autre, elle traduit une stratégie d'écriture. D'abord, le mot en italique émerge comme un mot lumineux dans le texte, il attire l'attention des lecteurs qui cherchent l'utilité de ce genre graphique qui orne l'écriture.

Nous avons remarqué que les mots écrits en italique sont des mots empruntés à la langue maternelle comme : *khôl, el hadj, medersa, menfi, el moufti, hammam, habous*...ce que nous poussons de penser de la relation entre l'italique et l'arabe dialectal.

L'italique peut interpréter la décadence de la langue -outil qui a échoué de transmettre toutes les traces culturelles de cette société, et nous ajoutons que les termes comme *khôl, habous*,...nécessitent une longue explication et la version de beaucoup d'encre. Alors, l'italique signale la présence de la langue

d'origine, refoulée dans la mémoire de l'écrivaine qui trouve dans l'écriture romanesque l'espace favorable pour revivre le passé et pour ressentir *l'aman*.

Meddad est un auteur maghrébin qui préfère l'utilisation de l'italique et nous explique les raisons de ce choix dans la citation suivante :

« *Meddad privilège les lettres italiques pour faire parler la langue absente* »¹

Alors, l'utilisation de l'italique n'est jamais gratuite, l'italique est un outil d'arabiser la langue française pour donner beaucoup de valeurs à la langue maternelle. Christian Lagarde donne une explication à l'utilisation de l'italique en affirmant que « *le passage à l'italique marque ici où là un changement de code, selon la norme habituelle de présentation des termes étrangers...* »²

Alors, l'italique signale le changement du code linguistique de la langue française à la langue arabe. C'est très facile de prouver l'authenticité ce point de vue à partir des exemples qu'on va citer.

Le chant de la voisine aveugle est écrit en italique et avec la langue d'Autre pourtant le chant ne s'appartient plus à la culture française. Dans ce cas, nous pensons que l'auteure a traduit ce chant de la langue arabe- la langue d'affection- à la langue française, c'est une autre idée sur l'utilisation de l'italique.

Nous voulons ajouter un petit commentaire sur la citation de LAGARDE qui déclare que l'italique est pour toute marcation des termes étrangers. Nous nous interrogeons sur "l'étrangeté", des mots écrits en italique qui sont des mots arabes, donc la langue arabe pour l'auteur est sa la langue d'origine, et pas une

¹HABIB Salha, ,Abdelwahab Medded, in, *Littérature maghrébine d'expression française*, op cité, p.237.

¹LAGARDE Christian, *Des écritures « bilingues » sociolinguistique Littérature*, Paris, Ed L'Harmattan, 2001, p.95.

langue étrangère, peut être l'étrangeté visée est par rapport au lecteur francophone ou par rapport à la langue -outil.

Djebar a choisi d'utiliser l'italique dans le chant qui témoigne une partie de l'Histoire d'Algérie. Le chant réunit les héros d'Algérie pendant des siècles. Avec une intelligence littéraire, et avec une musicalité, Djebar peut résumer ses aventures en quelques vers.

*«Jugurtha, trahit est mort à Rome, loin de sa terre,
La Kahina, notre reine des Aurès, vaincue, s'est
tuée auprès d'un puits ;*

AbdelKader, expatrié, s'est éteint à Damas, auprès d'Ibn Arabi ! »
(LFSS, p78).

L'utilisation de l'italique permet à l'auteure de voyager dans le temps, de visiter plusieurs lieux, en abolissant les frontières spatio-temporels, elle peut facilement réunir des personnages qui reviennent d'un autre monde ou des différentes périodes.

«...l'italique qui pratique la superposition des temps et des lieux et permet par moments de coïncidence fortuite des deux versants de la frontière»¹.

L'italique renforce le caractère objectif dans le roman en parlant de l'Histoire et de la distance prise par la narratrice qui cède la parole à sa cousine.

Au début, nous avons parlé de l'utilisation de l'italique qui concerne seulement les mots, mais l'auteure a utilisé l'italique pour les passages, les phrases qui portent un aspect poétique : le chant et le poème et même la mélodie chantée dans la fête, et par conséquent, il existe une relation entre la poétique et l'italique.

¹ CHIKHI Beida, Assia DJEBAR in DEJEUX Jean, *Littérature Maghrébine D'Expression Française*, p.85.

« L'italique n'affecte pas seulement la narration, il régit de même les énoncés poétiques, les chants, les mélodies, insérés dans la toile romanesque ...ce sont des expressions isolées à cause de leur statut poétique...son usage est motivée par la pratique conventionnelle de l'écriture poétique»¹

L'italique signale la présence de bas de page, qui caractérise l'écriture d'oralité.« *Bien habous : bien de mainmorte prévu par le droit musulman* ». (DA,LFss ,p77) .

Il n'ya rien dans le texte qui explique l'utilisation de l'italique dans une situation ou une autre, mais nous pouvons noter que cette utilisation relève de l'intention personnelle de l'auteure et son style parce que la finalité de son utilisation est imprécise. L'italique est aussi pour orienter la réflexion des lecteurs.

II.3.5 La Métaphore et la comparaison:

Dans le roman, l'auteure a utilisé une technique d'écriture très distinguée, elle a fait une mixtion de deux langues: la langue maternelle par laquelle les souvenirs d'enfance se déclenchent et la langue paternelle imposée par le père instituteur que l'auteure l'utilise comme un outil d'expression.

¹ CHIKHI Beida, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre Romanesque de Mohamed DIB* , op cit., p.74

Ce qui rend l'œuvre très riche sur les deux plans: culturel et linguistique, c'est l'émergence de l'oralité dans l'œuvre, le métissage de l'oralité et l'écriture qui fait naître une belle technique d'expression où l'esprit puise de ses origines.

La comparaison et la métaphore, deux figures qui sont dispersées dans l'œuvre, elles sont très attachées à l'écriture de l'oralité et elles aident le lecteur à identifier l'appartenance socioculturelle de l'écrivain.

« *Adopter une écriture, c'est une façon d'afficher dans les mots son appartenance à un groupe socio-culturel donné et signifie sa culture et l'idéologie qu'elle véhicule* »¹.

Nous avons relevé du corpus plusieurs expressions de comparaison pour montrer l'émergence des ces figures dans le texte.

« *On voyait des femmes, jeunes avec leurs dents blanches et saines comme les perles d'orient* » (LFSS, p149).

« *La voix inconnue, telle une lame d'acier dans l'espace ...* » (LFSS, p29).

« *... amplifie sa voix d'ange... (LFSS, p 29)* ».

« *Je me débarrasse les dents d'amertume...* » (LFSS, p51).

« *La voix et presque aveugle s'élançe* » (LFSS, P30).

« *Ce ne sont pas des hommes, ...ce sont nos lions !l'ennemi a eu peur de nos lions...*» (LFSS, p41).

« *Zoulikha ...flotte inexorablement comme un oiseau aux larges ailes transparente et diaprées dans la mémoire de chaque femme ...* » (LFSS, p34).

« *Un gentil garçon pur comme un écheveau de laine...* » (LFSS, p41).

« *Avec une souplesse de chèvre, elle s'accroupit...* » (LFSS, p34).

« *...ces souvenirs me sont une pelote de laine emmêlée dans la paume...* » (LFSS, p31).

¹LAURENT Jenny, *Structure et fonction du cliché, Poétique*12, 1972, p505 in CHIKHI Beida, op cit, p.140.

Ces exemples sont tirés de notre dialecte algérien, une langue partagée entre le lecteur et l'auteure qui montre la richesse culturelle et symbolique de cette langue. Pour un lecteur algérien ou maghrébin les expressions citées sont très significatives parce qu'elles « *répondent à la convention tacite sur laquelle repose le langage en partage de l'auteur et du lecteur : habitudes sociales et linguistiques et tout code et un contexte sont alors partagées dans l'euphorie rassurante de l'appartenance...* »¹.

Mais pour un lecteur francophone, les exemples cités forment des nuances d'étrangeté qui rendent la compréhension du texte très floue. Cette situation prouve la relation qui existe entre la langue et la culture. On ne peut pas écarter l'élément culturel parce qu'il est la clef dont le lecteur a besoin pour comprendre le texte.

Beida Chikhi a discuté l'idée précédente en disant que ces expressions « *constituent pour un lecteur français des vides sémantiques...* »².

Pour accéder au sens du texte, la maîtrise de la langue n'est pas suffisante, le lecteur doit s'ouvrir sur l'Autre pour qu'il puisse comprendre le monde.

Nous pouvons ajouter que la métaphore et la comparaison ont pour objet de susciter la curiosité du lecteur ; elles le poussent à réfléchir pour trouver le sens. Ces expressions ne sont pas banales; elles possèdent un charme et une charge sémantique remarquable.

Nous avons remarqué que dans la formation de métaphore ou de comparaison, l'énonciateur s'inspire de la nature : nom d'animaux (oiseau, lions, chèvre...), et de la tradition (ange, pelote de laine...).

¹CHIKHI Beïda., *Problématique de l'écriture dans l'œuvre Romanesque de Mohamed DIB*, op cit .pp140-141.

² Ibid

En utilisant ces figures, l'auteure veut arriver à deux objectifs, le premier est la transmission de la réalité culturelle et historique en montrant la richesse traditionnelle. Le deuxième est la perturbation du discours. Alors, l'écriture d'oralité a permis à l'auteure d'inscrire dans le cadre de « *l'affirmation de soi* ».

A la fin, nous disons que la métaphore reflète la culture d'origine, elle instaure la morale et développe l'imagination des lecteurs. Malgré le pouvoir de la langue française, la métaphore ne perd pas son poids sémantique et ethnique dans le texte.

II.3.6 Le chant et le poème:

L'auteure a enrichi notre corpus par plusieurs traces culturelles, elle a essayé de montrer la variété et la richesse culturelle de son pays d'origine. Le chant a occupé une place importante dans notre culture, l'oral est la voie unique pour transmettre ce genre culturel, mais la mémoire humaine ne suffit pas d'emmagasiner tout ce trésor culturel légué. Malgré sa richesse et sa beauté ce genre culturel n'est pas respecté par toutes les classes sociales et surtout les intellectuels. « *L'élite cultivée traite ce genre avec mépris et dédain ...* »¹.

Récemment, plusieurs tentatives faites pour préserver les poèmes et les chants issus de l'oralité par l'écriture, mais le problème de la prononciation s'impose et la traduction de l'arabe dialectal à l'arabe classique n'est jamais honnête. Les chants et les poèmes sont très nombreux ce qui rend la tâche plus difficile. « *Alors même que dans la littérature orale les enregistrements au magnétophone révèlent des variations importantes dans les divers récitations*

¹HADJAT Abdelhamid, *Aspects de la poésie populaire citadine au Maghreb*, in *littérature orale, actes de table ronde*, juin 1979, Alger, OPU, 1982, p.75.

d'un poème par le même chanteur, ce dernier prétend réciter à chaque fois la « même » œuvre ... »¹.

