

L'écriture de l'Orature chez Assia Djébar. Writing Orature in Assia Djébar's works.

Houda Hamdi*

Université 8 Mai 1945 Guelma, Algérie

Email: houda.hmd@gmail.com

Date de soumission : 06-02-2019

Date d'acceptation : 05-08-2020

Résumé:

Cet article tend à examiner les stratégies adoptées par l'écrivaine algérienne d'expression française Assia Djébar afin d'inscrire l'orature féminine algérienne dans ses œuvres, notamment dans *Femmes d'Alger dans leur Appartement*, *L'Amour la Fantasia*, *Ombre Sultane*, et *Vaste est la prison*. L'article soutient qu'à travers cette écriture, Djébar vise à revaloriser un riche legs ancestral qui a longtemps été dévalorisé et marginalisé par un discours aussi bien colonial-occidental que patriarcal. Djébar emploie en effet différentes formes d'orature en lien avec des expériences tant individuelles que collectives. Elle donne ainsi voix à des expériences longtemps gardées à l'ombre, et crée des passerelles entre différents univers d'hier et d'aujourd'hui.

Mots clés: Djébar, orature, legs féminin, sororité.

Abstract:

The article aims at examining the strategies adopted by Algerian francophone writer Assia Djébar to inscribe Algerian female orature in her works, mainly Femmes d'Alger dans leur Appartement, L'Amour la Fantasia, Ombre Sultane, et Vaste est la prison. The paper contends that through her writing, Djébar attempts to revalue a rich and ancestral heritage long marginalized and devalued by colonial-western and/or patriarchal discourses. Indeed, Djébar employs different forms of orature in relation to both individual and collective experiences. She then gives voice to long silenced experiences, and creates passages between different worlds, from past and present.

Keywords: Djébar, orature, female heritage, sisterhood.

*Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour
ressusciter tant de sœurs disparues.
Assia Djébar, L'Amour la fantasia*

* Auteur Correspondant

Rapport entre écriture et oralité dans les contextes (post)coloniaux

La suprématie de l'écrit sur l'oral est l'un des plus importants postulats canonisés par les discours hégémoniques coloniaux. La dichotomie écriture / oralité se retrouve à la base de tout un système de hiérarchisation qui instaure les langues avec des formes scripturales comme les plus développées, et relègue les langues non-écrites à un statut de second rang. Cette classification a été instaurée et consolidée par un discours centralisé, où des termes tels que pauvre, instable, primitive ont été associés aux langues orales tandis que les langues écrites étaient décrites comme supérieures. Paradoxalement, cette vision a été soutenue par certains textes dits 'anticoloniaux'. Par exemple, dans son célèbre *Portrait du colonisateur*, Albert Memmi observe : « [les colonisés] ne disposeront jamais que de leur langue maternelle ; c'est-à-dire une langue ni écrite ni lue, qui ne permet que l'*incertaine* et *pauvre*¹

culture orale » (2004 : 124). Dans cette hiérarchisation normalisée, la supériorité des langues écrites devient indissociable de la supériorité des traditions et des cultures qu'elles véhiculent. Par là même, la nature orale de la majorité des sociétés colonisées devient un attribut majeur soutenant leurs infériorités.

Cependant, avec l'émergence des littératures et des études postcoloniales, nombre d'idées considérées jusque-là comme immuables se retrouvent remises en question². L'émergence du néologisme « orature », notamment, témoigne d'une nouvelle conscience qui bouleverse les rapports établis entre l'écriture et l'oralité. Le terme fût employé pour la première fois par le linguiste et critique littéraire Ougandais Pio Zirmiru (Hawley, 2001 : 340). Initialement utilisée pour se référer aux traditions orales africaines, la notion se développe

¹ Italiques miens.

