ASJP Algerian Scientific Journal Platform

Revue afak Des Sciences

Issn: 2507-7228 – Eissn: 2602-5345

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/351

Volume: 11/ N°: 3 (2026), P 695-707

Entre langues et mémoires: l'espace interstitiel de l'hybridité dans la femme sans sépulture d'Assia Djebar

Between languages and memories: the interstitial space of hybridity in la femme sans sépulture by Assia Djebar

BAKIR Mounira

Université de Batna2(ALGERIE)

mounira.bakir@univ-batna2.dz

Résumé:

Cet article examine l'hybridité dans La Femme sans sépulture d'Assia Djebar (2002) selon trois axes : linguistique, mémoriel et narratif. En déterritorialisant le français via l'arabe dialectal, en restituant la figure de Zoulikha Oudai effacée par l'histoire coloniale et le nationalisme patriarcal, et en déployant une polyphonie testimoniale, Djebar crée un espace interstitiel où langue, mémoire et voix féminine s'articulent pour inventer une littérature francophone engagée.

informations sur l'article

Reçu 03 Mars 2026

Acceptation 13 Avril 2026

Mots clés:

- hybridité linguistique
- mémoire postcoloniale,
- polyphonie narrative,

Abstract :

This article examines hybridity in Assia Djebar's La Femme sans sépulture (2002) through three axes : linguistic, memorial and narrative. By deterritorializing French via dialectal Arabic, restoring the figure of Zoulikha Oudai erased by colonial history and patriarchal nationalism, and deploying testimonial polyphony, Djebar creates an interstitial space where language, memory and female voice articulate to invent an engaged Francophone literature.

Article info

Received March 03.2026

Accepted April 13.2026

Keywords:

- linguistic hybridity
- postcolonial memory
- narrative polyphony

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Introduction

Publié en 2002 aux éditions Albin Michel, *La Femme sans sépulture* d'Assia Djebar (1936-2015) s'inscrit dans un contexte algérien postcolonial doublement tendu entre la construction d'une identité nationale après plus d'un siècle de colonisation française et la marginalisation systématique des femmes dans le récit historique officiel. Aboutissement d'un projet artistique mûri depuis le documentaire *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1977), le roman convoque la mémoire de Zoulikha Oudai, militante du FLN arrêtée par l'armée française en 1957 et exécutée sans sépulture connue. Une narratrice-cinéaste revenue à Cherchell, antique Césarée de Mauritanie, recueille les témoignages des filles de la disparue, Hania et Mina, de sa belle-sœur Zohra Oudai et de son amie Dame Lionne, auxquelles s'adjoignent quatre monologues posthumes de Zoulikha elle-même. Le roman articule plusieurs temporalités, plusieurs registres linguistiques et plusieurs modes de témoignage. Il s'organise selon le modèle des mosaïques antiques de Césarée. Djebar invoque cette image dans son avertissement liminaire pour suggérer qu'une vérité n'est accessible que dans la pluralité et le fragment. Romancière et cinéaste, première femme maghrébine élue à l'Académie française en 2005, Djebar fait de cette œuvre le lieu d'une entreprise de restitution mémorielle que les institutions politiques et historiques ont systématiquement refusée aux femmes algériennes.

Cette étude s'interroge sur la manière dont Djebar, à travers son écriture, crée un espace interstitiel d'hybridité où langues, cultures et identités se rencontrent et se recomposent. La question centrale que cet article pose est la suivante : comment *La Femme sans sépulture* utilise-t-elle la langue et la narration pour recomposer mémoire, identité et voix féminine dans un espace littéraire hybride ?

Le cadre conceptuel de cette analyse articule des références postcoloniales, linguistiques et féministes en les mettant directement au service des trois axes qui structurent l'étude. À partir du concept de *Tiers-Espace* élaboré par Homi K. Bhabha dans *The Location of Culture* (1994), le premier axe examine l'hybridité linguistique et stylistique du roman comme espace interstitiel où se négocient identités, langues et rapports de pouvoir, à travers le plurilinguisme et la polyphonie hérités du dialogisme bakhtinien. Le deuxième axe, inscrit dans une perspective postcoloniale, étudie la réécriture de la mémoire en analysant la manière dont le texte fait dialoguer mémoires individuelles et collectives pour contester les récits historiques dominants. Enfin, le troisième axe s'appuie sur l'approche féministe de l'écriture postcoloniale afin d'interroger la restitution des voix féminines et les stratégies narratives déployées par Djebar pour déconstruire les modèles classiques et faire émerger des subjectivités longtemps marginalisées.

Ainsi, cet article entend démontrer que l'œuvre de Djebar, par sa structure et sa langue, constitue un terrain privilégié pour étudier la coexistence et la

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

recomposition des cultures, des langues et des expériences individuelles, faisant de *La Femme sans sépulture* un exemple emblématique de l'écriture interstitielle et hybride dans la littérature francophone contemporaine.