Jacques Chevrier a donné un éclat sur le chant, il a montré sa nature et sa spécificité en disant : *« Le chant a généralement la forme d'un poème avec rimes et la reprise d'un refrain ...les vers sont courts et riches en symboles dont la signification profonde n'est pas toujours évidente ...l'accent est donc mis une fois de plus sur le sens caché des choses ... »²*

Djebar donne une grande importance au chant qui est le symbole d'une langue poétique recherchée. Le chant est une manière d'exprimer les sentiments de tristesse ou de joie. Le chant déclenche l'idée de l'écoute, pour cela, après les années d'exil, l'écrivaine est revenue pour écouter le chant des femmes de sa ville natale ou la voix chaleureuse reflète aussi la langue d'origine et le dialecte précieux. *« N'importe, c'est sur la place du douar, la voix de l'inconnue chantant inlassablement » (DA, LFss, p234).*

Une nouvelle écriture engendrée par l'interaction de l'oralité et l'écriture a permis d'intégrer la voix féminine d'une belle manière. Horvath Miléna a considéré l'inscription de la voix dans le texte écrit comme :

« L'unique méthode pertinente de la présence féminine pour la narratrice en situation interculturelle d'assurer à la fois la légitimation de la présence féminine dans l'Histoire et le respect de la culture traditionnellement orale des femmes algérienne ...par ce type d'écriture, l'acte narratif sert à préserver de la disparition la mémoire féminine traditionnellement.. »³

¹ MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Paris, DUNOD, 1993p.86.

³CHEVRIER Jaques, op cit, p.199.

³ HORVATH Miléna, *Retours aux voix perdues de l'origine*, uni Hongrie. Trouvé sur le site: <http://Semen, revue .org/document 2232.html>.

En revenant à notre corpus, l'auteure a inséré deux chants, le premier est prononcé et improvisé par la voisine aveugle de "Lla Lbia", le deuxième est chanté par l'une des cousines de "la visiteuse "(l'auteure).

D'abord, nous nous approchons du premier chant avec l'intention de voir de près la spécificité du chant algérien prononcé par l'aveugle dans la cour de l'ancienne ville de Cherchell.

J'ai vue mon amour fusillé

Dans la cour d'une prison noire

J'ai crié, je n'ai pas crié

On lave son sang chaque soir (LFSS, p29).

Ce chant est sous forme de poème. La voisine aveugle a improvisé ces vers pour briser le muret du silence en les chantant avec cette voix d'ange qui déchire l'air et qui touche les cœurs. Ce chant raconte l'histoire d'un amour perdu et fusillé par le colon qui a perturbé sa vie. La douleur a envahi son cœur et qui se reprend chaque soir au couché du soleil. L'amour et la mort constituent les thèmes les plus connus dans le chant populaire qui reflète la réalité historique d'une époque.

« *On lave son sang chaque soir* » ce ver est riche de signification, il symbolise la profondeur de blessure et de douleur .Assia Djébar a libéré cette voix et l'a laissé parler, crier pour se soulager, cette idée est très claire dans le refrain. « *J'ai crié, je n'ai pas crié.* ».

Le chant est très riche de symboles car il est issu de la tradition orale, ce qui résulte un éclatement du sens, chacun interprète ce chant différemment, selon sa vision du monde et le contexte historique. De son côté, elle n'a pas donné une idée, elle a préféré laisser la porte ouverte à toute interprétation réfléchie.

Dans le deuxième chant, l'auteure prête sa voix à sa cousine qui récite une comptine en s'appuyant sur les trois axes de l'identité.

« *L'une de mes cousines qui la fréquentait, chantait, en arabe savant cette comptine ...* » (*LFSS, P76*).

La femme est très attachée à sa culture, elle mémorise la parole et la tradition, elle les protège par la transmission d'une génération à une autre.

« *Elles ne souviennent pas des paroles qu'elles ont entendues, mais que celle-ci leur reviennent à l'esprit petit à petit...* »¹.

Le retour en Algérie a secoué l'archive des souvenirs chez l'auteure qui se souvient du chant arabe, mais elle le traduit en français (la seule langue d'expression). La traduction est toujours présente dans l'œuvre d'Assia Djébar qui essaye de nous transmettre le chant avec l'âme arabe originale.

Nous avons une seule langue, l'arabe.

Nous avons une seule foi, l'Islam.

Nous avons une seule terre, l'Algérie(LFSS, p76).

Dans ce chant, la personnalité algérienne est très claire, elle appartient au monde arabo-musulman. L'arabe est la langue du peuple algérien avant et pendant l'occupation française. Malgré les tentatives sérieuses de franciser et d'acculturer ce peuple, les algériens restent très durs contre cette tentative.

Après l'indépendance, les intellectuels algériens veulent réhabiliter la langue arabe. Le terme de **l'arabisation** est très connu dans l'Algérie indépendante, la couche intellectuelle veut réaliser ce projet qui vise l'arabisation du peuple. Tewfik EL Madani déclare sur le sujet d'arabisme, le suivant:

¹ VIROLE Marie-France, *Une forme de la poésie féminine issue d'un rituel, in Littérature orale*, op cit p.118.

« *L'arabisme est notre mère, la vaste patrie de notre patrie, le destin arabe, notre destin, nous sommes inclus dans ce domaine arabe; nous maghrébins, nous sommes attachés par le sang, par l'âme et par les sentiments, par une affections, par un intérêt et par un sol...* »¹.

Abdallah Rakibi pense d'une manière méthodique à réaliser ce rêve, il voit les choses de son angle. « *Nous pouvons nous demander pourquoi l'arabisation avance si lentement et échoue continuellement, la réponse tient dans le titre de cet article (arabiser la pensée d'abord)* »².

Selon Rakibi, l'élément linguistique n'est pas suffisant pour la réussite de ce projet et il pense qu'il faut arabiser la pensée: Pour être arabe, il ne suffit pas de parler l'arabe, mais d'avoir l'âme arabe et de savoir défendre l'arabe parce que plusieurs arabisants préfèrent l'exil et des fois ils n'hésitent pas de changer leur nationalité.

Assia Djebar a rectifié ce premier chant dans la page suivante de notre corpus. « *Chantons à notre tour, propose sa compagne...* » (*LFSS*, p78).

Elle a passé de la vision unique à une vision très vaste en liant le passé et le présent dans ce nouveau chant. « *Nous avons trois langues, et le berbère d'abord* » (*LFSS*, p78).

L'auteure n'oublie jamais ses origines "berbères", elle a privilégié la langue la plus ancienne du Maghreb et la langue du *coran* vient après, elle a donné à la

¹ EL MADANI Tewfik, *Arabisme et Islam*, Al-ma'arifa ,1963(trd,franç,confluent, N° 34 ,oct 1963,(pp792-793)in DEJEUX Jean ,*Culture algérienne dans les textes choix et présentation* ,OPU,publisud ,p.135(date non mentionnée)

² RAKBI Abdallah, *Arabiser la pensée d'abord*,(Al-Mawqif al-adabi,mai/ juin1975,trdfranP .Clavierie rev de press n°197) in DEJEUX jean ,op cit,p.137.

langue française une place à côté de ces deux langues parce qu'elle est sa langue d'expression. Dans le deuxième vers du chant, la chanteuse affirme que: « *nous avons une seule foi, l'islam* » (LFSS, p77).

Alors, le chant montre que les algériens sont des musulmans croyants, ils obéissent à la décision de Dieu et ils suivent les renseignements du prophète Mohammed .Mais l'auteure a rectifié ce chant en ajoutant d'autres religions. « *Nous avons trois amours,*

Abraham, Jésus...et Mohammed. » (LFSS, p78).

L'auteure a bien classé les Messagers de Dieu sur l'axe chronologique, elle veut dire que le peuple algérien a cru aux trois monothéismes. Mais l'auteure n'a pas donné à l'islam une importance par rapport aux deux cités.

Le front de libération a montré dans un article ,l'importance et la valeur de cette religion dans la formation de la personnalité algérienne pendant la guerre de libération. « *Partie intégrante de notre personnalité historique, l'Islam se révéla comme l'un de ses remparts le plus puissants contre toutes les entreprises de dépersonnalisation, c'est dans l'islam militant, austère, mu par le sens de justice et de l'égalité, que le peuple algérien s'est retranché aux pires heures de la domination coloniale et qu'il a puisé cette énergie morale, cette spiritualité qui l'ont préservé du désespoir et lui ont permis de vaincre* »¹.

Dans le cadre de respecter et de s'ouvrir sur l'Autre, l'auteure a fait une égalité de l'Islam avec les autres religions en négligeant l'identité musulmane des algériens. Par ce fait, elle a essayé de prouver le respect de l'Autre mais elle a touché un axe important de l'identité. Le problème d'identité qu'elle a traité dans ses romans n'est plus le problème des algériens mais c'est un problème

¹ Front de libération Nationale, *Charte nationale*, Alger, 1976, p.21 in Déjeux Jean op cit, p.136.

individuel. « *La société algérienne n'en connaissait pas moins un problème d'identité collective...il existe l'aspect individuel du problème, qu'il est toujours et partout des individus...qui connaissent, qui vivent des problèmes d'identité.* »¹

A la fin de ce chant, l'auteure a voyagé dans le temps, elle a visité les anciens empires qui étaient instaurés en Numide, elle a cité les célèbres héros qui défendaient cette terre.

Jugurtha, trahi, est mort à Rome, loin de sa terre ;

La Kahina, notre reine des Aurès, vaincue, s'est

Tuée auprès d'un puits ;(LFSS, p78).

¹ BOUZAR Wadi, *Culture en question*, Alger, ENL (entreprise nationale du livre), 2ème édition, 1984, p.156.

Chapitre III

L'oralité et l'écriture :

Un creuset historique, culturel, et identitaire

III.1 L'oralité et l' Histoire

« *Ecrire l'Histoire c'est faire appel non à la raison, ni à la chronologie mais surtout à l'imagination qui, par ce biais, va donner des représentations historiques de la France* » Fatima Medjad

Pour analyser les rapports qui enchaînent l'oralité et l'Histoire, il faut d'abord définir les deux termes. Lacoste Dujardin a donné une définition à l'histoire en disant que « *l'histoire, il faut distinguer, d'une part l'histoire discipline, le discours des historiens c-à dire l'événement ou les faits aux quels ils reconnaissent la qualité d'historicité, et d'autre part l'histoire au sens large, l'histoire donnée, non élaborée, ... événements ou les faits réels eux même qui se sont passés dans le temps et pas encore choisis par les historiens, pas encore sélectionner, ni rapportés...* »¹

Nous pouvons conclure que "l'histoire" a deux genres : l'Histoire rédigée, sélectionnée par les historiens, et l'histoire traitée, transmise par le biais de la littérature orale, on vise le cas de conte populaire.

La définition donnée par Dr Mezgueldi, nous apparaît comme la définition la plus adéquate à notre recherche « *L'oralité désigne à la fois la tradition orale, la littérature orale ...* »²

Effectivement, l'Histoire est un élément constitutif de la tradition orale car selon Dujardin l'oralité est composée de : « *l'Histoire, la mémoire, et l'art de la parole.* »³

¹DUJARDIN Lacoste, *Littérature orale et Histoire in Littérature orale*, op cit, p.81.

²MEZGUELDI Zohra, op cit ,p.21.

³DUJARDIN Lacoste, op cit, p.82.

L'oralité est considérée comme un mode de transmission et d'expression. Elle sert à transmettre les événements historiques en s'appuyant sur l'oral. Nous pouvons ajouter qu'on ne peut pas séparer la tradition orale de la mémoire parce que la tradition est une partie de la mémoire, elle est pour Djébar «**Un champ profond pour le labourage romanesque** »¹.

En effet, notre corpus est un exemple riche et un champ fécond de la tradition orale et la mémoire qui reflète la vie sociale.

Fatima Madjed pense que le passage de l'oralité à l'écriture n'est pas seulement pour la constitution d'une identité individuelle, mais il est pour transmission d'une vérité historique.

