

Voies de l'errance et voix de l'écriture dans *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar

Nawal Benghaffour
Doctorante, Université d'Oran



Synergies Algérie n° 9 - 2010 pp. 247-254

Résumé: Dans ce parcours littéraire, notre objectif est de démontrer les diverses voies de l'errance empruntées par Assia Djébar pour parvenir à l'élaboration de l'histoire de *La Femme sans sépulture*. Le discours à la fois historique et idéologique porte sur la situation coloniale et post-coloniale. Des voix féminines se rejoignent et re-constituent l'histoire de Zoulikha Oudai. L'errance est liée à ce processus scriptural où le passé recomposé reflète le destin de la femme dans ses dimensions historiques.

Mots-clés : errance, écriture polyphonique, Histoire, discours, mémoire collective, personnage féminin, mythe.

Abstract: In this literary progress, our aim is to demonstrate the various ways of wandering borrowed by Assia Djébar to achieve the development in the history of women without burial. The discourse both historical and ideological focuses on the colonial and postcolonial situation. Female calls come together and remodel the history of Zoulikha Oudai. Wandering is linked to this scriptural process where the reconstructed past reflects the fate of the woman in its historical dimensions.

Keywords: wandering, polyphonic writing, History, discourse, collective memory, female character, myth.

المخلص: في هذه الرحلة الأدبية، هدفنا هو إظهار مختلف سبل التيه التي تستخدمها أسية جبار لتحقيق تاريخ أمرأة دون دفن. الخطاب ذو أبعاد تاريخية وإيديولوجية يتعلّق بالوضع الاستعماري وما بعد الاستعماري. أصوات النساء تتجمع لإعادة تشكل تاريخ زليخة وداي. يرتبط التيه بهذه العملية الكتابية حيث إعادة بناء الماضي تعكس مصير المرأة في أبعادها التاريخية.

الكلمات المفتاحية : التيه، والتاريخ، الخطاب، الذاكرة الجماعية، الأسطورة.

Pour développer notre thème intitulé *Les voies de l'errance, voix de l'écriture*, nous avons jugé utile d'aborder le sens de l'errance qui le caractérise. Etymologiquement, le mot «errance» est un substantif du verbe «errer»¹, du latin «errare». Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle qu'il apparaît dans la langue française. L'errance est, donc, devenue un mythe créé par l'imagination. Elle deviendra récit de voyage.

Le thème de l'errance est présent dans tous les arts (cinéma, peinture, littérature). En littérature, l'errance est une notion de voyage, de déplacement physique, de cheminement intellectuel dans le travail littéraire. L'errance devient quête de lieu, de recherche de vérité, de rejet de la société. Elle permet de vivre le présent pour échapper au souvenir nostalgique du passé. Depuis *Ulysse*², *Don Quichotte*³, *Le Juif errant*⁴, la littérature a toujours privilégié le thème de l'errance. Semblable à la métamorphose du temps ; «elle métamorphose d'abord le présent où elle semble se produire, l'attirant dans la profondeur indéfinie où le «présent» recommence le «passé», mais où le passé s'ouvre à l'avenir qu'il répète, pour que ce qui vient, toujours revienne, et à nouveau, à nouveau.⁵»

L'errance, dans le roman *La Femme sans sépulture*, présente une connotation positive (quête) et morale (devoir de mémoire). Elle est vue comme une quête qui tend à connaître la vérité sur le mystère qui entoure la disparition du personnage «Zoulikha». Dans cette acception, «l'errance» renvoie à la notion d'éternité recherchée par les uns, subie par les autres. L'histoire porte sur des témoignages et des récits inspirés d'une époque coloniale. Elle met en scène la rencontre de la visiteuse et les femmes de Césarée.

