

La Polyphonie dans l'écriture féminine francophone algérienne : Cas de *la Femme sans sépulture* de Assia Djebar et *Bleu blanc vert* de Maïssa Bey

Houda HAMDI*

La littérature francophone algérienne aujourd'hui compte parmi ses plus grands noms nombre d'auteurs féminins qui s'imposent dans le champ littéraire aussi bien national qu'international. Or cela n'a pas toujours été le cas. En effet, pour des raisons socioculturelle, économique et historique, la production littéraire algérienne a connu une forte domination masculine¹. Outre la colonisation et son impact sur tout le peuple algérien, la femme a du subir d'autres facteurs qui ont mené à son exclusion des *belles lettres*. D'un côté, l'accès à l'éducation, donc au monde de l'écriture, a été le privilège d'une minorité algérienne majoritairement masculine. La culture patriarcale, qui dénie à la femme le droit à la parole et l'accès au domaine public, a été aussi un facteur déterminant de cet état de fait.

Le nombre réduit d'auteurs féminins et les tabous qui entourent tout ce qui renvoie à la femme ont prévenu tout discours portant sur la réalité de la femme algérienne. Pendant longtemps, les personnages féminins, si représentés, ont occupé des rôles mineurs et statiques. Même quand l'auteur prend pour thème la condition féminine, c'est toujours par l'intermédiaire d'un narrateur masculin que l'histoire est relatée. Plus encore, les personnages féminins, sont confinés dans des rôles bien définis. Femme symbole, femme objet ou femme stéréotypée, des statuts qui la réduisent au silence et qui lui ôtent toute liberté d'expression. Le Fils du pauvre (1950) de Mouloud Feraoun, La trilogie² de Mohamed Dib, Nedjma (1956) de Kateb Yacine, L'Opium et le bâton (1965) de Mouloud Mammeri, ou encore La Répudiation (1969) de Rachid Boujedra tous exemplifient de telles représentations.

Cependant, les dernières décennies ont été marquées par une prolifération d'une nouvelle littérature: une littérature dite féminine. Cela

* Maître assistante, Université 08 Mai 45 – Guelma et Doctorante en littérature Comparée, Université d'Alger

¹ A ce sujet voir *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999 de Chaulet-Achour, Christiane.

² La trilogie de Mohamed Dib est composée de trois romans *La Grande maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957).

apparaît clairement si on considère les chiffres relatifs à ce sujet. Les statistiques montrent bien l'accroissement du nombre d'œuvres appartenant à différents genres littéraires générées par des auteurs féminins. Comme nous le démontre Bouba Mohammedi Tabti "entre 1947 et 1980, on peut recenser 18 récits, romans et recueils de nouvelles, on en compte 25 entre 1980 et 1987 et si l'on va jusqu'en 1989, ce ne sont pas moins de 38 titres que l'on peut recenser, sans compter les recueils de poésie" (qtd in. Belloula 8). Cette entrée en force au champ littéraire n'a pas été des plus faciles si on considère que c'est à partir d'un contexte plein de tabous, d'interdits et de confinement que les écrivaines algériennes francophones ont pris la parole. En effet, à travers leurs écrits, nombre de romancières algériennes portent un nouveau regard sur l'histoire coloniale et post-coloniale de l'Algérie. Malgré leurs appartenances à différentes générations, des écrivaines, telles Maïssa Bey ou Assia Djébar, semblent toutes partager la même préoccupation, faire jaillir la lumière sur une expérience qu'on peut qualifier comme doublement marginale. Encoder la diversité d'une expérience-féminine-plurielle, jusque là occultée, a incité plusieurs de ces auteures à employer différentes techniques subversives, aussi bien sur le plan de la forme que sur celui du contenu.

L'une des techniques les plus caractéristiques de cette nouvelle littérature est la polyphonie. L'intérêt que portent les romancières algériennes à la pluralité de voix apparaît clairement dans l'œuvre de l'écrivaine algérienne la plus reconnue : Assia Djébar. Comme le souligne Laurence Huughe "Dès Femmes d'Alger, Assia Djébar rejette donc une écriture de la transparence au profit d'un récit volontairement elliptique et polyphonique" (51). *La Femme sans sépulture* (2002) illustre bien un tel type d'écriture. Le roman juxtapose l'ère coloniale et postcoloniale à travers les histoires de Zoulikha, martyre de la Guerre de Libération Nationale à laquelle renvoie le titre du roman, et une jeune réalisatrice qui entreprend une collecte d'informations sur l'héroïne. La jeune protagoniste, dont le nom reste inconnu, partant sur les traces de Zoulikha, retourne sur ses lieux d'enfance ; des lieux ayant connu naguère le parcours de la combattante. Ainsi le roman relate parallèlement deux histoires qui, tout en étant indépendantes, se complètent. Deux personnages, deux vies, deux voix narratives. Le roman est ainsi divisé en quatorze parties (prélude et épilogue inclus) : dix relatées par la jeune réalisatrice, quatre relatées par Zoulikha. C'est avec ces lignes que le récit commence,

Histoire de Zoulikha : l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire...

