



Université Mohamed Khider de Biskra

Faculté des lettres et des langues

Département des Lettres et des Langues Etrangères

Filière de Français

**ORALITE ET POLYPHONIE DANS
OMBRE SULTANE ET LA FEMME
SANS SEPULTURE D'ASSIA DJEBAR**

Mémoire élaboré en vue d'obtenir le diplôme de Master

Option : Langues, Littérature et culture d'expression française

Présenté par : Boudraa Rim

Sous la direction de : Guettafi Sihem

Année académique : 2015/2016

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier le miséricordieux le tout puissant, car sans sa volonté et sa bienveillance, rien de cela n'aurait pu être possible.

Tous mes remerciements, les plus sincères et les plus cordiaux je les adresse à mon directeur de recherche, madame Guettafi Sihem, qui a accepté de me prendre en charge et de diriger mon travail.

J'exprime également mes vifs remerciements aux membres du jury qui ont l'amabilité de lire et d'évaluer ce modeste travail.

Je remercie mon enseignant et ami de la famille Mr Hammouda Mounir pour son encouragement et ses précieux conseils tout au long de mon parcours universitaire.

Je tiens tout particulièrement à remercier Mrs Guerid pour son encouragement, sa sincérité et sa positive attitude.

Enfin, je dis merci à tous ceux qui m'ont aidé, de près ou de loin, à élaborer ma recherche et à ceux qui m'ont soutenu dans mes études et dans les moments les plus difficiles de ma vie, mes parents Abdelhak et Naima, ma sœur Hasna, mon mari Yassine, mes frères Samy et Mouhamed, mes amies Kinda, Noussa, Zineb et Asma, ma cousine Amel, mon beau frère Sebti Abdelhak et l'ami de la famille Naamene Djoudi.

Dédicace

À ma mère cet ange de tendresse, de patience et de générosité.

À mon père duquel je tiens la force et la ténacité.

À mon adorable sœur Hasna et mes frères Samy et Mouhamed.

À mon cher mari Yassine Zammem qui m'a tellement encouragé.

À ma grand-mère qui m'a toujours gâtée Saida Chabani.

À la mémoire de mes défunts grands-parents Soltana et Amar.

À la mémoire de mon défunt oncle Djamel Jebbi.

À toute la famille Boudraa, Jebbi et Belagra.

À la prune de mes yeux, l'ange qui fait de moi une femme comblée, a mon bonheur, ma raison d'être, syrine.

À un cadeau que Dieu m'offre pour la deuxième fois et que je n'ai pas encore eu le plaisir de voir.

À tous ceux qui, par un mot, m'ont donné la force de continuer et qui ont cru en moi.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	2
Dédicace	3
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
CHAPITRE I : L'oralité entre mode de communication et expression culturelle	14
I.1. L'oralité entre mode de communication et expression culturelle.....	14
I.1.1. Oralité et force de la parole.....	14
I.1.2. La parole et l'ethnotexte : l'oralité mise en texte	17
I.2. L'oralité en littérature maghrébine une facette de revendication identitaire	20
I.2.1. Le contexte maghrébin/algérien	20
I.2.2. L'oralité entre mode de représentation identitaire et métissage littéraire	23
I.3. Assia Djébar et l'oralité : L'oralité comme interdiscours dans l'œuvre Djébarienne	29
CHAPITRE II : Insertion du conte et polyphonie	35
II.1. " <i>Ombre Sultane</i> " et organisation de l'oralité	35
II.2. " <i>Ombre sultane</i> " et insertion du conte	41
II.3. " <i>La femme sans sépulture</i> " : Polyphonie et voix féminines à travers la réécriture mythique	47
CONCLUSION GÉNÉRALE	65
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	70

ANNEXES	78
----------------------	----

Introduction

générale

Dans la société maghrébine, la tradition de l'écriture n'est apparue que tardivement. Ce n'est que par la succession dans ce territoire des différentes civilisations qu'elle s'est développée, de l'écriture punique¹ et latine pour ensuite arriver à l'arabe, à travers le texte sacré « le coran », réservé à une élite qui savait lire et écrire, le reste de la société n'avait accès à ce dernier que par le biais de l'oral. Pour de nombreuses raisons (sociologique, politique, historique et linguistique) le patrimoine maghrébin oral a été très peu transcrit. Aujourd'hui nous n'avons que peu de traces de ces écrits.

De nouvelles écritures vont paraître avec le colonialisme, leur nouveauté réside dans leur genre mais aussi dans leur langue : romans, nouvelles et journaux. Ses derniers sont en langue française et la place qu'on leur accorde est assez remarquable dans la société maghrébine. La politique coloniale a opéré rapidement vers 1830 à une « déculturation », en commençant par fermer le peu de *Madrasas* qui existaient et en exigeant l'étude de la langue et la culture française. Le savoir et la connaissance furent transmis dans le cadre institutionnel de la langue française. Les jeunes « indigènes » apprennent et s'acclimatent la langue et la culture française

La valeur attribuée jadis au patrimoine oral a cédé la place à d'autres valeurs. Il est question alors de se battre quelque soit l'arme. Certains ont pris les armes tandis que d'autres ont pris la plume pour dénoncer l'injustice et l'écrasement de la société par le colonisateur, et ce dans la langue de l'autre, car la plus part des maghrébins lettrés étaient formés par l'école française. La France avait pour stratégie de fermer les écoles arabes et coraniques afin de supprimer l'identité du peuple colonisé. Les auteurs se sont débrouillés pour défendre leurs idéaux dans la langue de l'Autre et pour faire entendre aux français d'outre mer

¹ En tant que colonie phénicienne, Carthage adopte un phénicien qui a subi l'influence des pays voisins comme par exemple les dialectes libyques, le punique ou le carthaginois était parlé et écrit sur la côte d'Afrique du nord. Après la chute de Carthage en 146 av. J.C., cette langue a rapidement disparu. En ligne, <<http://www.anticopedie.fr/mondes/mondes-fr/phenicie-langue.html>>, consulté le 03 mai 2016.

la vérité. C'est donc par la force du colonialisme que la littérature maghrébine d'expression française s'est développée. Cette littérature s'est distinguée par son travail textuel, par son élaboration des discours et des genres, et surtout par sa dimension polyphonique comme le précise Marc Gontard dans *La violence du texte*².

Face à des clivages de plusieurs ordres, linguistique/culturel, individuel/social, et identitaires, l'expression littéraire semblait être le meilleur moyen pour une élite de concilier ses divergences, d'exprimer son authenticité et de s'inscrire en interculturalité. Des écrivains maghrébains tel que Tahar Ben Jelloun, Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Malek Haddad, Mohammed Dib, Tahar Djaout, Mohamed Ben Cherif, Assia Djébar ainsi que beaucoup d'autres, ont été formés pour la plupart par l'école française, et ont en commun la maîtrise d'un double code qui leur permettaient de circuler d'une culture à une autre pour témoigner de leur authenticité culturelle, en fixant dans la langue écrite de la domination coloniale, une parole originelle, longtemps reléguée au rang du folklore. C'est spécialement cet aspect qui nous intéresse. Notre travail compte développer notre réflexion sur la manière dont l'oralité va être retravaillée dans la structure romanesque.

Les textes d'Assia Djébar sont un exemple singulier sur la manière dont a été entremêlé le discours de l'oralité dans la structure textuelle. Tout au long de notre recherche, nous nous efforcerons de montrer la fonction de l'oralité dans les textes Djébariens, et voir quelle procédure Assia Djébar a mise en œuvre pour concilier les deux modes d'expression que sont l'orale lié au patrimoine culturelle populaire, et l'écrit lié au patrimoine culturel occidentale.

Écrivaine algérienne d'expression française, dont le vrai nom est Fatima Zohra Imalayène, elle est née le 04 Aout 1936 à Cherchell, elle publie des

² GONTARD, Marc, *la violence du texte : Etude sur la littérature marocaine de langue française*, Broché-l'Harmattan, Paris, 2000.

romans depuis 1957, où elle a débuté avec *La Soif*, elle excelle également en poésie et pièce de théâtre et se trouve être une créatrice d'œuvre cinématographique. Assia Djébar est la première écrivaine maghrébine élue membre de l'académie française en 2005. L'oralité est présente dans ses premiers romans, et comme pour tant d'autres auteurs maghrébins, elle accorde un statut particulier au patrimoine oral.

Un demi siècle après l'indépendance de l'Algérie, nous sommes encore proche de cette culture autrefois coloniale, ne serait ce que par l'utilisation fréquente de la langue française dans le langage quotidien, c'est ce qui explique pourquoi nous avons tenu à travailler sur la présence de l'oralité et l'insertion du conte, en tant que patrimoine populaire caractéristique de la culture maghrébine.

Une première lecture m'a d'abord interpellée je ne saisisais ni la raison ni l'intérêt d'une telle présence, l'auteur voulait-elle nous transmettre un message ou était-ce un procédé stylistique, c'est précisément cette ambiguïté qui m'a amenée à réfléchir sur la présence d'un conte dans un texte romanesque. Le conte au Maghreb est associé à la tradition orale ancestrale qui se caractérise par, un imaginaire collectif oral et une relation particulière avec l'assistance profondément différente de celle générée par un texte en raison de leurs différents modes de transmissions, ce qui oriente notre réflexion vers ce procédé qui est la mise en texte de l'oralité.

Dans le module qui nous a été assuré par Mme Zerari durant l'année académique 2015/2016, intitulé : « *Phénomène de contact littéraire* », nous avons été appelés à présenter un exposé sur « l'interculturalité dans le roman *Ombre Sultane* de Assia Djébar ». En lisant ce roman, nous avons été interpellé par la présence, voir l'insertion dans le texte d'un conte *Les Mille et Une Nuit*, que je connaissais préalablement, L'origine des contes présents, est difficile à déterminer du fait de leur transmission orale et de l'absence de sources écrites, mais qui dans le monde

arabe ne connaît pas ce fameux conte populaire qui a troublé notre curiosité, attiré notre attention et oriente notre réflexion sur la problématique suivante :

Pourquoi l'écrivaine algérienne d'expression française Assia Djébar recourt-elle au registre de l'oralité ? quelle est la portée d'un tel choix ? dans quel but cette oralité s'insère-t-elle dans le discours littéraire ?

De cette problématique émanent les hypothèses suivantes :

En premier lieu, le discours oral et le discours littéraire s'entremêleraient harmonieusement et répondraient à des exigences réciproque l'un et l'autre, l'oralité suppléerait ainsi à une insuffisance de la culture écrite, laquelle s'efforcerait en outre de la sauver de l'oubli. Ensuite, la présence de l'oralité ne serait pas fortuite, elle serait le reflet d'une mémoire identitaire et d'une appartenance culturelle de l'auteur

L'objectif premier de cette recherche serait de pouvoir démontrer qu'en contexte maghrébin, la langue française fait partie du patrimoine intellectuel, qui n'est pas opposé à la culture populaire, puisqu'elle permet de l'exprimer , de la préserver et de la faire connaître, en l'inscrivant dans une sphère universelle.

Pour ce faire, nous aurons recours a plusieurs outils de recherches, nous ferons appel a l'approche symbolique pour repérer les symboles qui renvoient à l'identité de l'écrivaine, elle nous servira à découvrir ce qui se cache derrière cette oralité. Nous ferons appel également à l'approche génétique qui nous semble la mieux indiquée, nous permettant de revenir sur la genèse de l'oralité, de connaître sa signification, de comprendre son évolution à traves les civilisations, et comment elle est passée de la tradition orale pour la retrouver dans une forme scripturale en littérature maghrébine d'expression française.

L'approche historique nous servira à revenir sur l'histoire de la guerre de libération algérienne et de voir son rattachement aux faits historiques et à leur

déroulement à travers les différentes voix qui racontent la vie de Zoulikha Oudai et de son combat patriotique. La mythocritique est la clé de voute à toute étude tentant d'approcher un mythe, de l'identifier et de l'expliquer, c'est pourquoi nous pensons qu'elle nous sera d'une efficacité incontestable pour aborder la réécriture mythique dans notre recherche.

Nous tenterons d'approcher en premier lieu le concept d'oralité mais précisément dans la littérature maghrébine , en effet, l'oralité est caractéristique de la culture maghrébine et nous la retrouvons aujourd'hui très fréquemment dans son expression littéraire , nous tenterons de démontrer que cette oralité est plus qu'un mode de communication permettant l'échange entre les individus , qu'elle est une réelle expression culturelle qui préserve et fait perdurer la culture populaire de cette société. Elle est, par ailleurs, un moyen de conservation d'un imaginaire propre aux sociétés à traditions orales.

Ce dernier point nous amènera à penser une autre fonction de cette oralité qui s'inscrit dans un processus de revendication identitaire, en ce sens où, lors de son inscription dans le texte littéraire, elle devient la marque d'une appartenance culturelle. A travers cette insertion, c'est une réactualisation d'une forme de réalité sociale qui tente de s'inscrire dans un espace universel. Le passage à l'écrit devient alors indispensable, voir vital pour la continuité de l'existence de la parole ancestrale.

Ceci nous conduira dans la deuxième partie à nous concentrer d'avantage sur la présence de l'oralité dans l'écrit, une présence sous forme d'inter-discours. Dans cette partie nous porterons notre attention sur la présence de cet inter-discours essentiels dans les textes Djebariens, où nous dégagerons toutes les marques de cette présence de l'oralité.

Nous nous pencherons sur la manière dont l'écrivaine algérienne d'expression française a organisé l'oralité dans son roman *Ombre Sultane* et de

quelle façon ingénieuse, elle y a inséré un conte oriental connu sous le titre : *Les Mille et Une Nuits*. Nous nous interrogerons sur le réinvestissement de l'oralité par l'écriture autre que maghrébine. Dans la dernière section de notre recherche, nous aborderons la notion de polyphonie et des voix féminines à travers la réécriture mythique dans un autre roman d'Assia Djébar intitulé *La femme sans sépulture*. De cette recherche nous espérons pouvoir dégager quelques spécificités de l'œuvre Djébarienne, et voir comment Assia Djébar a réorganisé les éléments culturels populaires pour les intégrer dans son écriture romanesque.

CHAPITRE I

**L'oralité entre mode de communication
et expression culturelle.**

1. L'ORALITE ENTRE MODE DE COMMUNICATION ET EXPRESSION CULTURELLE.

1.1. Oralité et force de la parole

La notion de l'oralité est définie en premier lieu comme une articulation sonore et physique de la communication linguistique. Le terme indique l'ensemble des caractéristiques de l'oral.

L'expression vocale fut l'une des premières formes de communication de l'être humain. Au début de l'humanité l'être humain a ressenti le besoin d'exprimer différents sentiments, ses désirs, ses craintes, sa joie et plusieurs autres émotions. L'oralité n'est peut être pas la première forme de communication mais elle en est la plus importante.

La conception vocalisante de l'oralité cherche bien plus que les phénomènes qui ont trait à l'émission et à la réception d'un message, elle vise à mettre en valeur un aspect fondamental de la communication, sa composante culturelle : *« La voix n'est pas une donnée purement individuelle, elle est culturalisée et possède non seulement une spécificité dans le temps, mais à une époque donnée, elle appartient à une collectivité de la manière de parler. »*³

On ne peut dissocier l'oralité de cette donnée culturelle qui permet au discours de prendre forme. La parole est enracinée consciemment ou inconsciemment dans un processus collectif, et toute voix est polyphonique, chargée d'histoire, par conséquent l'oralité devient : *« ...historique. En ce sens, la voix unique, n'est pas seulement individuelle. Elle a outre ses caractères physiologiques les marques culturelles situées⁴ ».*

³ DETRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VERINE, Bertrand, Termes et concepts pour l'analyse du discours : Approche praxématique, Honoré Champion, Paris, 2001, p225.

⁴ Ibid.

Tout cela nous amène à penser l'oralité comme : « *le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. L'oralité est collectivité et historicité* ».

Nous estimons, d'après ces conceptions théoriques que le concept de l'oralité enveloppe dans l'esprit de l'être humain des pratiques culturelles des sociétés y compris celle de la tradition orale. Ces sociétés utilisent la parole comme fondement de la civilisation. La parole devient alors un besoin et une nécessité de la société, l'oralité va ainsi lui attribuer sa force et sa vitalité. Elle représente, alors, le creuset essentiel du patrimoine : sa mémoire, son savoir, son histoire, sa conception du monde et de la vie.

