Revue Multilinguales **Volume: 14 / N° : 01 (2026), pp. 916-945**

Reçu le 30/12/2025 Accepté le 29/03/2026 Publié le 30/06/2026

ESPACES DEPOSSEDES, ESPACES REECRITS : POUR UNE POETIQUE DE LA RESTITUTION DANS LA FEMME SANS SEPULTURE D'ASSIA DJEBAR

DISPOSSESSED SPACES, REWRITTEN SPACES: TOWARDS A POETICS OF RESTITUTION IN ASSIA DJEBAR'S LA FEMME SANS SÉPULTURE (THE WOMAN WITHOUT A GRAVE)

Fatiha CHAOUIB
Université d'Ain Témouchent, Algérie
fatiha.chaouib@univ-temouchent.edu.dz

Résumé

Dans cette réflexion, nous analyserons le roman La Femme sans sépulture à partir du retour de la narratrice à Césarée/Cherchell, envisagé comme un geste qui déplace le sens même de l'enquête menée sur l'héroïne disparue, Zoulikha. Ce retour ne conduit pas seulement à reconstituer un destin, il engage une poétique de la restitution, au sein de laquelle l'espace urbain cesse d'être un simple arrière-plan narratif pour devenir un opérateur de mémoire. L'article montre comment la ville, saisie dans sa stratification (palimpseste) et dans ses zones d'effacement (dépossession), configure l'absence comme un noyau narratif qui appelle une pluralité de voix. L'analyse suit ainsi un parcours qui articule l'espace, les traces et la

polyphonie : d'une part, l'espace de Césarée/Cherchell apparaît comme un lieu feuilleté où se lisent pertes, recouvrements et reprises ; d'autre part, la circulation des voix produit une réappropriation des origines qui ne relève pas de la possession, mais d'une reconstruction narrative. En ce sens, l'enquête sur Zoulikha devient l'occasion d'interroger la manière dont l'écriture reconfigure l'identité, en transformant le lieu en scène de mémoire et en rendant transmissible ce qui, autrement, resterait fragmentaire ou voué au silence.

Mots-clés : espace, palimpseste, dépossession, réappropriation, voix

Abstract

In this reflection, we will analyze La Femme sans sépulture based on the narrator's return to Césarée/Cherchell, considered as a gesture that shifts the very meaning of the investigation into the missing heroine, Zoulikha. This return does not merely lead to the reconstruction of a destiny: it engages in a poetics of restitution, in which the urban space ceases to be a mere narrative backdrop and becomes an operator of memory. The article shows how the city, captured in its stratification (palimpsest) and in its areas of erasure (dispossession), configures absence as a narrative core that calls for a plurality of voices. The analysis thus follows a path that articulates space, traces, and polyphony: on the one hand, the space of Caesarea/Cherchell appears as a layered place where losses, recoveries, and revivals can be read; on the other hand, the circulation of voices produces a reappropriation of origins that is

not a matter of possession, but of narrative reconstruction. In this sense, the investigation into Zoulikha becomes an opportunity to question the way in which writing reconfigures identity, transforming the place into a scene of memory and making transmissible what would otherwise remain fragmentary or doomed to silence.

Keywords: space, palimpsest, dispossession, reappropriation, voice

La représentation de l'espace en littérature a autorisé la mise en place d'une sémiotique topologique qui s'attardera à étudier les différents lieux cités dans le texte littéraire. Ces lieux se présentent en fragments dans l'écriture djebarienne ; parler des espaces représentés c'est le plus souvent parler du jeu de mémoire. En effet, la signification des lieux pour l'auteure tend à surgir d'une prise de conscience du temps passé, et l'envie de le récupérer.

Dans cette réflexion, nous verrons que Assia Djebar, considère les lieux de son passé comme une quête inlassable des origines perdus. En effet, ces espaces loin d'être réduits à une interprétation purement géographique ou architecturale, ce sont des lieux qui racontent l'Histoire ancestrale de l'Algérie. Nous voudrons dans ce cas, porter le regard sur le roman d'Assia Djebar, La femme Sans Sépulture, dans lequel l'auteure se prête à une réflexion spatiale. Nous verrons comment elle nous révèle

le tracé d'un lieu et le cheminement d'une vocation tandis que dans la ville décrite dans le roman, c'est son identité même, qui est redécouverte. Dès lors, nous formulons la problématique suivante : comment, dans La femme sans sépulture, le retour de la narratrice à Césarée/Cherchell transforme-t-il une enquête sur une héroïne disparue (Zoulikha) en une poétique de la restitution, où l'espace urbain, loin d'être un simple décor, devient le lieu d'une réappropriation des origines et d'une reconfiguration de l'identité ?

Dans cette perspective, nous analyserons comment le retour de l'auteure à sa ville natale « Césarée », initialement conçu pour écrire l'histoire d'une héroïne disparue pendant la guerre de révolution, devient pour elle un projet d'une réappropriation des espaces originels.