La Femme sans sépulture reflète l'histoire d'une maquisarde (résistante Algérienne) arrêtée par l'armée d'occupation coloniale durant la guerre de libération nationale et disparue à jamais sans sépulture. Le texte relate l'élan révolutionnaire et le courage exemplaire de Zoulikha où le passé est reconstitué par le souvenir des femmes de Césarée. Semblable à un documentaire historique, les témoignages poignants attestent de la participation des femmes aux côtés de leurs frères combattants.

L'histoire se trouve tissée par des voix qui se relayent, ravivent le passé, reconstituent l'histoire de Zoulikha. Plusieurs récits se succèdent et se rattachent à l'Histoire, s'insérant les uns dans les autres : la romancière essaie, avec le plus grand soin, de rendre compte d'une réalité tragique de la guerre d'Algérie. Cette conception dramatique de l'histoire reflète le passé funeste de l'époque coloniale. «Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite, se dit l'invitée. « (Djebar, 2002 :142). Cette histoire se définit donc de plusieurs manières : elle se caractérise tout d'abord par l'émergence d'un nouveau type de temporalité (non cyclique), à savoir la temporalité dialectique de l'action humaine, qui est la condition de possibilité de l'histoire⁶ ; elle se pose alors comme « orientation vers l'avenir et conservation totalisante du passé⁷.»

Le roman offre également un panorama historique et « une approche documentaire »⁸ qui s'inscrivent dans un contexte culturel. Il obéit à un

découpage en chapitres, à une narration ultérieure, au monologue intérieur et à une alternance récit/description empruntée à la réalité du passé colonial. Ce découpage en parties fait accéder la contingence des événements au statut de l'histoire qui inscrit le réel dans un cadre chronologique. Il reflète une logique événementielle organisée selon un système de signification donnant à l'histoire le caractère de la réalité du destin de Zoulikha. Son contexte se situe dans le réel, où l'espace symbolise la révolution algérienne. Il s'agit de récits d'événements rapportés par les personnages féminins mis en scène.

Dans cette «conception de l'écriture moderne⁹», nous découvrons un environnement linguistique parsemé de références contextuelles qui inscrivent l'œuvre dans une filiation thématique et personnelle. Des notes, des témoignages historiques, des commentaires exégétiques doivent être franchis pour accéder au texte proprement dit. Outre l'histoire de Zoulikha, nous découvrons à travers le texte des récits personnels de la vie privée de Mina (son histoire d'amour) et de Dame lionne (la cartomancie avant son pèlerinage). Toutefois, l'espace de l'errance se trouve structuré autour d'un personnage central, Zoulikha, dont les traits constitutifs font appel à des marques intrinsèques et extrinsèques appartenant à plusieurs niveaux descriptifs ou discursifs.

« Autour de Zoulikha s'animent d'autres figures de l'ombre, paysannes autant que citadines, vivant au quotidien l'engagement, la peur, la tragédie parfois.

Véritable chant d'amour contre l'oubli et la haine de ce passé ressuscité naît une émotion intense, pour ce destin de femme qui garde son énigme, et pour la beauté d'une langue qui excelle à rendre son ombre et sa lumière. » (Djebar, 2002 : couverture).

Les narratrices intradiégétiques présentes dans l'histoire sont au nombre de cinq : la visiteuse, Dame lionne (Lla lbia), Zohra Oudai, Hania et Mina. Chacune d'elles narre son propre récit à la première personne « je ». Ayant côtoyé et assisté Zoulikha jusqu'à sa disparition, elles apportent leurs témoignages à travers leurs récits. Ces Figures schématiques¹⁰ ont un rôle important dans l'organisation des histoires. Elles déterminent les actions, les subissent, les relient entre elles et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages¹¹. »

La visiteuse connaît ces personnages-témoins de l'histoire. En même temps que visiteuse, elle est quêteuse, écouteuse et narratrice de certains récits. Elle assume une fonction de régie puisqu'elle « commente l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire¹² ». Elle recueille leurs témoignages pour organiser et articuler le texte. Souvent, elle raconte des événements vécus qui l'ont marquée. Cette visiteuse que l'on appelle aussi « l'étrangère », « l'invitée », « l'écouteuse » assume une fonction testimoniale car elle « atteste la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis des événements, ses sources d'information¹³. »