² « La Convention relative à la sauvegarde du patrimoine immatériel » adoptée par l'UNESCO en 2003 témoigne d'un remarquable changement de conscience. Ratifiées par 171 états à ce jour, la convention met l'accent sur la nécessité de préserver les différentes formes de l'héritage vivant de l'humanité. Dans cette nouvelle perspective, l'orature est désormais considérée comme patrimoine immatériel universel. Cette richesse contribue à la diversité culturelle indispensable à l'humanité.

rapidement pour englober toute tradition orale. L'importance de l'orature réside principalement dans le fait qu'elle est basée sur un nouveau mode de catégorisation qui redéfinit et réhabilite les traditions orales en leurs conférant un statut propre. Les mêmes formes orales qui ont été longtemps dévalorisées et marginalisées –telles les chansons traditionnelles, la poésie orale, les proverbes, les contes populaires, les devinettes, et les légendes– sont réévaluées et perçues comme des expressions littéraires et artistiques essentielles à la construction de l'identité culturelle des sociétés où elles sont pratiquées¹. Hawley met aussi l'accent sur un autre développement significatif de la notion d'orature dans le domaine des écrits postcoloniaux (340). Comme le critique le suggère, cette dernière se réfère aussi à la méthodologie qui consiste à établir des passerelles entre le monde de l'écriture et celui de l'oralité. Les limites séparant ces deux sphères deviennent ainsi ambiguës, souvent transgressées.

Orature en Algérie

En Algérie, l'orature est considérée principalement comme legs des femmes. Transmise de génération en génération, et utilisée aussi bien dans la vie quotidienne que dans les différentes célébrations occasionnelles, la tradition orale se trouve chargée de l'expérience féminine avec toute sa diversité. Mariages, funérailles, fêtes sacrées ou profanes... autant d'occasions où le monde caché du féminin devient le théâtre où se déploie la richesse voilée de l'orature féminine. Cet héritage communautaire, qui contribue fortement à alimenter tant le sens de solidarité que de continuité du groupe, témoigne aussi de la capacité créatrice individuelle. En effet, le caractère oral de l'orature lui confère fluidité et adaptabilité aux expériences personnelles, l'imprégnant d'une multitude d'expériences vécues par différentes générations. Ainsi, la dimension d'oralité qui était considérée comme signe d'infériorité devient l'attribut qui donne à cette tradition toute sa signification et son importance. Plus que de simples réceptrices passives d'une tradition

¹ Pour Djébar, la réhabilitation de cette tradition orale est aussi étroitement liée à la réappropriation de l'Histoire et de l'historiographie. Voir à ce sujet « Historical (re)construction in *L'Amour la fantasia*, *Vaste est la prison*, and *La Femme sans sépulture* by Assia Djébar » (Hamdi, 2011).

figée, les héritières deviennent à leurs tours créatrices, greffant et mêlant leurs expériences et leurs voix à un héritage ancestral. L'orature se définit donc comme point de convergence entre un moi-individuel et un autre-collectif.

Toutefois, considérer l'orature exclusivement dans son rapport avec les expériences féminines mènerait à une diminution de son rôle. En effet, des formes telles que les contes, les légendes, les chants, les proverbes, etc. nous informent sur des dimensions aussi bien profanes que sacrées de la société et de la culture algérienne. Plus encore, comme le souligne Beïda Chikhi, « La transmission orale, dans les moments de convulsions historiques, se donne comme objectif de fixer dans la mémoire comme sur la pierre l'essentiel de ce qui entre dans la préservation identitaire » (2007 : 129). L'importance de cette tradition c'était donc encore plus accentuée pendant la colonisation où toute une culture indigène s'est retrouvée menacée par la prédominance de la culture occidentale. Ainsi, au-delà de sa fonction artistique, l'orature féminine se conçoit comme une mémoire vivante et mouvante qui informe aussi bien sur les expériences féminines individuelles / collectives que sur les expériences de toute la société. Cependant, cette tradition, à l'image des femmes qui la soutiennent, a été longtemps dévalorisée et gardée à l'ombre. Incrire l'orature féminine c'est donc mettre en lumière ce qui a été longtemps occulté et doublement déprécié par les discours patriarcaux et coloniaux.