Notant que, les lieux et les espaces sont l'ossature de l'univers romanesque djebarien, à commencer par femmes d'Alger dans leur appartement, loin de Médine, les nuits de Strasbourgs ou encore Oran langue morte, l'espace est l'élément constitutif de la progression romanesque. Les différentes représentations de l'espace passent initialement par une inscription géographique, à ce sujet H. MITTERAND déclare : « le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court- circuit la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai (…) » (Mitterand, 1980 : 194)

Dans cet extrait Henri Mitterrand souligne l'importance de situer géographiquement l'espace du roman, puisque cette action

permettra au lecteur de déterminer l'exactitude et la véracité des événements, concluant que si l'espace est vrai, tout ce qui lui attrait l'est aussi. Dans ce cas, L'espace constitue une condition essentielle à l'approche du genre romanesque dont la description ne sert pas exclusivement à reproduire un effet de réel, mais fonctionne comme un discours spécifique du monde auquel elle renvoie.

I. CESAREE/CHERCHELL : L'ESPACE DEPOSSEDE

Dans la femme sans sépulture Djebar construit l'univers romanesque à partir d'un investissement personnel et symbolique de la ville de Césarée. Dans cette construction elle fait apparaitre ses repères identitaires, sa vie d'enfance, le monde qu'elle avait quitté jeune. Elle crée un espace propice pour le contact des personnages elle passe de l'espace urbain à l'espace rural, pour tenter d'accréditer l'existence et l'héroïsme de Zoulikha son héroïne disparue. A ce sujet Roland Bourneuf note : « loin d'être indifférent, l'espace dans le roman s'exprime dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre. » (Bourneuf, 1970 : 87)

D'ailleurs, à partir de l'avertissement l'auteure prévient le lecteur de son projet d'écriture qui prend sa source dans l'espace de Césarée : « J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre même d'une fresque féminine- selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Mauritanie (Cherchell). » (Djebar, 2002 : 9)

Dans ce cas, avant même d'entrer dans l'enquête que met en scène La Femme sans sépulture, un détour s'impose par le lieu qui la porte : Césarée, l'actuelle Cherchell. Car dans ce roman, la ville n'est pas seulement l'arrière-plan d'un récit ; elle agit comme une archive à ciel ouvert, dense et pourtant incomplète, où le passé se lit par fragments dans les reliefs du sol autant que dans les noms, les ruines, les parcours et les silences. C'est en ce sens que Cherchell peut être appréhendée comme une ville palimpseste, un espace sur lequel des époques successives se sont inscrites, se sont recouvertes, parfois effacées, sans jamais disparaître tout à fait.

Commencer par Césarée/ Cherchell, c'est donc prendre au sérieux une hypothèse simple : si Djebar revient à Césarée pour raconter une disparition, c'est aussi parce que la ville, par sa profondeur historique rend visible une vérité plus large, celle d'un passé stratifié, travaillé par les ruptures et qui ne se laisse approcher que par les traces, en présentant d'abord Césarée[*] comme espace palimpseste. En effet, parler de Césarée/Cherchell comme ville palimpseste revient à prendre au

[*] Caesarea Mauretaniae, actuelle Cherchell, est située 96 km à l'ouest d'Alger. Ses origines remontent au comptoir de Iol que les Phéniciens installèrent au Ve s., sur un îlot. Au second siècle av. J.-C., le roi numide massyle Micipsa en fit l'une de ses capitales de son royaume. La ville numide occupa environ 8 ha sur le plateau littoral.
. Disponible sur : Histoire Succincte Du Site De Cherchel , [https://ccj-epicherchel.huma-num.fr/fr/le-site-archeologique-2/] , (consulté le 10/09/2025)

sérieux l'idée d'une réécriture sur traces, à l'image du parchemin gratté puis réinscrit de Genette :

> *Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation.* (Genette, 1982, quatrième de couverture).

Dans ce cas, la ville se donne comme un support où les inscriptions successives ne suppriment jamais complètement ce qui les précède. L'écriture devient alors, une restitution et non une reconstitution, mais une reprise patiente de ce qui demeure, malgré la perte. Le passage suivant vient étayer les propos précédents :

> *Cité antique, o ma Césarée ! Qui penserait que ces pierres rousses-depuis les deux aqueducs, l'amphithéâtre, le cirque, les thermes, et jusqu'au phare, index dressé en avant du rivage effondré-, ces pierres seules gardent mémoire ! Même si ces dernières (celles du moins qui ont survécu aux successives destructions, à commencer par celle du terrible Firmin le Numide, au IVe siècle, puis celle des vandales, cent cinquante ans après). (*Djebar, 2002 : 214, 215)

Rappelons que le roman La femme sans sépulture retrace l'itinéraire d'une combattante algérienne ; Djebar partageant avec son héroïne un même ancrage spatial, se voit contrainte de

rehausser cette existence afin d'en préserver la portée et la dignité. À travers cette écriture, l'auteure lie la mémoire individuelle et la mémoire collective en les mettant en tension avec des récits fondateurs Ulysse et les sirènes, tout en adoptant une posture narrative d'enquêtrice et de visiteuse. Les motifs de la mosaïque du forum de Cherchell convoqués comme emblèmes d'une histoire longue et comme traces de la résistance féminine régionale, apparaissent cependant fragilisés par l'érosion du temps et par les strates successives de conquêtes, de l'époque punique jusqu'à la période coloniale. Selon Mireille Calle Gruber : « La référence à Homère et à la mythologie, est façon de rendre à l'Algérie moderne ses racines gréco-latines, c'est-à-dire de réinscrire l'histoire d'un pays arabe dans la mosaïque des généalogies qui le constitue. (Calle Gruber, 2006 : 84).