Dans cette représentation narrative, les descriptions et les réflexions se mêlent à l'histoire pour créer une stratégie énonciative. Les structures narratives sont liées à cette stratégie de prise de parole en rapport avec les lieux imposant des

fonctions aux personnages que l'on peut suivre à travers leurs récits enchâssés définis comme une succession de séquences. Au niveau fonctionnel et actantiel, l'histoire s'analyse en schémas narratifs où certains récits se complètent et s'interfèrent. Il s'agit d'un « jeu transformationnel intégré à cette réalité collective¹⁴. « Effectivement, l'errance énonciative se manifeste dans un cadre spatio-temporel et permet la réalisation textuelle. Elle conduit à l'éclatement de la narration qui renvoie à l'acte d'écriture. De ce fait, l'écriture s'abandonne à l'errance dans ce jeu de la recherche du corps disparu. L'inexistence de la tombe, d'un repère corporel, pousse à la quête d'une vérité d'où naît une interminable attente qui n'est que l'errance infinie. Alors, Zoulikha devient un personnage multiple qui se manifeste à travers ses monologues intérieurs. Elle raconte, à la fois, sa vie, l'énigme de sa disparition et son histoire au-delà de la mort. Elevée au titre d'héroïne, elle devient un symbole de la résistance et emblème d'une écriture inachevée qui ressemble à une écriture biographique. Autrement dit, toute une vie est retracée, relatée à la mémoire d'une héroïne de Césarée. Cette source d'inspiration confère à l'histoire une dimension universelle de la destinée humaine, où le mythe¹⁵ de l'errance caractérise le portrait historique.

En ce sens, l'écriture et l'errance s'inscrivent dans la dimension, à la fois, spatiale et historique et se nourrissent par les contacts que la visiteuse entretient lors de ses voyages. Sur le plan spatial, la référentialité des lieux antiques (Césarée, le cirque romain, le tombeau de la Chrétienne) sert la description. Sur le plan historique, le roman relate certains épisodes de la guerre d'Algérie où le personnage principal «Zoulikha», sujet de l'histoire, est capturée et exécutée par l'armée coloniale. Son corps n'a jamais été retrouvé, elle demeure sans sépulture. L'absence de corps symbolise l'absence d'unité. Un manque qui implique le déplacement de soi pour révéler son rapport au monde par la prise de parole.

Dans son voyage, c'est avec une allure ininterrompue et sans relâche que la visiteuse pénètre le secret des choses. Elle élucide le sens des récits pour aboutir à la conception du message destiné à révéler le mystère de la disparition. Puis, sous le signe de son appartenance à la cité antique (Césarée), elle sillonne l'espace de sa tendre enfance. Elle trace son itinéraire et se consacre à la quête de Zoulikha. Elle mandate une narratrice anonyme, dont la mission la conduit au déchiffrement des signes à travers les lieux, ouvrant la voie de l'errance. Le voyage, les déplacements, la quête, la mémoire collective signifient l'errance.

Chez Assia Djebar, l'errance se manifeste par le thème de l'exil et le retour au pays natal intimement lié à la vie quotidienne des femmes de Césarée. Dans sa littérature, comme dans ses films¹⁶, nous notons la présence de la notion d'errance dans un espace hanté par l'image d'une réalité inquiétante. A son retour de l'exil, elle parcourt les rues désertées de Césarée sans esquiver la campagne. Elle visite les sites historiques à l'image du présent où se manifeste la nostalgie du passé. Partout, elle retrouve le même spectacle de gens errant accomplissant les tâches de leur vie quotidienne oubliant l'avenir.