***Femmes d'Alger dans leur appartement* : Vers une écriture de l'orature**

L'importance qu'accorde Assia Djebar à l'orature dans son œuvre littéraire se manifeste principalement à partir de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Publiée en 1980 suite à un silence de dix ans, la collection de nouvelles témoigne d'une remarquable évolution de la conscience linguistique de l'auteure, notamment en relation à l'orature. L'expérience cinématographique semble en effet l'avoir fortement influencée dans le choix des techniques employées dans cette œuvre, ainsi que dans celles qui suivent. *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978), et *La Zerda ou les Chants de l'oubli* (1982) traitent tous les deux de la communauté féminine algérienne. Semi-documentaire

semi-fictionnel, le premier film de Djébar « est né d'interviews menées auprès des femmes de la tribu de sa mère qui avaient participé à la lutte de la guerre d'indépendance » (Clerc, 1997 : 12). Comme le titre le suggère, le film met l'accent sur l'art musical de la Nouba tel qu'il est pratiqué par les femmes du mont Chenoua. Tout au long du film, les voix féminines, recueillies par environs vingt heures d'enregistrement (Djébar, 1999 : 37), s'entremêlent, se confondent, se font écho. *La Zerda ou les Chants de l'oubli* reprend aussi ce monde d'oralité. Résultant d'un montage de séquences cinématographiques de Gaumont-Pathé prises entre 1912 et 1942, le second film de Djébar apparaît comme une vraie mosaïque sonore avec les figures féminines occupant une place de prédilection. Sonorité et sororité deviennent ainsi les deux mots d'ordre dans les deux travaux filmiques de l'écrivaine. Ces mêmes thématiques sont reprises par l'auteure dans *Femmes d'Alger dans leur Appartement*.

Dans la première nouvelle, éponyme de la collection, le monde d'oralité est transcrit principalement grâce au personnage de Sarah. Cette protagoniste porte un intérêt particulier à l'étude des « 'houfis' de Tlemcen, chants des femmes d'autrefois » (1983 : 26), ainsi qu'à d'autres chants traditionnels féminins en provenance de différentes régions d'Algérie. Afin de réaliser un documentaire sur ces traditions, Sarah collecte, enregistre, transcrit, et traduit leurs paroles. C'est en ces termes que le narrateur décrit l'un de ces enregistrements,

Deux femmes fredonnaient, quasiment sans accompagnement, des paroles quelquefois incertaines, comme si leur mémoire, par instant, faiblissait. Sarah néanmoins reconnut l'air : dans son enfance, des tantes, des cousines se mettaient soudain à battre des mains dans une cour, au beau milieu de travaux ménagers. Elles entonnaient ces mêmes chants, insistaient puérilement pour que l'une, en se levant dessinât d'un mouvement des hanches, le rythme lent et gracile [...]. (27)

L'écoute de l'enregistrement plonge l'héroïne dans un univers exclusivement féminin. Les chants qu'elle entend se mêlent à ses propres souvenirs d'enfance ; souvenirs habités par les voix féminines de son passé. L'orature nous apparaît alors dans les pratiques quotidiennes comme moment de détente et de complicité fugitive. Ces voix, entre

passé et présent, chantant tantôt la joie tantôt la tristesse, envahissent Sarah et l'habitent tout au long du récit. Le chant fredonné émerge alors comme le connecteur entre des mondes à priori séparés : celui des chanteuses anonymes de l'enregistrement, celui des femmes du passé de Sarah, et celui de la protagoniste. Transcendant le temps et l'espace, l'orature tisse des liens qui relient et unissent des femmes de différents milieux et générations.