Mais certains ne cessent pas de mépriser l'oralité et sa valeur transmissive en affirmant :« *Si l'oralité demeure encore actuellement le seul moyen d'expression de groupes dominés, elle fut, dans un passé point encore trop lointain de celui de formation sociales colonisées...* »²

Par contre Miléna pense que l'oralité a un rôle très important dans la transmission de l'Histoire et que l'insertion de l'oralité dans le texte est pour sauvegarder l'Histoire. « *Le passage de l'oralité à l'écriture dépasse donc les cadres de la constitution d'une identité individuelle, il a aussi pour vocation la vérité historique* »³.

La société algérienne a préservé sa mémoire et sa culture dans le réservoir d'oralité qui a réussi à peindre la vie sociale et ses croyances mythiques. Assia

¹ MADJED Fatima, *Histoire et Mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djébar*, uni d'Oran, synergie Algérie n°1-2007, pp127-132.pdf

Disponible sur le site :

Ressources-cla.univ.fcomte.fr:/gerflint/Algérie1/fatima.pdf

² DUJARDIN Lacoste, op cit, p.82

³ Horvath Miléna, op cit.p.06

Djebar s'intéresse à l'Histoire, elle témoigne le monde social algérien, elle prend en considération les changements politiques et sociaux dans chaque époque.

Dans *La Femme sans sépulture*, l'auteure raconte l'histoire de Zoulikha (l'héroïne de la guerre de libération), en mettant la guerre d'Algérie au centre. Zoulikha n'est qu'un exemple de plusieurs femmes qui choisissent l'engagement armé pour une Algérie indépendante. Assia Djebar travaille de sa part à sauver l'Histoire de l'Algérie de l'oubli.

L'histoire personnelle de Zoulikha s'enracine dans l'Histoire de l'Algérie et sa fameuse guerre, cette vérité historique est inscrite par la parole des femmes. *«C'est le fait des femmes qui (...) constituent la mémoire collective en empêchant les faits de tomber dans l'oubli, en les arrachant au silence dont il apparaît qu'il est" la vraie mort»¹*

Dans toute sa production, Djebar a donné beaucoup d'importance à la voix féminine, avec sa douce sonorité. Elle a utilisé la magie de la voix pour assurer la vérité historique. Ce qui est expliqué par Beida Chikhi dans la citation ci dessous: *« La voix est censée articuler l'être -présent du narrateur à l'être – passé de l'ancêtre dont il est question "la voix tente de rendre compte du caractère et des valeurs à travers l'événement qu'elle raconte, et d'assurer, ... dans le même temps, les représentations symbolique à code forts, récurrentes dans le quelles le groupe social se reconnaît ... »².*

¹TABTI Bomba, *l'Autre voix(e) de l'Histoire, l'Amour et Fantasia_d'Assia Djebar in discours en /jeu(x) intertextualité ou interaction des discours*, op cit, p.59.

² Horvath Miléna, op cit.p.06

Djebar a fait appel à la voix féminine pour tenter de construire sa propre histoire qui diffère de l'Histoire officielle. On peut ajouter que la mixtion de l'Histoire et l'histoire de Zoulikha a pour objet d'**Humaniser l'Histoire**¹.

III.1.1 Les voix des femmes:

Assia Djebar a donné la parole à plusieurs femmes pour témoigner la période de la guerre de libération et raconter l'histoire de Zoulikha en même temps. L'auteure voit que la femme est la meilleure conservatrice de la tradition orale et l'Histoire. *« Il n'est point étonnant, des lors, que la seule instance possible dans les textes d'Assia Djebar soit enfin de compte la voix: (re) prise à l'instant, timbre d'outre- silence souffle de l'entre lettres, passage, coup de glotte, voisement de la langue qui prend corps sans incorporation en un référent .La voix est toutes les voix, qui l'habitent tour à tour, de noms, et d'époques divers, le temps de leur présent, elle échappe à théologie, à chronologie, à logique narrative... »*²

Avant d'écrire ce roman, Djebar a écouté les femmes (Hania, Mina...) pour s'informer sur la vie de l'héroïne et sa participation à la guerre de libération . Cette technique d'assemblage des différentes voix dans le texte est appelée par Bakhtine « **la polyphonie** ». La définition la plus simple de ce concept est la suivante : *« Dans toute parole, il y a la présence d'autres paroles »*³

La présence des différentes voix dans le roman forment la mosaïque de la vie de Zoulikha, de sa naissance jusqu'à son arrestation par l'armée française.

¹ HOAROU Stéphane, *Ecriture de l'Exil et l'Exil d'Ecriture*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Charles BONN, univ Lyon II ,2000 /2001.p.07 disponible sur le site.
<http://www.limg.refer.org/maitrises/Hoarau.htm>.

² Ibid.

³ *L'Amour, La fantasia d'Assia Djebar* ,p.2.Disponible sur le site :

http://w.lettres_et_arts.net/

Ce roman contient de multiples points de vue sur le même événement ou la même histoire. L'auteure a intégré l'oralité dans le texte grâce à son pouvoir dans la société arabe et pour aborder des thèmes attachés à l'Histoire.

III.1.1.1 La voix de Lla Lbia:

La femme a pu conserver la mémoire collective, elle a tissé les fils du passé et du présent, elle a construit un pont entre l'histoire et l'Histoire. Elle a résisté au changement actuel pour qu'elle reste la source privilégiée de l'Histoire.

Dans le premier chapitre "*Dame Lionne près du cirque romain*", et à la présence de la fille de Zoulikha "Mina", La Dame Lionne a secoué l'archive de ses souffrance. « *Mina vient se taire, rêveuse près de la Dame, l'amie de sa mère de sa mère...* » (LFSS, p26).

« *Le passé les jours partagés entre ta mère et moi dans leur poids et leur lumière* » (LFSS, p26).

Mais après un instant, elle s'est souvenue d'autres histoires, celle de la mort du fils de Saadoun et la voisine aveugle. Dans ces récits, nous touchons une partie de la littérature orale, c'est un savoir historique qui se transmet oralement.

« *Je ne te parlerai pas de ta mère, même si palpites en moi chaque fois que je te vois...* » (LFSS, p30).

La Dame a commencé l'histoire de fils du Saadoun mais la narration est interrompue une deuxième fois à cause du vent. Le vent signifie la peur et nous faisons penser qu'un terrible événement va passer au cours de la narration. Cette phase de silence excite la curiosité chez le lecteur qui peut imaginer la suite de cette histoire. Lla Lbia reprit le récit en racontant les détails de la mort tragique et la réaction des proches. Ce drame se passe quotidiennement pendant la guerre de libération.

La voix de Dame lionne revient dans le cinquième chapitre, elle prit la parole pour continuer l'aventure héroïque de " Zoulikha", mais cette fois, elle raconte l'histoire d'un immigré emprisonné dans une région de France « Verdun ». Ce récit ouvre la parenthèse des souffrances des immigrés clandestins et ce qu'ils arrivent comme malheur.

Pour convaincre le lecteur qu'elle n'a pas l'intention d'écrire l'Histoire, et pour échapper à la rigidité du discours, elle a cédé la parole à ses héroïnes en jetant les événements dans le monde du rêve. «*La dame rêve, écoute au dehors un silence frileux...elle s'absente ...*» (LFSS, p32).

III.1.1.2La voix de Hania :

Hania a repris l'histoire de sa mère avec son propre style. D'abord, elle a commencé par la maladie de son mari qui « *venait de subir une opération chirurgicale à Alger...* »(LFSS,p56). Prés de son mari, Hania était très inquiétée pour sa mère qui est montée au maquis et personne ne connaît sa place. Hania a poursuivi le récit avec une amertume et une douleur «*certaines nous disaient : « ils ne l'ont pas tuée! Ils la gardent au secret,...nous l'avons aperçue dans telle prison jusqu'1962*» (LFSS, p60)

La voix de Hania revient pour narrer cette fois la vie privée de Zoulikha : « *Hania revenue à sa place, reprend la narration de ce qu'on pourrait intituler...* » (LFSS ,p152)

Hania transpose les paroles de sa mère qui raconte la période qui précède ses études. «*Autrefois, à seize ans et s'apercevant après quelque temps que j'avais un bon mari...*» (LFSS, p153).

De la vie privée de Zoulikha, la narratrice se tourne vers l'Histoire de l'Algérie et précisément la guerre de libération.

« Les colons eux-mêmes avaient tué des milliers et des milliers de nos compatriotes les jours même de la fin de la guerre mondiale...en Italie, en Allemagne, en Alsace, avaient donné leur sang pour libérer la France... » (LFSS, p156).

Dans la deuxième guerre mondiale, l'état français a utilisé les algériens comme une avant garde, et à cause de cette guerre, l'Algérie a perdu des milliers de ses jeunes. En évoquant la guerre mondiale, les souvenirs reviennent à la mémoire de Hania surtout les douloureux événements de 08 mai 1945. « *Après le 08 mai 45!s'exclama t-elle, amère, moi, je ne peux pas !avait elle ...elle se leva alors, en soupirant « c'est dommage » (LFSS, p157).*

Le 08 mai 1945 est une douloureuse date pour les algériens, ce jour là, le colon a bombardé les algériens qui se manifestent pour la liberté. Ces bombardements résultent les massacres de Sétif, Guelma et kharatta.

Notre narratrice "Hania "a cessé de narrer les événements de ce jour à cause de sa profonde douleur et elle a cédé la place au silence (elle est dans une situation de blocage).

III.1.1.3La voix de Mina:

"L'étrangère" et " Mina" décident de visiter "la tombe de la chrétienne " et Mina a profité de l'occasion pour expliquer la légende de ce tombeau.

« Il y a presque deux mille ans, alors que Cléopâtre Séléne, la fille de l'illustre égyptienne suicidée, tentait, elle épouse du roi numide Juba II, l'hellénisé, de se consoler mais de quoi... » (LFSS, p100).

Mina a surmonté dans le temps, elle évoque des figures historiques pour montrer la richesse historique et culturelle de la région.

Dans quelques pages, Mina résume la période de déguisement de sa mère « *Zoulikha mit son voile de paysanne pour sortir avec précipitation...* » (*LFSS, p120*).

Elle a décrit les difficultés du contact avec sa mère, elles se rencontrent au maquis. « *Ma mère était la seule femme parmi ces moudjahidines, les soldats français firent des mouvements et arrivèrent non loin...* » (*LFSS p211*) Zoulikha, la femme combattante se sentait en paix et en liberté dans le maquis et près des moudjahidines. Après une semaine Zoulikha était arrêtée, et l'information se propage dans le quartier « *elle a été arrêtée, Zoulikha ...* » (*LFSS, p214*).

III.1.1.4 La voix de Zohra Oudai:

Elle essaye de revivre le passé de Zoulikha en racontant les détails de son engagement : « *A cette époque là, Zoulikha restait souvent avec moi en refuge* » (*LFSS, P100*).

Zoulikha était longtemps recherchée par l'armée française, mais son courage et son intelligence l'aident à échapper. A l'époque, la femme ne possède pas les armes, mais sa seule arme est la croyance en Dieu qui lui donne le courage pour défendre son pays.

Zohra Oudai raconte le jour de la délivrance de Zoulikha, avec mélancolie. Un mois après de l'arrestation de Zoulikha, l'armée revient pour venger des habitants du village en brûlant douze maisons.

Pendant la période coloniale, les algériens étaient beaucoup agressés et violés, pour cette raison, ils cherchent le cheminement de la liberté .Dans la citation suivante, la narratrice racontait les événements qui se passent la veille de l'indépendance.

« ...après le jour de l'indépendance, au..., j'apprends que ceux qui ont eu leurs fils morts au maquis et leurs maisons détruites à la dynamite ...avait le droit à être relogés en ville, que nous avions priorité sur toute maison bondonnée par les français. » (LFSS, p148).