L'oralité est ce qui se transmet par la parole, ce qui va nous amener à prendre en considération cette notion qui lui est associée. L'oralité n'a aucune valeur sans la transmission à travers les générations du savoir ancestrale qui est le fondement premier de l'identité et qui assure sa longévité. Jean Cauvin(1998) pense que la société orale de groupe humain fonde la plus grande partie de ses échanges sur la parole. Pour lui, ce type de société lie son être profond, ses mémoires, son passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes à la parole⁶

Le lien présent/passé qui est l'un des principaux rôles de la parole dans la société orale est mis en évidence par la conception de Cauvin. En effet, pour assurer qu'une société perdure dans le temps, il est impératif que la parole traditionnelle se transmette de génération en génération préservant ainsi toute la charge symbolique qui lui est attribuée, on parlera alors ; « *de se préserver en préservant sa propre culture*⁷ ».

⁵ Ibid.

⁶ CAUVIN, Jean, *la parole traditionnelle les classiques africains*, coll « comprendre », Paris, 1980.

⁷.SOUKEHALI, Rabeh, *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*, Publisud, Paris, 2003, p.365.

La parole est d'une importance capitale dans toutes les sociétés comme le souligne Affin O.Laditan dans son article paru à la revue " Semen " où elle fait penser à la notion de " verbe " fondement de toute civilisation ; « *au commencement était le verbe*⁸ ». La parole est ainsi le fondement du monde

Dans la société orale, la parole est sacrée. Elle représente un mode de communication très sérieux et complexe dans la vie quotidienne tribale. Celle-ci joue un rôle crucial dans les domaines politique, administratif, religieux et social.

Un usage déconsidérer de la part de la population pourrait engendrer de graves conséquences, cela appui le caractère sacré de la parole, qui pour le conserver, la population doit l'employer avec précaution en conformant certaines règles et interdits qui traite de sujet insondable, comme par exemple éviter de parler de la mort pour ne pas l'inviter à venir chez soi, ou alors ne pas parler de certains animaux tel que le corbeau ou la chouette ou autres, qui sont considérés comme des superstitions , mais ils gouvernent la pensée sociale dont il est question. Il est donc essentiel d'apprendre à bien parler et surtout de savoir à quel moment parler et à quel moment adopter le silence.

Dans le chapitre sur « *la place de la parole dans le fonctionnement de la société* » extrait des Interactions verbales, tome III, CathrineKerbrat Orecchioni distingue deux types de populations : la première est la population volubile « *...où le silence est perçu comme menaçant par le langage et où le pouvoir repose en grande partie sur le don de la parole*⁹ », et la deuxième qui est la population faiblement communicative, « *où le silence est valorisé car possédant des vertus interlocutives supérieurs*¹⁰ », les sociétés orales africaines sont au carrefour de ces deux prototypes sociaux car « *le crédit qu'elle concède au silence et au secret résulte en partie de la nécessité de se prémunir contre cet aspect*

⁸ AFFIN, Laditan, *De l'oralité à la littérature, métamorphoses de la parole chez Yorubas*, Semen, 18, De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines, 2004, en ligne, <[http : //semen.revues.org/document1226.html](http://semen.revues.org/document1226.html)>, consulté le 03 mai 2016.

⁹La littérature orale, en ligne, <<http://www.templeparvis.com/images/nouvelles/litterature-orale.pdf>>, consulté le 03 mai 2016.

¹⁰ ibid

*négalif du verbe*¹¹ ». De ce fait nous ne pouvons pas déconsidérer la parole en raison de sa force actionnelle, elle ne représente pas uniquement un son mais également une action.

John Austin dans *Quand dire c'est faire*, expose sa théorie sur les énoncés performatifs, il précise que certaines expressions font à elles seules office d'action, comme par exemple l'expression « je vous déclare mari et femme » ou alors « l'audience est levée », dont l'élocution accomplit l'acte, Austin met l'accent sur la force illocutoire de la parole. Selon lui, en prononçant un énoncé on lui confère une force. « *La parole n'est pas un mode passif de communication mais un mode d'action par excellence, parler c'est d'abord agir. La parole se livre comme une arme redoutable et on l'utilise ; il en est ainsi des débats tant publics que privés*¹². »

1.2. La parole et ethnotexte : l'oralité mise en texte

La parole est un moyen que les sociétés orales utilisent afin de communiquer, elle est dirigée par un certain nombre de règles et d'interdits, elle peut également être assimilée à " un texte oral " et être soumise à une étude scientifique puisque « *Les textes oraux peuvent porter sur l'histoire, les traditions, les cultures*¹³. » De ce fait, nous pouvons envisager la parole comme un ethnotexte, Bouvier (1992) précise que :

L'ethnotexte est donc ce texte oral. Mais il est aussi un discours oral ; il faut bien faire la distinction entre ce qui est texte et discours. Etant donné qu'il a sa cohésion, sa signification propre, le discours oral recueilli sur tel ou tel aspect de la culture dans ces cas donnés contemporaines ou historiques, est celui que la communauté tient sur elle-même. (...) L'ethnotexte est le discours que le groupe tient sur sa propre réalité, son histoire, son présent, les permanences de sa culture et les mutations qu'elle connaît. En un mot, c'est

¹¹ ibid

¹² ibid

¹³ AFFIN, Laditan, « *De l'oralité à la littérature : métamorphose de la parole chez les Yorubas* », Semen, 18, De la culture orale à la production écrite : *Littératures africaines*, 2004, en ligne, <[http : //semen.revues.org/document1226.html](http://semen.revues.org/document1226.html)>, consulté le 08 février 2016.

*aujourd'hui un discours d'identité qui permet à un groupe de se définir, de s'affirmer, de se reconnaître*¹⁴

Bouvier précise que pour connaître une culture, il faut passer par la prise en compte de la parole qui se présente sous la forme d'un témoignage ou d'une œuvre élaborée, comme dans les cas des devinettes, des contes, des fables, ...etc. ces textes oraux représentent le cachet d'une appartenance culturelle. De plus, ils ouvrent la voix vers la connaissance. Dans certaines sociétés, l'apprentissage des enfants s'accomplit par le moyen de ces textes oraux, qui se terminent par des fins moralisantes.

L'écriture et l'oralité sont considérées comme des modes d'expression différents, elles connaissent des interprétations particulières. Faire la distinction entre oral et écrit est une tâche ancienne et importante. Souvent on considère que ce qui est écrit est littéraire, et ce qui est oral est populaire, cette opposition met l'accent sur la conception de " culture savante " qui est basée sur l'écrit et " culture populaire " basée sur l'oral.

Généralement, nous avons tendance à marginaliser la culture orale à cause de son appartenance à un imaginaire populaire, mais, nous devons impérativement mettre au jour le fait que si l'écriture tient le rôle de vecteur de savoir, ce rôle là a été assumé par l'oralité durant des milliers d'années, selon Etiemble « *Alors que les hommes naissent et meurent depuis un million d'années, ils n'écrivent que depuis six mille ans.* »

Nous devons préciser qu'à l'origine l'écriture avait le rôle de comptable plutôt que de littéraire, et la transmission du patrimoine littéraire appartenant à une société, se faisait par l'oralité, qui était considérée comme un vecteur collectif de l'expression littéraire. Selon Gérard Jean : « *Si les linguistes ont dénombré*

¹⁴ BOUVIER, Jean-Claude, « La notion d'ethnotexte », in PELEN, J-N et MARTEL, C Edition, *Les voies de la parole ethnotexte et littérature orale, approche critique, les cahiers de Salagon 1*, publication de l'université de Provence, 1992.

approximativement trois milles langues distinctes sur la terre, ils s'accordent pour n'en compter qu'à peine plus d'une centaines qui s'écrivent. »

Les grands textes fondateurs ont été des textes oraux, qui étaient récités par des orateurs qui avaient un statut assez important dans la vie littéraire. C'est grâce à des jongleurs, des conteurs, des récitants des épopées grecques et médiévales, ajoutant à cela les contes, devinettes et fables, que la littérature orale a d'abord existé.

L'écriture a été inventée pour transcrire la parole, ensuite un système esthétique lui a été élaboré, en lui créant des règles propres.

L'époque du roman traditionnel centré sur les espoirs et les désespoirs de l'individu (tentant d'écrire un roman ou bien passant sa vie dans la solitude d'un monologue magique) était révolue. La description d'expérience que beaucoup vivent dans les milieux urbains modernes exige un mode d'écriture différent, et même sans doute, un genre littéraire tout à fait différent¹⁵.

Voir l'oralité s'inscrire dans le texte littéraires n'est pas fortuit, mais elle serait une réponse à une demande d'une nouvelle écriture, son introduction dans le champ de l'écriture constitue selon Roland Barthes : « *le langage comme expression profonde*¹⁶ », il précise dans le *Degrés zéro de l'écriture* que « *c'est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain*¹⁷ ».

Le texte littéraire devient un objet d'échange, dans lequel s'établit une relation dialogique entre d'un côté le discours de l'écrit et le discours du verbal, beaucoup plus varié et plus libre, c'est ce qui fait le dynamisme du texte et lui permet de rompre avec toute notion d'homogénéité.

¹⁵ DUBLIN, Alfred, in *Oralité dans l'écriture*.

¹⁶ BARTHES, Roland, *Le degrés zéro de l'écriture*, seuil, col : point, Paris, 1972, p.60-61.

¹⁷ Ibid.

Ce qui fait la particularité du texte, c'est cette différence d'éléments langagiers appartenant à des aires historiques, géographiques et culturelles. L'écrivain puise son discours des textes ou paroles qui lui sont antérieurs, contemporains ou encore émanant de la société. Selon Ruth Amossy : « *L'œuvre dit la société de son temps dans la mesure où le travail textuel tantôt déjoue les pièges de "déjà dit" et tantôt laisse percevoir des tensions et des aphories révélatrices d'un impensé*¹⁸. »

L'écriture est avant tout une aventure, même si elle est considérée comme une activité réfléchie qui mesure les moindres détails dans le but de produire le sens voulu, quant à l'oralité, elle y fait intrusion dans ses écarts, ses dérives et ses glissements. Le texte devient alors, le lieu où toutes les langues sont parlées, où tous les langages sont permis. Il est l'espace où toutes les identités sont revendiquées.

2. L'ORALITE EN LITTERATURE MAGHREBINE : UNE FACETTE DE REVENDICATION IDENTITAIRE.

La littérature maghrébine est comme toute autre littérature, le produit d'un peuple, d'une nation à une période précise de son histoire, elle peut être orale ou écrite et dans laquelle sont glorifiés les prouesses de grands hommes, des mythes et des légendes qui sont les fondements de leurs croyances et qui visent à transmettre une moralité aux générations à venir. Ces productions littéraires, nous donne à voir l'état de santé de la conscience d'une société et de l'importance qu'elle accorde à sa mémoire collective.

2.1. Le contexte maghrébin/algérien

Le Maghreb est au carrefour des civilisations et des langues, à commencer par le berbère, ensuite par son commerce florissant, il va ainsi intéresser les grecs et les phéniciens, à partir de là se succède sur ce territoire une multitude de civilisations, Puniques Romaines, Vandales, Byzantins, Arabes, Espagnole,

¹⁸ AMOSSY, Ruth, *La dimension sociale du discours*, Seuil, Paris, 1997.

Turques, phénicienne et Française. Toutes ces civilisations ont laissé leurs empreintes culturelles et linguistiques au Maghreb.

Cette multiplicité a favorisé l'inscription de ce continent dans une interculturalité constitutive. Le Maghreb englobe un patrimoine populaire très riche, provenant de ces diverses occupations.

Aborder la littérature maghrébine, c'est aussi faire une distinction entre la littérature de langue arabe, établit depuis des siècles tel que les contes, les charades, les proverbes, et celle de la langue française qui a commencé avec la période coloniale, et c'est précisément cette littérature qui nous intéresse.

L'histoire de cette littérature comprend quatre grandes périodes littéraires. La grille élaborée par Christiane Ndiaye qui est publiée dans son ouvrage *Introduction aux littératures francophones*¹⁹, dans lequel elle distingue la période d'avant 1945, celle entre 1945 et 1962, celle de 1962 à 1980, et enfin la période après 1980.

La dernière période est celle qui nous interpelle dans notre recherche et dans laquelle se révèle une écriture plus réaliste et ceci ne veut pas dire qu'elle est dépourvue de la finesse littéraire qui caractérise la littérature maghrébine d'avant 1980, bien au contraire, la plus part attestent l'éclosion d'une audace dans la recherche stylistique, accompagnée de la structure linéaire du récit.

Les œuvres sont gravées par la puissante omniprésence du patrimoine traditionnel, ainsi que des thèmes qui révèlent de la critique sociale.

La littérature maghrébine englobe tous les pays du Maghreb, qui ont connu la colonisation à savoir, l'Algérie, le Maroc et la Tunisie, hors de ces trois pays, celui dont la colonisation a été la plus profonde est l'Algérie. La littérature maghrébine est née en Algérie vers les années 1930, ensuite elle s'est étendue

¹⁹ NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Les presses de l'Université de Montréal, PUM, 2004.

dans les deux pays voisins, elle est restée selon Charles Bonn jusqu'à ces dernières années la plus importante du moins en volume.

Malgré leur rapprochement géographique, le conflit historique et politique commun, ils affichent des divergences culturelles, sociales et politiques, selon A. Jolles : *«Se divise selon l'intérêt, les occupations et l'expérience de chaque classe, de chaque milieu et que ces expériences se rejoignent et s'enferment d'autant plus aisément dans des locutions ou dans des maximes, qu'elles ont été acquises dans une sphère sociale ou professionnelle particulière²⁰. »*

La littérature algérienne d'expression française se développe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, elle connaissait au départ des écrivains majoritairement masculins tel que Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Mohammed Dib...etc. Cependant il ya une grande part de production féminine dans cette littérature, et son rapport avec la littérature contemporaine moderne, car avant l'avènement des femmes à l'écriture, elles étaient engouffrées dans la tradition orale.

Ce n'est que vers les années 80 que les femmes algériennes se sont affirmées et confirmées davantage, par leur contribution à la mobilité de la littérature féminine. De nombreuses écrivaines ont rejoint le mouvement et ont eu pour genre d'écriture, le genre romanesque.

les femmes n'ont pas attendu les années 80 pour écrire, s'exprimer et créer la littérature féminine algérienne (...) se constitue en fonction d'antériorité : elles ont créé dans l'oralité, traduisant par la voix et le geste, les émotions, les sentiments et leur être au monde (...) cette antériorité ancestrale s'est constituée de poèmes dits et chantés, de contes et de proverbes (...), d'improvisations rituelles, de légendes et de chroniques historiques²¹.

²⁰ ACHOUR, Christiane, *Abécédaire en devenir*, EAP, Algérie, 1985, p. 498.

²¹ ACHOUR, Christiane, *Algériennes dans l'écriture*, Edition Séguier, Paris, 1999, p. 20-21.

Les œuvres algériennes, à partir de 1980, sont marquées par une écriture animée par le patrimoine populaire traditionnel, nous pouvons citer quelques écrivains tel que Mohammed Dib avec *l'Infante Maure*, nous avons également *Ombre Sultane* d'Assia Djebar qui représente l'un des deux éléments de notre corpus et dans lequel se trouve incorporé au sein du genre romanesque un conte des *Mille et Une Nuits* provenant du registre populaire.

Le conte s'inscrit dans le texte à travers les sœurs Schéhérazade et Dinarzade; l'une représente la sultane et l'autre représente l'ombre qui se cache sous le lit du sultan afin qu'elle puisse réveiller Schéhérazade dans le cas où celle-ci s'endormirait et ne pourrait continuer de raconter au sultan ses fameuses histoires et par conséquent, elle perdrait la vie :

(Schéhérazade) lui dit : « Ma chère sœur j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante ; je vous prie de ne pas refuser. Mon père va me conduire chez le sultan pour être son épouse. Que cette nouvelle ne vous épouvante pas ; écoutez moi seulement avec patience. Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère souvenez vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour²².