Par ailleurs, nous avons procédé à un relevé des occurrences du toponyme « Césarée » dans le fichier PDF du roman et nous en avons comptabilisé 72 apparitions dans un corpus de 159 pages c'est-à-dire à raison d'une fois toutes les deux pages, ce qui confirme la centralité de ce nom dans l'économie mémorielle et symbolique du texte.

C'est ce toponyme qui prime pour l'auteure, Césarée qui fut dans le passé la capitale du roi Juba II : « Césarée, c'est son nom du passé, Césarée pour moi et à jamais… » (Djebar, 2002 : 13). D'ailleurs, l'évocation de Juba II et Cléopâtre Séléné constitue une rétrospection historique servant à amplifier un passé civilisationnel par lequel l'auteure cherche à s'identifier : « il y a

deux mille ans, alors que Cléopâtre Séléné, la fille de l'illustre Egyptienne suicidée, tentait, elle, épouse du roi Numide Juba II l'hellénisé de se consoler, mais de quoi… Et si c'était vraiment son tombeau immuable ? » (Djebar, 2002 : 92). Ce rappel constant du nom de Césarée, est de son passé, la continuité entre ce dernier et le présent n'est pas simple lyrisme mais une prise en charge à la fois de la grandeur et du déclin, de la gloire et de la déchéance qu'a traversée la ville.

La citation suivante met en exergue et souligne parfaitement ce fait :

> *Et je comprends cela, depuis que cette voyageuse est revenue à Césarée. Elle ne demande rien. Elle écoute. Dans cette capitale déchue, elle a compris que l'espace entier, avec ses statues gréco-romaines, celles qui dérobées, sont au musée de Louvre et les autres au musée local où personne sauf de rares touristes, n'entre, tout cet espace au-dessus de nous, en chacune de nous.* (Djebar, 2002 : 88)

C'est essentiellement le passé antique du pays qui est évoqué par de nombreuses allusions aux ruines. Césarée ville-vestige de l'histoire culturelle maghrébine, est en quelques sortes, la cité-mère, celle qui, par-delà ses blessures survécut immortalisée. Le discours mythique sur la ville ancestrale se traduit par une régénération des symboles et des modèles collectifs qui perpétuent son histoire.

À ce stade, lire Césarée comme ville palimpseste revient à reconnaître que ses vestiges ne sont pas de simples "restes"

patrimoniaux : ils composent un véritable langage de traces, où le passé affleure par couches, parfois lisibles, parfois à peine perceptibles. Mais ce palimpseste n'a rien d'innocent ; la ville que la "voyageuse" redécouvre est dite « déchue », et les objets mêmes qui devraient attester la continuité « statues » portent déjà la marque d'un déplacement et d'une perte. Autrement dit, la stratification historique se révèle immédiatement travaillée par une logique de manque : le vestige conserve, mais il signale aussi ce qui a été arraché, relégué, rendu invisible.

C'est précisément à partir de cette ambivalence, entre "plein" du passé et blessures de la trace, que s'ouvre le deuxième moment de l'analyse, il ne s'agit plus seulement d'interpréter Césarée comme archive stratifiée, mais d'examiner comment l'Histoire, dans ses ruptures, produit une dépossession des lieux et des mémoires.

I.1. Dépossession et violence de l'Histoire

Après avoir envisagé Césarée comme ville-palimpseste, il faut désormais interroger la part de violence que cette stratification recouvre : la ville porte les traces du passé, mais elle porte aussi les marques d'une dépossession. Autrement dit, l'Histoire n'ajoute pas seulement des couches ; elle reconfigure l'espace, renverse ses repères, et transforme le retour en épreuve. Djebar le dit de manière particulièrement frappante lorsqu'elle écrit :

> *En fait, Césarée-deux mille ans d'histoire, elle qui pourrait presque rivaliser avec Cirta la haute et Carthage la reconstruite,[…]Césarée de Mauritanie – autrefois Iol, un nom de vent et d'orage, devenu plus tard*

> *nid de corsaires et refuge d'andalous expatriés, puis ville pour les « relégués »des successifs pouvoirs d'Alger y compris celui de l'ex-autorité coloniale française-je la vois désormais, elle, ma « capitale des douleurs », dans un espace totalement inversé. Les pierres seules sont sa mémoire à vif, tandis que des ruines s'effondrent sans fin dans la tête de ses habitants.* (Djebar, 2002 : 215)

A travers ce retour qui superpose « deux mille ans d'histoire », Djebar fait de Césarée une ville-limite : un palimpseste où les strates ne s'additionnent pas paisiblement, mais se heurtent et se réactivent depuis un présent douloureux. L'énoncé « je la vois désormais… ma "capitale des douleurs", dans un espace totalement inversé » marque alors un tournant décisif, la profondeur historique du lieu cesse d'être seulement un héritage lisible et devient une expérience de fracture. Autrement dit, la ville-archive bascule en ville blessée, ce que les vestiges semblaient conserver se révèle traversé par l'effacement, la relégation et la violence des pouvoirs successifs, qui déplacent les hommes et reconfigurent le sens des lieux.

C'est là pour reprendre Ricœur, « l'énigme que la mémoire laisse en héritage à l'histoire : le passé est en quelque sorte présent dans l'image comme signe de son absence » (Ricoeur, 2006 : 22). Dès lors, la dépossession ne tient pas seulement à la perte des lieux, mais à cette présence fragile, des traces, des vestiges et des images qui atteste moins une continuité qu'un manque, et rend sensible l'histoire comme série de recouvrements et de disparitions.