1. L'hybridité linguistique et stylistique: la bi-langue comme espace de résistance

La question de la langue est, pour Djebar, le premier champ de bataille. Écrire en français après la colonisation, c'est habiter la langue de l'oppresseur, en assumer le paradoxe et tenter de la retourner. Cette tension n'est pas propre à Djebar, elle traverse toute la littérature maghrébine d'expression française, mais Djebar en fait le moteur même de son écriture, là où d'autres l'auraient vécue comme une impasse. Elle l'a formulé avec une lucidité douloureuse : « La langue française que j'écris s'appuie sur la mort des miens, plonge ses racines dans les cadavres des vaincus de la conquête » (Djebar, 1992, p. 24). Cette formule dit avec une brutalité délibérée que la langue française en Algérie n'est pas un héritage neutre, c'est le produit d'une conquête, d'une politique d'assimilation forcée. Comme le note Jeanne-Marie Clerc, se dire dans la langue de l'Autre est « une épreuve de douleur et de sang » (Clerc, 2008, p. 332). C'est précisément cette assomption de la douleur qui transforme la langue du colonisateur en outil de résistance.

C'est Abdelkebir Khatibi qui a théorisé avec la plus grande précision cette condition de l'écrivain maghrébin. Dans *Amour bilingue*, il décrit le vertige de cet entre-deux :

> Que désirait-il ? Quel fut cet abîme entre lui et lui, dans leur langue commune. Lui demandait-il l'impossible ? Pour lui parler, il était traduit lui-même par un double mouvement, du parler maternel à l'étranger, et de l'étranger en étranger en se métamorphosant, dieu sait pour quelles extravagances ! (Khatibi, 1983, p. 219)

Ce passage éclaire de l'intérieur la condition linguistique de Djebar. Le double mouvement décrit par Khatibi, ce passage incessant du parler maternel vers l'étranger et de l'étranger vers un autre étranger encore, est exactement ce que pratique l'écriture djebarienne à chaque page. Écrire en français n'est pas une trahison de l'arabe, mais une négociation permanente par laquelle le sujet se traduit lui-même sans jamais trouver de repos dans aucune des deux langues. L'écriture est le lieu où ce deuil se travaille, où la perte se transforme en ressource, où la fracture devient la condition même de la parole. Djebar le dit avec concision : « L'identité n'est pas que de papier, que de sang, mais aussi de langue » (Djebar, 1999, p. 42). Cette définition tridimensionnelle de l'identité subvertit les deux discours dominants, à savoir le discours colonial qui la réduit à la race et au sang, et le discours nationaliste qui la réduit à la terre et aux papiers administratifs. En ajoutant la langue comme troisième terme, Djebar ouvre un espace où l'identité devient négociable, plurielle, traversée par la tension entre les langues que l'histoire a placées en concurrence sur le même territoire.

Cette hybridité linguistique, telle que la théorise Khatibi et telle que la pratique

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Djebar, se manifeste dans le roman par la mise en scène dramatique de la pluralité des langues. La scène la plus emblématique est celle où Zoulikha affronte une femme européenne dans la rue de Cherchell :

> Zoulikha, voilée et allant à une fête, a heurté dans la rue, derrière l'église, une dame européenne, et celle-ci a crié, « Eh bien, Fatma ! » [...] Alors Zoulikha, très doucement, comme à l'école l'institutrice (et son voile découvrant tout son visage), de lui faire la leçon, « Vous ne me connaissez pas ! Vous me tutoyez... et, en outre, je ne m'appelle pas Fatma !... Vous auriez pu me dire Madame, non ? ». (Djebar, 2002, p. 23)

Ancrée dans la mémoire collective de Cherchell et rapportée par Dame Lionne avec une précision orale qui en certifie l'authenticité, cette scène condense l'essentiel de la résistance linguistique djebarienne. Zoulikha ne se contente pas de parler français, elle en maîtrise les codes et les retourne contre la colonisatrice. Le refus du surnom Fatma, terme générique par lequel les colons désignaient indifféremment toutes les femmes algériennes, est un acte d'individualisation et de dignité. En exigeant d'être appelée Madame, Zoulikha retourne la langue du pouvoir contre lui-même, illustrant ce que Bhabha nomme le *Tiers-Espace*, l'espace interstitiel où « les mêmes signes peuvent être repris, traduits, réhistoricisés et lus de nouveau » (Bhabha, 1994, p. 37). Dans ce geste simple, toute la logique de l'hybridité comme résistance se condense, car il ne s'agit pas d'abandonner la langue du colonisateur mais de l'occuper différemment, de lui imposer d'autres usages, de la forcer à dire ce qu'elle refusait d'entendre.