III.1.1.5 Les monologues de Zoulikha :

Zoulikha a pris la parole sous la forme de "monologue", elle a raconté avec son propre style sa vie et ses aventures. Dans ses monologues, elle s'adresse à sa cadette "Mina "et aux lecteurs qui s'interrogent sur la source de cette voix et sa force.

Les monologues de Zoulikha appartiennent à un espace irréel, à un monde inexistant, et le plus étonnant c'est que la voix de Zoulikha disparaît et revient dans le roman sans aucune logique afin de perturber la narration. Nous pouvons ajouter que l'œuvre contient quatre monologues, ils ne succèdent pas, ils se dispersent dans l'œuvre d'une manière artistique choisie par l'auteure. Nous avons remarqué qu'il n'y a plus d'ordre chronologique dans l'histoire, les événements sont mis en désordre, elle commence par la fin et arrive au début, ce qui nous pousse à dire que l'auteure veut écrire différemment, en s'écartant de toutes les normes classiques de la narration.

Le premier monologue est le troisième chapitre, Zoulikha raconte à Mina les détails de son arrestation. « *Quand ils m'ont sorti de la forêt ...ma foie palpitant ce qui sauta au visage ...ce fut les lumières ...* » (LFSS, p67).

Après son arrestation, Zoulikha subit des tortures et de la violence. L'armée française s'est vengée de ce corps caché en exerçant différentes formes d'agression. « *...m'imaginer te caresser, malgré mon corps exposé, grillé désormais dans la dure lumière de midi...* » (LFSS, p69).

« ...Ils me lanceront malgré mes pieds ensanglantés ... » (LFSS, p69).

Le dernier monologue de Zoulikha " (le dernier chapitre) est la suite du premier monologue où Zoulikha raconte les tortures exercées par les soldats pour l'obliger à parler. « *De la longue durée de la torture et des services, ne te dire que le noir qui m'enveloppait ...seule la douleur le long de mes cuisses, me déchirerait, me lancinait, montait jusqu'aux oreilles...* » (LFSS, p217).

Zoulikha raconte à sa fille les événements qui suivent sa mort, son corps était exposé au soleil durant jours, les colons aimaient bien que les chacals le déchirent et le dévorent.« *...comme si ...m'exposer ainsi aux chacals errants, et auparavant aux yeux effrayés du paysans immobiles dans un cercle voyeur et impuissant...* » (LFSS, p222).

Dans ce monologue, Zoulikha révèle la réalité à sa fille, elle lui a expliqué les détails de sa disparition. C'est la partie qui dévoile la réalité et le secret de la sépulture. « *Un des garçons de la grotte qui vint ...me chercher ...il me porta sur ses épaules ...il m'enterra !selon la tradition ...il m'honora selon l'islam* »(LFSS, pp228, 231).

Dans ce monologue, Zoulikha nous explique qu'elle était honorée selon l'Islam mais le lieu de sa sépulture reste inconnu.

Dans le deuxième monologue, Zoulikha décrit sa vie quotidienne après la mort de son mari et les enquêtes gênantes de commissaire Costa.

Le commissaire représente la France qui essaye d'avorter la guerre de libération.« *...le piège, il s'efforçait avec ses façons de calme feutré, de ruses silencieuse par, sa lenteur à questionner dans ce climat étrange, il tentait autour de moi sa toile d'araignée...* » (LFSS, p131).

Mais un maquisard a mis fin au commissaire, ce qui symbolise que la guerre d'Algérie triomphe à la fin.

Dans le troisième monologue, la narratrice Zoulikha choisit sa vie intime comme un sujet principal. Dès son enfance, elle était toujours distinguée, elle avait une forte personnalité, le défi était sa seule devise.

«Le défi donne plutôt comme une ivresse ...ce fut joie dure une vibration de tout mon corps, de mes muscles ...» (DA, LFss, p184).

La narratrice choisit un cheminement très différent pour vivre, en négligeant les traditions qui l'emprisonnent selon son point de vue.

«...cette Césarée plutôt sévère dans ses mœurs ...je résolus travailler à la poste et de vivre seul ...je ne pensai pas une seule fois à me "voiler"...»(LFSS,P185).

Zoulikha a montré son refus de la situation sociale vécue, ce refus est le point commun de tous les algériens, il est l'étincelle de la révolution.

Avant qu'elle choisisse l'engagement, Zoulikha et El Hadj, son mari, rêvent de l'indépendance et de la construction du "grand Maghreb". Après la mort de son mari, elle prend l'arme et travaille comme un lien entre la ville et le village, mais le risque et le danger ne l'empêchent pas à respirer l'air libre.

«...Vacance à l'air libre constamment,je la ressentis comme renaissance...» (LFSS, P194).

Le roman est axé sur les filles de Zoulikha qui cherchent le corps de l'héroïne mais elles ont perdu l'espoir à cause de l'enterrement du corps dans une place inconnue .Après l'enterrement de son corps, il ne reste de Zoulikha que la voix qui survole dans ce roman grâce à la plume de sa petite voisine.

En lisant la vie intime de Zoulikha, nous observons une ressemblance entre la vie de l'héroïne et de l'auteure. Ce qui nous amène à réfléchir à l'écriture autobiographique qui caractérise presque toutes les écritures féminines.

III.1.2 La voix de chiffre :

Assia Djebar a donné une grande importance aux dates qui caractérisent le discours historique. Les massacres du 08 mai 1945 ont un effet horrible sur les algériens et sur les citoyens de Césarée qui veulent se venger en bombardant l'arsenal. Cette date est importante parce qu'elle est la date du dévoilement de la réalité du colon, c'est la date qui inscrit la rupture et le changement.

En 1945, Sur le plan familial de l'héroïne, Zoulikha décide de quitter son mari l'officier, pour des raisons politiques. «*Le père d'El Habib, je l'ai quitté parce que ...je n'étais pas d'accord «politiquement»...*» (LFSS, p156).

Plusieurs mois après, elle se marié avec El Hadj qui rêve de liberté et l'indépendance. «*1945....à la fin de cette année ...Zoulikha rencontre mon père, ils se marièrent l'année suivante*»(LFSS, p76).

Alors 1945 c'est un point de repère pour l'Algérie et notre héroïne, cette idée déclenche dans notre mémoire l'image de l'Algérie –Femme qui était très clair dans Nedjma de Kateb Yacine et qui revient dans ce roman aussi.

«*L'histoire individuelle se fondant dans l'histoire collective, se confondant avec elle, si bien que la narratrice peut écrire, au terme de son itinéraire*»¹.

D'un autre côté, Djebar donne une grande importance au chiffre trois qui a une signification dans la religion islamique dont les maghrébins s'inspirent leur culture et leur tradition. Zoulikha était laissée dans l'air trois jours. Dans cette

¹ *Discours en /jeu (x) : intertextualité ou interaction des discours*, op cit, p.38.

image nous constatons un certain mépris de la tradition algérienne de la part de l'Autre.

III.2 Le patrimoine culturel dans *La Femme sans sépulture* :

Djebar veut garder l'originalité en l'inscrivant dans la voix féminine, elle pense que la femme est le réservoir de l'authenticité et de l'originalité. L'une des définitions donnée à l'oralité est celle de la culture orale. Pour la sauvegarder, l'auteure, en tant que créatrice a essayé de relier les deux domaines l'oralité et l'écriture.

L'objectif de l'auteure n'est pas seulement de raconter l'histoire de Zoulikha, déjà connue dans « *La Nouba des femmes du mont de Chenoua* », mais elle veut donner l'image de la société algérienne entre le passé et le présent. Ce va et vient symbolise le trait qui relie la tradition et la modernité culturelle.

Plusieurs tentatives faites pour définir **la culture**, mais nous choisissons la définition la plus optimiste, celle de Ghafa Brahim.

« *La culture est une énergie de maîtrise, elle organise la vie, crée la richesse, invente les ressources, fixe les objectifs, choisit les itinéraires du destin, oriente, redresse, répare* »¹.

La citation explique le rôle joué par la culture dans l'organisation de la vie et le développement du pays. Ghafa pense que le développement ne se fait pas seulement par la richesse matérielle, mais il nécessite une base culturelle très solide.

¹ GHAFa Brahim, *L'interculturel et la révolution algérienne*, éd Houma, 2001, p.24 (lieu pas mentionné).

Dans le roman, Djébar a consacré une grande partie à **la culture de révolte**. Le peuple algérien écrasé par le colon a choisi le combat et la guerre, ce qui montre que le colon a échoué à absorber cette énergie dormante chez l'algérien jusqu'en 1954.

« les guerrières berbères sautaient sur les chevaux de leurs époux morts sous leurs yeux et allaient sous les remparts braver l'ennemi ...nos corps de femmes, en explosant sous la lumière, retrouvent joie et statut dans cette mort chantée » (LFSS, P136).

Djébar se penche sur la vie sociale, elle décrit la tradition culturelle afin de dessiner l'image originale de sa ville natale. Elle a transformé la voix ancestrale en écriture en passant d'une langue à une autre, et par conséquent on se trouve en face d'une situation interculturelle.

Nous aimons commencer par les habitudes les plus répandues dans la société algérienne. Par exemple : la manière de saluer les gens qui se diffère selon les cultures. L'auteure a orné l'œuvre par ces belles images.

« Les arrivantes la saluent à la manière traditionnelle, en frôlant les doigts de la dame de leurs lèvres, puis en s'inclinant pour lui baiser l'épaule » (LFSS, p79).

Aussi, La façon d'accueillir les invités est très distinguée selon les traditions de chaque société. Zohra Oudai a gardé la tradition jusqu'au présent. Dans cette salutation, nous touchons beaucoup de valeurs inspirées de la culture maghrébine.

« Ce processus culturel exige, d'une part, refoulement ... d'interdits et de préceptes moraux... »¹.

« Dame Lionne en posant sur la table basse café noir et galettes paysannes » (LFSS ,P26).

« Dame Oudai leur a préparé du pain à l'orge cuit...autour de la table basse de bois peint » (LFSS ,p79).

Une opinion courante écarte l'art culinaire de la culture, mais notre objectif est de donner l'importance à l'originalité et la spécificité de la société.

L'auteure a accédé profondément à l'univers culturel féminin surtout lorsqu'elle décrit les habits et les bijoux des femmes dans la société berbère.

« les bracelets d'argents de ses poignet tintent » (LFSS ,P26).

« La tante Oudai sèche et menue dans son pantalon bouffant à fleur. »(LFSS ,P141).

« S'incline pour laisser sa main rougie de henné... elle médite déjà pour la prière d'avant l'aurore » (LFSS, P45).

D'après les citations précédentes, nous pouvons dire que les personnages appartiennent à la société berbère et par conséquent c'est l'origine de l'auteure qui revient au village natal de sa mère et ses oncles.

L'auteure est influencée par la culture de l'Autre. Cette influence est le fruit du contact avec la langue française qui exerce un pouvoir puissant sur la personnalité de l'auteure et sa manière de pensée.

Dans le corpus, Djebbar s'intéresse à établir un dialogue entre le Moi et l'Autre. La présence de l'Autre n'est pas claire, mais la relecture du roman éclaircit son image, dissimulée derrière l'histoire de Zoulikha.

¹ HELL Victor, *L'idée de culture*,(que sais-je ?), Ed Presse uni de France, p.103.

L'étrangère a visité la musée de Césarée, où elle a admiré Ulysse et les sirènes, c'est une trace historique qui explique l'origine culturelle du Maghreb ; la culture maghrébine est construite d'un héritage culturel méditerranéen ; elle est forgée d'un métissage de plusieurs cultures (l'islamique-romaine-grecque...).