Nommer Césarée « capitale des douleurs » revient à déplacer le regard : la ville ne se donne plus seulement comme une stratification glorieuse, mais comme un lieu où l'histoire a laissé des blessures, où chaque couche du passé semble réécrite par la perte. La formule « espace totalement inversé » dit bien cette bascule ; ce qui devait être un espace d'ancrage dans la ville natale, lieu de l'enfance, mémoire des origines, devient l'espace d'une épreuve, parce qu'il est traversé par les ruptures politiques et par la violence des événements. Dès lors, la dépossession ne relève pas uniquement d'un constat historique, elle s'inscrit dans le sensible, dans la manière même dont le lieu est désormais perçu, habité, raconté.

Outre cela, la disparition de l'héroïne constitue aussi une forme de dépossession d'abord parce qu'elle atteint le corps ; le corps absent retire toute possibilité de localisation, d'attestation et de clôture, puisqu'aucune tombe ne vient fixer la perte dans un lieu déterminé. Ce manque n'est donc pas seulement affectif ; il est aussi matériel et symbolique : ne pas pouvoir retrouver le corps, c'est être privé d'un point d'arrêt qui rend la mort saisissable, et qui rend la séparation socialement et psychiquement praticable : « Où trouver le corps de ma mère ?» (Djebar, 2002 : 45). À partir de là, la mémoire se construit sur un vide qui résiste, elle se nourrit de fragments, d'échos, de paroles rapportées, mais demeure travaillée par l'impossibilité de donner lieu à la perte, parce que l'événement reste sans forme assignable.

Cette dépossession du corps entraîne une dépossession du récit lui-même : l'histoire ne peut pas se refermer sur une preuve

ultime, elle reste suspendue à l'absence, et c'est cette suspension qui fait de l'absence un noyau narratif. Le disparu n'est pas seulement perdu ; il est maintenu dans un entre-deux qui force les vivants à habiter l'incertitude comme si l'absence du corps interdisait toute stabilisation du sens. Ainsi, la dépossession n'est pas un thème ajouté après coup, elle est l'effet direct de la disparition du corps, qui prive à la fois le deuil de son support et la mémoire de son lieu.

Après avoir montré comment la dépossession et la violence de l'histoire confisquent les vies et défigurent les mémoires, par l'effacement, la censure, l'écrasement des voix, il faut désormais observer ce que produit, dans l'écriture même, cette violence. Car la dépossession ne se contente pas d'être un contexte, elle laisse derrière elle des trous, des silences, des zones d'ombre et c'est précisément dans ces vides que le récit se reconfigure. Autrement dit, lorsque l'histoire blesse et dérobe, elle ne détruit pas seulement des existences mais, elle dérègle la narration, rend problématique toute continuité, et oblige à chercher une forme capable d'accueillir l'incomplet.

C'est pourquoi l'analyse peut se déplacer vers un point de bascule : l'absence, non plus seulement comme conséquence de la violence historique, mais comme noyau narratif, moteur formel et principe de composition. Là où la dépossession met au jour la brutalité des forces d'effacement, l'absence révèle comment le texte, confronté à un corps introuvable et à une vérité impossible à établir, invente une autre manière de raconter.

I.2. L'absence comme noyau narratif

Dans La Femme sans sépulture, l'absence ne se réduit pas à un thème, ni même à une simple émotion de deuil : elle constitue une force organisatrice qui aimante le récit et en détermine les formes. La disparition de Zoulikha et l'absence de sépulture, ouvre une faille irréparable ; faute de corps, faute de trace stable, l'histoire ne peut ni se clore ni se raconter selon la continuité attendue d'un récit linéaire. Ce manque produit alors un effet décisif en transformant l'écriture en travail de reprises, d'assemblage et de raccords, où la parole des femmes recueillie, transmise et réagencée devient la matière même du texte.

Dès lors, la narration avance moins par enchaînement causal que par surgissements et recouvrements. Les béances appellent des voix, les silences imposent des détours, les zones obscures exigent d'autres régimes de vérité. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'irruption du mythe et, surtout, la série de monologues attribués à Zoulikha, comme si seule une parole revenue de l'au-delà pouvait traverser les coupures de l'histoire et éclairer ce qui demeure enfoui. On montrera ainsi comment l'absence, loin de paralyser le récit, le met en mouvement et l'oblige à enfanter une forme narrative singulière, à la fois fragmentaire, polyphonique et profondément habitée par la quête du corps introuvable.

En effet, faute de pouvoir reconstituer pleinement l'histoire de Zoulikha et surtout de localiser sa sépulture, le texte se heurte à un point d'arrêt, l'enquête bute sur le corps introuvable et sur la trace manquante. Dans cette impasse, Assia Djebar fait alors

appel à l'héroïne elle-même, en lui confiant une parole qui vient d'outre-tombe. Le monologue devient la forme capable de traverser les coupures de l'histoire et d'éclairer ce qui demeure inaccessible par les voies ordinaires du récit.

Cette prise de parole posthume s'organise en quatre monologues, agencés à des moments stratégiques du texte. Par ce dispositif, Zoulikha revient sur les derniers temps qui précèdent sa mort : arrestation, interrogatoires, basculement vers l'engagement, puis supplices et mise en terre. Ainsi, ces monologues ne se contentent pas d'ajouter un témoignage ; ils servent à combler, autant que possible, les béances laissées par l'absence de preuves et par l'impossibilité de clore le récit sur une sépulture identifiable.