Hania rapporte une autre scène qui prolonge cette logique de retournement. Dans le village, les colons appelaient Zoulikha « l'anarchiste ». Lors des premières alertes de la guerre, un fils de colons avait ricané devant un Algérien : « Si on nous donnait maintenant des armes, je commencerais par te tirer dessus ! ». Le roman rapporte que « Zoulikha qui passait par là était intervenue : " Là-bas, les Nord-Africains, vous les mettez en première ligne, comme chair à canon ! Ils sont en train de se battre pour vous ! " » (Djebar, 2002, p. 20). Ce surnom d'anarchiste, loin d'être une insulte, dit la conscience politique précoce de Zoulikha, sa capacité à nommer l'injustice dans la langue même de ceux qui l'imposent. La langue est ici une arme de nomination : Zoulikha nomme ce que le discours colonial cherchait à taire.

L'analyse du rapport à la langue ne serait pas complète sans examiner sa dimension de genre. Djebar souligne que l'arabe des femmes est une langue de l'ombre, non seulement marginalisée par le français de la colonisation, mais aussi par l'arabe classique des hommes, langue de la religion, du savoir et de l'espace public. Les femmes algériennes se trouvaient ainsi dans une situation de triple marginalisation linguistique. Le roman en donne un autre exemple saisissant de cette triple marginalisation. Zoulikha conseille à une voisine berbérophone : « Change de langage, ma fille, et obéis !... Voudrais-tu, ce soir, te retrouver à l'abattoir ? » (Djebar, 2002, p. 86). Ce conseil pragmatique dit que dans l'Algérie coloniale, la langue

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

n'est pas seulement une ressource mais parfois un risque mortel. Le roman met également en scène une résistance qui passe par l'humour, Zoulikha imite le français approximatif de l'officier : « Allez, viens, viens, la femme ! [...] Non !...Non! C'est défendo !... » (Djebar, 2002, p. 86), retournant la caricature contre celui qui croyait dominer la scène. Ce théâtre dit que la maîtrise de la langue du pouvoir peut se retourner contre ce pouvoir.

L'écriture djebarienne porte aussi les traces d'une oralité que le passage à l'écrit ne dissout pas. Les chapitres intitulés « Voix » du roman reproduisent les hésitations, les digressions, les retours en arrière du discours oral, mimé dans la prose écrite. Hania est décrite comme parlant « d'une voix ferme » puis voix « haute et cabrée » (Djebar, 2002, p. 14), signalant que l'écriture djebarienne ne transcrit pas la parole féminine mais l'inscrit dans toute sa matérialité sonore. La mosaïque convoquée dans l'avertissement liminaire, image de tesselles hétérogènes juxtaposées selon une logique qui les dépasse, programme une poétique du fragment où chaque voix garde sa couleur propre sans se dissoudre dans un ensemble homogène. En restituant à Cherchell son nom antique de Césarée et en maintenant le prénom Zoulikha sans jamais le franciser, Djebar restitue à ses personnages et à leur ville une profondeur historique que la colonisation avait effacée.

Annie Gruber l'a bien résumé en notant que le français est pour Djebar le « seul legs de la colonisation dont elle s'empare avec fierté pour lui donner une place essentielle dans son travail d'écrivain » (Gruber, 2000, p. 114). Cette appropriation fière, qui refuse autant la nostalgie que la capitulation, est le geste fondateur de toute l'œuvre. La langue hybride que Djebar forge constitue ainsi le modèle formel de l'ensemble du projet littéraire, ce qui se dit au niveau du signe linguistique se dira, avec la même logique de résistance, au niveau de la mémoire et de la narration. C'est cette logique que le deuxième axe de notre analyse se propose d'explorer, en montrant comment l'écriture djebarienne fait de la restitution mémorielle un acte de contre-histoire.

2. La réécriture de la mémoire postcoloniale: contre-histoire et résistance à l'oubli

Le roman s'ouvre sur une déclaration de projet que Djebar formule comme un devoir de mémoire irréductible. Dès les premières pages du Prélude, la narratrice annonce : « Histoire de Zoulikha : l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire » (Djebar, 2002, p. 13). Cette formulation, à la fois impérative et rectificative, dit d'emblée que l'écriture ne part pas du vide mais d'un effacement antérieur. Il ne s'agit pas d'inscrire pour la première fois, mais de réinscrire, ce qui présuppose une écriture précédente effacée. La double négation mémorielle, coloniale d'abord, nationaliste ensuite, est inscrite dans la langue même du projet romanesque avant que le récit commence. La narratrice n'est pas une observatrice extérieure, elle est engagée dans un devoir éthique que le texte traduit en programme narratif.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Ce programme s'explicite dans les premières rencontres avec les témoins. Hania, fille aînée de Zoulikha, s'adresse à la narratrice avec une impatience chargée de reproche : « Je vous ai attendue des années, et vous ne venez que maintenant ! » (Djebar, 2002, p. 14). Cette phrase condense l'enjeu du roman entier, car les témoins ont attendu que quelqu'un vienne recueillir leur mémoire. L'urgence mémorielle est ressentie comme une dette impayée. Mina, la plus jeune des filles, dit simplement : « Quand ma mère a été tuée, j'avais douze ans » (Djebar, 2002, p. 15). Ce chiffre, place sans fioriture ni commentaire, dit l'essentiel avec une économie poignante. Douze ans. A l'indépendance, Mina en avait plus de quinze. La mémoire de la mère n'est pas une abstraction politique, c'est une blessure de l'enfance que le roman choisit de ne pas refermer.