L'auteure a comparé Zoulikha aux les femmes-oiseaux qui séduisent Ulysse par leurs chants qui symbolisent la parole ancestrale semée par des grains culturels. « ...*je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire...Zoulikha, si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère* » (LFSS, p236).

Dans toute société l'ensemble de croyances est fondé sur le mythe qui est un élément fondateur de l'oralité. Chevrier Jacques donne une simple définition au mythe en affirmant : « *Mythe fait partie de la parole sérieuse qui est l'objet de croyance et l'initiation, il forme l'arrière plan de la pensée et la vision traditionnelle du monde...* »¹.

Djebar a intégré le mythe d'Ulysse dans le roman d'une manière symbolique. Après plusieurs années d'absence, l'auteure revient parce qu'elle est séduite par la parole ancestrale symbolisée par le chant des femmes-oiseaux qui représente Zoulikha, et les voix douces de Mina, Hania et les autres qui forment une chaleureuse mosaïque sonore.

La culture d'Autre trouve sa voie dans le texte, nous pouvons citer quelques exemples tirés du corpus.

¹ CHEVRIER Jacques, *La littérature nègre*, op cit, p.197.

« *La musique ni traditionnelle, ni des chansonnettes à la mode, « la musique » dit-elle, après qu'elle a entendu une sonate de Mozart, et elles s'enfermeront dans la pièce d'en haut. » (LFSS ,P55).*

L'auteure veut changer le rythme original de la parole par l'écoute de la musique d'Autre et surtout celle de Mozart dont Djébar veut enregistrer ce fameux nom dans le roman. Aussi, la littérature d'Autre évoquée dans le texte par Rachid, l'amant de Mina, dans ce passage:« *Il aimait parler surtout de la littérature, je souviens de Char, de Michaux et de plusieurs poètes américains que je ne connaissais pas. » (LFSS, P104).*

Le roman est un univers dans lequel se rencontrent les littératures, les arts de différentes sociétés. Ce qui caractérise le roman universel.

Nous avons expliqué que l'auteure est beaucoup influencée par la culture d'Autre. Elle a refusé quelques pratiques religieuses, mais elle a utilisé la voix de l'héroïne pour donner son point de vue. « *L'inscription de la voix dans le texte est l'unique méthode pertinente pour la narratrice en situation interculturelle d'assurer à la fois la légitimité de la présence féminine dans l'histoire et le respect de la culture traditionnellement orale des femmes algérienne. »¹.*

Dans le corpus, Zoulikha a remis en cause quelques pratiques sociales et certaines coutumes, elle a aimé avoir l'apparence des européennes.

« *La fille de chaieb déguisée en Roumia » (LFSS, p184).*

« *Déguisée en chrétienne » (LFSS ,P185).*

« *Ce même jour, remettant le pan de voile sur ma tête pour me dissimuler dans les vieilles rues jusqu'à la maison, oui ce jour là, je sentis que tout allait recommencer : j'allais de nouveau me déguiser, sinon ce voile accepte jusque là*

¹ ALLOULA Fatima Zohra, *Ecriture de l'Oralité et contre discours féminin* dans *Loin de Médine*, opt cit.p05.

deviendrait linceul, ou prison, il me fallait l'arracher ou alors le mettre comme costume pour quel théâtre. »(LFSS, p192).

Selon la narratrice le voile, c'est un outil pour se dissimuler, pour se déguiser et pas un devoir religieux car elle est fière de se vêtir comme les européennes, et elle considère le dévoilement comme un signe de liberté et d'émancipation.

La comparaison faite entre Zoulikha et Christ est très audacieuse, mais la littérature permet de réaliser l'impossible et d'imaginer l'extraordinaire

Dans le dernier monologue, l'auteure présente Zoulikha comme Christ.
« *personne ne la reverra vivante ...* » (LFSS,p16).

Nous croyons que les points de ressemblance entre les deux personnages c'est le courage et la foi« *Crucifixion sans croix...* »(LFSS ,p223).

Le corps de Zoulikha a disparu et personne ne le trouve, il se repose dans un endroit inconnu. Elle peut voir les gens mais personne ne peut la voir ni l'écouter sauf les lecteurs. Elle était arrêtée sous les yeux des citoyens, mais personne ne peut l'aider car elle avait la force de résister devant les chacals.

Nous pouvons dire que l'auteure a établi un dialogue, d'une part, entre la culture maghrébine et la culture d'Autre. D'une autre part, nous notons qu'il existe aussi un dialogue entre les cultures maghrébines qui se puisent dans la même source. Djébar donne l'exemple suivant :« *Le cuisinier est un marocain qui prépare une délicieuse tarte aux fruits...le cuisinier, Maamar, est heureux d'évoquer avec nostalgie le temps colonial).* »(LFSS,p101).

La narratrice, Hania, a visité un saint pour bénéficier de *la baraka*, elle pense que cette visite va lui ramener la joie et réaliser ses vœux. La citation au

dessous porte des indices culturels originaux et étrangers. Nous pensons que la présence de culture d'Autre envahit toute la production Djebarienne.

« ..Demande -t-elle, chez le mort bien mort qu'ils appellent un saint, évidemment pour la baraka que reçoit la décence ancrée, celle-ci, dans le vivant ou bien –mais nous n'avons pas nos maillots –irons plonger dans cette mer plate, d'un bleu si intense ? » (LFSS,pp104-105).

Toujours dans le cadre culturel, nous nous approchons de la science onomastique pour essayer de trouver des significations aux noms des personnages. L'auteure donne aux personnages des noms arabes très fréquents dans la société algérienne, elle s'arrête chaque fois pour expliquer aux lecteurs le sens et la signification de chaque nom. Cette explication a pour le but de familiariser les lecteurs français non magrébins et par la suite, comprendre le rôle des personnages. Hania est la fille aînée de l'héroïne. Djébar présente ce personnage comme suit. « *Hania* » dont le prénom signifie « l'apaisée, ne s'apaise pas » (LFSS, p54).

La fille aînée n'a pas vécu la paix parce qu'elle n'a pas trouvé le corps de sa mère, sa quête a duré longtemps mais sans aucun résultat.

La cadette est appelée Mina, Ce nom nous fait penser à la culture occidentale, mais l'auteure a changé notre conception dans cette citation.

« Ô Mina, ou plutôt mon Amina –car ta mère t'a prononcée pour les jours à venir, cet aujourd'hui hélas où elle n'est plus là...Ta présence m'apporte l'aman, pardon ou réconciliation, comme on veut, Mina ou Amina, ma toute petite... » (LFSS, p26). Mina présente la nouvelle génération qui cherche la liberté, l'amour et la vérité, elle ne cesse jamais de penser à sa mère.

Nous pensons que les noms de deux filles de Zoulikha sont bien choisis par l'auteure car ils portent le sens de la paix et de l'aman. Ces deux mots ont à la fois les buts et les résultats de la guerre de libération faite par Zoulikha et le

peuple algérien. Nous nous trouvons devant une image symbolique : Zoulikha présente la guerre, elle fait naître l'aman et la paix qui symbolisent ses filles.

« Dame lionne, enfin Lla Lbia, c'est le nom arabe... »(LFSS ,P25)

Dame lionne est une femme très courageuse, audacieuse et fidèle, un exemple de toutes les femmes algériennes qui défendent leur patrie.

Zohra Oudai, la tante des filles, le nom de Zohra est très répandu dans notre culture arabo-musulmane, elle symbolise la fleur, la beauté ...Zohra a participé à la guerre de libération, elle résiste jusqu'à l'indépendance

III.2.1 Le texte Fantôme¹:

Dans l'avertissement, l'auteure a affirmé que le roman se base sur une «**approche documentaire**», cette idée nous fait penser que le roman sera très proche de la réalité parce qu'il raconte les aventures d'une héroïne de la guerre de libération. Mais après la lecture de ce roman nous trouvons que l'imaginaire prend une grande partie de l'histoire.

A l'occasion du tournage d'un film documentaire, l'auteure a rencontré les deux filles de l'héroïne, et part là, l'idée du roman étincelle. La quête principale de ce roman, est la sépulture de Zoulikha et que ses deux filles ne perdent pas l'espoir de la trouver. Au début du roman, nous imaginons que l'étrangère va les aider à trouver le corps de leur mère, mais jusqu'à la fin de l'histoire la sépulture reste introuvable.

¹ Nous empruntons ce titre d'un article écrit par Mireille Rosello, intitulé "*rencontre et disparus chez Assia Djebar: Hantologie algérienne. in Expressions Maghrébines, revue, vol 2, n°1 (Histoire(s)) Blida, Tell, 2004, p.92.*

Le titre *La Femme Sans Sépulture*, nous donne l'impression que les événements seront portés sur les morts et peut être sur le monde des fantômes et du surnaturel. Puisque la tombe reste inconnue, l'auteure veut ouvrir la voie de surnaturel pour que les filles de l'héroïne puissent communiquer avec leur mère.

La littérature a pu réaliser l'impossible, elle permet de parler avec les morts. Dans *Le Blanc d'Algérie*¹, Djébar a donné la parole à "ses chers disparus" pour s'exprimer librement. Elle choisit de les écouter et transformer *la voix* en écriture. Dans notre corpus, Djébar ne se présente pas comme celle qui parle à Zoulikha disparue mais elle l'écoute et transmet leur message.

La Femme sans sépulture ne s'écarte pas de l'univers surnaturel. Avec la magie de mots, l'auteure a réussi de revivre Zoulikha, elle est revenue à sa ville d'origine pour voir et dialoguer avec ses filles.

« *Si les disparus parlent dans le livre de Djébar, c'est moins à la manière des fantômes qui reviennent hanter les vivants que comme des figures à qui l'on impose de jouer un rôle dans le même film...* »²

Le texte est considéré comme un pont qui relie les vivants et les morts. L'auteure pense que les morts ont quelque chose à nous dire, mais ils ne peuvent pas établir ce dialogue que dans cette rencontre textuelle. Alors l'écrivaine a choisi ce type de texte pour transmettre *la voix perdue* de Zoulikha, et par conséquent elle brise les frontières entre les morts et les lecteurs.

Nous pouvons ajouter que l'auteure fait appel aux fantômes des disparus pour écrire l'Histoire avec une nouvelle manière, ou bien pour témoigner d'une

¹« *Ces chers disparus ; ils me parlent maintenant ; ils me parlent* » in DJEBAR Assia , *Le Blanc de l'Algérie*, op cit , p.15.

¹ROSELLO Mireille, *Rencontre et disparus chez Assia Djébar :Hantologie algérienne*, in *Expressions Maghrébines*, op cit p.96.

époque. Mais certains trouvent que ce type de texte pose un problème parce que la littérature n'est pas la voie adéquate pour toute recherche historique.

Le fantôme de Zoulikha a visité leur demeure, il revient pour porter la réalité et expliquer des détails de la disparition du corps, et le plus important pour dialoguer avec les deux filles.

« ...d'abord la silhouette de Zoulikha soudain envahit la chambre ,allant et venant ,moi ne me demandant même pas la raison de cette hallucination –en vérité ,dans ce demi rêve fait autant d'action que de couleurs nostalgique un peu passés ,il me semble moi dans mon lit ,les yeux ouverts ,tandis qu'à travers les fenêtres non fermées la clarté de la nuit facilite cette irréalité ,il me semble que mon corps, ainsi étendu, est devenu la ville même de la ville elle-même Césarée, avec ses ruelles du quartier ancien... » (LFSS, p109).

Le fantôme de Zoulikha se manifeste dans le roman sous forme d'une voix qui parle avec Hania qui a vu l'ombre de sa mère dans sa chambre, elle n'ose pas parler mais cette voix lui donne le courage et la force malgré la lassitude.