Dans le paragraphe suivant, Sarah « se mit à traduire, au fur et à mesure : 'Salut sur ma maison et sur la pièce du haut...' Sarah arrêta une minute la bande, cherchait une approximation des formules arabes, (la 'ghorfa', est-ce seulement la pièce du haut ?) » (27). Grâce à ce personnage et au travail qu'elle entreprend, Djébar non seulement intègre des paroles de chansons traditionnelles dans son texte mais en fait aussi l'analyse. La réflexion faite sur la signification exacte du terme arabe 'ghorfa' et de son équivalent en langue française crée ce qu'on appelle un écart métonymique (Ashcroft, 1989 : 51-59). En effet, la difficulté que trouve la narratrice à traduire le terme suggère *la différence*. Plus qu'une simple différence terminologique, cette dernière est emblématique des spécificités de la culture d'origine de l'auteure, ou pour reprendre Ashcroft, la partie qui représente le tout (137). Ainsi, la langue de l'oralité dans ce texte sert également à faire basculer le lecteur / lectrice dans un univers autre que celui lié à la langue française. Ce *tangage des langues*, comme y réfère Djébar, deviendra par la suite l'un des traits principaux de son écriture¹.

***L'Amour la fantasia* : Assia Djébar é(cri)t l'orature**

Dans *L'Amour la fantasia* (1985), l'une des œuvres dont Chikhi souligne la 'musicalité' (2007 : 67-76), Djébar met l'accent sur le

¹ La pluralité linguistique émerge comme attribut majeur de l'écriture Djébarienne. Dans *L'Amour la fantasia*, la romancière observe que les femmes en Algérie disposent de quatre langues : « [...] Le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeunes et vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps [...] » (203). Dans *Ces voix qui m'assiègent* (1999), l'écrivaine revient sur son rapport avec ces langues et sur la place qu'ils occupent dans son écriture.

processus de transmission de l'orature féminine. La narratrice de « chuchotements... » relate :

Chuchotements des aïeuls aux enfants dans le noir, aux enfants des enfants accroupis sur la natte, aux filles qui deviendront aïeules, le temps d'enfanter s'écoulant pour elles en parenthèses dérisoires (de quinze à trente ans). Ne subsiste du corps ni le ventre qui enfante, ni les bras qui étreignent, qui s'ouvrent dans la rupture de l'accouchement. Ne subsiste du corps que ouïe et yeux d'enfance attentifs, dans le corridor, à la conteuse ridée qui égrène la transmission, [...]

[...] A son tour, l'une des fillettes parcourera le trajet et se retrouvera enveloppée de satin et de moire ; surnommée « la sainte », elle chuchote pareillement... (1985 : 199-201)

La mise en relief de cette partie de l'œuvre en souligne la signification. La fonction de génératrice, considérée comme facteur essentiel dans la (dé)valorisation de toute femme au sein de la société algérienne traditionnelle, devient pour Djébar une 'parenthèse dérisoire', phase transitoire entre les deux pôles de la transmission orale. L'enfant-auditrice d'hier devient la femme-conteuse d'aujourd'hui occupant, tour à tour, des positions cruciales dans la chaîne de transmission orale. L'importance qu'acquière cette chaîne est fortement liée au rôle qu'elle joue dans la préservation de la mémoire collective. La mémoire du groupe se construit sur les fragments de mémoire des unes et des autres, et les expériences individuelles s'entremêlent avec l'expérience du groupe. L'héritage se décentralise au sein de cette tradition et devient œuvre collective car polyphonique.

Le choix du titre de la dernière partie du roman, « Tzarl'rit » nous renvoie aussi au monde de l'orature féminine. Dans les deux définitions qui se succèdent dans l'épigraphe, « – pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes) » et « – crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive) » (247) le féminin émerge comme l'attribut majeur de cette tradition. En effet, le *Tzarl'rit*, ou *Tzar'rit* dans certaines régions, est une pratique essentiellement collective et exclusivement féminine. A mi-chemin entre la communication verbale et la communication corporelle, le *Tzarl'rit*

exprime l'état d'âme de celles qui le produisent. Les voix féminines, considérées habituellement comme tabous, se libèrent transcendant l'espace clos généralement assigné aux femmes. Le *Tzarl'rit* se veut donc moyen de communication non seulement entre les femmes, mais aussi entre elles et le monde extérieur.