La mémoire de la guerre d'indépendance algérienne n'est pas simplement lacunaire, elle a été délibérément réécrite. Mohammed Harbi l'établit sans ambages :

> Le pouvoir en place comprenait l'importance de la mémoire pour un État issu d'une révolution et qui en tirait sa légitimité. Encore fallait-il que la révolution fut conforme à ce qu'on voulait. Elle ne l'était pas. On devait donc la réécrire. Ce qu'on fit. (Harbi, 1992, p. 41)

La formule lapidaire de Harbi dit en quelques mots l'essentiel d'un processus politique de longue durée. La mémoire de la guerre d'indépendance a fait l'objet d'une réécriture officielle systématique qui a privilégié les hommes au détriment des femmes, les chefs au détriment des combattants anonymes. Zoulikha Oudai, combattante du maquis, exécutée en 1957, est la figure emblématique de cet effacement double. C'est contre cette double disparition que Djebar écrit, affirmant : « J'écris contre la mort, j'écris contre l'oubli... J'écris dans l'espoir (dérisoire) de laisser une trace, une ombre, une griffure sur un sable mouvant » (Chikhi, 1990, p. 3). L'adjectif dérisoire, glissé entre parenthèses avec une honnêteté poignante, dit à la fois la conscience des limites de la littérature face aux appareils étatiques de l'oubli, et la nécessité éthique d'écrire quand même. L'enjeu de cette réécriture mémorielle apparaît dès l'avertissement liminaire, où Djebar affirme avoir rapporté les faits « avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire » (Djebar, 2002, p. 9). Ce positionnement revendique une double légitimité, celle de l'enquête documentaire et celle de la liberté romanesque, pour faire advenir une vérité que les archives officielles ont refusée.

Pour comprendre la portée du geste djebarien, il faut mesurer l'ampleur de la double oppression subie par les femmes algériennes. Sakina Messaâdi l'a décrite avec précision :

> La société coloniale d'Algérie, comme partout d'ailleurs, était une société d'hommes conservatrice et rigide. Une société bâtie essentiellement sur les valeurs matérielles, le goût de l'action, l'amour des victoires, la recherche du lucre et l'idéalisation de la force physique. Elle ne laisse pas beaucoup de place à la spiritualité, aux valeurs intellectuelles et morales. Elle n'accorde d'ailleurs

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

> qu'une place relative à la femme. (Messaâdi, 2009, p. 31)

Ce portrait sociologique éclaire la figure de Zoulikha telle que le roman la construit, en montrant que sa résistance s'inscrit dans un contexte structurellement hostile à l'émancipation féminine. Le roman rapporte que Zoulikha « circulait alors au village comme une Européenne, sans voile ni le moindre fichu » (Djebar, 2002, p. 20), geste qui la désignait comme exception dans une société où le corps féminin est contrôlé. Lorsque son premier mari la quitte pour émigrer en France, Zoulikha « demande sa liberté au cadi-juge » (Djebar, 2002, p. 19), refusant le destin de la femme répudiée qui disparait dans le silence. Ce refus du destin assigné est le premier acte de sa résistance, bien avant qu'elle rejoigne le maquis. Elle reconstruit sa vie, épouse El Hadj, et c'est à la mort de celui-ci que se produit la scène fondatrice de son engagement définitif dans *La Femme sans sépulture* :

> Zoulikha s'isole dans ce vestibule devant le cadavre étendu, yeux fermés : elle s'incline, elle palpe de sa main les blessures à la poitrine, à la tempe et aux bras. Elle trempe ses deux mains dans le sang pas encore séché d'El Hadj. Elle ne pleure pas ; ses lèvres murmurent, quoi, une prière islamique, un serment, « que dorénavant c'est à elle... », peut-être lui dit-elle des mots d'amour, la promesse qu'elle continuera son action... (Djebar, 2002, p. 120)

Cette scène d'une intensité quasi-rituelle dit tout du personnage. Le geste de tremper les mains dans le sang du martyr n'est pas seulement un serment, c'est une investiture, un transfert de la lutte du mort vers la vivante. Zoulikha ne pleure pas. Elle agit. La ponctuation même de la phrase, avec ses virgules qui s'accumulent, ses points de suspension et ses interrogations internes, reproduit la suspension du moment, l'indécidabilité entre le rite funéraire et le pacte politique. Djebar laisse délibérément ouverte la formule du serment, « que dorénavant c'est à elle... », pour dire que cet engagement excède tout discours, qu'il ne peut qu'être présupposé et jamais entierement dit. La scène révèle la méthode djebarienne qui consiste, face à une histoire qui a effacé les femmes, la fiction ne reconstitue pas, elle restitue les gestes, les silences, les corps.