C'est un contact virtuel entre Hania et le fantôme de Zoulikha qui tisse des fils sonores entre elles.

« Se lever! Me lever!...la voix réaffleure en moi, marmonnement incompréhensible, d'une langue d'avant, un berbère inconnu d'avant...un libyque évaporé d'il y a deux mille ans, gargouillis dans les creux de mon corps .relève- toi redresse-toi! C'est doit être facile pour toi, fille de Zoulikha... » (LFSS, p89).

Hania garde l'espoir que le fantôme de sa mère lui parlera clairement sur le lieu de la tombe et par conséquent la découverte du corps de Zoulikha va soulager et calmer ses douleurs.

« *Un jour, c'est sûr, tenace comme un sourde –muette, la mère en elle entêtée soudain murmurante, la guidera jusqu'à la forêt et à la sépulture cachée* » (*LFSS*, p64).

Le corps de la narratrice se métamorphose en Césarée, la ville adorée par Djébar et Zoulikha . Le corps peut être le symbole de la ville natale ou la terre - mère. La recherche d'un corps perdu est la quête d'une terre menacée par la violence et par le terrorisme. L'enterrement du corps de Zoulikha était indésirable par l'héroïne qui préférait le laisser sans sépulture, elle considérait son enterrement comme une trahison de son parcours révolutionnaire, elle déclarait:« *Lui seul, malgré lui et les autres, il réussit à m'enfermer, à me plomber, ...l'ennemi avait trouvé ce qui convenait le mieux à mes fibres...pourrir en plein air* » (*LFSS*, p213).

En évoquant ce type de texte « texte fantôme », nous pouvons dire que l'appartenance culturelle est très importante. Lorsque la culture est incapable d'accepter ce genre de texte, l'image qui s'impose est celle de la présence de surnaturel, parfois, la tradition culturelle maghrébine décrit l'hantologie¹ comme la manifestation des « djinns ».

Certains lecteurs n'ont pas été complètement convaincus par ce procédé d'écriture car l'absence de vraisemblance constitue une certaine obscurité, ce qui rend le roman au risque de rejet. Des fois, les goûts des lecteurs sont influencés par la culture d'origine et non par celle de l'auteure, pour cela le lecteur peut avoir une interprétation forgée selon sa culture.

¹Hantologie est définie comme « une parole du souvenirs que les auteurs franco-maghrébins mettent au service de leurs disparus lorsqu'ils acceptent d'être habités par leur souvenir » in ROSELLO Mireille, *Rencontre et disparus chez Assia Djébar :Hantologie algérienne* ,op cit , p.93 .

Djebar témoigne fidèlement le désir de trouver le corps ou la sépulture par les filles de Zoulikha. Mais, en cherchant le corps disparu, Djebar se trouve au carrefour entre la réalité, la fiction et la psychologie .C'est le cas de Hania qui a été traité par le psychiatre comme névrose mais les femmes pensent en se confiant à la tradition que si l'oubli est inacceptable, le sujet sera habité et possédé par « Djounoun ».

« Etre habitée: d'autre femmes, autrefois, disait on étaient "peuplées" "habitées " en arabe, ou les surnommait les Meskounates- mais il s'agissait à l'époque d'un djinn, bon ou mauvais esprit avec lequel ces malheureuses devaient composer, ou se soumettre en silence, quelque fois tout au long de leur vie »(LFSS, p62)

Hania pense qu'elle est habitée par le djinn ou le fantôme de sa mère. Le djinn qui habite ces femmes, les dominant et les composent. Il possède un pouvoir sur l'habitée, il lui fait tomber dans l'océan du silence et du malheur *« ces symptômes s'accroissent certains jours précis du mois :Hania reste alors allongée .elle s'écoute, silencieuse, comme dans une méditation sans fin ... » (LFSS, P64) .*

Le fantôme ou le djinn compose l'habitée, il parle à travers son corps, il occupe son esprit et le condamne.

« nos souvenirs, à propos de Zoulikha, ne peuvent que tanguer, que nous rendre soudain presque schizoïdes, comme si nous n'étions pas sûres qu'elle, la dame sans sépulture, veuille s'exprimer à travers nous »(LFSS,p94)

« Ainsi, une parole menue, basse, envahit la fille aînée de Zoulikha, dans l'étirement de son insomnie. Elle parle sans s'arrêter, pour elle seule .Sans reprendre souffle. Du passé présent .Cela la prend comme de brusque accès de fièvre.» (LFSS, p63)

Cette possession de djinn ou de fantôme est une manière de violence exercée sur la femme, l'auteure a préféré ouvrir cette parenthèse à travers Hania, le fantôme de Zoulikha ou cette voix envahissante occupe l'esprit et le corps de Hania qui souffre de ce déséquilibre psychologique et cette domination injuste.

« Il y a dix ans ..., germa en elle cette parole ininterrompue qui la vide, qui, parfois la barbouille, mais en dedans, comme un flux de glaire qui s'écoulerait sans perte ...la parole en elle coule à partir d'elle (de ses veines et veinules, de ses entrailles obscures, parfois remontant à la tête, battant de ses tempes... » (LFSS, p64).

III.2.2 Le Rituel:

Chaque société possède un ensemble de valeurs inspirées de la religion et des croyances. Récemment, plusieurs voix chantent la symphonie de la modernité et la mondialisation, ce qui résulte un effacement ou un oubli d'une grande partie de valeurs. Pour cela, l'auteure veut retourner vers le passé pour sentir l'odeur d'originalité. *« Le regard porté sur le passé remplit une fonction didactique à l'intention du lecteur et répond en même temps au désir de récupération des valeurs nationales et de l'identité ... »¹.*

L'auteure a revécu le passé pour montrer la richesse culturelle de son pays natal et pour conserver les valeurs nationales et afficher son identité. Et grâce à l'écriture d'oralité, Djébar a pu atteindre ses buts à l'aide du personnage féminin qui préserve la voix ancestrale et qui décrit la vie sociale.

¹CHIKHI Beida, op cit, p.115.

L'auteure a l'intention de peindre la société en s'appuyant sur le rituel. L'insertion de ces pratiques sociales facilite l'arrivée au point visé. Lorsqu'on parle du rituel dans le roman, on veut attirer l'attention du lecteur sur l'effort de remémoration et sur l'intention de l'auteure de montrer la beauté culturelle diluée dans l'ombre et l'oubli.

Le rituel reflète l'appartenance religieuse et idéologique de l'auteure. Pour cela, le colonisateur a tenté d'effacer la culture arabo-musulmane (la source du rituel), il a semé dans notre société les grains d'ignorance et de mythe.

Au début de ce roman, l'auteure nous invite à connaître le deuil et les coutumes pratiquées dans la société. Lila Lbia raconte à Mina la tragédie de la mort de fils de Saadoun en se penchant sur les rites exercés, les événements qui précèdent la mort et la réaction des femmes dans le deuil.

La mort de ses frères était un terrible événement qui a jeté Mounia dans le silence et la tristesse. « *Mounia tomba à demi .A peine si je pus étendre mes bras... »(LFSS ,P38)*. La narratrice veut transmettre à Mina toutes les images de cette nuit, elle décrit minutieusement l'événement avec une fidélité parce que le roman repose sur une **approche documentaire** qui transforme le roman en document historique qui témoigne une période précise. « *Le rite s'organise autour de la notion de "savoir" et "de vérité"... »¹*.

La narratrice est un témoin, elle ne prend pas de distance envers son récit, ce qui signifie qu'elle est fière de ces rites et qu'il n'existe pas un refus ou un rejet. Donc, avec sa voix, elle dessine tout ce que sa mémoire a pu emmagasiner.

¹CHIKHI Beida, op cit, p.189.

Les femmes utilisent un langage spécial pour chaque occasion. Pour adoucir les douleurs et patienter les proches, elles évoquent le bon Dieu et Mohammed(Q.p.spsl). Toutes les citations prononcées au dessous par les personnages appartiennent à notre dialecte et plus précisément à l'oralité.

« Puisqu'on dit que la vraie soumission aux décisions de Dieu est seule nécessaire, à cette pensée de piété je décidai de me calmer... »(LFSS,P40).

« Comme le Dieu a voulu que leur vie soit courte... » (LFSS,p P35).

*« Le messager de Dieu est leur témoin au vestibule de l'Eden... »
(LFSS, p41).*

Les femmes s'occupent de la famille des martyres, Noubya et Mounia qui réagissent et se comportent d'une façon violente en négligeant les renseignements du prophète et du Coran. Lorsque la parole s'échappe et le silence s'impose, elles s'expriment par les gestes. *« Elle se battait » (LFSS,p38).*

*« Mounia se frappait les bras nus sur un rythme spasmodique »
(LFSS, P40).*

Dans ce récit, l'auteure a donné un éclat sur la société algérienne qui apparaît très solide, les femmes ne tardent pas à rejoindre Noubya, elles se partagent le malheur et la joie.

« Je pleurai avec elle, la malheureuse, la serrant dans mes bras.....je décidai de me calmer et de calmer la pauvre mère...la foule des femmes qui déjà se drapaient toutes du blanc du deuil ...Noubya toujours dans mes bras dans une chambre .Mounia, sa fille, allongée à demi entourée des tantes, des cousines... » (LFSS,pp39-40)

La narratrice raconte les détails et les préparatifs de l'enterrement en se concentrant sur le rôle de la femme dans cette situation sociale d'un pays colonisé. « *Viens pour moi, lui dis je, nous avons à coudre des linceuls...* »
« *Mais personne ne songeait, sauf moi, à la nécessité l'ensevelissement.* »
« *Il fallait chercher où acheter des linceuls ...* »
« *Fatima était alors mon assistance pour laver les morts ...* » (LFSS, P40).

La Dame lionne décrit la passivité de l'homme qui possède un statut privilégié dans la société maghrébine, au même temps, la femme était exclue et marginalisée. Mais les témoignages assurent que la femme était à côté de l'homme et sa complice pendant la guerre. « *Je parle des femmes, parce que les hommes, yeux et mémoire crevés* » (LFSS, p 95)

« *Son mari sortit d'une pièce, un tricot seulement couvrant ses épaules nues, il lui dit, j'en suis témoin « je ne te conduirai pas »...* » (LFSS, p38) .

« *Sa femme, mise au courant de ma demande, s'apprêta à sortir avec nous, mais son mari (il a toujours travaillé comme greffier au tribunal) le retint, lui, le lâche ...car, il avait peur, Othman.* »(LFSS, p41).

Dans le but de décrire le rituel et la culture, l'auteure nous invite à une cérémonie du mariage. À cette occasion, elle veut faire la comparaison entre le passé et le présent. La narratrice est l'une des invitées « la reine de la fête », elle dessine une belle image de la tradition et de l'originalité algérienne, Les femmes assises en formant un cercle, une assise qui nous fait penser à l'audience d'un conteur entouré par des auditeurs.

« *Au milieu de la nuit, une vingtaine de femmes se trouvaient là, assises, dans un cercle à demi solennel, chacune dans sa tunique de fête...* »(LFSS, p194)

La narratrice a précisé le temps et l'espace de la fête afin d'approcher l'image aux lecteurs. Le henné est le symbole de joie et de bonheur, elles

l'appellent « *la pâte de paradis* », en mettant le henné, les femmes improvisent, chantent et répètent des mélodies en disant :

« *Le prophète aux yeux doux dont l'amour tient éveillé mon cœur,
Et réchauffé mon sang dans mes membres froids* » (LFSS, p196).