La première fois, c'était au printemps de 1976, me semble-t-il. Je me trouve chez la fille de l'héroïne de la ville. De ma ville, "Césarée", c'est son nom du passé, Césarée pour moi et à jamais... (Djebar, *La Femme sans sépulture* 13)

Tout en 'réinscrivant' l'histoire de la martyre, la narratrice retrace sa propre histoire. Ce retour à sa terre d'enfance lui permet de communiquer et de communier avec le gynécée féminin. A travers les différents personnages qu'elle rencontre, écho d'un passé présent, la narratrice recouvre une mémoire féminine collective. Ainsi dans l'épilogue elle constate "Moi la fillette de la ville revenue de l'exil pour quelques jours, pas plus, oui, décidément "l'étrangère pas tellement étrangère", moi, à force d'avoir écouté Mina et Hania, Dame Lionne ainsi que, dans les collines, au-dessus de la ville, Zohra Oudai (ces deux dernières dames, combien leur reste-t-il désormais à vivre?), me voici de retour" (ibid. 237). Cependant, la narratrice ne se fait pas porte-parole de ces femmes puisque à travers les interviews qu'elle entreprend, chacune des personnages s'exprime à travers sa propre voix. Cette écriture en abyme permet de restituer les pièces d'une histoire jusque là fragmentée. Ainsi, le "Je" narratif ne désigne plus une seule et même personne. Cette narration décentralisée est aussi hautement symbolique : l'auteure transcende la voix narrative traditionnelle dominante, libère ses personnages, leur restitue des voix distinctes et autonomes et par là même souligne la diversité de l'expérience féminine algérienne.

Cet aspect est encore plus accentué par le fait que c'est à travers la voix de Zoulikha elle-même que Djebar choisit de relater les moments clés de sa vie. Au delà de l'héroïsme et de l'image publique, Zoulikha raconte ses amours, ses déceptions, ses aspirations, ses chagrins, ses douleurs -toute une vie qui ne saurait être dite que par Zoulikha elle-même. Les titres de ses parties sont eux mêmes significatifs. Intitulés successivement "Premier monologue de Zoulikha, au-dessus des terrasses de Césarée", "Deuxième monologue de Zoulikha", "Troisième monologue de Zoulikha" et finalement "Dernier monologue de Zoulikha sans sépulture"; ces titres nous informent déjà sur l'absence de toute forme de contrôle sur le récit. En effet, à travers ces 'monologues', Zoulikha se dévoile, laissant libre cours à ses pensées et à ses émotions. Dans le passage qui suit, Zoulikha relate le début de sa torture.

Cette masse lourde, aux muscles vigoureux, à la peau maintenant brûlée par le soleil, ce sexe qui avait accouché quatre fois, cette statue en somme, enfin ils allaient la palper, tâcher d'en percer le ressort secret,

vérifier sur elle pourquoi elle ne s'avérait pas simple mécanique, pourquoi les liens sur mes poignets et sur mes chevilles, mes seins dénudés et gonflés me faisant mal, ma chevelure dénouée sur laquelle ils crachaient et qu'ils appelaient par dérision "la crinière de la lionne", sur chacun des morceaux de cette chair, ils s'acharnaient à deux, à trois, avec fureur et froide détermination tandis que tout ce temps, les hantait, continue, long filet perdu, ma voix. (Ibid. 220-221)

Comme déjà mentionné, le *Je* narratif dans les parties intitulées 'monologues' ne renvoie plus à la réalisatrice mais plutôt à Zoulikha elle-même. En lui restituant une voix, Djébar offre aux lecteurs une vision interne de l'expérience de cette femme. A travers *son histoire*, elle dévoile un aspect longtemps marginalisé de l'Histoire de son pays: la contribution de la femme algérienne dans la Guerre de Libération Nationale et son impact aussi bien physique que psychologique sur elle. L'occultation de cette contribution a mené à une dévalorisation du statut de la femme dans l'après guerre. De ce fait, ce n'est pas fortuit que le terme "voix" revient comme un leitmotiv dans les passages de torture. En le répétant pas moins de quatre fois dans une seule page (221), Djébar met l'accent sur l'importance de briser le silence, et de redonner voix à celles qu'on a privé de leur droit à la parole.