Le roman montre ensuite Zoulikha dans l'action clandestine. Dame Lionne rapporte que, déguisée en vieille femme, elle « descendait en ville, précédée toujours par un guide, ne serait-ce que pour franchir l'une des deux portes de l'enceinte » (Djebar, 2002, p. 91). Cette description n'est pas anecdotique. Elle dit la vie quotidienne de la résistante, la matérialité du danger, le travail incessant du déguisement et de la ruse. La Fédération de France du FLN l'avait pourtant documenté :

> Le cadre dans lequel elle agit est extrêmement dangereux et semé de pièges mortels. Les grandes villes, comme Alger, sont presque totalement isolées du reste du pays. Le bouclage est permanent [...] Les femmes algériennes sont arrêtées, fouillées, emprisonnées et torturées. Malgré la répression qui les guette, chacune d'elles continue à assurer sa mission, à porter les messages, à transmettre des mots d'ordre de quartier en quartier, de ville en ville, de village en village, de mechta en

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

> mechta. (Fédération de France du FLN, 2009, p. 19)

Ce témoignage officiel opère comme une contre-archive qui invalide par avance tout argument d'ignorance de la part des instances historiques, car les femmes ont combattu, les institutions le savaient, et elles ont été effacées malgré ce savoir. Dans le roman, Djebar a donné corps à ce que les archives ont tu. Dame Lionne rapporte que « Zoulikha, durant des interrogatoires de plusieurs heures, tenait tête à ce commissaire qui avait la réputation de ne jamais lâcher prise » (Djebar, 2002, p. 125). Cette résistance face au pouvoir colonial s'articule, dans la construction narrative, à la résistance face au patriarcat, les deux dimensions ne sont pas successives mais simultanées.

Messaâdi souligne par ailleurs que « l'univers féminin de la société colonisée n'était pas un monde vaincu mais plutôt, non soumis » (Messaâdi, 2009, p. 12). Cette nuance est fondamentale. La dimension collective de cette mémoire confisquée est pensée avec rigueur par Maurice Halbwachs, qui établit que les souvenirs individuels « changent de figure dès qu'ils sont replacés dans un ensemble qui n'est plus une conscience personnelle » (Halbwachs, 1950/1997). C'est précisément ce que met en scène le roman. Les témoignages de Hania, de Mina, de Zohra Oudai et de Dame Lionne portent chacun une figure différente de Zoulikha, qui se complètent et se contredisent, formant ensemble un portrait collectif qu'aucune voix seule ne pourrait construire.

La scène la plus déchirante de l'axe mémoriel est celle où Hania exprime sa privation fondamentale :

> Ô amie, et toi, ma toute petite, je n'ai même pas une tombe où aller m'incliner le vendredi... Une tombe de ma mère, comme tant de femmes de mon âge. Nous voici plus défavorisées que de simples orphelines. Je prendrais des cierges, j'emporterais des dons [...] surtout, seule avec Zoulikha, j'abaisserais mon visage sur sa poussière, sur le sol humide où son corps serait couche. Alors, je lui parlerais. A elle je me confierais. (Djebar, 2002, p. 93)

Le pathétique de cette adresse vient de ce qu'elle est doublement adressée, à Zoulikha absente et aux femmes présentes. La progression syntaxique de la réplique de Hania mime l'accumulation d'un deuil que rien ne peut clore. Les conditionnels, « je prendrais », « j'emporterais », « j'abaisserais », dessinent un rituel impossible, un rite funéraire en attente d'objet. L'absence de sépulture n'est pas seulement une privation rituelle, c'est une privation de mémoire, car sans tombe, le deuil ne peut se faire. La mémoire de Zoulikha demeure ainsi, « inexorablement, comme un oiseau aux larges ailes transparentes et diaprées, dans la mémoire de chaque femme d'ici » (Djebar, 2002, p. 141), une présence spectrale mais vivante. Djebar va encore plus loin dans le Prélude, en décrivant Zoulikha « invisible, perceptible au-dessus de la cite rousse » (Djebar, 2002, p. 17), « vivante au-dessus des rues étroites, des fontaines, des patios, des hautes terrasses de Césarée » (Djebar, 2002, p. 17). Cette présence aérienne dit que la mémoire de Zoulikha a échappé à l'effacement, non pas grâce aux archives

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

officielles, mais grâce à la mémoire des femmes de Cherchell.