C'est principalement cette inscription du patrimoine traditionnel dans le texte littéraire qui attire notre attention, le texte se présente ainsi comme le reflet du métissage déjà opéré au sein même de la société.

2.2. L'oralité entre mode de représentation identitaire et métissage littéraire

Les écrivains algériens d'expression française ont été dépossédés de la langue arabe classique, pour eux la langue maternelle est représentée par l'arabe dialectal ou le berbère, la langue française est comme le précise Kateb Yacine

²² DJEBAR, Assia, *Ombre Sultane*, édition Albin Michel, Paris, 2006, p. 127

« *un butin de guerre* ». Les écrivains maghrébins d'expression française utilisent la langue de l'autre comme outil à dire et à signifier la réalité maghrébine.

L'oralité a tenu une place importante dans la société maghrébine, en tant que pratique culturelle. Les œuvres post-coloniales entretiennent un lien fort entre ce mode d'expression populaire « l'oralité » et l'écrit. Les premiers à prendre conscience de l'importance du patrimoine furent spécialement des auteurs formés par l'école coloniale. Selon Jaque Chevrier : « *la volonté de ces écrivains d'introduire le patrimoine traditionnel au sein de l'écriture est de relever l'authenticité culturelle de leur société en fixant par écrit une parole originelle, longtemps reléguée au rang du folklore*²³ ».

Le passage de l'oralité vers la forme scripturale est considéré pour certains comme une sorte de violence, mais il demeure pour d'autres comme un processus historique assez unique, et l'écrivain appelé par Chamoiseau " marqueur de parole " est justement celui qui doit reconnaître le paysage culturel de son pays comme une totalité signifiante²⁴.

Les écrivains tentent de mettre au jour sur le plan universel, le discours collectif ancestral. Selon Chamoiseau cette tâche relève de la fonction de l'écrivain :

Celui qui peut aller loin, car lui ne craint pas d'avancer dans le mystère, ni de s'accommoder de l'obscurité, d'abord il retombe dans aucune illusion, ni dans celle de l'Europe, ni dans celle de l'Afrique. Il comprend qu'à ces deux termes il faut ajouter les autres dans leurs interactions intérieures infinies d'où a germé une autre réalité culturelle qu'on ne peut

²³ CHEVRIER, Jaque, « postface « l'œuvre du scribe est sans mémoire » », Semen, 18, *De la culture orale à la production écrite : Littérature africaine*, 2004, en ligne, < [http : //Semen.revues.org/document2273.html](http://Semen.revues.org/document2273.html)>, consulté le 10 février 2016.

²⁴ YELLES, Mourad, *Les miroirs de Janus ; littérature orales et écriture postcoloniale* (Maghreb/Caraïbe), OPU, Alger, 2002.

*pas diviser en éléments premiers, même si ces éléments peuvent être repérés*²⁵.

Nous supposons, alors, que l'écrivain ravive la mémoire d'un passé assourdi par l'écriture occidentale, donc nous pourrions dire ainsi que la forme scripturale de la parole dans une œuvre, relève de la perdurance de cette parole, et c'est à travers la présence de cette parole dans le texte que nous pouvons dire qu'il y a une sorte de métissage, celui du présent et du passé, qui sont exprimés dans un seul temps, qui est celui du récit. Cette temporalité va insérer le récit maghrébin dans une conception artistique distinctive.

Le passage de l'oral vers l'écrit, d'un genre vers un autre dans la littérature maghrébine d'expression française se fait aussi sur le plan linguistique, puisqu'elle passe de plusieurs langues maternelles (l'arabe, le berbère) vers une langue étrangère.

Pour exprimer son malaise identitaire d'être aux limites de l'oppression et pour revendiquer son identité maghrébine, l'écrivain maghrébin a écrit dans une langue imposée mais la question qui se pose est de savoir comment.

De nombreux travaux confirment que les auteurs maghrébins font appel, de manière consciente ou inconsciente à leur langue maternelle, par conséquent, leurs écrits deviennent « un espace polyphonique métisse ».

Pour Jaque Chevrier, il y a une sorte de rupture dans la chaîne de communication, et qui n'est pas sans conséquences, car cette littérature est certes écrite en langue française, mais dans un contexte de diglossie où cette idiome est

²⁵ CHAMOISEAU, Patrick, CONFIAANT, Raphael, *Lettres créoles, Tracées antillaises et continentales de la littérature 1655-1975*, Hatier, Paris, 1991.

devenu au fil des années "langue plurielle", perméable aux langues vernaculaires et aux réalités étrangères qu'elle véhicule.²⁶

Dans son étude sur Assia Djébar, F.Zohra Lalaoui, avait confirmé qu'il était important pour cette écrivaine de fusionner la langue française avec le récit en langue arabe y compris dans *Loin de Médine*. Lalaoui précise qu'Assia Djébar va tout au long du récit introduire l'arabe par le biais de la poésie, elle ajoute :

Quand elle se sert du français pour réécrire l'oralité arabe, elle fait croître un rythme nouveau par des entorses à la syntaxe et à la sémantique. En effet, l'insertion du sujet, de l'adjectif, du complément a un rapport évident avec une sensibilité que Djébar qualifie de « Maghrébine » qui appréhende les choses par fulguration soudaine²⁷.

Nous parlerons à présent d'une écriture maghrébine en langue française, cette langue va offrir aux écrivains maghrébins une certaine liberté dans l'écriture. La langue de l'autre devient dans le contexte maghrébin, une langue malléable qui donne lieu aux inventions et au travail esthétique.

Ce qui a également attiré notre attention, c'est que dans la plus part des œuvres maghrébines, il y a une assez forte présence de certains vocables transcrits phonétiquement en français, comme par exemple les noms propres comme « *Touma et Hajila* » que l'on retrouve dans le roman *Ombre Sultane*, certaines appellations telles que : « *Mma, Sidi Maamar* » (OS. p.44/162.), ou alors des phrases du genre : « *O pierre noire de la Mecque !* » (OS. p.49.), « *el hadj, Medersa* » (LFSS. p.22.) , « *khôl* » (LFSS. p.23.). On remarquera qu'il ya absence d'éléments équivalents dans la langue de l'Autre, se qui indique la volonté d'inscrire la langue d'origine comme particularité linguistique et culturelle dans la langue française.

²⁶ CHEVRIER, Jaques, « Posteface « l'encre du scribe est sans mémoire » », Semen, 18, *De la culture orale à la production écrite : Littérature africaine*, 2004, en ligne, <<http://Semen.revues.org/document2273.html>>, consulté le 20 février 2016.

²⁷ LALAOUI, Fatima-Zohra, « Écriture de l'oralité et contre discours féminin dans *Loin de Médine* d'Assia Djébar », Semen, 18, *de la culture orale à la production écrite : Littérature africaine*, 2004, en ligne, < <http://semen.revues.org/2289>>, consulté le 20 février 2016.

L'écrivain maghrébin peut donc être considéré comme un pont qui relie des langues différentes ainsi que des genres littéraires différents d'univers culturels divers :

Dans le texte écrit en français dans cet espace de la langue Autre, seul lien des autres langues la traduction est plus –ou pas encore– un simple passage. Dans son jeu se trouve une sorte d'irréductibilité d'une langue première. Celle-ci est amenée, invitée dans l'espace de la langue d'écriture qui devient langue d'accueil, espace de co-existence²⁸.

Nous pourrions ainsi dire que les auteurs donnent à la parole traditionnelle une forme scripturale dans la langue française ce qui fait de cette dernière un moyen d'exprimer son appartenance maghrébine, son identité culturelle et personnelle.

Dans la transmission de la culture orale, il y a une grande volonté de préserver les valeurs identitaires : « *Écrire c'est finalement continuer le dialogue avec l'aïeule, poursuivre la voix tracée, faire fructifier l'héritage²⁹.* »

En écrivant, l'auteur, par ses expressions culturelles, produit des marques d'une identité valorisée. Dans le cas de notre travail, c'est l'oralité présente dans notre corpus textuel. Dans l'écriture maghrébine, les écrivains mêlent au temps du récit, un trio essentiel ; le passé, l'histoire et la culture, ceci serait dans le but de mettre les projecteurs sur le temps de la parole. Selon Abdellah Bounfou :

l'irruption de l'oralité dans le texte écrit n'est pas seulement à penser comme un retour du refoulé –thèse psychologisante– mais comme modalité de réintroduire le temps et par conséquent, un point réel(et non un effet du réel) dans le corps lisse de l'espace de la nouvelle, le temps de la parole, l'habitant privilégié de la parole fait craquer la spécialité lisse du texte et rappelle que la

²⁸ BENALI, Ali, Zined, « Écriture en l'absence des autres langues, les premières, Ecrire dans un genre "inconnu" », *communication au Colloque Paroles déplacées*, Université de Lyon, 2003.

²⁹ ACHOUR, Christiane, MOKADDEM, Malika, *Métissage*, Ed, du tell, coll, Auteurs d'hier et d'aujourd'hui.

*saveur des mots vient de ceci que la règle de l'art consiste à ne jamais céder sur son désir*³⁰.

Introduire la parole dans le texte littéraire, fait raviver une mémoire collective, et présente une revendication identitaire. Nous sommes face à un retour aux origines qui devient primordiale pour ces maghrébins, qui semblent devenir « les protecteurs » de leur patrimoine culturel.

Assia Djébar qui est une écrivaine maghrébine d'expression française est née en Algérie, elle a grandi dans un panache de langues diverses, son père était instituteur de français, quant à sa mère et sa grand-mère parlaient principalement l'arabe algérien et le berbère, et c'est grâce à cette diversité linguistique qu'elle se forge une identité multiple, Assia Djébar utilise la langue française, qui est considérée comme « assiégée », par deux autres langues, l'arabe et le berbère structurant l'identité de l'auteur.

Dans ses romans, elle ne manque pas d'évoquer, l'Histoire algérienne, que l'on retrouve dans son ouvrage *L'Amour, la fantasia*, elle invoque également certains moments de l'Histoire berbère, punique et romaine, celle de l'empire Ottoman dans *Vaste est la prison*, elle présente le Maghreb comme un espace ayant une identité transculturelle de part son histoire marquée par de multiples colonisations.

Elle évoque la généalogie féminine dans *Vaste est la prison*, le grand axe de la narration est réalisé par l'histoire de la grand-mère, de la mère, de la narratrice et de sa fille, on remarquera qu'il s'agit d'une histoire orale.

Chez cette auteur l'histoire familiale et l'Histoire algérienne sont imbriquées comme dans son roman *L'amour, la fantasia* où elle raconte la destruction de la *Zaouïa* de la famille des *Berkani* par un incendie, ces deux types d'histoires se lient à l'histoire individuelle de l'auteur, car Assia Djébar est également un membre de

³⁰ BENFOUR, Abdallah, « L'ensablement », in *Itinéraire et contact de cultures, Littérature et oralité au Maghreb*, n°15/16, l'Harmattan, Paris, 1992, p.39.

la tribu des *Berkani*, descendante de ces hommes et de ces femmes dont Saint Arnaud³¹ a brûlé la *Zaouïa*.

L'oralité semble lui permettre ainsi qu'à d'autres auteurs maghrébins de frôler l'âme ancestrale, les racines longtemps enfouies sous le poids des invasions et par conséquent, réparer la déchirure identitaire et culturelle causée par l'histoire.

3. ASSIA DJEBAR ET L'ORALITE : L'ORALITE COMME INTERDISCOURS

Nous avons précédemment constaté dans notre recherche, que l'oralité et l'écriture entretiennent un lien étroit l'une avec l'autre, et que l'oralité comme ethnotexte représente un espace textuel qui permet d'exprimer sa culture. Nous avons remarqué que la manifestation de l'oralité est un moyen pour les auteurs maghrébins de revendiquer leur identité à travers l'écriture en langue française.

³¹ De SAINT-ARNAUD. Né le 20 août 1798 à Paris, décédé le 29 septembre 1854 en mer Noire à bord du *Berthollet* Saint-Arnaud est l'enfant terrible des maréchaux de Napoléon III. Avant de se stabiliser lors de sa carrière en Algérie, il mené une vie de bohème digne des meilleurs romans d'aventure. En 1814, le collégien du lycée Napoléon travaille aux fortifications de Paris et après la déchéance de Napoléon Ier s'engage dans la garde nationale à cheval de Paris. Il acquiert alors son surnom d'Achille et adopte le patronyme de Saint-Arnaud. Par les relations de son beau-père il parvient à entrer dans les gardes du corps du roi, compagnie Gramont. Côtéant alors des jeunes gens riches et d'origine brillante, Saint-Arnaud prend bien vite des goûts de luxe : il se ruine et fait de nombreuses dettes. Il démissionne et est mis en non-activité le 1^{er} janvier 1817. Saint-Arnaud sert en Afrique de 1836 à 1851 et revient à trois reprises en France, pour des séjours de quelques mois. C'est au cours du séjour de 1848 qu'il se remarie à Paris avec Louise de Trazegnies d'Ittre. Il a avec Bugeaud des relations privilégiées, qui sont presque des relations filiales. En 1837, nouvellement promu capitaine, il se distingue au siège de Constantine et reçoit la croix de la Légion d'honneur. Le général Rulhières note à son sujet : "officier distingué ; instruit et plein de bonne volonté ; sert bien et fait bien servir. Il a de l'avenir. A quelques dettes anciennes qu'il paye chaque mois." L'année suivante le général Dampierre écrit à son tour : "*officier distingué, beaucoup de moyens et d'intelligence ; des dettes anciennes qui proviennent plutôt de fausses spéculations que de dérangement de conduite ; instruit, caractère un peu violent.*" Poursuivons donc ces notes d'inspection qui, émanant d'officiers différents, nous permettent de cerner la personnalité de Saint-Arnaud. En 1840, l'année où il est autorisé par ordonnance royale à s'appeler Leroy de Saint-Arnaud, le général Schramm indique : "*officier ardent et brave militaire ; s'est distingué plusieurs fois, digne d'avancement.*"

Saint-Arnaud, en ligne, < <http://www.military-photos.com/saint-arnaud.htm>>, consulté le 21 avril 2016.

Il s'agit à présent de voir comment Assia Djébar recourt à l'oralité dans ses œuvres et comment elle exprime son appartenance « Algérienne » à travers ce procédé. Dans le corpus choisit, il y a insertion d'un genre discursif dans un autre, ce qui nous amène à affirmer que le texte littéraire est un espace pluriel selon Bakhtine « *tout texte littéraire est une mosaïque de discours*³² », le texte littéraire devient le lieu où s'entrecroisent des discours, où « l'interdiscours » va dominer constamment.

Dans certains romans d'Assia Djébar, nous remarquons la présence de plusieurs récits dans une histoire, comme par exemple dans *Ombre Sultane* où la narratrice Isma raconte l'histoire de Hajila. Une femme qui passe de l'enfance à la vie conjugale, et qui se trouve alourdie par le poids des contraintes et des traditions. A la fin du récit, elle finit par se libérer et à sortir de l'ombre pour devenir la sultane.

Ombre Sultane est un roman dans lequel s'insère le conte des *Mille et Une Nuits*, on y trouve des chapitres dans lesquels Assia Djébar offre aux femmes l'opportunité de parler et de se dévoiler à travers la parole, en évoquant des récits tirés des souvenirs d'enfance et d'adolescence de l'auteur. Il nous semble que l'histoire du roman est traversée par d'autres histoires.

Nous pouvons donc, dire que c'est la notion de pluralité qui est mise en exergue, et c'est à travers cette notion que nous allons voir un autre concept qui est celui « d'interdiscursivité », nous allons essayer de voir dans quelle perspective l'oralité s'inscrit comme interdiscours dans le récit.

Le discours n'est pas une unité isolée, il est constamment traversé par d'autres discours qui lui sont antérieurs ou contemporains, ou alors du même genre ou de genres différents. En d'autres termes, le discours se constitue à partir de l'interdiscours, qui serait défini comme un : « *Ensemble de formulation auquel se*

³² BAKHTINE, Michael, *Todorov*, Gallimard, Paris, 1981, p.57.