Cette forme d'orature féminine semble être au cœur des trois chapitres constituant « Tzarl'rit », à savoir 'Pauline', 'La fantasia', et 'Air de Nay'. Fortement marquées par le tragique, la mort apparaît comme le dénominateur entre les trois récits ; le leitmotiv qui les unit. Cependant, et malgré la mélancolie qui en résulte, l'auteure imprègne ses personnages des deux rives de la méditerranée d'une solidarité qui semble être libératrice. Dans la première histoire, la mort de Pauline, une française condamnée à vivre pendant quatre mois en Algérie parce qu'elle s'est battue pour ses idées, est honorée par « ses véritables héritières » (250). Ces dernières, à l'instar de Chérifa et de Lila Zohra dont les histoires ont été relatées dans les chapitres précédents, sont aussi des femmes qui, même différemment, se sont battues pour leurs idées. Dans les deux dernières histoires, où s'inscrit la tragédie non seulement des femmes mais aussi d'un peuple, la mort se concrétise à travers « une main coupée d'algérienne anonyme » (225). La narratrice défie le tragique, saisit cette main et en fait une main porteuse « de qalam ». Le *qalam*, qu'on peut traduire littéralement comme outil d'écriture, devient le symbole d'une lutte contre l'oubli et le silence. A l'image du *Tzarl'rit*, l'écriture de Djébar grâce au *qalam* devient: « cri de triomphe ancestral, [...] hululement de sororité convulsive ! » (256)

***Ombre sultane* : Oralité / dualité salvatrice**

Dans *Ombre Sultane* (1987), l'oralité s'inscrit tant au niveau structural que thématique de l'œuvre. Grâce au titre et à différentes références, tantôt explicites tantôt implicites, le roman se connecte à l'univers des *Milles et une nuit* –œuvre de la transmission orale par excellence. Bien que n'appartenant pas à la culture algérienne, la figure de Shéhérazade est une figure emblématique du pouvoir narratif au féminin. Le don de narration que possède l'héroïne la sauve, ainsi que toutes les femmes du royaume, de la folie meurtrière du Sultan. Dans son œuvre, Djébar s'approprie l'histoire de la célèbre conteuse en

mettant l'accent sur des aspects, jusque-là, très peu considérés. Dans la partie intitulée « le saccage de l'aube », que l'auteure introduit en citant un extrait des *Nuits*, Djebbar propose une nouvelle lecture de l'œuvre en soulignant l'importance du rôle joué par Dinarzed, la sœur de la célèbre conteuse Schéhérazade : « Et la sultane sera sauvée pour un jour encore, pour un deuxième, parce qu'elle invente certes, mais d'abord parce que sa sœur a veillé et l'a réveillée » (1987 : 140). Pour Djebbar, l'oralité dans cette œuvre est indissociable de la sororité. Dans l'histoire-cadre, où la vie de la Sultane est menacée par le roi, la présence de Dinarzad est un élément aussi vital que le don de conteuse de sa sœur. Dès lors, la délivrance n'est plus œuvre individuelle mais accomplissement collectif.

Djebbar instaure cette dualité-féminine-libératrice au cœur de son roman. Les deux personnages principaux, Isma et Hajila, s'inscrivent sur les traces des deux héroïnes des *Nuits*. Tout en adressant son récit à Hajila, Isma, la narratrice, raconte son histoire ainsi que celle de son « ombre sœur » (124). L'une conteuse et l'autre racontée, les deux personnages se miroitent et se complètent. Cependant, à certains moments du récit, les limites que l'écrivaine trace entre ces héroïnes semblent s'effacer. Les deux histoires se croisent, se mêlent : « Isma et Hajila : arabesque des noms entrelacés. Laquelle des deux ombres, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi ? » (9-10). Tel un palimpseste, l'histoire de Hajila s'écrit sur celle de Isma : le présent de l'une est le passé de l'autre. Le roman joue alors non seulement sur une dualité ambiguë des personnages, mais aussi sur celle de la temporalité.