Cette entreprise mémorielle s'inscrit dans ce que Henry Rousso définit comme le conflit permanent entre mémoire et oubli, une opposition entre « l'exigence d'une vérité enfin révélée et des tabous trop longtemps imposes » (Rousso, 2016, p. 31). En refusant la mémoire lisse et homogène, en laissant les versions se contredire, le roman respecte l'irréductibilité de la disparition. La mémoire, dans *La Femme sans sépulture*, n'est pas seulement un contenu thématique, elle est aussi une forme, faite de voix multiples, temporalités croisées, irruptions posthumes, et ce constat ouvre directement sur la troisième dimension de notre analyse : si la mémoire est une forme, cette forme est nécessairement polyphonique, et c'est précisément ce dispositif de voix multiples que le troisième axe examine dans toute sa complexité éthique.

3. Voix féminines et stratégies narratives: la polyphonie comme éthique de l'écoute

Si la langue et la mémoire constituent, comme nous l'avons vu, les premiers champs de résistance de l'écriture djebarienne, la question se pose alors : comment faire entendre des voix longtemps réduites au silence sans en confisquer la parole ? C'est le paradoxe fondamental que *La Femme sans sépulture* tente de résoudre par la polyphonie testimoniale. Le roman s'organise autour de plusieurs voix individualisées qui se relaient et se complètent sans jamais se fondre dans la voix de l'auteure. Les chapitres portent le titre de « Voix », « Voix de Zohra Oudai », «Voix de Dame Lionne », « Voix de Mina », signalant que chaque témoin occupe un espace narratif propre, irréductible au discours de la narratrice. Ce dispositif est la réponse formelle de Djebar au problème éthique de la représentation. En donnant à chaque témoin une voix propre et reconnaissable, elle refuse de les fondre dans un discours unique. La narratrice se représente elle-même comme médiatrice, comme passeuse, comme celle qui transmet sans confisquer.

Dame Lionne incarne cette dimension testimoniale avec une particulière intensité. Le roman décrit comment « Dame Lionne fut le seul appui de Zoulikha, au temps d'autrefois, celui des épreuves et de la pourchasse » (Djebar, 2002, p. 26). Elle s'adresse à Mina avec une tendresse qui dit le poids du souvenir : « Ô ma Mina [...] ta mère t'a prénommée pour les jours à venir, cet aujourd'hui hélas où elle n'est plus là... Ta présence m'apporte l'aman, pardon ou réconciliation » (Djebar, 2002, p. 26). La parole de Dame Lionne n'est pas simplement un témoignage, c'est une transmission. Elle restitue à Mina le sens de son prénom, donné par une mère que Mina n'a vue mourir qu'à douze ans. Dans ce geste de transmission, le roman accomplit ce que l'histoire officielle a refusé.

Ce principe de transmission polyphonique est théorisé par Bakhtine, pour qui le roman est le lieu où « des rapports dialogiques au sens large sont possibles entre d'autres phénomènes de signification, dès lors que ceux-ci sont produits dans une matière sémiotique » (Bakhtine, 1970, p. 242). Djebar radicalise

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

ce principe en l'appliquant non seulement aux langages sociaux mais aux ontologies, de sorte que les vivantes et la morte partagent le même espace narratif. Hania affirme que sa mère les « frôle » dans l'air de Césarée, et qu'elle demeurera « prête à revenir, pourquoi pas ? » (Djebar, 2002, p.53). Elle lève vers le ciel « une seule main, tremblante, aux doigts raidis et écartés » (Djebar, 2002, p. 52), geste qui dit l'appel à la présente-absente. Cette persistance de la morte dans la vie des vivantes dit quelque chose d'essentiel sur la nature du deuil inachevé, puisque quand les morts n'ont pas eu de sépulture, quand leur sacrifice n'a pas été reconnu, ils ne peuvent pas reposer en paix.

L'innovation la plus audacieuse du roman est précisément cette prise de parole de Zoulikha depuis l'au-delà. Quatre monologues posthumes surgissent dans le texte. Dans le premier, la défunte s'adresse à sa fille avec une urgence testamentaire :

> Ne retiens, ma chérie, ne garde que cette voix, ma voix du matin, hors de la forêt, qui, un jour, t'atteindra ; et n'oublie pas ce soleil, tandis qu'ils m'emportent. Plus tard, retrouve les visages de quelques-uns de ces paysans qui, pour la première fois de leur vie, se sont laissés aller à pleurer ! Reconnais laquelle des femmes a levé ainsi le poing, oui, cherche-la sous n'importe quel voile de laine usée, blanche ou salie, et même avec des yeux noircis baissés. (Djebar, 2002, p. 72)

Cette adresse crée une temporalité paradoxale. Zoulikha parle depuis la mort qu'elle pressent, dans une prophétie qui est en réalité un testament. Mais ce qui frappe ici, c'est la dimension collective de l'injonction : Zoulikha ne demande pas seulement d'être simplement rappelée comme individu, elle demande que l'on cherche les autres femmes, celles qui ont levé le poing et dont on ne connaît pas le nom. Le testament posthume de Zoulikha est ainsi un acte collectif de mémoire qui déborde sa propre figure pour embrasser toutes les résistantes anonymes. En donnant la parole à Zoulikha dans un discours direct, Djebar fait exister la disparue comme sujet parlant, pas comme objet du discours des autres.