A l'instar de l'écriture, il reste évident que la conjoncture historique, ayant engendré un bouleversement social, trouve sa manifestation dans cette forme littéraire. Alors, c'est à travers l'errance des personnages que l'écriture reproduit en abyme le processus qui constitue l'histoire. Dans ce cheminement, le déplacement devient une démarche consubstantielle à la création littéraire représentée dans les récits des personnages où des femmes concourent à l'histoire. C'est pourquoi la visiteuse rencontre tour à tour les femmes et transforme la narration en espace dialogique.

Compte tenu de ce qui précède, l'errance de l'écriture devient errance d'une inspiration ancrée dans Césarée où les femmes se rencontrent. Leurs récits convergent entre le passé et le présent. L'histoire de Zoulikha est au centre de la discussion où le passé est tiré de l'oubli et projeté sur l'avenir. Quant à la visiteuse vivant sa situation d'exilée, cette errance va la mener dans le royaume d'Ulysse refusant la nostalgie de l'ailleurs en se tenant sur le seuil de l'entre-deux.

« 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 ! » (Djebar, 2002 :236)

Revenue dans son pays, précisément dans sa ville natale, sa vision violente de sa position d'exilée la situe au cœur de l'errance que l'écriture rapporte. La romancière se contente de ses conditions de vie dans l'exil face à la situation instable dans son pays. Ainsi, l'errance reste au cœur de sa vie comme elle est au centre de son œuvre.

Les récits des «femmes de Césarée» s'associent, les mémoires s'entrecroisent formant un ensemble meublant l'univers romanesque. Plusieurs fils narratifs se superposent ainsi et les personnages féminins (Dame lionne, Zohra Oudai, Mina, Hania, la visiteuse) se passent la parole pour raconter rétrospectivement leurs souvenirs : il s'agit d'une polyphonie narrative dans le sens où leurs voix se révèlent et tissent la trame du récit. Cette contribution narrative vise la progression et l'accomplissement de l'histoire de Zoulikha. Aucune de ces narratrices-relais ou secondes n'est principale : chacune assure un fragment de la narration mais le fil conducteur est typiquement tissé par une narratrice anonyme. D'une fonction narrative à une fonction de régie passant par la fonction testimoniale, la narratrice-auteure re-constitue l'histoire de Zoulikha.

Nous pouvons dire que la littérature d'Assia Djebar s'inscrit dans un contexte socio-historique où la femme accède à la parole en quête de vérité. L'auteure mène sa quête selon une démarche qui vise à évaluer les effets de son questionnement sur l'histoire de son origine dans une perspective post-coloniale. Ses préoccupations morales relient ses valeurs aux conditions matérielles de son existence. C'est pourquoi dans ce contexte, à vocation philologique, son art littéraire devient le reflet de sa société où la langue utilisée que l'on considère comme l'espace virtuel dessine l'espace particulier du corpus postcolonial. Ainsi, elle associe la gloire patriotique à la gloire linguistique pour transformer la langue en symbole culturel et politique en soi,

comme signe d'émancipation culturelle. Ce travail immense mené de manière cohérente restitue la pluralité des voix qui font la richesse de sa littérature sur le plan de la communication.

Dans l'histoire que nous venons d'étudier, l'écriture de l'errance n'est que cette quête du sens de la vie de Zoulikha dont le destin a fait une héroïne oubliée. Impliqués dans la guerre de libération nationale, certains personnages cités dans l'histoire ont en effet partagé l'émotion des moments difficiles de l'époque en sa compagnie. Parmi eux, Dame-lionne (Lla lbia) et Zohra Oudai apparaissent dans le texte comme les supports essentiels de l'histoire. Ce sont des personnages concrets appartenant à la même tribu, vivant les mêmes conflits. Leurs récits passent par le repérage de ces moments délicats (de vie ou de mort) rapportés par le texte. A leurs récits se joignent d'autres récits, ceux de Hania et de Mina présentées, dans la fiction, comme les filles de l'héroïne. La mémoire collective des femmes se mobilise autour de la visiteuse. Des voix s'élèvent et participent au dialogue. Ainsi, l'imaginaire s'ajoute au réel pour donner aux récits l'effet d'intensité dans l'histoire.