*réfère l'énoncé implicitement ou non, sciemment ou non, qui le domine et à partir duquel il fait sens. Un discours quel qu'il soit ne saurait être traité dans le cadre de ses seules clôtures interne*³³. » Dans le roman *Ombre Sultane*, nous remarquons l'émergence du conte des *mille et une nuits*, comme la présence dans la trame du récit d'un intertexte mais aussi d'un interdiscours.

Nous pouvons à première vue considérer le récit comme intertexte dans le passage suivant : « *Schéhérazade lui dit : " Ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours (...) Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour "*³⁴ ». Tiré du livre *Les Mille et Une Nuits (avant la première nuit)*.

Cette considération nous l'avons établie d'après la distinction de Jean Michel Adam qui précise que « l'intertexte » serait l'écho libre d'un ou de plusieurs textes dans un autre texte, indépendamment de tout genre, ce qui nous amène à dire que la présence de ce passage tiré du livre *Les Mille et Une Nuits* et une intrusion du texte au sein d'un autre texte différent de lui. Mais pas totalement car si l'on considère sa distinction de l'interdiscours qui serait l'ensemble des genres qui interagissent dans une conjoncture donnée.³⁵

Le conte étant porteur d'une dimension populaire, que nous avons distinguées comme étant l'oralité, sa présence au sein du texte relèverait beaucoup plus de l'ordre de l'interdiscours. Nous parlerons ici de l'imbrication d'un genre dans un autre. Dans ce roman, c'est la présence d'un autre genre discursif dans sa structure qui est celui de la parole féminine.

La mise en texte de l'oralité chez Assia Djébar, est très importante. Elle introduit dans ses textes des fragments de la parole populaire, ce qui nous amène à nous poser la question sur la relation que l'auteur entretient avec ce patrimoine.

³³ DETRIE, Catherine et al, *termes et concepts pour l'analyse du discours, approche praxématique*, Honoré Champion, Paris, 2001, p.155

³⁴ DJEBAR Assia, *Ombre Sultane*, Albin Michel, Paris, 2006, p.127.

³⁵ ADAM, Jean-Michel, cité par MAINGUEUNEAU.D, CHARAUDEAU.P, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002, p.325.

Assia djébar tente de faire revivre le passé par le biais de l'écriture en langue française et d'enraciner cette langue dans l'oralité des femmes. Elle tant a transmettre dans la langue de l'autre ce qu'elle a pu entendre et apprendre dans la langue maternelle. Cette écrivaine algérienne d'expression française, pour combiner les deux, fait et refait le trajet des langues.

La langue française est sa langue d'écriture mais il ne faut pas négliger les autres langues que l'auteur entrecroise avec cette langue d'écriture, elle essaie de l'arabiser, c'est-à-dire qu'elle se sert de la langue française pour « réécrire l'oralité arabe », elle développe un nouveau rythme qui est marqué par des entorse à la syntaxe et la sémantique, comme par exemple l'inversion du sujet, de l'adjectif et du complément, qui a un rapport avec une sensibilité qu'Assia Djébar qualifie de : « *maghrébine (...) qui appréhende les choses par fulgurations soudaines*³⁶ ». C'est une écriture maghrébine en français où la langue utilisée est celle de la poésie que l'écrivaine réinvente constamment.

Cette initiative d'écriture maghrébine en français revient à prétendre *arabiser* le français pour exprimer la fluidité et la sensibilité maghrébine. Dans ces romans, la narratrice, joue le rôle de traductrice, elle transcrit les récits oraux des femmes en se basant sur la mémoire collective et sur la fictionnalisation de l'histoire en valorisant la subjectivité féminine et son histoire.

Assia Djébar superpose deux histoires; féminines et masculines, en insérant l'oralité dans ses récits, la voix des femmes va cour-circuler les récits masculins, afin de changer les idées reçues ; les femmes peuvent parler publiquement tout autant que les hommes. Ils devraient ainsi entretenir un rapport de fusion et de complémentarité. Comme c'est le cas dans un passage de son roman *Loin de Médine*, où Fatima n'est plus présentée comme une femme soumise mais se

³⁶LALAOUI, Fatima-Zohra, *Ecriture de l'oralité et contre-discours dans Loin de Médine d'Assia Djébar*, Semen, consulté le 24 février 2016.

révèle en vraie *Antigone* capable de rébellion³⁷ « *Non, accuse Fatima, vous prétendez me refuser mon droit de fille !* »

L'écrivaine offre aux femmes le droit de parler là où seule les voix des hommes étaient entendues. Elle précise que c'est une forme d'écriture où « *j'affronte une autre sorte de silence (...) il s'agit du silence inscrit dans ma généalogie maternelle* » (OS. P.76.). C'est le silence qui a longtemps et depuis des générations pesé sur les femmes, qui appartiennent à une société dans laquelle, plane l'autorité masculine : celle des pères, des frères et des maris.

³⁷Ibid.

Chapitre II

Insertion du conte et polyphonie

1. **OMBRE SULTANE ET ORGANISATION DE L'ORALITE**

Le roman *Ombre Sultane* est le sixième roman de cette écrivaine Assia Djebar, dans lequel elle nous présente l'histoire de deux femmes algériennes dans un mariage polygame : Isma et sa coépouse Hajila, entre lesquelles une relation de sororité se développe. Les deux femmes ne sont pas sœurs de sang mais des sœurs qui sont liées par une même cause " la solidarité féminine".

Il raconte également l'histoire des femmes d'Algérie entre mères, sœurs, voisines et cousines, représentées comme pièce d'une mosaïque. Ces femmes vivent dans des espaces clos ou sous un ciel ouvert, retrouvent leurs places lorsque la narratrice Isma, plonge dans ses souvenirs d'enfance, et nous fait découvrir les conditions de vie des femmes algériennes.

Isma est une femme instruite, elle cherche à se libérer « *du passé d'amour et du présent arrêté* », elle choisit Hajila pour devenir la seconde épouse de son mari, mais bien qu'elle s'éloigne pour se libérer de sa vie conjugale, elle ne peut s'empêcher de penser à Hajila « *j'aurais pu pleurer à la vue de ta défaillance* » (OS. p.195.). Cette dernière représente le cliché typique de la femme soumise, solitaire entre quatre murs, elle est isolée du monde lorsque son mari et ses deux enfants sont partis, attirée par le bruit et la lumière du dehors, elle sort clandestinement et se dévoile.

Dans le roman *Ombre Sultane*, il y a la prédominance des langues populaires qui se heurtent et se rencontrent l'une avec l'autre, le parler à une place essentielle. Dès l'incipit, Assia Djebar s'avance en conteuse et narratrice :

Ombre et sultane : ombre derrière la sultane. Deux femmes : Hajila et Isma. Le récit que j'esquisse cerne un duo étrange : deux femmes qui ne sont point sœurs, et même pas rivales, bien que, l'une le sachant et l'autre l'ignorant, elles se soient retrouvées épouses du même homme (...) l'une d'elles Isma, a choisi l'autre pour la précipiter dans le lit conjugale .elle s'est voulue marieuse de son propre mari ; elle a cru, par sa naïveté, se libérer ainsi à la fois du passé d'amour et du présent arrêté (...) Isma et Hajila : arabesque du noms entrelacés. Laquelle

des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi ? L'intrigue à peine amorcée, un effacement lentement la corrode. (OS. p.09.)

La conteuse, par sa voix et par son corps est amenée à assumer tous les personnages à la fois.

A l'intérieur du récit, l'oralité s'organise sur trois plans :

Tout d'abord, nous commençons sur le plan linguistique. Dans le texte que nous avons, nous remarquons que certains vocables et noms arabes sont transcrits phonétiquement en français, tels que : « Touma », « Meriem », « Sidi Maamar ». Nous remarquons également la présence d'un métissage linguistique comme dans : « Saroual »p.138, « douar »p.141, « zaouïa »p.141, « haïk »p.80, « medersa »p.149.

Le récit ne manque pas de passages où l'hybridité est fortement pertinente, mais nous commencerons d'abord par donner une simple définition de Kristen Husung dans un reportage où elle parle de son livre intitulé "*Hybridité et Genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui*" :

L'hybridité est un concept issu de la théorie postcoloniale forgé par le théoricien anglo-indien Homi Bhabha. L'une des caractéristiques principales de l'hybridité est le refus de la pensée binaire et essentialiste que la logique coloniale et les discours identitaires du Même et de l'Autre ont produit. La notion de sujet hybride et d'hybridation culturelle est quelque chose toujours en mouvement et s'oppose par conséquent à toute essentialisation de la culture. On peut comprendre le concept à travers sa signification en biologie : quelque chose de nouveau est produit où les deux parties ne sont plus clairement reconnaissables³⁸.

Assia djebar est une écrivaine algérienne certes, mais elle est également imprégnée de la culture occidentale, dans ce roman précis, elle puise dans ses souvenirs d'enfance et d'adolescence pour raviver les histoires de femmes

³⁸ ZOHEIR, Sabri, *Hybridation et Genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui*, Rencontre avec Kristen Husung, MED'IN MARSEILLE, en ligne, <<http://www.med-in-marseille.info/hybridité-et-genre-chez-assia.html>>, consulté le 16 février 2016.

algériennes de différentes classes sociales et de différentes régions du territoire algérien, pour exprimer leur paroles ancestrales. Elle use de la langue française pour transmettre ce patrimoine extraordinaire, cette parole exprimée en langue arabe "dialectale", ne peut être dite par une simple traduction, car elle perdrait toute sa beauté et sa valeur, et n'aurait pas le même sens, et c'est là que l'hybridité intervient.

Si l'on applique la signification de l'hybridité en biologie de Krieten Husung, précédemment citée, sur l'écriture d'Assia Djébar nous pouvons dire que quelque chose de nouveau s'y est produit ; la langue française et l'arabe dialectal, ne sont plus clairement reconnaissables comme le montrent les passages suivants :

Le jour où Touma la mère de Hajila apprend par le gardien de l'immeuble que sa fille s'était faufilée en douce de la maison sans que son mari le sache, là "le rituel du drame" commence :

Hajila, ma fille, tu seras notre malheur ! Celui de ton ascendant, fille de mon foie gelé, de mon ventre séché, de ma peine vociférante ! Nous, les brebis qui, avec toi, croyons être comme les mêmes doigts d'une seule main !... O Sidi Abderahmane, ancêtre des ancêtres de ma mère perdue mais qui rit au Paradis ! O Sidi Yahia, des monts de ton père mort en martyr ! (OS. p.66.)

Dans un autre passage Hajila, après s'être faufilée, se retrouve perdue et n'arrive pas à retrouver le chemin du retour pour rentrer dans la demeure de « l'homme », elle s'arrête et demande à un petit garçon qui l'a guidé, en rebroussant le chemin, elle se met des invocations : « *Que les veuves du Prophète me gardent, que la sainte Rabéa intercède pour moi dans l'au-delà ! la malédiction m'habite, le malheur à la face ridée de singe s'infiltré en moi ! Que les veuves drapées de blanc me protègent, que l'odeur de tous les parfums de la Kaaba me fasse un halo, que...* » (OS. p.52.)

Dans le roman *Ombre Sultane*, certains vocables tels que « soufi » ou « zaouia », marque l'absence de leur équivalent sémantique, ces vocables signalent la volonté d'inscrire « "cette autre langue" comme particularité linguistique et

*culturelle*³⁹ » ;c'est-à-dire que l'auteur tente d'inscrire ses termes issus de la langue arabe dans un récit écrit en langue française dans le but de montrer sa valeur linguistique et culturelle.

Sur le plan énonciatif, l'oralisation du discours des femmes, use pour se concrétiser au sein du roman de multiples signes typographiques tels que les guillemets : Lorsque Hajila décide de sortir pour la première fois, elle court et tremble comme une évadée de prison, jusqu'au moment où elle réalise son acte et qu'elle s'exclame : « *Debors... ô Dieu ! Ódoux envoyé de Dieu !* » (OS. p.47.)

Les points d'exclamation : Dans un passage du roman, Nazim appelle sa mère Hajila en la nommant par un terme du dialecte algérien, pour qu'elle lui raconte une histoire : « *Mma !...Viens !...Et l'histoire ?* » (OS. p.44.), les points d'interrogation : « *Que Dieu la reprenne !...S'il est écrit que son destin se raccourcisse !... Qu'avons-nous à faire de femelle au teint jaune ?* ». (OS. p.86.)

Mais également la construction de phrases inachevées qui expriment une réflexion personnelle et intime : Dans la seizième page du roman Hajila, implore Sidi Abderahmene, pour la faire sortir de sa tristesse causée par la vie malheureuse qu'elle mène : « *"ramasser mon visage en miettes, vomir mon âme !... ô Sidi Abderahmene aux deux tombeaux !" Je n'ai pas pleuré depuis tant d'années ! Ai-je même prié ? Les autres... Ma mère, ma sœur, les enfants de l'homme, tous les autres reculent. Seul le bruit de l'homme...* ».

Sur le plan historique, le roman *Ombre Sultane*, est un roman postcoloniale, dans lequel nous retrouvons les cinq éléments du canevas de la théorie postcoloniale, à savoir, la mémoire, l'identité, le métissage, la flexibilité de la religion et l'élément qui nous intéresse la réécriture de l'histoire.

³⁹ op.cit

L'histoire racontée présente quelques faits véridiques, tirés de l'Histoire de l'Algérie, cependant, l'auteur leur offre un aspect plus personnel, en les incérant dans son récit.

L'oralité se manifeste dans ce texte par la présence de récits féminins, Isma nous rapporte des histoires issues de ses souvenirs de vie de femmes, qu'elles soient citadines, rurales, vieilles, jeunes, instruites ou non.

Dans la deuxième partie du roman, Isma la narratrice nous raconte un événement de son passé, dans son village natal ; une des jeunes voisines est demandée en mariage par une famille, qui pour se marier devait appliquer un rituel de pauvreté que le Saint patron de la région avait mis en œuvre : « *on disait qu'on se marierait « selon le rameau de Sidi Maamar »...* (OS. p.162.) La chaîne de transmission passée dans leur famille de père en fils. La mère du prétendant s'expliqua :

Elle ne pouvait contrevenir : la chaîne de transmission passait chez eux de père en fils, elle-même avait souffert de ses noces « presque de deuil, dignes d'une orpheline », ajoutait-elle... Grâce à Dieu, ses filles et son fils unique étaient devenus une splendeur pour son cœur, une lumière de sa maturité, un phare pour ses vieux jours ! (OS. p.163.)

Assia Djebar nous révèle certaines traditions, que les paysans pratiquaient dans une sorte de superstition. Ces pratiques sont souvent un inconvénient pour les femmes, mais elles se retrouvent forcées de les appliquer sans rétorquer et en silence. Isma ainsi que certaines auditrices de ce récit raconté par une voisine pensent : « *que ces gens d'origine paysanne étaient surprenants ! Des primitifs qui déguisés en citadins, se livraient à des pratiques magiques, à des mortifications barbares.* » (OS. p.163.)

Après la nuit de noce, la mariée ne pouvait retenir ses larmes en voyant sa fille triste de son mariage "selon le rameau de Sidi Maamar" : « *Ma fille, ô mon foie ! Jour de joie, jour de poids ! Déclama-t-elle, faisant rimer les mots arabes* » (OS. p.167). Mais une femme refuse ces pratiques qui prétendent être au service de la religion : « *l'islam est un, l'islam est nu et pur ! Il te laisse le loisir de te réjouir ! Sa loi ne peut changer,*

elle est semblable de notre ville jusqu'à Médine, je n'ai besoin d'aucun fakih ou docteur de la zïtouna pour me l'expliquer ! ». (OS. p.164.)

Un autre souvenir est cité dans la deuxième partie du roman, celui de "l'exclu", qui est une femme mariée à un invalide par son frère désireux de lui dérober sa part d'héritage, elle vit sans enfants et sans avenir. Quelques années après, elle revient en passagère près de la maison de son père. Les diseuses sachant que son mariage fut autrefois imposé par son frère disent : « *Que peut-elle faire d'autre ? concluent-elles. Qui, sinon le frère, est maître du destin d'une femme lorsque son union ne se révèle pas fertile ?* » (OS. p.153.)