La mémoire corporelle constitue un autre registre fondamental. Le monologue posthume où Zoulikha relate sa propre torture est l'un des passages les plus vertigineux du roman :

> Je n'ai plus entendu mes bourreaux, je ne percevais même plus mes râles... Torture ou volupté, ainsi réduite soudain à rien, un corps-peau jetée en dépouille, à même sol gras, la mémoire des derniers instants malaxe tout monstrueusement, torture ou volupté, mon corps, peut-être parce que corps de femme et ayant enfanté tant de fois, se met à ouvrir ses plaies, ses issues, à déverser son flux, en somme il s'exhale, s'émiette, se vide sans pour autant s'épuiser ! (Djebar, 2002, p. 218)

La voix de Zoulikha surgit de la mort elle-même, dans une langue qui se décompose à mesure que le corps se décompose. L'image du corps qui se vide sans s'épuiser dit que la mort du corps ne signifie pas l'épuisement de la voix, c'est précisément parce que le corps se dépossède que la parole peut surgir. Ce monologue est la preuve formelle de ce que Djebar affirme partout dans son œuvre, à savoir que la littérature peut accomplir ce

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

que nulle historiographie officielle ne peut réaliser. Elle fait parler les morts. Quand Zoulikha s'adresse à sa fille depuis l'au-delà, elle affirme sa présence persistante dans la mémoire des vivants, sa harangue finale, ce « poing rougi au henné, dressé en menace vers les sous-officiers français » (Djebar, 2002, p. 70) que la narratrice dit entendre chaque matin, continue de résonner dans le roman comme dans la ville de Césarée.

La construction narrative du roman mime cette structure en spirale, le récit revenant sans cesse aux mêmes scènes fondatrices par des voix différentes. Djebar le dit dans une réflexion de la narratrice : « Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite [...] n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir [...] libérées ? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet » (Djebar, 2002, p. 142). Cette temporalité en spirale est la forme narrative de la mémoire traumatique, qui résiste à l'intégration dans un récit linéaire. La polyphonie djebarienne trouve sa cohérence dans la position énonciative ambiguë de la narratrice, elle a grandi dans une maison contiguë à celle de Zoulikha, « Tout contre la vieille maison de mon père, vraiment ! » (Djebar, 2002, p. 13), et ce positionnement ambigu, à la fois intérieur et extérieur à la communauté observée, est la condition de possibilité d'un témoignage qui ne parle pas des femmes mais avec elles.

Le traitement du silence est aussi révélateur que celui de la parole. La scène où Hania verse de l'eau dans sa paume et s'asperge le visage comme si les souvenirs devaient s'écouler vite sur sa joue (Djebar, 2002, p. 97) est une image de ce que la mémoire fait au corps, puisque le souvenir est physique, il passe par la peau, par les gestes automatiques que le corps accomplit quand les mots ne suffisent plus. La scène où Mina « se lève et s'en va, accroupie sur ses talons [...] dans l'ombre, peut-être même loin, dans une chambre » (Djebar, 2002, p. 93), fuyant physiquement la parole de sa sœur qui évoque l'absence de tombe, dit que le corps peut refuser la parole quand elle devient insupportable. La polyphonie djebarienne intègre ainsi ces retraits, ces silences, ces gestes de fuite comme autant de voix négatives qui complètent le tableau de la mémoire traumatique.

Zohra Oudai, la belle-sœur de Zoulikha, offre un autre registre testimonial. Accueillie sur le seuil, « son parfum est de jasmin et son sourire, à demi esquissé, d'attente sereine » (Djebar, 2002, p. 79). Djebar écrit que la narratrice, en arrivant chez elle, éprouve l'impression d'être « plongée en arrière, quinze ans auparavant » (Djebar, 2002, p. 141), comme si la mémoire du corps de Zohra conservait le temps suspendu. La précision sensorielle, le jasmin, le sourire à demi esquissé, dit que la mémoire dans ce roman n'est pas abstraite, elle est sensorielle, incarnée dans les corps et les espaces. L'ensemble de ces stratégies narratives, polyphonie testimoniale, monologues posthumes, temporalité en spirale, co-énonciation, fait de *La Femme sans sépulture* un espace de justice narrative là où la justice historique a fait défaut. En choisissant la polyphonie plutôt que le récit à voix unique, Djebar renonce à la position de surplomb de l'auteure omnisciente. La

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

vérité des femmes de Cherchell ne peut qu'être accueillie, mise en forme avec soin, et restituée au lecteur dans toute sa complexité. C'est en cela que la polyphonie djebarienne dépasse la simple technique romanesque pour devenir une éthique de l'écoute et de la transmission.