La démarche de l'auteure consistait à recoller les fragments épars, éparpillés entre rétrospection et prospection pour arriver à une histoire linéaire, ce qui pour nous, sous-entend une succession d'évènements qui s'enchaînent en rendant visible le fil de la lecture de l'histoire. Elle indique aussi, le passage d'un état de temps à un autre sans aucune rupture, ni discontinuité. En fait, la technique d'Assia Djebar est de se mettre à l'écoute des femmes, récolter leurs informations, ensuite faire le travail de recollage. A ce sujet, Antoine Compagnon assigne :

> *Le travail de l'écriture est une récriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire :n'est-ce pas toujours le cas ?récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les*

> *associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage et glose.*(Compagnon, 1979 : 32)

En effet, l'héroïne fait un voyage retour de l'autre monde pour témoigner de son vécu. A travers les monologues de l'héroïne, Assia Djebar veut surtout ressusciter la voix ensevelie. Et qui mieux que Zoulikha pourrait porter plus d'éclairage aux césures et aux béances restées floues dans l'histoire ? Elle voudrait laisser l'empreinte de Zoulikha et de tant d'autres femmes, disparues et rayées de l'Histoire de l'Algérie mais bien vivantes dans la mémoire féminine : « L'image de Zoulikha, certes, disparait de la mosaïque mais sa voix subsiste, en souffle vivace, elle n'est pas magie, mais vérité nue, d'un éclat aussi pur que tel ou tel marbre de déesse, ressortie, hors des ruines ou qui y reste enfouie… » (Djebar, 2002 : 220)

Dès lors, les dimensions temporelles et spatiales ne sont plus respectées et l'héroïne vit en dehors du temps dans les lieux les plus inattendues : « Vivante au-dessus des rues étroites, des fontaines et des patios, des hautes terrasses de Césarée » (Djebar, 2002 : 17)

Les intrusions de l'héroïne dans le récit se font sous formes de monologues dans lesquelles elle éclaire les points qui demeurent obscures : ces lacunes, ces abysses qui restent inconnues pour les protagonistes du récit.

Eduard Dujardin définit le monologue ainsi :

> *« Le monologue intérieur, comme tout monologue, est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de*

> *nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires […]. C'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant. (*Stolz, 1998 : 27)

Ce qui implique que l'intervention et les commentaires du narrateur étant complètement bannis de ce genre de monologue, il se distingue par sa totale indépendance de toute instance narrative. Gérard Genette le nomme « discours immédiat » : « Puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce n'est pas qu'il soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée (…) émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la scène. » (Genette, 1972 : 193).

C'est le cas de Zoulikha qui fait irruption dans le récit sans aucune tutelle narrative.

On relève donc quatre monologues :

1er monologue : [p 63…p68]=6pages

Ce premier monologue s'avère à dominance prolèptique vu le nombre d'anticipations faites par l'héroïne. Elle exprime son angoisse pour l'avenir de Mina et par-dessus l'avenir du pays. De plus, elle dévoile à Mina et Hania (ses filles) le premier mystère : celui de son arrestation, en voici un extrait significatif: « Me laisseront-ils te guetter d'en haut, dans l'hélicoptère qu'ils me préparent, d'où ils menacent de me précipiter juste au-delà du vieux port, telle une figue trop mûre(…) (Djebar, 2002 : 64,65).

2ème monologue : [p117…p123]=7pages

Le deuxième monologue de l'héroïne porte sur les interrogatoires et les harcèlements qu'elle subissait, pendant plusieurs mois, de la part du commissaire Costa. Ces évènements restaient inconnus pour les protagonistes du récit, un pan entier de son histoire leur échappait. Toutefois, c'est précisément cette insuffisance de savoir que vient pallier ce monologue:

« Ce fut Hania qui me rapporta, plus tard les propos de sa mère : « Costa, je le sens à sa vivacité, à son excitation, je le sens comme une bête vorace posée sur ma nuque ! Il est à l'affut : c'est lui qui cherche à m'avoir !...) Vais-je glisser, vais-je tromper dans une réponse, inutile d'y songer… » (Djebar, 2002 : 114)

Même la narratrice, qui, habitée par le récit sur Zoulikha, avait besoin d'en savoir plus.

3ème monologue [p166…p180]=15pages

Le troisième monologue, nous pouvons le considérer comme le sommaire de tout ce qui a été déjà dit par les différents protagonistes à propos de la vie de l'héroïne en ajoutant évidemment quelques éléments, en rectifiant d'autres.

Elle parlera notamment, de sa relation avec ses trois maris et des raisons qui ont poussé El Hadj à l'engagement. Suite à la mort de son époux, El Hadj, elle voyait son propre engagement comme « une échappée finale » (Djebar, 2002 : 175) ou une « renaissance » (Djebar, 2002 : 176) disait-elle. Enfin, elle

racontera à Mina la dernière soirée passée avec les femmes du village. Et par ce dernier acte, elle clôt un pan de vie, une page d'Histoire.

4ème monologue [p 197…p 212]=16pages

Au quatrième monologue, l'héroïne fait un retour sur son arrestation pour insister sur les mutilations qu'elle avait subies, de toutes les tortures infligées à son corps de femme, des trois jours passés avec Mina au maquis, des conditions de son enterrement et enfin l'endroit présumé de son tombeau : « Quinze ou vingt nuits après, c'est à la lumière de la lune, dans une clairière (…) qu'il choisit de m'enterrer consciencieusement.