Cette jeune mariée rencontre l'homme de ses rêves ; un homme aux allures de jeune baigneur, guettait, chaque jour par une certaine Lla Hadja, « *une veuve sans enfant réputée redoutable* », de sa fenêtre, elle regarde chaque détail et connaît toutes les habitudes de ses voisins. Elle sera le premier témoin de cette liaison :

Depuis qu'elle l'a appelé, moi je veillais, je savais ! Avec ces filles qu'on a envoyées si petites à l'école française, il faut s'attendre à tout ! Le diable sévit, le mal frappe. Je savais, je prévoyais, j'attendais. Je l'affirme : elle a réussi à glisser une lettre à son amoureux ! L'ensorceleuse, la stérile ! Pauvre, pauvre époux que le sort cloue au lit et dont la femme n'a même pas pitié ! (OS. p.155.)

L'histoire se propage plus vite que l'éclair, de bouche à oreille, c'était en quelque sorte le secret de polichinelle.

Isma nous raconte l'un de ses propres souvenirs, le jour où son père décide de l'envoyer poursuivre ses études dans la capitale, or sa tante qui n'avait que des garçons, n'en fut pas si heureuse : « *Ma tante n'avait alors caché ni pleurs ni sa peine impuissante : Étudier ? avait-elle marmonné. Est-elle un homme ?... Hélas, tout change de nos jours, tout va à l'inverse aujourd'hui ! Elle en voulait à la "loi des Roumis".* » (OS. p.175.), elle souhaitait que sa nièce reste avec elle pour la consoler dans sa solitude de mère, « *lorsque ses fils devenant des hommes, ne seraient plus ses fils* » (OS. p.175.)

Dans un autre récit, une jeune adolescente du nom de Houria, se trouve déchirée entre un père qui veut à tout prix la donner en mariage et une mère "pondeuse" qui veut la garder comme assistante maternelle, le jour où elle apprend la nouvelle grossesse de sa mère, elle se révolte contre celle-ci et l'accuse de se soumettre aux ordres et aux pulsions de son père :

*-Hélas me voici de nouveau enceinte !
-Comment, ton dernier n'a pas terminé un an d'âge !
-C'est la faute à la bouteille, intervient une autre. Depuis que vous préférez à l'allaitement que vous assure Dieu, le lait du biberon et de la bouteille, voilà que vous enfantez chaque année ! Vos maisons sont devenues des étables !
-Non, c'est toujours la faute de l'homme inassouvi ! Rétorqua une autre voix coupante. (...)
Soudain, la vierge de quinze ans, l'index pointé sur sa mère, se dressa, en pleine assemblée : Non, c'est de ta faute, Mama ! De ta faute ! Si au moins, chaque nuit, quand l'homme t'appelle en tapant de sa babouche le sol, tu n'accourais pas vers lui, si tu ne te levais pas ! (...)
-Elle a appelé son père « l'homme », o Dieu nous préserve !
(OS. p.179.)*

A travers ce récit, on remarque que face à l'homme, l'épouse n'exprime aucune résistance, elle se soumet à ses seuls désirs, en oubliant ses droits, sa fierté et sa dignité de femme, cependant faire parler ses femmes, c'est leur accorder un certain soulagement de ce lourd fardeau qu'elles portent depuis si longtemps.

2. OMBRE SULTANE ET INSERTION DU CONTE

Ombre Sultane est certes le récit de femmes algériennes, qui vivent dans différentes conditions et dont la parole a souvent été étouffée par l'oppression et la soumission. Grâce à Assia Djébar, ces femmes usent de la parole qui s'élève pour raconter leurs malheurs, leurs souffrances, leurs souvenirs et leurs traditions. C'est un roman dans lequel, on s'intéresse à l'identité des femmes et où l'homme est anonyme, on le désigne soit par « il », soit par « l'homme » : « au

retour, l'homme qui conduisait en silence avait changé de trajet (...) l'homme et sa fille, sur le siège avant, poursuivent une conversation calme » (O.S. p.41.)

Mais ce qui nous a interpellés dans ce roman précis, c'est la présence d'un conte qui fait partie de ce que l'on appelle "les contes orientaux", qui représente l'une des diversités du conte littéraire, c'est un conte qui a eu un effet extraordinaire lors de sa traduction en 1704 par *Antoine Galland* et qui aura beaucoup de succès plus tard. Ce dernier s'intitule : *Les Mille et Une Nuits*. Sa présence au sein du roman n'est pas fortuite, selon la définition que nous avons tirée du dictionnaire du Littéraire :

Le conte se caractérise par trois critères principaux : il raconte des événements imaginaires, voire merveilleux ; sa vocation est de distraire, tout en portant souvent une morale ; il exprime une tradition orale multiséculaire et quasi universelle. D'abord "populaire" et oral, il est passé tôt en littérature lettrée, ou il est devenu célèbre par le "conte de fées", puis a donné toutes sortes de variantes⁴⁰.

Nous pouvons selon cette définition dire que le conte était à l'origine oral, il passera ensuite, de la tradition orale, qui perdure à travers le temps et les siècles, à la tradition littéraire écrite.

Le conte a existé depuis fort longtemps, de la littérature antique avec pour exemple *Les Métamorphoses* d'Ovide, au moyen âge avec *Les contes de Cantorbéry* de Chaucer et *Le Décaméron* de Boccace, qui en Europe, furent les premiers écrivains à intégrer dans leur récits des éléments populaires transmis oralement. Or, le conte devient un genre littéraire vers le XVII^{ème} siècle : Le conte populaire est enfin transcrit. Ce n'est que vers 1694 que le mot entre dans le

⁴⁰ ARON, Paul, SAINT-JAQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du Littéraire*, puf, avril 2002, p.112.

Dictionnaire de l'Académie, avec la définition suivante : « *récit de quelque aventure soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse*⁴¹ ».

Le XVIIIème siècle représente l'âge d'or du conte, il se caractérise par son cadre intemporel et utopique qu'il tire du conte populaire, il sert à transmettre un message politique ou moral, comme par exemple le conte philosophique de Voltaire "*Zadig, Candide*", et c'est vers l'époque romantique que le conte est considéré comme un genre à part entière, avec les Contes des frères Grimm qui ressuscitent le merveilleux des contes populaires.

Dans le chapitre II du roman, nous pouvons lire un passage extrait du conte « *Les Mille et Une Nuits* » :

(Schéhérazade) lui dit : « Ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante ; je vous prie de ne pas me la refuser. Mon père va me conduire chez le sultan pour être son épouse. Que cette nouvelle ne vous épouvante pas ; écoutez-moi seulement avec patience. Dès que je serais devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour. »
(OS. p.127.)

Mais ce n'est pas la seule trace de ce conte dans cette œuvre djebarienne, nous le retrouvons présent tout au long de la trame du récit, mais d'une manière ingénieuse et implicite, car le titre même fait allusion aux deux sœurs Schéhérazade et Dinarzade du conte *Les Mille et Une Nuits*. Cette allusion est un peu difficile à cerner, sans avoir une connaissance préalable du conte, il est difficile de comprendre les désignations des personnages, Isma et Hajila, par Sultane et ombre, dans le préambule d'*Ombre Sultane* nous pouvons lire : « *Isma, Hajila : arabesque du noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi.* » (OS. p.09.)

A travers ce récit, la romancière algérienne nous présente deux personnages féminins qui a première vue sont très différentes, cependant, leur passé et leurs

⁴¹ Larousse, « le conte », en ligne, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566>>, consulté le 25 avril 2016.

différences ne constituent pas un problème pour le rapprochement de leurs vies, qui se produit peu à peu dans le roman, mais ce rapprochement se fait dans une sorte de sororité, Isma et Hajila sont les deux femmes qui sont au centre de l'histoire, Isma femme instruite, choisit Hajila pour devenir la seconde épouse de son mari « *tu es venue, l'année dernière, avec la mariouse du quartier, tu avais dit que tu cherchais une épouse à un parent. Il s'agissait de ton propre mari et tu choisissais une coépouse* » (OS. p.193), bien qu'elle s'éloigne et qu'elle se libère de la vie conjugale « *moi ! Je suis heureuse de ne plus avoir de demeure ! Je marche légère* ». (OS. p.194.), elle ne peut pas effacer Hajila de ses pensées « *j'aurais pu pleurer à la vue de ta défaillance.* » (OS. p.195.)

Malgré le fait qu'elles ne se sont pas rencontrées au début, Isma commence à regarder Hajila comme sa sœur, en racontant son histoire, elle écrit vers la fin de la première partie : « *dans la métropole tumultueuse, ton histoire se produit, ô ma sœur* ». (OS. p.100.)

Dans « *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar* » de Guiuliva Milo⁴², on a pu constater que comme sœurs Isma et Hadjila représentent les sœurs des *Mille et Une Nuits* : Schéhérazade et Dinarzade, dans le conte, l'une des sœurs Dinarzade, aide sa sœur, Schéhérazade, en éveillant celle-ci avant l'aube pour qu'elle puisse continuer de raconter ses contes lui permettant de survivre un jour de plus, Schéhérazade est la Sultane et la conteuse, Dinarzade qui devait se cacher sous le lit du sultan et de la sultane, représente l'ombre. Alors, on peut considérer qu'entre Isma et Hajila il y a une relation d'échange et d'entraide entre deux femmes complètement différentes l'une de l'autre, l'auteur dans son roman nous les présente comme ceci :

Hajila est présentée comme un personnage ayant un corps immobile, voilée et passif, elle représente le cliché typique de la femme algérienne du temps que

⁴² GUIULIVA, Milo, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, coll : Documents pour l'Histoire des Francophonies- volume 11, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2007.

nous croyons révolu. Elle évoque l'exclusivité de la jouissance masculine dans les sociétés traditionnelles. Elle est semblable aux femmes qui doivent se taire dans l'ombre ; l'ombre de leurs vêtements, de leurs voiles, l'ombre des hommes, l'ombre des coutumes.

C'est une femme qui n'a pas droit à la parole, à l'amour choisi, elle pense au fond d'elle-même : « *Ici, sur cette terre, on vous tue en vous enfermant derrière des murs et des fenêtres occultées.* » (OS. p. 122.), « *Voix qui perle dans la nuit, qui se désole dans l'éblouissement du jour.* » (OS. p. 9.)

Or, Isma dont « le nom » représente la femme émancipée « *ma singularité de jeune Arabe "émancipé" avait besoin de garder ancrage.* » (OS. p.184.), a un corps mobile, dévoilée, elle se déplace librement, elle a un rapport sensuel envers son corps, elle est également la narratrice, cultivée et consciente, déjà hors du harem. Elle a une conception différente de la femme, En observant Hajila, elle se sent coupable de son malheur, ce qui va la pousser à l'aider à se libérer en lui donnant la clé de la porte de la maison au " hammam " pour qu'elle puisse voir le jour, être enfin libre de se dévoiler :

« *Une fois rétablie, demande à aller au hammam le plus proche. J'y serai, moi, chaque vendredi !* » (p.195), « *Lors de ce deuxième vendredi, tu es entrée, tu m'as vu, tu es venue te laver au même bassin, en silence, j'ai rempli d'eau chaude une tasse de cuivre ; j'ai déversé le jet sur tes épaules. Tu t'es accroupie à genoux et tu m'as dit : continue ! que tu sois bénie ! Cela me fais tant de bien* » (OS. p. 201.)

« *Voici, prends cette clef que je tiens là ! Prends !* » (OS. p.204.)

Le jour de la délivrance arrive enfin, Hajila après avoir obtenue la clé de l'appartement avec l'aide de Isma, elle sort pour la première fois sous le regard de Isma sa sœur et de la narratrice de ce récit : « *Tu as vécu enfermée depuis l'enfance. A partir de ce lieu, tu cherches ta percée, tu quêtes ton échappée. Ville-vaisseau de ta première*

mobilité : de là, ta marche va commencer.» (OS. p.207.), elle s'adresse à elle en la regardant partir : « Toi l'illuminée(...) je t'ai vue bondir, "une antilope devant le chasseur".» (OS. p.210.)

Quant à Isma, elle se rend compte qu'elle doit rester avec sa fille dans sa ville natale au lieu de vivre comme un oiseau voyageur en se détachant de toute responsabilité d'épouse et de mère, elle parle de « *vouloir se voiler à sa façon* ».

« Dans notre ville natale ! ville de ma tante et ville mienne, le port antique où se ferme mon trajet. » (OS. p.211.)

Nous pouvons donc, conclure qu'il y a un bénéfice réciproque entre les deux sœurs Hajila et Isma comme chez les deux sœurs Schéhérazade et Dinarzade : « *Nous devenons la sultane et sa suivante, la suivante et sa sultane.* » (OS. p.210.), ce bénéfice et cet échange sont là dans un but précis qui est la solidarité féminine, qui n'a pas été élaborée à travers des discours intellectuels, à la manière occidentale, mais à travers une sororité née de manière spontanée.

On arrive enfin au luth qui clôt *Ombre Sultane*, l'auteur a d'abord tenté de questionner le sens des itinéraires féminins en transformation, de voir comment "le récit de la sultane des aubes" peut-il sauver l'une des sœurs "opprimées", comment les "ombres sœurs", Hajila et Isma, peuvent se fondre l'une dans l'autre :

Ô ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que toutes deux, que toutes trois, que toutes- excepté les accoucheuses, les mères gardiennes, les aïeules nécrophores-, nous nous retrouvions entravées là, dans cet occident de l'orient, ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner. (OS. p.214.)

Le conte est une forme d'oralité qui s'est insérée dans ce roman dans un but de solidarité et de complicité féminine. Les femmes parlent se libèrent grâce à d'autres femmes et voient le jour. Leur parole n'est plus engouffrée mais elle

raisonne pour faire vibrer toutes celles qui vivent une situation d'oppression de silence douloureux et de soumission.

3. LA FEMME SANS SEPULTURE: POLYPHONIE ET VOIX FEMININE A TRAVERS UNE REECRITURE MYTHIQUE

Dans notre dernière section, nous tenterons de voir la notion de polyphonie ainsi que les voix féminines dans le roman *La femme sans sépulture*, qui raconte l'histoire de Zoulikha, une héroïne qui a rejoint le maquis au printemps 1956, oubliée de la guerre d'Algérie, elle est portée disparue deux ans plus tard, après son arrestation par l'armée française. Assia Djebar tente, à travers cette œuvre de rapporter tout les faits et détails de sa mort, tout en se référant à l'Histoire, et ce selon une approche documentaire.

Chez cette auteure, la figure de la femme dépasse le motif de l'écriture. Pour elle, donner la voix narratrice à la femme, c'est donner parole à toutes les femmes, et c'est dans cette optique que les narratrices se relaient exclusivement, les récits qui englobent les propos des femmes sous des formes variées : conversations soliloques, monologues ou discours d'outre tombe.

Par le biais de la polyphonie, la parole féminine devient plurielle, collective et par bribes ou dans le désordre sont très racontées les souvenirs. Cette optique de la narration des voix de l'ombre est renforcée dans les textes djebariens, où les protagonistes sont essentiellement des femmes. Dans ses textes, il y a une volonté de transpercer l'univers clos de ces voix souterraines afin qu'elles éclatent au jour, ainsi on accorde le titre de " héros " à la parole féminine.

Présenter *La femme sans sépulture* c'est également présenter une fresque féminine, le récit se déroule autour de l'évocation de l'héroïne de Césarée qui se raconte à travers ses filles : Hania et Mina, et de ses camarades de lutte : Lila Lbia (Dame Lionne) et sa belle sœur Zohra Oudai. Cette fiction polyphonique

raconte le mythe de Zoulikha, en regroupant plusieurs entretiens ou témoignages de femmes proches de cette dernière.