Conclusion

L'analyse de *La Femme sans sépulture* à travers ses trois axes révèle la cohérence profonde du projet esthétique et politique d'Assia Djebar. Loin d'être trois dimensions séparées, la langue, la mémoire et la narration constituent les trois facettes d'un refus unique, celui de laisser les femmes algériennes disparaître une seconde fois, après la violence de l'histoire, sous le silence de la mémoire officielle. Sur le plan linguistique, l'écriture pratique une déterritorialisation du français qui refuse la synthèse pour maintenir la tension vive entre les langues. Inscrite dans la bi-langue de Khatibi et éclairée par le *Tiers-Espace* de Bhabha, elle transforme la fracture identitaire en ressource créatrice. La scène emblématique de Zoulikha refusant d'être appelée Fatma, prolongée par son surnom d'anarchiste qui dit sa conscience politique précoce, condense cette logique, à savoir retourner la langue du colonisateur contre lui-même, faire du paradoxe la condition d'une parole nouvelle. Sur le plan mémoriel, le roman s'inscrit en faux contre la réécriture officielle documentée par Mohammed Harbi. En redonnant à Zoulikha une présence et une voix dès les premières pages, en multipliant les témoignages singuliers qui s'accumulent et se contredisent sans jamais se réduire à un récit unifié, Djebar transforme le silence de la disparition en acte de justice narrative. La mémoire collective au sens d'Halbwachs est ici convoquée non pour célébrer un consensus mais pour en révéler les failles, les silences délibérés et les effacements systématiques.

Sur le plan narratif, la polyphonie djebarienne radicalise le dialogisme bakhtinien en lui assignant une finalité à la fois féministe et postcoloniale. Les voix des témoins, depuis le jasmin de Zohra Oudai jusqu'au geste de Mina qui fuit dans l'ombre, en passant par les monologues posthumes de Zoulikha et le testament adressé à sa fille, font de ce roman un modèle de littérature engagée au sens le plus exigeant du terme, non un discours sur l'Autre, mais un espace textuel donné à l'Autre pour se dire dans toute sa complexité irréductible. La dimension performative de l'écriture est ici déterminante. En donnant une voix à Zoulikha et en inscrivant son nom dans la littérature mondiale, Djebar accomplit ce que nulle historiographie officielle n'a su faire. L'élection de Djebar à l'Académie française en 2005 signale que cette œuvre a réussi à se faire entendre au cœur même de la culture dominante tout en maintenant sa différence et sa résistance.

La portée de cette œuvre excède largement le seul contexte algérien. Les questions qu'elle pose, celles des voix féminines effacées des récits nationaux, de l'écriture dans la langue de l'ancien colonisateur, de la mémoire traumatique qui résiste à la clôture, sont des enjeux qui traversent de nombreux contextes postcoloniaux à travers le monde. L'espace interstitiel de l'hybridité djebarienne n'est

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

ni un compromis ni une synthèse réconciliatrice, c'est un *Tiers-Espace*, un laboratoire où langue, mémoire et voix féminine se négocient en permanence, et où s'invente une forme littéraire capable de porter des expériences jusqu'alors indicibles. En ce sens, *La Femme sans sépulture* demeure une œuvre exemplaire pour toute réflexion sur les rapports entre littérature, mémoire et justice dans les sociétés postcoloniales contemporaines.

Références bibliographiques

Bakhtine, M. (1970). *La Poétique de Dostoïevski*. Éditions du Seuil.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Bhabha, H. K. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (F. Bouillot, trad.). Payot. (Œuvre originale publiée en 1994)

Clerc, J. M. (2008). Choc des cultures, affrontement éthique et moral de l'écrivain chez Assia Djebar. In N. Redouane & Y. Bénayoun-Szmidt (Éds.), Assia Djebar (p.332). L'Harmattan

Chikhi, Beïda, Les romans D'Assia Djebar, Édition Office des Publications Universitaires, Alger, 1990, p. 3.Djebar, A. (2002). *La Femme sans sépulture*. Albin Michel.

Djebar, A. (1992). Écrire dans la langue de l'autre : pour une quête d'identité. Cité in M. Lavallé, F. Ouellet, & F. Larose (Éds.), Identité, culture et changement social. Actes du troisième colloque de l'ARIC (p.24). L'Harmattan.

Djebar, A. (1999). Ces voix qui m'assiègent… En marge de ma francophonie. Paris, France : Albin Michel.

Djebar, A. (2002). *La femme sans sépulture* (roman). Paris, France : Éditions Albin Michel.

Fédération de France du FLN. (2009). *La femme algérienne dans la révolution*. Édition ENAG.

Gruber, A. (2000). Assia Djebar, l'irréductible. Dans *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain* (p. 114). Presses Universitaires de Paris.

Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Albin Michel. (Œuvre originale publiée en 1950)

Harbi, M. (1992). *L'Algérie et son destin : Croyants ou citoyens*. Arcantère.

Khatibi, A. (1983). *Amour bilingue*. Fata Morgana.

Messaadi, S. (2009). *Les romancières et la femme colonisée*. Éditions ANEP.

Rousso, H. (2016). *Face au passé*. Belin.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)