C'est grâce à la structure spatio-temporelle fragmentaire d'*Ombre sultane*, permettant l'alternance entre le passé et le présent, et entre l'univers de Isma et celui de Hajila, que l'oralité est mise en valeur dans le roman. Comme l'observe la narratrice, la tradition est rapportée grâce à des voix du passé « enfouis dans [les] haltes de l'enfance » (14) des deux héroïnes. Dans certains passages, l'observation de scènes anodines du quotidien déclenche chez Isma tout un processus de remémoration. Une fois la mémoire activée, des fragments du passé viennent s'inscrire dans le présent de la narration. Dans le passage qui suit, Isma rapporte des souvenirs d'une célébration familiale. Bien qu'incapable d'en préciser le motif, elle reste imprégnée de la scène suivante :

La voix s'élève anonyme :

Jusqu'à quand, ô maudite, cette vie de labeur ? Chaque matin, chaque midi et chaque soir, mes bras s'activent au-dessus du couscoussier ! La nuit, nul répit pour nous les malheureuses ! Il faut que nous les subissions encore, eux, nos maîtres, et dans quelle posture – la voix sursaute, l'accent se déchire en rire amer –, jambes dénudées face au ciel !

La plainte, en langue arabe, s'est déroulée en deux mouvements de prose rimée, improvisée. Mots hachurés, en vain retenus par le « chut » des compagnes effarouchées. Qui craignent, pudibondes, le déferlement de cette fureur verbale. Quelle jeune tante, quelle voisine, l'âme écorchée, s'est donc révoltée en ces termes ? (149)

La révolte verbale de la femme-anonyme exprime un désarroi qui semble être partagé par toutes les femmes qui l'entourent. En substituant le pronom personnel 'je' par 'nous', la chanteuse se connecte à une audience exclusivement féminine témoignant ainsi de l'unité de leurs expériences. En plus, l'anonymat dans ce contexte est symbolique : la voix singulière qui s'élève s'identifie à chacune des femmes présentes, devenant emblématique d'une expérience collective dominée par le silence. Ce dernier est suggéré par le « chut » proféré en chœur, exprimant la gravité de la transgression verbale qui encode le tabou par excellence : la sexualité féminine. Le passage met aussi la lumière sur un autre aspect important de la sphère féminine. La plainte proférée en langue arabe, précise la narratrice, est en 'prose rimée, improvisée'. Ni prose, ni poésie, se situant dans un entre-deux de genre, le passage délivré apparaît comme étant hors des canons littéraires occidentaux. L'auteure introduit donc le lecteur / lectrice à une forme artistique propre à sa culture d'origine.

Vaste est la prison : l'orature au cœur de l'écriture

Cependant, c'est avec son neuvième roman, *Vaste est la Prison* (1995), que l'orature algérienne prend toute son importance dans l'œuvre de Djebar. Dans ce texte, l'auteure met l'accent sur les passages tirés de

la tradition orale par l'emploi d'une typographie différente. Des contes, proverbes, poèmes, expressions, etc. sont tantôt juxtaposés tantôt intégrés à la trame narrative du roman. Dans la partie intitulée « *Abalessa*¹ », Djébar raconte l'histoire de la reine légendaire des Touarègues –Tin Hinan. Bien que se référant à des 'faits historiques' rapportés par des archéologues et historiens occidentaux, l'auteure intègre aussi l'histoire de la reine fondatrice telle qu'elle est transmise oralement par le Peuple Bleu depuis des générations. L'écrivaine se veut alors conteuse, pour ne pas dire passeuse, d'un héritage ancestral qui témoigne de la témérité de Tin Hinane et de ses compagnes. De même, dans la partie suivante « Fugitive et ne le sachant pas », Djébar nous rapporte l'histoire de Zoraidé² ; figure qu'elle considère comme « la métaphore des algériennes qui écrivent aujourd'hui » (1995 : 169). La narratrice, se plaçant une fois de plus comme conteuse, juxtapose à l'histoire de Zoraidé le parcours de sa mère. Cette figure matriarcale apparaît à la fois comme l'héritière et la passeuse des Noubas andalouses –art transmis de femmes en femmes depuis des générations. La narratrice elle-même se dit alors habitée par ces Noubas et par les voix qui les apportent (172). Comme déjà suggéré pour *Femmes d'Alger*, cet art musical semble unir les femmes par-delà l'espace et le temps.