La fête des femmes se déroule d'une façon spontanée et simple ce qui reflète la modestie de la vie, par contre, après l'indépendance, la modernité sociale exige beaucoup des apparences et des préparatifs.

III 3.L'oralité : Un espace identitaire :

Dans cette partie, nous analysons le rapport qu'entretient l'identité avec l'écriture d'oralité. Plusieurs chercheurs tentent de définir ce concept mais nous choisissons la définition de Guy Michaud qui déclare :

« *L'identité est une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de nous référer pour expliquer un certain nombre de choses, mais sans qu'il ait jamais d'existence réelle* »¹. Guy pense que l'identité est un monde irréel, mais il est indispensable pour l'existence de la personne. Donc, c'est un besoin affectif et émotionnel fatal.

Certains chercheurs assurent qu'il existe une relation très solide entre la langue et l'identité. Mais Ben Jelloun pense que la langue a un effet secondaire sur la personnalité et que l'utilisation de la langue française n'influence jamais sur son identité arabe et maghrébine parce que ce choix de la langue est soumis à des conditions historico-politique « *la question de la langue me paraît secondaire, d'abord écrire...pour ce qui me concerne, non seulement je ne doute pas une seconde de mon identité, arabe et maghrébine, et je n'ai pas la moindre mauvaise conscience ou culpabilité à l'égard de mon écriture française...* »².

¹GUY Michaud, op cit, p.164

²CHIRIF Sara, *Au retour de récit*, op cit ,p.102.

Assia Djébar trouve dans la langue française un trésor linguistique et une source d'inspiration très féconde. « *Malgré le brouillement ...la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables...* »¹

La langue française est la langue qu'elle maîtrise, elle l'utilise pour s'exprimer, pour s'inscrire dans le monde littéraire. Mais, nous trouvons dans le corpus qu'Assia Djébar fait appel à sa langue maternelle, à cette parole précieuse, à cette oralité.

Fatima Zohra Lalaoui a noté que l'intégration de l'oralité caractérise toute la production djébarienne. Djébar a orné ce roman par cette chaleureuse voix pour montrer son appartenance socio-culturelle et son identité. Cette oralité emmagasinée dans sa mémoire trouve sa voie dans le texte littéraire. L'utilisation de la langue française n'exclut jamais l'existence de sa langue et sa culture.

« *Pour Assia Djébar la nécessité d'intégrer l'oralité dans la littérature écrite fut dès ses premiers romans une manière de surmonter l'exil dans la langue par le biais de la littérature qui l'aide, sinon à dépasser cet exil du moins à faire le deuil de la langue, à le prendre avec soi, à l'imprimer en/sur soi* »²

Christian Lagarde pense que l'homme peut maîtriser plusieurs langues mais il ne peut se sentir chez lui que dans une seule langue, celle qui reflète ses pensées intimes. Il nous explique aussi que les auteurs reculent à leur langue d'origine pour s'exprimer fidèlement.

³KHOUCHEKAR Fatima Zohra, *Emergence du parler féminin arabe dans la langue française dans le roman d'Assia Djébar : L'amour, La Fantasia*, in *A colloque langue-culture et traduction*, op cité, p.103.

²LALAOUI Fatima Zohra, *Ecriture de l'oralité et contre discours féminin dans "Loin de Médine" d'Assia Djébar*, op cit.p.4.

« ...il existe bien une corrélation langue-identité, qui fait que chacun des personnages s'expriment dans son code original et probablement quotidien... »¹.

Dans *la Femme sans sépulture*, l'auteure cherche dans la mémoire des femmes une identité collective à travers le langage utilisé et les conversations quotidiennes. Elle choisit la ville natale de sa mère parce qu'elle cherche la langue -mère perdue, effacée pendant les années d'exil.

L'écriture djebarienne est reconnue par une spécificité née de l'intégration de l'oralité dans l'écriture, nous avons trouvé plusieurs facteurs qui expliquent le choix de cette écriture. Par l'intégration de l'oralité dans l'écriture, Djébar veut récupérer une partie de sa personnalité et par conséquent de son identité. Dans toutes les écritures féminines maghrébines, nous touchons l'élément de l'identité, mais nous nous intéressons cette fois de parler de la relation qui relie les deux concepts : l'oralité et l'identité.

Assia Djébar raconte l'histoire de Zoulikha et son origine afin de ne pas la laisser sombrer dans l'oubli. Puisque oublier l'origine c'est oublier les ancêtres, la terre natale, la langue maternelle , les racines et par la suite oublier le Soi.« *Elle secoue ses cheveux, fait signe de chasser les images de sa première enfance ...de l'autre côté du muret...* » (*LFSS ,P49*).

Le retour à sa ville natale par le mot et l'esprit est la meilleure manière de se trouver, et il facilite la quête identitaire .Dans le prélude, Djébar nous a raconté son retour à sa ville natale, mais elle ne raconte pas sa visite à sa maison

² LAGARDE Christian, op cit, p.141.

paternelle, elle préfère ne pas parler des détails sur sa vie intime, comme elle néglige de parler de sa famille, sauf de sa tante tuberculeuse.

« *Voici que cette nièce de la voisine tuberculeuse-cette inconnue, au visage aigu et non fardé, seul les yeux couleur noisette, noircis de khôl ...des tornades de souvenirs* » (*LFSS*, p50).

Nous pensons que l'auteure ne veut pas ouvrir des parenthèses autobiographiques, elle préfère rester une narratrice anonyme, elle s'est fait appeler dans le roman « l'étrangère » « l'écouteuse » ou « la visiteuse » elle veut dire qu'elle n'est pas la seule, qui souffre de l'exil. Djébar a parlé de l'exil d'une façon très claire dans le roman lorsqu'elle cède la parole à la Dame lionne qui raconte à Mina qu'une femme l'a visité pour qu'elle prévoie le destin de son fils qui travaille en France. « *J'ai vu....le jeune garçon sur une longue route avec des arbres pas de chez nous, exposée à tous ventsil est sur une route ...pas très loin de Verdun.* ». (*LFSS*, p111)

Après quelques jours, la mère revient pour informer la Dame Lionne que son fils était arrêté et emprisonné justement dans « Verdun ». L'histoire de ce jeune est très significative. Au début, ce garçon a choisi la France pour changer sa vie, pour être libre et c'est la même raison pour laquelle l'auteure a choisi la France (l'exil). Mais après un certain temps, elle est emprisonné, dans le carcan de la culture d'Autre, elle a vécu loin de son origine et de sa mère patrie.

Zoulikha est nommée la *femme -oiseau*, l'oiseau est le symbole de l'immigration, il signifie dans la littérature maghrébine le voyage, le retour. Zoulikha qui a fait le voyage du monde des morts au monde des vivants. On peut dire aussi que ce voyage est symbolique, nous pouvons l'interpréter comme le voyage de la terre natale à la terre d'exil.

Dans *La Femme sans sépulture*, Djébar jette un regard sur le passé et sa constante recherche de la mémoire des ancêtres, mais Mimouni pense que la recherche de l'identité et l'authenticité n'impose pas le retour vers le passé, mais il faut se concentrer sur le futur et la modernité.

« Car l'authenticité n'est pas un point fixe dans le passé, auquel il faudrait toujours retourner pour affirmer notre identité .elle est plutôt capacité constante d'action et de dépassement vers le futur, en vue d'un monde qui assimilant le passé, laisserait poindre un devenir plus riche et plus beau. »¹

¹MERED Zoulikha , *Rachid Mimouni ou le chant pluriel de la tribu* .Algérie :Edition ANEP ,2003.,p.112,in HOUICHI Abla ,op cit,p.145.

LA CONCLUSION

A travers ce mémoire intitulé « *l'Oralité-écriture dans la Femme sans sépulture d'Assia Djébar* », nous avons tenté de mettre le point sur l'impact de l'oralité sur l'écriture et d'extraire ses caractéristiques afin de répondre à la problématique et de vérifier les hypothèses de départ. A la fin de notre analyse, nous avons obtenu plusieurs résultats :

-Au début, nous avons relevé les éléments formels qui caractérisent l'écriture d'oralité, et parmi ces éléments, nous trouvons le proverbe, l'arabisme, les emprunts, la comparaison et la métaphore, poème...).Ce type d'écriture se caractérise par la présence de la tradition culturelle de la société. Djébar a commencé son roman par la quête de Zoulikha et sa sépulture, mais nous avons découvert que cette recherche est symbolique car en réalité, l'auteure cherche sa langue maternelle et la voix ancestrale perdues.

« ... *l'inscription dans l'écriture de ce que j'ai nommé « la parole mère » espace orale, champ symbolique, celui de la culture populaire orale, marquée par la figure maternelle.* »¹

- Cette étude montre que la place de l'oralité est toujours à côté de la femme car elle est considérée comme la conservatrice de la mémoire vue comme un élément indissociable de l'oralité. Pour cette raison, Djébar choisit des figures féminines pour réécrire l'Histoire et raconter l'histoire de Zoulikha « ... *l'espace de l'oralité se situe du côté de la femme et reste marqué par la figure maternelle...* »².

La Femme sans sépulture est marquée par la profusion des voix féminines puisque quatre femmes narrent l'histoire de Zoulikha, chacune raconte une partie de sa vie selon son point de vue. Parmi ces voix est celle d'Assia Djébar hantée par la voix de Zoulikha .

¹MEZGUELDI Zohra, *l'oralité et stratégie scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine*, op cit p112.

²Ibid.

L'oralité permet à l'auteure d'inventer une nouvelle écriture dans laquelle la voix des femmes s'élève pour construire une mémoire qui s'oppose à la mémoire officielle. L'auteure écrit cette Fiction qui représente la réalité en choisissant son angle par rapport au discours officiel. Fatima Madjad considère *La Femme sans sépulture* comme le roman « *le plus achevé dans la quête de la mémoire des femmes et dans la reconstruction du récit historique* »¹.

Dans ce texte orné par l'oralité, l'auteure réactualise l'histoire de Zoulikha connue dans le film *La Nouba des femmes du mont de Chenoua* 1978. Elle veut moderniser cette histoire par l'insertion de l'oralité dans le texte : des chants, des proverbes, des métaphores...des morceaux de la littérature orale. Ces ajouts ont pour objet de développer et renouveler le texte littéraire. Donc, notre étude montre que l'oralité est le pont principal qui mène à l'écriture de modernité et qui a réussi à sauvegarder le patrimoine culturel. Ce résultat nous a permis de confirmer la deuxième hypothèse qui affirme l'importance de l'oralité dans la nouveauté du genre romanesque. « *Je pense que nous avons besoin d'une littérature qui se donne une société à changer une littérature qui mette le doigt sur la plaie.* »²

La Femme sans sépulture est considérée comme une hantologie qui se manifeste dans la présence de la mort ou l'idée de la sépulture. Ce type de texte a réussi à mettre en scène une rencontre textuelle entre Zoulikha et les lecteurs pour dialoguer et se regrouper. Dans ses monologues, Zoulikha propose aux lecteurs une interprétation à sa disparition définitive.

Assia Djébar loge le fantôme de Zoulikha dans le texte où elle nous fait entendre la voix de cette héroïne disparue. Cette **l'écriture fantôme** a réussi à

¹ MADJAD Fatima, op cit, p.03.

² HOUCHI Abla, op cit, p.144.

supprimer les frontières qui séparent les morts et les vivants, comme elle a bousculé la barrière entre le discours officiel et celle des femmes (héroïnes). Cette écriture établit un dialogue culturel entre les deux cultures : les fantômes dans la culture occidentale et les djinns dans la culture maghrébine- musulmane. Alors la dimension interculturelle est présente dans le roman, elle a pour le but de s'ouvrir sur la pensée de l'altérité.