La voix féminine est celle qui interroge mais également celle qu'on interroge. Les femmes deviennent conteuses, " griottes " dont l'incantation du souvenir qualifié de meilleur passeur de mémoire.⁴³ La voix féminine va solidairement remémorer les vécus et les dires, il est question donc de retranscrire la mémoire orale à travers les conversations privées des femmes. Dans ce roman, la confession de Zohra Oudai, la belle sœur de l'héroïne Zoulikha, souligne le rôle de conteuse de la mémoire qui est dévolue à la femme : « *Même si tu nous viens quelques années plus tard, nous conclut-elle, nos paroles restent les mêmes. Nos souvenirs, comme cette pierre (et sa main frappe, à ses côtés, sur le dallage fruste), sont ineffaçables*⁴⁴. »

Nous remarquons que la présence permanente de la voix féminine dans l'écriture Djebarienne n'est pas fortuite, son but est de libérer la voix de la femme et de la révolutionner contre le silence qui a si longtemps duré. Elle tente par cette initiative de réveiller en elle un esprit de contestation, et de ce fait Meléna Horvath dit que :

*L'écriture d'Assia Djébar retrace l'évolution de la voix féminine à partir de la constatation d'un silence, silence de la femme dans la société patriarcale, à travers le surgissement de la voix sous forme de cris et de musique, jusqu'à l'articulation de la parole féminine. Par son écriture dans l'entre deux culturel et linguistique, la narratrice crée un lieu d'expression à la parole féminine et dans cette espace intermédiaire sa propre voix peut s'exprimer de manière individuelle, tout en s'inscrivant dans une polyphonie féminine*⁴⁵.

⁴³ Le cercle des amis d'Assia Djébar, *Lire Assia Djébar*, La Cheminante plein champ, Paris, 2001, p.122.

⁴⁴ DJEBAR Assia, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p.80.

⁴⁵ HORVATH, Meléna, *Retour aux voix perdues de l'origine*, Semen, en ligne, 18 | 2004, mis en ligne le 29 avril 2007, URL : <<http://semen.revues.org/2232>>, consulté le 16 avril 2016.

Ce qui est remarquable dans le roman *La femme sans sépulture* c'est la présence d'un aspect essentiel qu'est la polyphonie, Assia Djébar nous offre un témoignage en faisant appel à la mémoire affranchie par des voix féminines de différents milieux, comportant sur le rôle crucial de la femme pendant la guerre de libération nationale algérienne. « *Ce témoignage, avec sa polyphonie narrative féminine, devient personnel, affectif, angoissé, tout autant qu'il aurait longtemps été occulté par les pouvoirs en place. C'est cette longue absence qui au cœur du récit, qui en fait son système*⁴⁶. »

La critique littéraire a toujours considéré que l'énoncé ne contenait qu'une entité significative, dans laquelle l'énonciateur est une seule voix qui assume l'énonciation, la mise en question de cette théorie longuement préservée pour se mettre en valeur, sera revue longtemps après par Mikhaïl Bakhtine et ses études sur le roman de Dostoïevski. Ces études ont donné le jour au concept de la polyphonie dans le cadre de ce qu'il appelle : la littérature populaire qui s'oppose à la littérature classique ou dogmatique.

Bakhtine accorde le mérite à Dostoïevski dans la naissance du roman polyphonique et dit à ce propos :

Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau (...) on voit apparaître dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs, le mot (= le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (= le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (= discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi

⁴⁶ LAAROUISSI, Farid, *Eloge de l'absence dans La femme sans sépulture d'Assia Djébar*, Yale University International Journal of Francophone Studies, 2004.

*indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un monde tout à fait original*⁴⁷.

Bakhtine attribut à Dostoïevski le titre de fondateur du roman polyphonique, par la contribution des tours de rôles qu'il donne à ses héros et son narrateur ainsi que l'indépendance dont jouit chacun d'entre eux par rapport aux autres, cette indépendance met en valeur une certaine harmonie narrative. Bakhtine définit la polyphonie donc comme « *conglomérat de matériaux hétérogènes* » à partir desquels se trame une « *pluralité des voix et des consciences*⁴⁸ ».

Après avoir abordé la notion de polyphonie et sa définition, il serait nécessaire d'aborder la notion de dialogisme que Bakhtine définit comme étant l'interaction qui se fait entre les discours des voix qui constituent un texte, celui du narrateur principal et ceux des autres personnages, ou bien deux discours internes d'un même personnage. Nous pouvons donc dire, d'après ce que nous avons vu que le dialogisme et la polyphonie représentent deux faces d'une même pièce, du fait que les deux concepts sont nés en parallèle avec les travaux de Bakhtine.

Il faut cependant préciser, que le dialogisme est une notion un peu plus large que celle de la polyphonie, car la polyphonie reste une étude centrée seulement sur le texte littéraire, à savoir les romans. Par son étude sur les diverses voix existantes dans un même énoncé, tandis que le dialogisme se centre dans l'étude de toute sorte de discours, il englobe le discours humain dans ses différents états et dans ses différents domaines, il se concentre sur la parole en générale.

Le dialogisme englobe ainsi la polyphonie qui est l'étude d'une pluralité de voix dans un même énoncé et qui est en fin de compte un discours, elle sert

⁴⁷ BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p.33.

⁴⁸ *ibid*, p.37.

également à distinguer dans chaque énoncé les voix multiples qui coexistent et construisent le sens visé.

Dans *La Femme sans Sépulture*, il y a quatre voix principales provenant de quatre personnages qui manient le déroulement de l'histoire, ces personnages sont exclusivement des femmes ; Hania, Mina, Lla Ibaia (Dame Lionne) l'amie très proche de Zoulikha et sa belle sœur Zohra Oudai, qui racontent l'histoire de l'héroïne à la narratrice, qui est également la visiteuse qui produit un film en hommage à Zoulikha Oudai.

Ce roman est selon Assia Djebar, un récit historique qui raconte, l'histoire d'une de nos " maoudjahidates " de la guerre d'Algérie. En effet cette histoire se base sur des témoignages véridiques de femmes proches de Zoulikha, ce qui va leur permettre de nous transmettre une part de son vécu.

Nous essayerons, de mettre sous les projecteurs chacune de ces voix séparément des autres, afin de mieux analyser ces personnages féminins qui constituent la mosaïque de la voix de Zoulikha et d'une part de l'histoire algérienne.

Pour créer ses personnages, l'auteur, se base sur l'image réelle, c'est le cas du texte littéraire, dans lequel les personnages sont souvent fictifs, mais dont les caractères et les traits psychologiques, sociaux, idéologiques ou autres, appartiennent à des personnes réelles. Il est d'ailleurs fort fréquent qu'un lecteur s'identifie ou identifie des personnes de sa connaissance aux personnages, qu'on appellera " personnages référentielles ".

Cependant, dans l'un de ses articles intitulé *L'auteur et le héros*, publié en 1922-1924, ainsi que le deuxième chapitre de son livre *La politique de Dostoïevski*, Bakhtine traite l'indépendance du personnage de l'auteur. En effet, dans son livre intitulé *Polyphonisme du roman*, Alexandre Dessingué adopte l'idée de Bakhtine, selon laquelle il faut traiter le héros indépendamment de l'auteur, de

telle façon qu'il ne peut y avoir polyphonie sans la multiplication des voix et d'idées autonomes et originelles. Selon cette perspective, Dessingué affirme que Bakhtine montre que la position du personnage au sein d'un dialogue qui se fait entre l'auteur, le texte même et le lecteur, il affirme ses dires en expliquant que :

La conception bakhtinienne du personnage n'est donc pas une conception immanentiste, dans le sens, ou le héros n'est pas uniquement un être de papier réduit à son rôle fonctionnel (...) le personnage chez Bakhtine est un élément central d'un dialogue qui existe entre la conscience créatrice, l'objet et le destinataire. Et c'est au sein de cette structure dialogique que le personnage devient susceptible de participer de manière plus ou moins active en fonction de son degré d'autonomie vis-à-vis de la conscience créatrice⁴⁹.

Nous allons essayer dans ce qui suit de mettre en exergue chacune des voix qui se trouve dans notre roman *La femme sans sépulture*, en essayant de faire une analyse de chacun de ses personnage qui en les regroupant forment une seule voix ; celle de Zoulikha Oudai.

Nous commencerons par Hania, qui est un personnage des plus remarquable dans ce roman, fille ainée de Zoulikha, elle partage avec elle une majeure partie de son combat, ce qui explique son comportement de sœur vis-à-vis de sa mère, ses souvenirs restent frais, elle les évoque avec une telle minutie de détails que la narratrice se fera une image Zoulikha basée non pas sur la présence de cette dernière mais à travers les souvenirs.

Hania est hantée par l'âme de Zoulikha, partout où elle est, elle arrive à l'imaginer et à la ressentir :

*Hania renverse sa tête vers le ciel, lève une seule main, tremblante, aux doigts raidis, et écartés et sa voix chavire :
-Zoulikha restée là, dans l'air, dans cette poussière, en plein soleil ...si ça se trouve, elle nous écoute, elle nous frôle ! (...)*

⁴⁹ BENZID, Aziza, *l'inscription du lecteur dans « A quoi rêvent les loups » de Yasmina Khadra*, Mémoire de magister, université de Biskra, 2007/2008, p.153.

-Bien sur, reprend-elle, Zoulikha nous demeurera cachée mais prête à revenir, pourquoi pas? (LFSS. P.52-53.)

A travers Hania, on arrive à imaginer le physique de Zoulikha, car son ainée a hérité des traits de son visage : « *Tout le monde, Ô Hania, tout le monde dit que tu ressembles à Zoulikha, comme une sœur jumelle ! (...) Maintenant surtout, depuis que je viens de dépasser quarante ans, que j'approche de l'âge ou elle a disparu. » (LFSS. p.50)*

Avant de partir au combat, Zoulikha confie à sa fille ainée Hania la garde de son autre fille Mina et de son fils, Hania se trouve face à une responsabilité qu'elle assumera avec bravoure :

Elle posa l'assiette des cornes-de-gazelle et des bouchées d'amande et de noisette. Elle ajouta sur un ton fier : son ambition, à ce dernier enfant de ma mère c'est de devenir aviateur !

Puis pour justifier sa joie vaniteuse : je l'ai quasi élevé. Ma mère, quand elle nous quitta... pour la montagne, me le laissa dans mes bras. A peine cinq ans, il avait. (LFSS. p.47-48.)

Troublée par la disparition de sa mère, Hania vit dans un malaise quotidien, ce qui lui provoque des angoisses nocturnes, elle se sent déchirée entre deux âmes : « *La nuit ou Mina blottit dans l'une des pièces minuscules et sombres de Dame Lionne, Hania- dont le prénom signifie « l'apaisée » - ne s'apaise pas. L'insomnie habituelle, se dit-elle, et maintenant, me voici droite sur mes jambes jusqu'à l'aurore ! » (LFSS. p.54.)* Hania est la fois la sœur protectrice, mais elle représente également le mirage de sa mère Zoulikha.

Nous passerons ensuite à Mina, la fille cadette de Zoulikha qui n'a pas vécu longtemps avec sa mère, elle se retrouve sous la responsabilité de sa sœur Hania dès l'âge de douze ans, c'est pour cette raison que le récit présenté par elle, n'est autre que celui qu'elle écoute soit de sa sœur ainée ou de l'amie de sa mère Lla Lbaia (Dame Lionne) :

Peut-être intervient Mina, peut-être que si... si ma mère avait été arrêtée alors (c'est la seule fois, remarque son amie, où elle

parle directement de sa mère), Zoulikha aurait été torturée, Zoulikha aurait été emprisonnée... mais peut-être, je me le dit maintenant qu'elle serait vivante et... (Sa voix s'embrume de larmes), elle parlerait, à l'heure présente, de cela avec toi... avec nous ! (LFSS. p.142.)

Mina n'a pas la parole facile quand il s'agit de sa mère, cependant sa voix est forte présente au sein du récit.

Nous retrouvons également dans ce roman une voix assez forte, celle de Lla Lbia surnommée Dame Lionne, une ancienne cartomancienne et laveuse de morts, qui comme tant de femmes de sa région, participait à sa façon à aider les maquisards, ce qui justifie ses fortes connaissances sur l'histoire de la lutte et de l'indépendance elle précise :

Chaque après-midi, après l'heure de la sieste elle est dehors, Hania la croit à la plage, avec d'anciennes amies de lycée, qui comme elles, tardent à se marier. Mina rend visite à Dame Lionne, enfin Lla Lbia, c'est son nom arabe, (...) Mina vient se taire, rêveuse, près de la Dame, l'amie de sa mère. Dame Lionne fut le seul appui de Zoulikha, au temps d'autrefois, celui des épreuves et de la pourchasse. (LFSS. p.25-26.)

Grâce aux récits racontés par Dame Lionne, la reconstitution de l'histoire qu'élabore la narratrice se fait plus facilement et avec plus d'enrichissement, elle lui livre des trésors de souvenirs concernant son amie proche Zoulikha, qu'elle livre à travers sa voix, ses sources sont fiables et sa mémoire infailible : « ...il n'y a que le passé qui reste cabré en moi ». (LFSS. p.28.)

Par ailleurs, Lla Lbia, a une place particulière dans la vie de Mina, car celle-ci ne peut s'empêcher de lui parler de sa mère Zoulikha : « *Qu'elle ne me parle pas aujourd'hui... de ma mère ! se dit-elle* ». (LFSS. p.27.) En effet, la profonde connaissance de Zoulikha fait que Lla Lbia se comporte comme elle face à ses enfants, ce qui met Mina dans un sentiment de quiétude.

Nous arrivons enfin à la quatrième voix, celle de Zohra Oudai, la sœur d'El Hadj le troisième mari de Zoulikha, qui à travers ces témoignages, révèle

certains faits organisés par la légendaire Zoulikha et son époux, et qui n'étaient à l'époque connus de personne, ses récits sont des actes héroïques inavoués de Zoulikha.

Cette femme dans l'apparence aspire à la simplicité d'une paysanne, n'éprouve aucune sympathie envers la ville et ses citadins qu'elle surnomme d'ailleurs « Les chacals », sa cousine Djamilia l'aide à oublier sa solitude, suite à la perte de ses trois fils et de son mari dans la guerre de libération. Dans un passage du roman, elle compare les deux femmes l'une avec l'autre :

*-Exactement, souligne tante Zobra, plus tard, une autre fois, tandis qu'ils avaient encore surgi, eux, les filles de la France, cette fois Zoulikha n'était pas avec nous, étant déjà montée chez les partisans, cela devenait trop dangereux pour elle, ces allées et venues de la ville à nos vergers, donc Djamilia... mais je devrais l'appeler, pour qu'elle raconte la suite, elle.
-Non, c'est toi qui raconte le mieux, s'interpose Mina.
-Cette fois-là, en effet, ils crurent que Djamilia était Zoulikha déguisée !... (LFSS. p.143.)*

Elle fait machine arrière et voyage dans le temps pour parler de Zoulikha :

*La tante Oudai, sèche et menue dans son pantalon bouffant à fleurs, se lève, se rassoit, veille à ce que ses « petites » se restaurent. Mais elle semble désormais en compagnie de Zoulikha, plongée en arrière, quinze ans auparavant
-Ainsi-rêve l'étrangère- Zoulikha l'héroïne flotte inexorablement, comme un oiseau à larges ailes transparentes et diaprées, dans la mémoire de chaque femme d'ici... (LFSS. p.141.)*

Nous ne pouvons pas négliger le fait que Assia Djébar mentionne dans son roman *La Femme sans Sépulture*, que l'histoire de Zoulikha est véridique, ce qui diminue le pourcentage de la fiction au sein du récit, l'auteur se trouve obligée d'obéir à une fidélité historique, et c'est ce qu'elle précise dans l'avertissement du roman : « *selon une approche documentaire* ». Cela dit, il est à mentionner, qu'Assia Djébar, s'est permis une petite brèche d'imagination, elle réside dans le fait de ressusciter Zoulikha et de lui accorder la parole. Dans un passage Zoulikha raconte des histoires secrètes de son plus jeune âge :

A la ferme chez mon père, le jour où je quittai l'école (l'école française bien sûr !), mon père donc était si fier de répéter partout : « La première arabe, ma fille, à avoir eu son certificat d'études dans la région, peut-être même dans tout le département ! » Ce jour-là, je me souviens, je sautillais sur le sentier et je remontais la colline. Il faisait si beau, je revois la lumière de cette fin de journée de juin (LFSS. p.183.)