Plus loin dans le roman, dans la partie intitulée « 3^e mouvement : de la mère à la fille », c'est une autre forme d'orature qui est mise en relief. La scène mortuaire dépeint une multitude de femmes pleurant la perte de Cherifa, une jeune adolescente, après une longue et pénible maladie. Au milieu des lamentations, une voix s'élève haute avec ces paroles : « *Ô mon autre moi-même, mon ombre, ma semblable / Tu t'en es allée, tu m'as désertée, moi l'arable, / Le soc de ta douleur m'a retournée, de larmes m'a fertilisée* » (236). La langue utilisée dans ce

¹ *Abalessa* : commune située dans la wilaya de Tamanrasset, au sud-est de l'Algérie. C'est là où se trouve le tombeau de Tin Hinan, reine légendaire des Touarègues.

² *Zoraïdi*: nom d'un personnage féminin qui apparaît dans *Don Quichotte* de Cervantès. Cette belle et mystérieuse algérienne aide un étranger à s'en fuir et se condamne par son acte à l'exile.

chant funéraire est très poétique et confère une résonance au texte. La récurrence des phonèmes |m| (13 fois) et |l| (9 fois) et la répétition des sons 'able' et 'é' ponctuent les phrases et leur accordent un certain rythme. La narratrice insiste sur l'importance de cette sonorité en commentant : "ces derniers mots en arabe ancien, rimaient" (236). Cette référence explicite à la langue originale dans laquelle ces paroles ont été prononcées les enracine dans la tradition orale algérienne. Cette culture apparaît aussi au niveau du contenu. Les métaphores employées par la romancière pour exprimer la souffrance de son personnage sont inspirées de la culture algérienne. Dans le premier vers, la pleureuse exprime l'intensité des liens qui l'unissaient à la défunte. Pour accentuer la profondeur de sa peine, Djébar emploie des images de terre et de labeur. Ce choix nous renvoie une fois de plus à la culture algérienne où la terre occupe une place vitale. Comme le souligne Rabah Soukehal, la relation du peuple algérien avec la terre « est une relation très ombilicale » (2003 : 61). Ainsi dans ce passage la romancière inscrit sa culture d'origine au niveau de la forme aussi bien qu'au niveau du contenu.

Dans la même œuvre, cette technique est reprise à plus grande échelle : celle du roman. Faisant écho à la première pleureuse, une autre femme élève sa voix « *'Seg gwasmi yebda useggwas / Wer nezhi yiggwas!'* Et elle cria les deux derniers vers, sur un ton plus déchiré : *'Meqqwer lhebs iy inya / Ans'ara el ferreg felli !'* » (236). Djébar met l'accent sur l'importance de la sonorité dans cette tradition orale féminine en rapportant la plainte dans la langue kabyle-berbère ; langue inintelligible pour la majorité du lectorat. Par ce procédé, la sensibilité du lecteur / lectrice vis-à-vis la sonorité de la plainte est accentuée. La musicalité de cette 'improvisation', comme y réfère la narratrice, devient le point focal du passage.