« Une clairière, ma chérie, où tu ne viendras jamais » (Djebar, 2002 : 212)

C'est dans cet espace d'angoisse et d'inaccomplissement que l'auteure vient insérer les monologues de Zoulikha, non pas comme des parenthèses décoratives, mais comme des réponses arrachées au silence, venues éclairer les béances que ni les protagonistes ni les témoins ne parviennent à combler.

II. CESAREE/CHERCHELL : L'ESPACE REECRIT

II.1. réécrire par les voix

Dans La Femme sans sépulture, la restitution ne tient pas seulement à ce qui est raconté, mais à la manière dont le récit se construit, c'est là que la polyphonie devient décisive. Plutôt que d'imposer une version unique de l'histoire, Djebar laisse circuler des voix ; celles qui se souviennent, celles qui rapportent, celles

qui questionnent et, ce faisant, elle transforme Césarée en lieu d'énonciation. La ville n'est plus un décor stable ; elle devient un espace traversé par des paroles, des retours de mémoire, des fragments parfois dissonants qui, mis ensemble, dessinent une vérité moins close mais plus juste.

Dans cette perspective, réécrire les voix revient à réécrire l'espace. La narratrice se présente d'abord comme une enquêtrice attentive à l'histoire de Zoulikha qui se recompose au fil des rencontres, des récits recueillis et des déplacements. Chaque voix s'ancre dans un lieu, dans un seuil, dans une trajectoire, et Césarée se trouve ainsi restituée non par une description, mais par une constellation de paroles qui la rendent de nouveau habitable par la mémoire.

Pour penser ce dispositif, la notion de polyphonie fournit un point d'appui clair. Elle permet de rappeler que l'énonciation d'un texte n'est pas toujours réductible à une seule source, et que certains récits exigent au contraire qu'on reconnaisse une pluralité de voix :

> *[…] les recherches sur le langage depuis au moins deux siècles, prennent comme allant de soi- sans même songer à formuler l'idée, tant elle semble évidente- que chaque énoncé possède un et un seul auteur. Une croyance analogue, a longtemps régné dans la théorie littéraire, et elle n'a été mise en question explicitement que depuis une cinquantaine d'années, notamment depuis que Bakhtine a élaboré le concept de polyphonie. Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes, et notamment de textes*

> *littéraires, pour lesquels il faut reconnaitre que plusieurs voix parlent simultanément.* (Ducrot, 1984 : 171)

À partir de cette citation, l'enjeu n'est donc pas seulement de repérer "plusieurs personnages qui parlent", mais d'observer comment le roman organise des régimes de parole différents, et ce que cette diversité fait à la mémoire racontée. Autrement dit, la polyphonie devient un procédé de restitution, elle rend audible la mémoire comme une matière collective, composée de fragments, de reprises et de variations.

Dans cette perspective, chaque voix produit un type de détail distinct. La voix de Dame Lionne, amie proche de Zoulikha, installe une parole qui relève de la rumeur, de l'oralité et d'une sagesse populaire, ce qui déplace l'histoire vers un imaginaire partagé : « Dame Lionne, dont le métier autrefois était de pressentir- de sentir, de voir parfois, ou, à défaut, d'inventer […] Désormais faire revivre le passé ! Le menu et concret passé de ces femmes.» (Djebar, 2002 : 151).

Dans cet extrait, la voix de Dame Lionne restitue l'Histoire au ras de la mémoire, elle ne "raconte" pas Zoulikha comme un personnage lointain, elle rappelle une existence prise dans la contrainte et dans l'insécurité la plus concrète. Cette parole de proche-témoin transforme l'événement historique en expérience vécue, l'Histoire n'est plus une chronologie, mais un quotidien sous contrôle, fait d'empêchements, de déplacements risqués et d'absence de refuge. C'est cette mémoire qui donne au récit sa force de restitution, parce qu'elle réintroduit la texture réelle de la vie de Zoulikha dans l'Histoire.

La prise de parole de Hania opère un déplacement décisif dans le dispositif polyphonique, la narratrice première se retire, et cette retraite rend possible une délégation du récit à une mémoire qui ne demandait qu'à se dire. Ce retrait n'est pas un simple silence narratif ; il a une fonction, il ouvre un espace où la voix de Hania peut se déployer sans être recadrée, comme si le texte acceptait, pour un moment, de laisser l'expérience parler à sa propre cadence :

> *il y a dix ans tout juste, germa en elle cette parole ininterrompue qui la vide, qui parfois la barbouille, mais en dedans, comme un flux de glaire qui s'écoulerait sans perte, mais extérieur…à la fois un vide et un murmure en creux, pas seulement au fond de son large corps, parfois en surface, au risque d'empourprer sa peau si transparente ; peau épuisée à force d'être tendue ; gorge serrée à force d'être presque tout à fait noyée !* (Djebar, 2002 : 61)

Dans ce passage, la parole de Hania est présentée comme une expérience intérieure difficile à stabiliser en discours ; ce qui cherche à se dire n'arrive pas sous la forme d'un récit linéaire, mais comme une poussée désordonnée, à la fois envahissante et épuisante. L'écriture fait sentir que l'obstacle à la parole n'est pas seulement psychologique ou social, il s'inscrit dans le corps, comme si le silence ancien avait laissé des traces physiologiques et transformé l'émotion en symptôme.[†] La

[†] Pour une analyse plus développée, voir : Fatiha CHAOUIB, « Le pouvoir thérapeutique de la parole dans La femme sans sépulture de Assia DJEBAR », 2021, Journal of Arabic Language Sciences and Literature, Vol

polyphonie sert ici à rendre audible ce qui, autrement, resterait fermé, indicible, ou réduit à une formule abstraite.