Dans ce roman Djébar joue le rôle d'un témoin, historien et romancier, elle sait que la fiction et la réalité ne sont pas facilement séparées.

-L'oralité a enrichi l'œuvre sur le plan esthétique en l'intégration par des éléments rhétoriques déjà cités. Comme elle a pu installer un dialogue entre l'oral et l'écrit, ce qui résulte un conflit entre les deux voies /voix de la communication. *La Femme sans sépulture* conserve la nostalgie de cette poésie orale, cet écho de la voix que les lecteurs cherchent pour sentir l'odeur des ancêtres.

Dans cette étude, nous avons analysé le roman sur le plan formel ,il résulte que le roman est une mosaïque d'écritures et de genres littéraires (théâtre, cinéma, poésie, récit, fantastique...). L'écriture de *La Femme sans sépulture* est **une écriture fragmentaire** et **oralisée** signalée par l'absence de linéarité temporelle, le désordre et la discontinuité des chapitres, la multiplication des voix. Ce texte est un exemple **d'éclatement d'écritures** et **de croisement des genres**.

L'Algérie est vue par certains comme un « désert culturel »¹ mais dans ce roman, Djébar revient pour rejeter cette idée et prouver par l'écriture d'oralité que l'Algérie possède une culture très originale qui se griffe dans tous les domaines. Dans ce roman, Djébar a dessiné de beaux tableaux qui décrivent la

¹ BOUZAR Wadi, *La culture en question*, op cit, p.124.

spécificité de cette société et reflètent sa profondeur culturelle. Nous soulignons que l'inscription de l'oralité dans l'écriture est un fait intentionnel par l'auteure et pas le fait du hasard.

L'auteur maghrébin francophone passe de l'héritage oral au texte littéraire écrit en passant par l'écriture d'oralité qui assure un dialogue interculturel par la présentation du Moi et l'Autre. Nous pouvons dire que cette écriture est la seule voie pour parler d'une **identité multipliée**, et que malgré les années d'exil Djébar ne peut pas se vider de sa culture d'origine.

L'oralité permet de préserver tout ce qui est en cours de disparition (culture, identité, mémoire...) Djébar a tenté de trouver le lien qui relie la personne avec les éléments constitutifs de la personnalité.

C'est par le biais de l'écriture que Djébar a pu donner de l'importance aux valeurs sociales, historiques, comme elle a pu motiver la création artistique du langage ...mais toujours par rapport à sa vision parce que toute écriture romanesque est influencée par l'inconscient et la subjectivité de l'auteure.

La Bibliographie

Œuvres d'Assia Djébar :

- Assia Djébar, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel ,2002.
- Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel ,1995.
- Assia Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995.

Ouvrages critiques et théoriques :

- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, SEUIL, 1972.
- BONN Charles, KHADDA Nadjet, MAMDARKRI-ALAOUI Abdellah, *Littérature Maghrébine d'expression française, Histoire littéraire de la francophonie*, univ francophones, Paris, EDICEF, 1996.
- BOUZAR Wadi, *Culture en question*, Alger, ENL (entreprise nationale du livre), 2ème édition, 1984.
- CHEVRIER Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand colin, 2ème édition, 2004.
———, *Littératures d'Afrique Noire de langue française*, Paris, NATHAN, 1999.
- CHIKHI Beida, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed DIB*, Alger, OPU (date non mentionnée).
- DEJEUX Jean, *Situation de la littérature maghrébine de la langue française: approche historique, approche critique, bibliographie méthodique des œuvres maghrébines de fiction 1920-1978*.Alger, OPU, 1982.
———, *Littérature maghrébine de langue française*, Québec, éd Naman, 1980.
———, *Culture algérienne dans les textes choix et présentation*, OPU, *publisud*, (date non mentionnée).

-*Discours en /jeu (x) : intertextualité ou interaction des discours*, Alger, OPU, avril 1986.

-FALG Jacqueline, Kane Mohamadou, *Littérature africaine, textes et travaux*, tome 1, Ed. NATHAN AFRIQUE, 1974.

-GHAFI Brahim, *L'interculturel et la révolution algérienne*, éd Houma, 2001, (lieu pas mentionné).

-GUERRAOUI Zohra, TROADEC Bertrand, *Psychologie interculturelle*, Paris, ARMAND COLIN, 2000.

-GUSDORF George, *La parole*, Quadrige, PUF, 1998.

-HELL Victor, *L'idée de culture*, (que sais-je ?), Ed presse uni de France.

-JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, SEDES.1997.

-LAGARDE Christian, *Des écritures « bilingues », sociolinguistique Littérature*, Paris, éd L'Harmattan, 2001.

-MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, énonciations, écrivain, société*, Paris, DUNOD, 1993.

-MICHAUD Guy, *Négritude : tradition et développement*, Copyright, Complexe, 1978,

-*Littérature orale, actes de table ronde, juin 1979*, Alger, OPU, 1982.

-REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, BORDAS, 1991.

-THERENTY Marie- Eve, *L'analyse du roman*, Paris, Hachette, 2000, (col, crescendo).

Thèses et Mémoires:

-BEKKAT Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, thèse de doctorat, Alger, OPU, 2006.

-CHERIF Sara, *Le retour du récit dans les années 1980:oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez Ben jelloun,R.Mimouni ,F.Mellah ,V.Khouryet ,A.cossary*. Thèse de doctorat, nouveau régime, uni, Paris –Nord, oct. 1993.

Disponible sur le site:

[http://www.limag.refer/thèses/chérif%20%gaillard .pdf](http://www.limag.refer/thèses/chérif%20%gaillard.pdf)

-HOAROU Stéphane, *Ecriture de l'Exil et l'Exil d'Ecriture*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Charles BONN, univ Lyon II ,2000 /2001.

Disponible sur le site.

<http://www.limg.refer.org/maitrises/Hoarau.htm>.

-HOUCHI Abla, *Oralité et écriture dans "l'honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, Mémoire de magister, uni, Batna, 2008.

-KAZI –TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et l'oral* (Afrique noire et Maghreb), thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Charles Bonn, univ, Paris –Nord ,1994-1995.

-MESGUELDI Zohra, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine*, thèse de doctorat sous la direction de C.Bonn uni Lumière, Lyon,2001.

Disponible sur le site :

[http : //ddata.over blog.com/xxxyyy/0/12/83/54 études/littérature/le discours de l'oralité. -pdf](http://ddata.overblog.com/xxxyyy/0/12/83/54_études/littérature/le_discours_de_l'oralité.-pdf)

- Richter Elke, *L'écriture de "je "hybride la Quatuor Algérien d'Assia Djebar*, Thèse préparée en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne), sous la direction de:Naget KHADDA, Elisabeth Arend .univ Montpellier III.

Disponible sur le site:

[http://www.limag.refer.org/thèse/Richter français.htm](http://www.limag.refer.org/thèse/Richter_français.htm).

Dictionnaires :

-ARON Paul, Denis Saint-Jacques, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF (date non mentionnée).

-AQUIEN Michèle et MOLINIE Georges, *Le Dictionnaire de la rhétorique et la poétique*, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, éd La Pochothèque, le livre de poche, 1999

Reuves

-*Expressions maghrébines*, revue, vol 2,n°1,Histoire(s) ,Blida –Algérie ,Ed du Tell,2004.

-*Langues et littérature*, revue de l'institut des langues Etrangères, uni Alger, OPU, 1987.

-Actes du colloque : *Langues, cultures et Traduction*, sous la direction de Meriem Bedjaoui,2000/2001.

-*Littérature et oralité au Maghreb*, itinéraires et contacts de cultures, volm15/16,1°&2°semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.

Sitographies

-HORVATH Miléna, *Retours aux voix perdues de l'origine*, uni Hongrie.

Disponible sur le site:

<http://semen.org/document/2232.html>.

-CLERK Jeanne-Marie, *L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar*.

Article disponible sur le site :

<http://fabula.org/lht/2/clerc.html>.

-LALAOUI Fatima Zohra, *Ecriture de l'oralité et contre discours féminin dans "loin de Médine" d'Assia Djébar* disponible sur le site :

http://semen.revues.org/document_2289.html

-*L'Amour, la fantasia*, art disponible sur le site :

[http://w.lettres_et_arts.net/litteratures-étrangères-et francophones](http://w.lettres_et_arts.net/litteratures-etrangeres-et-francophones) :30-1-amour-la-fantasia-d'_assia-djebar.

-GREEN Julien,*Djebar irréductible* ,art disponible sur le site :

<http://www.culturesfrance.com/adpt-publi/folio/textes/Djebar>

-MADJED Fatima, *Histoire et Mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djebar, uni d'Oran*, synergie Algérie n°1-2007, pp127-132.pdf

Disponible sur le site :

Ressources-cla.univ,fcomte.fr:/gerflint/Algérie1/fatima.pdf.

Mots clés: Oralité- identité – histoire- parole – esthétique

Résumé : Ce travail sur l'oeuvre d'Assia Debar, cherche à saisir les rapports entre le littéraire et le culturel à travers l'inscription de l'oralité dans l'écriture. Passant par l'examen des formes d'expression dominantes dans l'œuvre et relatives à une problématique de la parole, du corps et de l'identité, cette recherche s'attache à dégager une poétique de l'oralité. Cette analyse vise ainsi à déceler l'empreinte laissée par l'imaginaire à l'œuvre dans l'écriture par un espace symbolique. Ce champ culturel, identitaire, inaugural et déterminant avec lequel l'écriture entretient des rapports conflictuels s'articule autour de la figure maternelle. L'analyse de cette focalisation montre les significations qu'elle entraîne à un niveau social, culturel, linguistique, psychique, identitaire et esthétique. De là, l'ouverture de cette étude sur une réflexion qui n'entend pas la notion d'oralité uniquement comme désignation de la tradition orale, d'une pratique culturelle, spécifique mais aussi dans le sens de l'émergence d'une esthétique scripturale, engageant une conception originale du langage littéraire, du rapport avec la création littéraire.

بالعربية

الهدف من دراسة رواية آسيا جبار هو التعمق في العلاقة بين الأدب والثقافة من خلال تسليط الضوء على الشفوية و آثارها على الكتابة الأدبية. هذه الدراسة اهتمت بالجانب الجمالي للشفوية من خلال اهتمامها بالعبارات و ما تحمله من ارث ثقافي و ربطها مع الهوية والتاريخ. تسليط الضوء على الشفوية و علاقتها مع الخصوصية الثقافية ليس هو الهدف الوحيد من هذه الدراسة وإنما توصلنا إلى أن تأثير الشفوية في الكتابة الأدبية يؤدي إلى انفراد هذه الكتابة بخصوصية جمالية وأصيلة

كلمات المفاتيح: شفوية-الهوية-التاريخ-القول-الأصالة-الجمالية

الإنجليزية

Keywords: orality- History-originality-identity- poetic-

Abstract : The present study seeks to uncover in this production the emergence of orality in writing. Analysing the different aspects present in the very structure of the text, at the heart of which is an orality has been inscribed, is a focus of this study. The critical perspective on this literary production is one that consists of renewing the umbilical tie between the writer and the culture of his birth, especially popular culture which is an oral and maternal culture. This analysis of the strategy of writing seeks also to discern the transcription of orality in the text as a reestablished relationship with the mother-word. As an inaugural body, the mother-word lays out an entire cultural realm, a symbolic field, and thereby inscribes the problematic of identity within that of language. The mother-word is important in the constitution and grounding of the imaginary .It is this imaginary that operates in scriptural and poetic activity.