Conclusion

L'œuvre d'Assia Djebar se caractérise par la nature itinérante de sa progression narrative. Le récit¹⁷ se re-constitue au fur et à mesure de son évolution, se tisse en fonction des circonstances narrées. Sa ligne narrative préconçue détermine son cours. Le texte n'est plus un parcours fixe et préétabli puisqu'il se fait, se métamorphose, se révèle, se perpétue, passe d'errance en errance, de récit en récit, de voix en voix, de genre en genre organisé - chronologiquement - par des stratégies énonciatives, monophoniques et polyphoniques très particulières.

Nous constatons que toutes les séquences ne prennent sens qu'en relation avec leur insertion et leur organisation dans le texte pour engendrer sa clarté. Que l'écriture n'est faite qu'au prix d'une errance à travers une multiplicité des lieux, multiplicité des voix. Dans son discours de réception à l'Académie française (2005), Assia Djebar confirme son rapport fusionnel à l'écriture :

« L'écriture m'est devenue activité souvent nocturne, en tout cas permanente, une quête presque à perdre souffle... J'écris par passion d'« ijthad », c'est-à-dire de recherche tendue vers quoi, vers soi d'abord.

Je m'interroge, comme qui, peut-être, après tout, comme le héros métamorphosé d'Apulée qui voyage en Thessalie : sauf que je ne veux retenir, de ce prétentieux rapprochement que la mobilité des vagabondages de ce Lucius, double de l'auteur, mon compatriote de dix-neuf siècles auparavant... »¹⁸

En ce sens, « L'errance, terme à la fois explicite et vague, est d'ordinaire associée au mouvement, et singulièrement à la marche, à l'idée d'égarement, à la perte de soi-même. Pourtant, le problème de l'errance n'est rien d'autre que celui du lieu acceptable. [...] L'errance est certainement l'histoire d'une totalité recherchée. »¹⁹

Notes

¹ À l'origine, le verbe « errer » signifie tout simplement aller, à l'image du chevalier errant. Cette connotation du verbe est toujours valable de nos jours.

² *Ulysse* (1922) est le roman le plus connu de James Joyce. Il s'agit d'une transcription de *l'Odyssée* (chapitrage, symbolisme des aventures, ...) sur une journée de personnages de Dublin, dont l'artiste qui y joue le rôle de Télémaque. Valéry Larbaud affirme « qu'avec l'œuvre de James Joyce, et en particulier avec cet Ulysse qui va bientôt paraître à Paris, l'Irlande fait une rentrée sensationnelle dans la haute littérature européenne. », extrait de James Joyce dans *La Nouvelle Revue française*, n° CIII, 1er avril 1922.

³ *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* (en espagnol *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*) est un roman écrit par Miguel de Cervantès. Il a créé le type du Don Quichotte, rêveur idéaliste et absurde qui se prend pour un justicier. Don Quichotte, le chevalier errant en quête d'aventures et de la gloire éternelle. Don Quichotte de la Mancha publié à Madrid en deux parties, 1605 et 1615.

⁴ *Le Juif errant* est un roman français d'Eugène Sue publié en feuilleton dans le *Constitutionnel* du 25 juin 1844 au 2- août 1845 puis en volume de 1844 à 1845 chez Paulin à Paris. Le juif errant est un personnage légendaire dont les origines remontent à l'Europe médiévale.

⁵ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, éditions Gallimard, Collection, Folio Essais, Paris, 1986, p. 27.

⁶ Jean-Pierre Zarader, *Le Vocabulaire des philosophes, philosophie contemporaine (XXe siècle)*, Ellipses édition Marketing S.A., Paris, 2002, p.420.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison*, t.I, *Théorie des ensembles pratiques*, Paris, Gallimard, 1960; t. II, *L'Intelligibilité de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1985.