Après cette voix-mémoire qui restitue l'Histoire par le vécu, les autres voix déplacent la restitution vers d'autres matériaux, et réécrivent Césarée à partir de ce que chacune peut porter et transmettre.

La voix de la visiteuse se place d'abord au plus près d'une parole collective en citant les ''voyageurs'' qui passent une nuit, qui visitent, qui repartent. Ce choix est loin d'être neutre : en adoptant cette diction presque impersonnelle, la narratrice laisse volontairement se déployer une langue de l'entre-deux :

> *La plupart des voyageurs passent au plus une nuit ici, le temps de visiter le cirque, le ! Théâtre, le phare, puis le musée, avant de terminer la journée à la plage, au pied de la ; balustrade qui borde la place carrée aux belhombras vénérables. Après une nuit dans cet hôtel, ils partent tôt, pour aller voir de plus près l'aqueduc le plus long, et se diriger ensuite vers Tipasa et ses ruines, aussi pour loger plus longtemps au complexe touristique, proche du Chenoua*. (Djebar, 2002 : 104)

En effet, nommer les vestiges, c'est déjà refuser la dépossession ; la liste fonctionne comme un relevé de présence, une manière de dire que Césarée n'est pas un blanc sur la carte, ni une ruine sans voix, mais un ensemble encore lisible, encore

13, n° 1, pp 2859, 2875, disponible sur : [https://asjp.cerist.dz/en/article/147023].

habitable par la mémoire. L'énumération a ici une portée presque archivante : elle rassemble ce qui, autrement, resterait dispersé ou méconnu, et elle reconstitue une unité symbolique du lieu par la continuité des noms. Dans cette perspective, l'écriture ne vise pas seulement à informer le lecteur sur ce qu'on peut "voir", mais à réinstaller Césarée dans un horizon d'appartenance ; ce qui est nommé peut être reconnu, et ce qui est reconnu peut être repris, revendiqué, transmis.

L'analyse des relais vocaux a montré que Césarée se recompose au fil des voix, chacune apportant un régime de détail et une forme de présence. Reste à comprendre ce que ce montage produit sur le plan de l'écriture, il s'agit donc, à présent, d'examiner les procédés par lesquels le texte fait revenir le lieu

II.2.Vers une poétique de la restitution

Dans cette dernière partie, l'enjeu n'est plus d'identifier la pluralité des voix, mais de décrire la manière dont le roman transforme des traces (lieux, objets, images) en présence signifiante. La restitution devient alors un mode d'écriture ; elle organise des arrêts, des reprises et des déplacements qui permettent au passé de revenir autrement que comme simple information historique. C'est en ce sens que Ricœur, citant ''Isak Dinesen'' rappelle que : « Les chagrins, quels qu'ils soient, deviennent supportables si on les met en récit ou si l'on en tire une histoire. » (Ricœur, 2006 : p 29), ainsi, la narrativité ne supprime pas la perte, mais elle lui donne forme, la rend dicible.

Au centre de l'œuvre, l'écriture accomplit alors le geste emblématique ; l'arrêt devant la mosaïque. La narratrice ne fait plus Césarée par déplacement, mais par stationnement ; elle ne survole plus, elle s'attarde. La mosaïque avec ces "trois femmes-oiseaux", devient un seuil ; un vestige qui ne se contente pas d'être vu, mais qui impose une scène de parole :

> *Cependant, continué-je, je n'ai stationné que devant une étrange mosaïque dont je ne me souvenais plus ! Savez-vous - je m'anime, je prends un ton presque pédagogique en direction de l'hôtesse -, trois femmes représentées sur cette fresque d'il y a près de deux mille ans, ce fut comme si elles s'étaient éveillées aujourd'hui, sous mes yeux fascinés !...*
>
> *(Je revois les images.) Trois femmes ou, plus exactement, trois femmes-oiseaux, oui ! Je crois même que personne n'a jamais ainsi dessiné les femmes, dans aucune des mosaïques si célèbres de la région, ni à Carthage, ni à Timgad, ni à Leptis Magna. Je suis prête à le parier. Des femmes, celles de Césarée !* (Djebar, 2002 : 106)

Dans ce cas, Césarée cesse d'être une suite de lieux à visiter comme un simple voyageur, elle devient une présence à reconquérir par l'attention. La restitution commence donc ici par une éthique du regard, comme si le passé ne pouvait être rejoint qu'à condition d'être longuement regardé.