Deux paragraphes plus loin, un troisième personnage féminin intervient dans la scène et offre la traduction suivante,

*Depuis le premier jour de l'année
Nous n'avons eu un seul jour de fête !
.....
Vaste est la prison qui m'écrase
D'où me viendras-tu délivrance ? (237)*

Cette plainte occupe une place essentielle car elle s'inscrit tant au niveau textuel que para-textuel du roman. Le titre et épigraphe, deux éléments hautement significatifs car marquants, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, le seuil de toute œuvre, sont tous les deux tirés du passage. Le sentiment de tristesse exprimée est *de facto* représentatif de l'œuvre entière. Tout en consolidant l'atmosphère mélancolique déjà établie par les funérailles, le troisième vers y juxtapose un sentiment de confinement. L'adjectif 'vaste' associé à 'prison' suggère que le sentiment de claustration ressenti dans cette plainte, ainsi que tout au long de l'œuvre, résulte non seulement d'obstacles physiques mais aussi de contraintes psychologiques. Le terme 'vaste' engage aussi une fonction anaphorique qui contribue à instaurer une unité à l'œuvre. Par exemple, s'appêtant à commencer une nouvelle vie, la protagoniste déclare : « la liberté est un mot bien trop vaste ! Soyons plus modeste, et désireuses seulement d'une respiration à l'air libre » (320). Grâce à l'emploi du terme 'vaste', le commentaire fait écho au titre et connecte les deux mots : 'prison' et 'liberté'. La protagoniste rejette toute abstraction, et semble être à la recherche d'expériences plus simples et plus tangibles. Ainsi donc, la juxtaposition de tous ces éléments inscrit l'oralité au cœur de ce roman, faisant de *Vaste est la prison* un texte-plainte qui chante non seulement le malheur, mais aussi la liberté.

Conclusion :

Ainsi, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *L'Amour la fantasia*, *Ombre Sultane*, et *Vaste est la prison*, sont toutes des œuvres marquées par l'orature féminine. L'employant pour soutenir tantôt la forme tantôt le contenu de ses romans, Djébar fait de ses textes des œuvres témoignant de la richesse et de la diversité d'un legs ancestral. Chaque création contribue à éclairer un ou des aspects d'une tradition longtemps dévalorisée et gardée à l'ombre. En portant les empreintes de cet héritage matriarcal, son écriture marque la différence et s'enracine dans sa culture d'origine. Par là-même, et par le biais de son œuvre, Djébar perpétue l'héritage et contribue à son tour à maintenir une longue chaîne de transmission. L'écriture de l'orature de Djébar se veut alors à

l'image de la sphère féminine algérienne pour laquelle elle se fait *porte-voix* (Calle-Gruber, 2006 : 21) : sonore, fusion de murmures et de voix.

Bibliographie :

- Ashcroft, B., Griffiths G., et Tiffin, H. 1989. *The Empire Writes back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London : Routledge.
- Calle-Gruber, M. 2006. *Assia Djebar*. Paris : ADPF.
- Chikhi, B. 2007. *Histoires et fantaisies*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Clerc, J. 1997. *Assia Djebar. Écrire, transgresser, résister*. Paris : L'Harmattan.
- Djebar, A. 1983. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris : des Femmes. [Première édition : 1980]
- 1985. *L'Amour, la fantasia*. Paris : J.C. Lattès.
- 1987. *Ombre sultane*. Paris : J.C. Lattès.
- 1995. *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.
- 1999. *Ces voix qui m'assiègent*. France : Albin Michel.
- Hamdi, H. 2011. « Historical (re)construction in *L'Amour la fantasia*, *Vaste est la prison*, and *La Femme sans sépulture* by Assia Djebar. » in *Expressions Maghrébines*, vol. 10, n. 2.
- Hawley, J. 2001. *Encyclopedie of Postcolonial Studies*. Westport : Conn Greenwood Publishing Group.
- Memmi, A. 2004. *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*. France : Gallimard. [Première édition : 1957]
- Soukehal, R. 2003. *Le Roman algérien de langue française (1950-1990) –Thématique*. Paris : Publisud.