L'éclatement du *Je* narratif est aussi manifesté dans le dernier roman de Maïssa Bey *Blanc bleu vert* (2006) ; un roman qui, tout en abordant le thème du couple, retrace l'Histoire de l'Algérie de 1962, date de l'Indépendance Algérienne, jusqu'en 1992. Cependant, et contrairement à la dialectique dominant/dominé qui a longtemps marqué la représentation du couple dans la littérature algérienne, Bey dépeint un couple qu'on peut qualifier comme étant 'équilibré'. Chacun des deux personnages, Lila et Ali, possède une personnalité à part entière, réagit différemment aux événements qui ont marqué l'Histoire de l'Algérie contemporaine ; et, tout en s'influençant l'un l'autre, chacun évolue indépendamment. Cette thématique du couple partenaire est communiquée au niveau structural même de l'œuvre. En effet, le roman est divisé en trois parties, chaque partie étant divisée à son tour en des sous parties intitulées par alternance "Elle" et "Lui". Ainsi, tandis que c'est Lila la narratrice des parties intitulées "Elle", c'est Ali qui devient le narrateur pour les parties intitulées "Lui". Dans la première partie dont le titre est 1962 – 1972 on peut compter sept "Lui" et six "Elle" ; dans la deuxième partie, 1972-1982, cinq "Lui" et cinq "Elle" alors que dans la dernière partie, 1982-1992, douze "Lui" et treize "Elle". Résultat: le roman comprend vingt-quatre "Elle" et vingt-quatre "Lui". Cette double focalisation permet de relater leurs vies et les différentes périodes de

l'Histoire algérienne sans que l'une des deux voix, masculine ou féminine, ne domine la narration.

Par exemple, dans les passages qui suivent, Lila et Ali rapportent leurs impressions sur la décennie dite 'Noire' de l'Algérie,

Lui:

Faut-il toujours que des hommes paient de leur vie pour qu'enfin leur voix soit audible à ceux qui se sont drapés de leur surdité et de leur suffisance pour mener le pays au bord de la faillite? Le bilan de ce mois d'octobre est lourd. Des centaines de morts, de disparus, de blessés. (253)

Elle:

Que des mères en arrivent à souhaiter la disparition d'un fils, que des soeurs ne rêvent que de voir leurs frères s'exiler pour qu'elles puissent recouvrer une vie normale, que l'autorité des pères soit remise en cause, délibérément niée, voire bafouée, cela veut forcément dire que quelque chose s'est dérégulé. (259)

Deux personnages, deux témoignages, deux visions. En fait, chaque personnage témoigne à partir du monde qu'il côtoie. Avocat, Ali semble plus orienté vers une analyse publique de la situation. Il fait référence aux statistiques, à la corruption et à la crise politique du pays. Pour Lila, psychologue dans un hôpital public, c'est plus un monde d'intimité et de confession qu'elle nous rapporte. Par son métier, elle devient témoin du désarroi des femmes qui se retrouvent piégées au cœur même de ce chaos. Au delà des statistiques, la protagoniste porte un intérêt particulier aux victimes de l'ombre de cette épouvante. Sa voix se fait écho des voix toutes celles, qui confinées physiquement ou psychiquement, n'ont pas accès à la parole publique. Son récit devient une collecte de murmures, de confessions, de bribes de paroles, de silence qui se juxtaposent à d'autres expériences de femmes que Lila rapporte en retraçant son propre parcours. Cette mosaïque au féminin brise les tabous qui ont bridé et occulté l'expérience féminine et éclate des stéréotypes qui ont longtemps marqué la représentation des personnages féminins.

La polyphonie dans la littérature féminine francophone algérienne correspond donc à une volonté de relater la diversité de l'expérience féminine de l'intérieur. La déconstruction d'un *statu quo*, qui a longtemps réduit les femmes au silence, passe ainsi non seulement par les thématiques mais par les structures narratives même des œuvres. L'importance accordée à la réappropriation d'une voix a été soulignée par Djébar dans son *Femmes d'Alger dans leur appartement*, "je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler,

parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. parler entre nous et regarder [...] la femme-regard et la *femme-voix*³" (68). Restituer des voix longtemps étouffées devient donc un *sine qua non* dans ce processus de libération, et c'est grâce à la polyphonie que cela devient en partie possible.

Bibliographie

Belloula, Nassira, *Les Belles algériennes. Confidences d'écrivaines*, Constantine, Média-Plus, 2006

Bey, Maïssa, *Bleu blanc vert. Algérie*, Blida, Barzakh, 2006.

Chalet–Achour, Christiane, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999.

Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, des Femmes, 1983.

Djebar, Assia, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

Huughe, Laurence, *Ecrits sous le voile. Romancières algériennes francophones, écriture et identité*, Paris, Publisud, 2001.

³ Italique mien.