Dans un autre passage, elle évoque ses souffrances suite aux tortures qu'elle avait endurées durant son emprisonnement :

De la longue durée de la torture et des sévices, ne te dire que le noir qui m'enveloppait. Peut-être dans une cabane de campagne- le camp immense des suspects, des arrêtés pour les interrogatoires, ne semblait pas loin. Ils s'étaient querellés entre eux, (...) mais tout s'est mêlé, seule la douleur le long de mes cuisses me déchirait, me lancinait, montait jusqu'aux oreilles, c'est comme une âcreté étrange de percevoir le sol humide de « la terre entière » (LFSS. p.217-218.)

Le roman ne manque pas de passages où la voix de Zoulikha est présente, elle raconte elle-même sa propre histoire.

Nous pouvons ainsi dire que l'oralité est fort présente dans ce roman, où les voix féminines ne manquent pas, les femmes de Césarée racontent chacune à sa manière et de la façon la plus naturelle qui soit, l'histoire de Zoulikha Oudai. Assia Djébar, leur offre l'opportunité de sortir de l'ombre et de faire éclater leurs souvenirs, leurs témoignages et de laisser libre court à leurs émotions étouffées.

L'œuvre littéraire représente un monde réel ou imaginaire très vaste. L'auteur, en écrivant, s'inspire de son histoire personnelle, de sa culture, il fait également appel à des connaissances préalables, telles que les sciences, la psychologie, la sociologie, les arts etc. Pour écrire, il va s'imprégner de ses différentes lectures qu'il aura établies durant sa vie.

Dans le corpus que nous avons choisi et qui se compose de deux romans d'Assia Djébar, *Ombre Sultane* et *La femme sans sépulture*, on retrouve tous les éléments précédemment cités, et qui se sont fusionnés pour nous offrir ces deux magnifiques œuvres, cependant, ce qui nous intéresse dans cette partie de notre

travail, c'est la présence du mythe d'Ulysse au sein du roman *La femme sans sépulture*, qui est l'un des livres les plus achevés dans la quête de la mémoire des femmes et dans la reconstitution du récit historique. Il s'agit dans ce livre de reconstituer l'histoire de Zoulikha, authentique héroïne de la guerre d'Algérie à Cherchell (Césarée), montée au maquis en 1956, elle sera portée disparue l'année suivante, mais les circonstances de sa mort restent énigmatiques, son corps ne sera jamais retrouvé.

Nous tenterons de savoir à qui le mythe d'Ulysse renvoi-t-il dans ce roman, sachant qu'en général l'auteur, intègre le mythe dans un espace romanesque de manière à le rendre plus attrayant pour le lecteur, et pour lui transmettre par la même occasion une histoire héritée des ancêtres, car selon la définition donnée par Mircea Eliade dans *Aspect du mythe* : « *Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux du commencement*⁵⁰. »

Selon le mythologue Gilbert Durant, le mythe offre au récit un certain dynamisme qui l'anime et le rend plus vivifiant, il propose alors, la définition suivante dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* : « *Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique, qui sous l'impulsion d'un schéma, tend à se composer en récit*⁵¹. » Le mythe aurait également une autre particularité ; selon Lévi-Strauss, le mythe se caractérise comme « *la langue et la parole* », par un système temporel, en effet, il nous raconte « *un temps primordial* » : le passé.

Mais nous devons citer que le mythe détient une particularité immanente d'avoir une structure permanente, car même si son action fait partie du passé, sa charge demeure actuelle, c'est ce que précise Dominique Kunz Westerhiff en se basant sur ce qu'a dit Eliade à propos du temps mythique : « *son temps est celui de*

⁵⁰ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Edition Du Rocher, France, 2003, p.8

⁵¹ Ibid. p.8

l'éternité, de la permanence et de la répétition (...) il donne sens à ce que l'homme ne parvient pas à saisir dans sa propre histoire⁵² ».

De ce fait, il est fort probable de retrouver la réécriture du mythe dans la littérature moderne et contemporaine, qui reflète la culture de l'écrivain ; le mythe en ce sens ne change pas, il reste lui-même, mais il se retrouve différent dans chaque nouvelle œuvre où il est invoqué. Le mythe représente donc l'époque dans laquelle il est cité, cependant, cette représentation ne lui fait en aucun cas perdre son importance et sa valeur antique.

C'est dans son roman *La femme sans sépulture*, que l'écrivaine algérienne d'expression française, évoque le mythe d'Ulysse et les sirènes, l'auteure par sa réécriture mythique s'approprie une scène antique où se joignent deux époques de l'histoire algérienne ; à savoir la période coloniale et la période postcoloniale, ceci atteste que les mythes antiques ont un inépuisable potentiel narratif, la réécriture mythique crée une nouvelle lecture féminine au mythe. Assia Djébar s'approprie ce mythe, dans le sixième chapitre du roman, en rendant visite à Lila Lbia (Dame Lionne) l'amie fidèle de l'héroïne, la visiteuse avec Mina la cadette de Zoulikha, qui découvre dans le musée de Cherchell, la mosaïque représentant Ulysse et les sirènes :

J'étais au musée tout à l'heure, surtout pour revoir les mosaïques.(...) cependant, continué-je, je n'ai stationné que devant une étrange mosaïque dont je ne me souvenais plus !(...), trois femmes représentées sur cette fresque d'il y a près de deux mille ans, ce fut comme si elles s'étaient réveillées aujourd'hui, sous mes yeux fascinés !...(je revois les images)Trois femmes ou, plus exactement, trois femmes-oiseaux (...) Des femmes, celles de Césarée ! De longues pattes d'oiseaux prêts à s'envoler au dessus de la mer- c'est une scène marine... (LFSS. p.116.)

⁵² KUNZWESTERHOFF, Dominique, *L'autobiographie mythique*, en ligne, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automupthe/aminteg.html>> consulté le 28 avril 2016.

La narratrice est convaincue que les trois femmes-oiseaux représentent les femmes de Césarée, cependant, l'une de ces femmes-oiseaux est presque effacée : « *L'une des trois femmes-oiseaux a un corps à demi effacé. Mais les couleurs, elles, persistent... je me disais, en venant jusque-là : elles vont s'envoler, c'est sur, ces femmes de la ville : avec leur chant et leur légèreté !* » Ce serait Zoulikha la femme maquisarde morte dans des conditions inconnues, et bien que son corps ait disparu, son âme survole Césarée. Sans les témoignages des femmes de Césarée et l'intérêt que lui porte l'écrivaine Assia Djébar, pour lui rendre hommage, son chant risquerait de s'effacer de la mémoire.

Comme Ulysse, Assia Djébar préfère écouter cette *parole-choral* des femmes de ces « sirènes » de sa terre natale, elle adopte donc une position de retrait, c'est à travers ces voix et de leurs récits émiettés, qu'elle pourra recomposer une mémoire collective par laquelle elle s'identifie, dans son épilogue elle dit :

Je suis revenue seulement pour le dire, j'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... 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, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes ! Elle sourirait, elle se moquerait, Zoulikha, si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère. (LFSS. p.236.)

D'après le dictionnaire Larousse, Ulysse est un héros grec, roi légendaire d'Ithaque et personnage majeur de *l'Odyssée*, il est de sages conseils et fait preuve de diplomatie. Il est connu pour sa ruse du colossal cheval de bois qui lui a permis de pénétrer les murs de Troie et de causer sa chute.

Après avoir gagné la guerre de Troie, Ulysse rebrousse chemin pour rentrer chez lui, mais son retour après une très longue absence, sera entravé par plusieurs aventures. Racontée dans *l'Odyssée*, Ulysse doit lutter contre le charme des sirènes. Prévenu par Circé, le héros demande à ses matelots de se boucher les oreilles avec de la cire, et de l'attacher au mât du navire, afin de résister au chant

envoutant des créatures mi-femme mi-oiseau dont chacune d'elle détenait un instrument à la main : l'une tenait une lyre, l'autre tenait une flûte à deux becques et la troisième, un rouleau comme pour chanter, malgré les douces paroles que les sirènes chantèrent pour attirer Ulysse, les ordres donnés à ses hommes au préalable lui sauvèrent la vie.

Dans le roman, l'auteur fait allusion à cette dernière aventure d'Ulysse et les sirènes et c'est à travers les dires de Mina fascinée par cette étrange fresque, que nous pouvons le confirmer :

Elle fut découverte dans les années trente, je crois dans la ferme d'un petit colon ! Son titre est révélateur : Ulysse et les sirènes, un fameux épisode de l'Odyssée. Sur le tableau, le personnage central paraît figé. Il a demandé auparavant à ses hommes d'équipage de l'attacher contre un mat, mais aussi que ses compagnons (ils sont deux, ici seulement, n'est-ce pas ?) se bouchent les oreilles avec de la cire. (LFSS. p.117.)

Nous pouvons également considérer que la représentation de la fresque rejoint celle de Zoulikha, femme instruite, émancipée et combattante de la guerre d'indépendance algérienne, elle a ses propres idées politiques auxquelles elle ne renonce pas, elle divorcera de son deuxième mari pour les défendre :

« Le père d'El Habib, je l'ai quitté parce que, après cinq ou six ans de vie conjugale, je n'étais pas d'accord. Et tu vas peut-être rire, c'est pourtant la vérité : je n'étais pas d'accord " politiquement... ". Elle a répété ce mot deux fois et en français : " politiquement ". » (LFSS. p.156.)

Par son courage et sa bravoure Zoulikha a pu entreprendre des actes de courage autant que pouvait le faire un homme, et c'est à travers les propos de Zohra Oudai que nous confirmons cela : « Ainsi, " notre " Zoulikha, si elle était née homme, aurait été général chez nous, comme chez bien d'autres peuples, car elle, n'a jamais craint quiconque et aimait l'action, plus encore que mon frère, El Hadj-que Dieu l'assiste au paradis des héros ! » (LFSS. p.81.)

Le courage de Zoulikha est semblable à celui d'Ulysse, elle part à l'aventure en défendant sa cause, en laissant derrière elle ses enfants en bas-âges, ne sachant la l'exactitude de la durée de son absence, elle les confie à sa fille ainée Hania, de même pour Ulysse qui part à l'aventure en menant combat après combat et accumulant gloire après gloire, dix ans après son départ, il décide de rentrer chez lui, et c'est à son retour qu'il fera encore une fois preuve de ruse, de bravoure et de courage face au sirènes envoutantes, Mina le citera dans le passage suivant :

Sais-tu, tante, c'est une scène de séduction d'où le héros Ulysse doit sortir vainqueur ! Il veut absolument continuer son voyage, mais il veut tout autant écouter le chant des sirènes, être le seul à admirer le chant tentateur, alors que les deux hommes d'équipage doivent guider le bateau... (LFSS. p.117.)

Ce n'est pas la seule représentation, car si l'on remonte un peu en arrière, nous nous rappellerons le cheval de Troie, construit par les Grecs et imaginé par Ulysse comme ruse, pour s'introduire dans Troie, les grecs se cachèrent sur l'île voisine de Ténédos, en laissant derrière eux Sinon qui persuada les Troyens que le cheval était une offrande à Athéna et que sa possession rendrait Troie impénétrable, après avoir fait rentrer le cheval, les guerriers sortirent et ouvrirent les portes de la cité à l'armée grecque⁵³

L'héroïne, Zoulikha a comme Ulysse fait preuve de ruse ; pour mieux duper les soldats français, et pouvoir récolter des médicaments ainsi que des provisions aux frères maquisards, elle se déguise en vieille femme pour cacher tout ce qui rappelle sa féminité :

Déguisée en vieille-elle encore si belle-elle enlevait son dentier, elle tirait ses cheveux et les dissimulait sous une coiffe de paysanne... Elle ajoutait un vieux pan de drap usé sur sa tête et ses épaules, comme si elle était pauvre (...) elle allait et venait notre dame. Extérieurement, elle semblait une errante, presque une mendicante, comme tu les vois au marché, ces

⁵³ Universalis, « Cheval de Troie », Encyclopaedia Universalis, en ligne, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/vheval-de-troie/>>, consulté le 22 avril 2016.

vendeuses d'œufs et de poules, et d'herbes médicinales. (LFSS. p.80-81.)

Zoulikha réussit à faire passer clandestinement des fonds collectés pour l'achat d'armes qu'elle cachait dans son couffin à travers les postes de contrôle militaire :

Ainsi, Zoulikha commença son travail secret dans la ville. au début, elle vint une fois par mois, pour les contacts avec Fatima et Assia. Celles-ci allaient partout, dans les maisons riches comme chez les modestes, et même dans les écoles !... A chaque fois, elles revenaient chez moi avec les récoltes, et moi j'emmagasinais. Puis les visites de Zoulikha se firent une fois par semaine environ. (LFSS. p.162.)

Aidée par des hommes qui montent la garde et qui l'orientent discrètement comme des éclaireurs, elle arrive à sortir de la porte de la ville sous le contrôle des gendarmes français sans que ces derniers se doutent d'elle : « *Ainsi, à chaque fois, dix ou vingt fois peut-être, la sortie de la ville avait lieu, pour ma mère, sans histoire !* » (LFSS. p.169.)

Le déguisement qu'elle se confie est également similaire à celui d'Ulysse qui dans sa lutte finale de *l'Odyssée*, a fait œuvre encore une fois de sa ruse, en se déguisant en mendiant pour embobiner les prétendants qui ont cerné sa demeure pour lui dérober ses biens et sa femme Pénélope et qui lui lancent des moqueries, avant qu'Ulysse ne commence à leur jeter des flèches mortelles. Zoulikha est déguisée en vieille mendicante pour duper les français, qui envahissent le territoire algérien, et qui œuvrent pour la possession de l'Algérie. Zoulikha a également subi les railleries des français malhonnêtes, ce qui fait d'elle une héroïne au même piédestal qu'Ulysse le héros de l'antiquité grecque.

A travers cette réécriture mythique, Assia Djébar tente de mettre au jour, le rôle héroïque et légendaire qu'a joué l'une des femmes de Césarée, elle retourne sur les lieux de Cherchell après un long moment d'exil comme le légendaire Ulysse qui revient vers Ithaque, après des années d'absence pour voir son vieux

père Laertes. Le père d'Assia Djébar mort et enterré dans le cimetière qui surplombe Cherchell, attire sa fille vers sa ville natale comme les sirènes sur le rocher : « *Quand serai-je vraiment de retour pour gravir le chemin qui monte au sommet de Césarée ? là où, sous mille couches de ténèbres, dors désormais mon père, les yeux ouverts.* » (LFSS. p.243.)

La romancière consacre son roman, à la biographie de Zoulikha Oudai, elle nous sera rapportée par plusieurs voix ; celles des « sirènes de Césarée », et celle de Zoulikha qui revient dans quatre monologues, Assia Djébar, fait de sa vie une série d'aventures remarquables semblables à celles du mythe Ulysse, se récit est une sorte de testament, qu'elle laisse aux femmes pour poursuivre le combat à la recherche de la liberté. Nous pouvons de ce fait dire que *la femme sans sépulture* représente *l'Odyssée* de ce temps moderne.

Conclusion

générale

L'insertion du patrimoine culturel au sein des deux œuvres d'Assia Djebar, nous a conduits au départ à nous interroger sur la nature de la relation qu'entretient l'oralité avec l'écriture, et comment l'une s'est insérée dans l'autre. Pour ce faire, nous avons choisi comme corpus, deux œuvres de cette auteure maghrébine d'expression française, qui nous ont paru plus à même de répondre à nos attentes.

Ayant eu une formation à l'école coloniale, et ayant baignée dans une société typiquement traditionnelle, où le patrimoine collectif oral avait beaucoup d'importance, ses œuvres son à l'image de sa personne. Nous avons essayé de voir comment l'oralité se manifeste dans la structure textuelle de l'œuvre djebarienne, ce qu'elle exprimait et en quoi elle pouvait constituer une particularité de son écriture.