L'écriture se fait alors ekphrastique ; elle ne mentionne pas la mosaïque, elle la fait surgir. Décrire, dans ce cadre, n'est pas reproduire mais réanimer. L'image ancienne, oubliée par la narratrice, reprend forme à mesure que la parole s'y applique, et

l'éloignement dans le temps n'écrase pas la scène d'admiration ; au contraire, il rend plus sensible lorsque le vestige semble se réveiller dans le présent du regard. C'est aussi une restitution orientée, en effet, le texte insiste sur une figure , ces femmes-oiseaux, comme si Césarée pouvait être reprise à partir d'un motif singulier, introuvable ailleurs dans les grands répertoires de la région. La comparaison avec d'autres lieux prestigieux ne détourne pas Césarée, elle lui donne un cadre de reconnaissance. En nommant Carthage, Timgad, Leptis Magna, la visiteuse inscrit la mosaïque dans une cartographie méditerranéenne de la mémoire. Cependant, les femmes de Césarée sont figurées autrement, et cette altérité devient un élément constitutif du texte. Ainsi, la restitution n'est pas seulement retour du passé ; elle est réappropriation symbolique ; faire exister Césarée contre l'effacement en lui rendant une image, une singularité et une place.

La reprise de la mosaïque par Mina marque un tournant net dans la poétique de la restitution :

> *Je la connais, cette mosaïque, s'exclame Mina qui enfin s'assoit : Tu as raison, peut-être n'est-ce pas la plus belle, mais, en tout cas, c'est la plus étrange ! 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 épisode fameux de L'Odyssée. Sur le bateau, le personnage central paraît figé. Il a demandé auparavant à ses hommes d'équipage de l'attacher contre un mât, mais aussi que ses compagnons (ils sont*

> *deux, ici seulement, n'est-ce pas ?) se bouchent les oreilles avec de la cire.* (Djebar, 2002 : 107)

L'image de la mosaïque, d'abord fixée par l'arrêt de la visiteuse, passe maintenant dans une parole qui la met en circulation. En effet, Mina ne se contente pas de reconnaître le vestige, elle l'active en l'inscrivant dans un récit épique ; celui d'Ulysse et, ce faisant, elle transforme la mosaïque en médiation entre Césarée et une mémoire méditerranéenne plus vaste. La restitution n'est donc plus seulement ''Arrêt sur image'' mais une tentative de faire résonner le lieu à travers une histoire transmissible.

Cette réappropriation se joue à plusieurs niveaux. D'abord, Mina donne au vestige une épaisseur quasi documentaire, en faisant allusion à Ulysse le héros de la mythologie grecque, et en restituant l'objet comme un fragment situé dans une histoire plus vaste. Par-là, la mosaïque cesse d'être un "reste", elle devient une scène d'interprétation où se rejoue une question fondamentale de la mémoire, celle de la tentation de s'arrêter, d'écouter, de se laisser prendre par ce qui appelle.

Ainsi, la voix de Mina accomplit un geste central de la poétique de la restitution : elle relie, elle interprète et elle se réapproprie l'image et subséquemment l'espace.

Finalement, et au regard de l'analyse menée, nous avons montré que, dans La Femme sans sépulture, Césarée ne fonctionne pas comme un décor, mais comme un enjeu poétique et critique. En effet, l'espace urbain est d'abord donné sous le signe de la dépossession (effacement, silences), puis repris par l'écriture

comme matière à restituer. La restitution n'y correspond pas à une simple reconstitution du passé, mais à un geste littéraire qui rend de nouveau lisibles les traces, en les faisant circuler entre regards, paroles et reprises.

Nous avons également souligné que cette poétique s'adosse à un motif structurant ; celui de la disparue. La disparition de Zoulikha ne constitue pas seulement une béance dans l'intrigue ; elle organise la narration comme enquête et comme appel de mémoire, et justifie l'insertion des monologues de Zoulikha, qui réintroduisent sa présence au cœur du texte pour dire, par fragments, les faits, les tensions et les zones d'ombre de cette disparition. Ainsi, l'écriture ne comble pas l'absence, mais elle la travaille, en faisant de la voix et du montage des discours le lieu même où l'Histoire peut être reprise.

À ce titre, la polyphonie apparaît comme un principe organisateur ; elle permet d'articuler mémoire historique, mémoire intime et mémoire collective sans les réduire à une version unique, et d'installer Césarée comme un espace traversé par des couches de sens. En définitive, la restitution ouvre la voie à une réappropriation symbolique ; parce que le lieu est reconquis par le langage et par la mémoire, il peut redevenir un foyer d'origines, non comme origine immobile, mais comme origine retravaillée, reconfigurant l'identité au présent.

BIBLIOGRAPHIE

BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman», dans Études littéraires, Québec, Presses de l'Université Laval, Vol 3, n°1 Avril 1970. p 77-94 Disponible sur [https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1970-v3-n1-etudlitt2184/500113ar.pdf], (consulté le 24/09/2025)

CALLE- GRUBER Mireille, *Assia Djebar*. Paris, ADPF-Publications (coll. « Auteurs »), 2006.

CHAOUIB, Fatiha « Le pouvoir thérapeutique de la parole dans La femme sans sépulture de Assia DJEBAR », 2021, Journal of Arabic Language Sciences and Literature, Vol 13, n° 1, pp 2859-2875, disponible sur : [https://asjp.cerist.dz/en/article/147023].

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, éd du Seuil, 1979.

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

DUCROT Oswald, *le Dire et le Dit*, Paris, les éditions de Minuit, 1984.

GERARD Genette, *Figures III*, Paris, éd du Seuil, 1972.

MITTERRAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F. Ecriture, 1980.

RICŒUR, Paul. « Mémoire, Histoire, Oubli », Esprit 2006/3 (Mars/avril), p. 20-29. Disponible sur

[http://www.cairn.info/revue-esprit-2006-3-page-20.htm], (consulté 12/09/2025).

STOLZ, Claire, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, Paris, éd Honoré Champion, 1998.