⁸ cf. Avertissement (Djebar, 2002).

⁹ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, De Boeck & Larcier, s.a, 1999, Bruxelles (Collection française : Savoirs en pratique), p.21.

¹⁰ Jean Milly, *Poétique des textes, une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, éditions Nathan, 1992 pour la 1^{ère} édition. Nathan/HER, 2001 pour la présente édition, Paris, p.159.

¹¹ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Editions Nathan, 2003, p.27.

¹² Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits*, éditions du Tell, 2002, p.72.

¹³ Gérard Genette, *Figures III*, Collection. Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p.216.

¹⁴ Voir J. Chenieux- Gendron et Y. Vade, *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1996, avant-propos, p20.

¹⁵ « Le mythe a pour visée l'expression de la totalité et de l'unité : le récit reconstruit le lien perdu entre le milieu humain, naturel, et le surnaturel. », « Le texte littéraire n'évoque un mythe que par un seul de ses épisodes, la partie suggère le tout à la façon d'une synecdoque. Processus très voisin, le texte peut ne faire référence au mythe que de façon indirecte ou mythonymiques. (...) Le texte littéraire peut aussi faire appel à un mythe de façon métaphorique. » p.82. Cf. Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, éditions Hachette, Paris, 2001, p.50. La collection « Contours littéraires » est dirigée par Bruno Vercier, maître de conférences à l'université de la Sorbonne nouvelle.

¹⁶ *La Noubia des femmes du mont Chenoua*, film long métrage semi documentaire réalisé par Assia Djebar, 1977-1978 (115 minutes - interprétation : Sawsan Noweir/ Mohamed Haimour). Prix de la critique internationale à Venise en 1979. *La Zerda, ou les Chants de l'oubli*, long métrage documentaire, présenté en 1982, par la télévision algérienne et primé au Festival de Berlin, comme « meilleur film historique » en janvier 1983.

¹⁷ Le mot récit sera employé dans son acception la plus large : récit comme histoire, fiction.

¹⁸ Réception de Mme Assia Djebar élue à l'Académie française, le 16 juin 2005, au fauteuil de M. Georges Vedel (5^e fauteuil) : Discours prononcé dans la séance publique (Paris Palais de l'institut).

¹⁹ Raymond Depardon, *Errance*, (citation d'Alexandre Laumonier), éditions du Seuil, Paris, p.12.

Bibliographie

- Achour, C., Bekkat, A. 2002. *Clefs pour la lecture des récits*. Paris : éditions du Tell.
- Blanchot, M. 1986. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, Collection Folio Essais.
- Chenieux- Gendron, J., Vade, Y. 1996. *Pensée mythique et surréalisme*. Paris : Lachenal et Ritter.
- Depardon, R. 2003. *Errance*. Paris : éditions du Seuil, collection Points.
- Djebar, Assia. *La Femme sans sépulture*, éditions Albin Michel, Paris, 2002.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Collection Poétique, Editions du Seuil.
- Goldenstein, J.P. 1999. *Lire le roman*. Bruxelles : De Boeck & Larcier, s.a, collection française : Savoirs en pratique.
- Huet-Brichard, M.C. 2001. *Littérature et Mythe*. Paris : éditions Hachette, collection « Contours littéraires ».
- Milly, J. 2001. *Poétique des textes, une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*. Paris : Editions Nathan.
- Reuter, Y. 2003. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Editions Nathan.
- Sartre, J.P. 1960. *Critique de la raison*, t.1, *Théorie des ensembles pratiques*, Paris : Gallimard.
- Sartre, J.P. 1985. *L'Intelligibilité de l'histoire*, t. II. Paris : Gallimard.
- Zarader, J.P. 2002. *Le Vocabulaire des philosophes, philosophie contemporaine (XXe siècle)*. Paris : Ellipses édition Marketing S.A.