Nous nous sommes efforcés de cerner les différentes procédures qu'Assia Djebar a mises en œuvre pour offrir à l'oralité une présence harmonieuse dans ses deux textes à savoir *Ombre Sultane* (1987) et *La femme sans sépulture* (2002), dans lesquelles, elle aborde des thèmes poignants tels que : la soumission de la femme, l'exil, l'engagement dans la guerre de libération algérienne, la torture, la sororité... et qu'elle plonge dans un bain féminin, que la romancière aime à mettre en évidence. C'est au cœur de ces deux récits que nous avons retrouvé, l'inscription de plusieurs formes de l'oralité.

Nous avons commencé par définir l'oralité et avons souligné que la première forme de communication est l'expression vocale. Nous en venons à confirmer que l'oralité est indissociable de sa composante culturelle. Nous nous sommes investis dans cette recherche à montrer que le concept d'oralité enveloppe dans l'esprit humain une pratique culturelle des sociétés à savoir la tradition. La parole est un besoin et une nécessité et c'est à travers l'oralité qu'elle est transmise grâce à quoi les sociétés et leurs cultures perdurent. Cette étude

nous a permis de mettre en évidence la force de la parole et son statut sacrée, et qu'un usage déconsidéré de celle-ci entraînerait de graves conséquences.

Nous avons pris soin, de démontrer, également, que la parole utilisée dans les sociétés orales est régie par un certain nombre de règles et d'interdits et qu'elle peut parfaitement être assimilée à un texte oral et par conséquent être soumise à une étude scientifique. Nous avons ajouté que les textes oraux portent sur l'histoire, les traditions et les cultures, de ce fait, nous avons envisagé la parole comme ethnotexte.

Nous avons constaté aussi, que le passage de l'oralité à la forme scripturale représente pour les auteurs maghrébins une revendication de leur identité maghrébine, nous avons constaté que de nombreux auteurs font appel, de manière consciente ou non à leur langue maternelle, de ce fait leur écrits deviennent "un espace polyphonique métisse", dont le but est d'inscrire la langue d'origine comme particularité linguistique et culturelle dans la langue française.

Au cours de notre recherche, nous nous sommes interrogées sur les perspectives quant à l'inscription de l'oralité comme interdiscours dans le roman *Ombre Sultane* d'Assia Djébar, il en ressort ; que la mise en texte de l'oralité se fait par la transcription de récits oraux des femmes en se basant sur la mémoire collective et sur la fictionnalisation de l'histoire.

Nous avons pu démontrer sans encombre, que l'organisation de l'oralité au sein du roman *Ombre Sultane* se manifeste sous plusieurs plans : linguistiques, énonciatifs, historiques, mais également à travers la présence de récits essentiellement féminins et de l'insertion d'un conte populaire *Les Mille et Une Nuits*. Ce conte oriental qui est une forme de l'oralité se trouve présent de manière implicite ou explicite tout au long du roman dans un but de solidarité et de complicité féminine.

Notre réflexion sur la polyphonie nous a permis d'affirmer qu'Assia Djébar a, par le biais de cette dernière, multiplié la parole féminine dans son roman *La femme sans sépulture*, les femmes de "Césarée" sortent du gouffre du silence pour se faire entendre. Cette fiction polyphonique raconte le mythe de Zoulikha Oudai à travers les témoignages de ses proches.

Nous sommes arrivés à établir une certaine ressemblance entre le héros grec Ulysse et l'héroïne algérienne Zoulikha Oudai, qui à travers son courage, sa ruse et sa force, part à l'aventure afin d'assouvir sa soif de liberté en défiant les obstacles qui entravent sa route. Nous avons effectué une similitude entre une scène antique de l'Odyssée « Ulysse et les sirènes » et celle de Assia djébar et les femmes de Césarée, car comme Ulysse, Assia Djébar écoute les différents témoignages des sirènes de Césarée pour reconstituer l'histoire de la légendaire Zoulikha Oudai.

Nous avons constaté aussi que, la réécriture mythique d'Assia Djébar crée une nouvelle lecture féminine au mythe. Son œuvre *La femme sans sépulture* représente *l'Odyssée* de ce temps moderne.

L'oralité féminine présente dans notre corpus est donc, le reflet d'une mémoire identitaire et d'une appartenance culturelle de l'auteur. En insérant certaines expressions culturelles, l'auteur Assia Djébar marque la valeur de son identité algérienne.

Ainsi, elle offre à des femmes appartenant à une société dans laquelle l'autorité masculine prône, de parler afin de se soulager de ce lourd fardeau de soumission et d'oppression, qu'elles portent depuis si longtemps. Grâce à ces récits féminins, nous avons pu distinguer plusieurs identités féminines algériennes, qu'Assia Djébar tente de préserver de l'oubli.

Enfin ; la transmission orale du patrimoine culturelle populaire est assurée essentiellement par les femmes dans notre société, leur talent est exceptionnel,

elles exercent cette activité dans un espace familial fermé, restreint et protégé par les hommes. Avec le temps et les progrès que connaît la société algérienne, ce patrimoine risque de disparaître mais grâce aux romans d'Assia Djébar, il restera figé dans le temps.

Références

bibliographiques

Les références bibliographiques

Romans :

DJEBAR, Assia, *Ombre sultane*, Albin Michel, Paris, 2006.

DJEBAR, Assia, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002.

Dictionnaires :

ADAM, Jean-Michel, cité par D. Maingueneau, P. Charaudeau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002.

ARON, Paul, SAINT-JAQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du Littéraire*, PUF, France, 2002.

AZIZA, Claude, OLIVIER, Claude, SCTRICK, Robert, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Fernand Nathan, France, 1981.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions Du Roher, France, 2003.

CHARAUDEAU, Patricke, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.

CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philipe, *Question de Mythocritique*, Imago, 2005.

CHEVALIER, Jacque, *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris 1973.

FERROEL, Gilles, JUQOIS, Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Armand Colin, Paris, 2004.

GARDE-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, 2003.

Larousse, « Le conte », en ligne, <http://www.Larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566>, consulté le 25 avril 2016.

Universalis, « Cheval de Troie », Encyclopaedia Universalis, en ligne, <URL :<http://www.universalis.fr/encyclopedie/vheval-de-troie/>> consulté le 22 avril 2016.

Ouvrages critique et théoriques :

ACHOUR, Christiane, *Abécédaire en devenir*, EAP, Algérie, 1985.

ADAM, Jean-Michel, *Linguistique textuelle des genres du discours aux textes*, éd. Nathan, Paris, 2004.

ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, éd. A. Colin col, Cursus, Paris, 2006.

AMOSSY, Ruth, *La dimension sociale du discours*, Seuil, Paris, 1997.

AMOSSY, Ruth, *Etat, Image de soi dans le discours, la construction de l'éthos*, éd. De Lachaux et Niestlé, Paris, 1999.

AUSTIN, John, Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, éd. Gallimard, col (Tel), Paris, 1978.

BAKHTINE, Michael, *Todorov*, Gallimard, Paris, 1981.

BARTHES, Roland, *Théorie du Roman*, éd. Seuil, col. Point, Paris, 1972.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro en écriture*, éd. Seuil, col. Points, Paris, 1972.

- CAUVIN, Jean, *La parole traditionnelle, les classiques africains*, coll. « comprendre », Paris, 1980.
- CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphael: *lettres créoles*, Hatier, Paris, 1991.
- CHARTIER, Roger, *Culture, écriture et société*, éd. Albani Michel, Paris, 1996.
- CHAULET, Christiane, Achour, *Algériennes dans l'écriture*, édition Séguier, 1999.
- COLLOGNAT, Annie, *Complément Mytho Dieux et Déesses de la mythologie*, LPJ, Paris, 2013.
- DETRIE, Catherine et all, *terme et concepts pour l'analyse du discours, approche praxématique*, Honoré Champion, Paris, 2001.
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, éd. Grasset, Paris, 1992.
- GUIULIVA, Milo, *Lecture et pratique de l'histoire de l'œuvre d'Assia Djebar*, coll : Documents pour l'Histoire des francophonies-volume 11, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2007.
- JACKOBSON, Roman, *Question de poétique*, Seuil, Paris, 1973.
- JOUSSE, Marcel, *Le style oral*, fondation Marcel Jousse, Paris, 1981.
- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, Paris.
- MAINGUEUNEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Enonciation, Ecrivains, Société*, Dunod, Paris, 1993.
- SOUKAHEL, Rabeh, *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*, Publisud, Paris, 2003.

TSCHUMI, Raymond, *Genèse de l'expression littéraire et artistique*, Essai, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1993.

YELLES, Mourad, *Les miroirs de Janus ; Littérature orale et écriture postcoloniale : Maghreb/ Caraïbe*, OPU, Alger, 2002.

YELLES, Mourad, *Culture et métissage en Algérie, La racine et la terre*, éd. Paris, 2005.

Ouvrages collectifs :

DETRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VERINE, Bertrand, *Termes et concepts pour l'analyse du discours : Approche praxématique*, Honoré Champion, Paris, 2001.

NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, les presses de l'Université de Montréal, PUM, 2004.

Thèses :

BENZID, Aziza, l'inscription du lecteur dans « A quoi rêvent les loups » de Yasmina Khadra, Mémoire de magister, université de Biskra, 2007/2008.

GHARBI, Farah, Aicha, « *l'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar* », Thèse de Doctorat, l'université de Montréal, décembre 2009.

LAIB, Nadjat, « *L'oralité comme source de renouvellement de l'écriture féminine dans le Siècle des sauterelles de Malika Moqadem* », Thèse de Magistère, Université Ferhat Abbas/ Sétif, 2011.

MEZGUELDI, Zohra, « *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine* », Thèse de Doctorat d'état, Université lumière-Lyon2, U.F.R de lettre, 2000.

REBEIZ, Mireille, *Ecriture Féminines et Guerres Civiles en Algérie et au Liban*, Thèse de doctorat, The Florida State University, 2012.

VAN GESSEL, M.M, « *La guerre d'Algérie et la littérature contemporaine* », Mémoire de Maîtrise, Université d'Amsterdam, 2008.

Articles scientifiques :

ALI BENALI, Zined, *Ecriture en l'absence des autres langues, les premières, Ecrire dans un genre « inconnu »*, Colloque Paroles déplacées, université de Lyon, 2003.

BENFOUR, Abdallah, « L'ensablement », in *Itinéraire et contact de cultures, littérature et oralité au Maghreb*, n°15/16, l'Harmattan, Paris, 1992.

BOUVIER, Jean-Claude, « La notion d'ethnotexte », in PELEN, J-N et MARTEL, C Edition, *Les voies de la parole ethnotexte et littérature orale, approche critique, les cahiers de Salagon 1*, publication de l'université de Provence, 1992.

CHEVRIER, Jaques, « Posteface « l'encre du scribe est sans mémoire » », De la culture orale à la production écrite : Littérature africaine, Semen, 18, 2004, en ligne, mis en ligne le 29 avril 2007, <<http://Semen.revues.org/document2273.html>>.

HORVATH, Meléna, *Retour aux voix perdues de l'origine*, Semen (en ligne), 18, mis en ligne le 29 avril 2007, <<http://semen.revues.org/2232>>, consulté le 16 avril 2016.

KUNZWESTERHOFF, Dominique, *L'autobiographie mythique*, en ligne, Université de Genève, <[URL://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automupthe/amintegr.html](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automupthe/amintegr.html)>, consulté le 02 avril 2016.

LAAROUSSI, Farid, *Eloge de l'absence dans La femme sans sépulture d'Assia Djébar*, Yale University International Journal of Francophone Studies, 2004.

LALAOUI, Fatima-Zohra : « Ecriture de l'oralité et contre-discours féminin dans loïn de Médine d'Assia Djébar », *De la culture orale à la production écrite :*

littérature africaine, Semen, 18, 2004, (en ligne) Mis en ligne le 29 Avril 2007, < URL : <http://semen.revues.org/2289>> consulté le 24 février 2016.

LUZZATI, Daniel, « L'Oral dans L'écrit », Présentation. In: *Langue française*, n°89, 1991, <http://www.persee.fr/doc/lfr_00238368_1991_num_89_1_5759>.

LUZZATI, Daniel, « Recherches sur la structure du discours oral spontané », In: *L'Information Grammaticale*, n°27, <www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1985_num_27_1_2170>.

MAMMERI, Mouloud, YELLES, Mourad, GALAND-PERNET, Paulette, and all, « Littérature orale (Acte de la table ronde) », *Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques*, juin 1979.

AFFIN, Laditan, « De l'oralité à la littérature, métamorphoses de la parole chez Yorubas », Semen, 18, *De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines*, 2004, en ligne, <<http://semen.revues.org/document1226.html>>, consulté le 03 mai 2016.

ZOHEIR, Sabri, "Hybridation et Genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui, Rencontre avec Kristen Husung", *MED'IN MARSEILLE*, en ligne, le 16 septembre 2015, <www.med-in-marseille.info/hybridité-et-genre-chez-assia.html>.

Sites :

Imago Mundi, Encyclopédie en ligne, « Les sirènes », www.cosmovision.com.

Military-Photos Site consacré à l'armée Française (1850-1940), «Saint-Arnaud», www.military-photos.com

Fichier PDF :

La littérature orale, en ligne,
<<http://www.templeparvis.com/images/nouvelles/litterature-orale.pdf>>,
consulté le 03 mai 2016.

Annexes

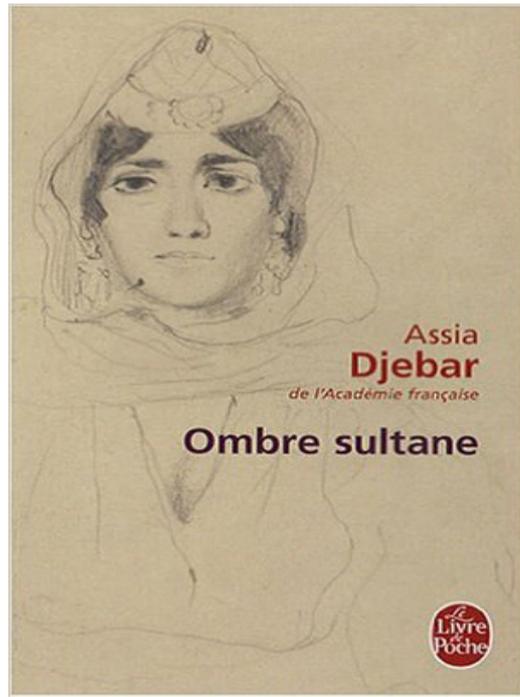


Figure 1 : La page de couverture du roman *Ombre Sultane*.

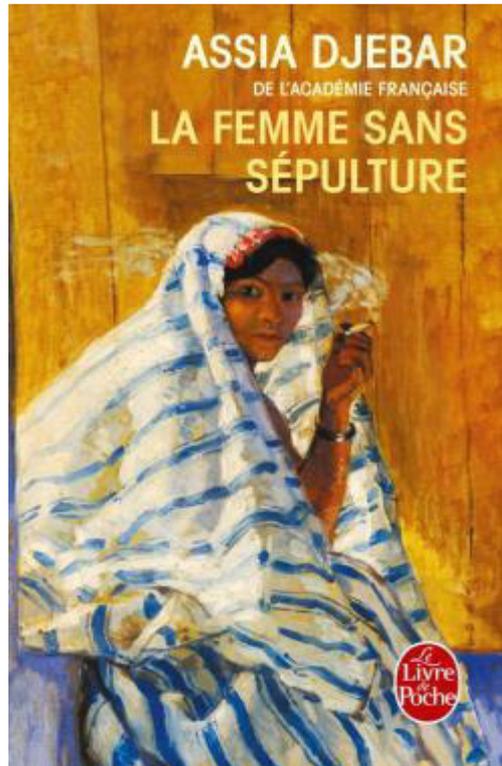


Figure 2 : La page de couverture du roman *La femme sans sépulture*.



Figure 3 : Illustration occidentale des Mille et Une Nuits de Léon Carré (Le sultan, Schéhérazade et Dinarzade), Ed. Piazza, Paris.



Figure 4 : une photographie de Zoulikha Oudai , née Echaib.



Figure 5 : Zoulikha Oudai après son arrestation par l'armée française.



Figure 6 : Ulysse et les Sirènes, Relevé d'un vase grec à figure rouges, Vème siècle av. J-C. original conservé Au British museum.



Figure 7 : Le cheval de Troie.