

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE ABDELHAMID IBN BADIS - MOSTAGANEM

FACULTE DES LANGUES ETRANGERES

DEPARTEMENT DE LA LANGUE FRANÇAISE



Master

« Littératures et civilisations francophones »

Intitulé :

***Etude de la condition de la femme face à la violence
du terrorisme intégriste dans le recueil de nouvelles***

« ORAN, langue morte » D'Assia DJEBAR

Présenté par : Messalti Ahmed

Membres du jury :

Président : Dr M. BENCHEHIDA

Promoteur : Dr M. ATALLAH

Examineur : Dr N. BENTAIFOUR

Année universitaire 2015/2016

Sommaire

Introduction.....	1
I.Etude des éléments narratologiques	4
I.1. Etude titrologique	4
I.1.1.La fonction référentielle	4
I.1.2.La fonction conative	5
I.1.3.La symbolique d'Oran, langue morte	5
I.1.4.Le titre comme incipit romanesque	6
I.2. Etude des repères spatio-temporels	6
I.2.1. Etude temporelle du récit.....	6
I.2.2. Etude spatiale du récit.....	9
I.3. Etude des principaux personnages et de leur évolution dans le récit	11
I.3.1. A travers le discours du personnage	11
I.3.2. A travers le regard de l'auteure.....	13
I.3.3. A travers le comportement du personnage	15
II.Etude de l'impact du terrorisme sur la femme algérienne	17
II.1.Etude de la narration	17
II.1.1. La narration ou ce qui est raconté.....	17
II.1.2. Le niveau de la narration.....	19
II.2. Etude de la représentation de la mort dans les trois nouvelles	22
II.2.1. Isma où la mort de l'amour.....	22
II.2.1.a.La peinture de l'amour	23
II.2.2. Naima où la mort de l'époux engagé.....	25
II.2.3.Atyka où la femme découpée en morceaux.....	28
II.3. L'affrontement de la femme avec le terrorisme	31
II.3.1.La voix en tant que moyens de combattre la terreur en Algérie	31
II.3.1.a. Voix ressuscitées	31

II.3.1.b. Voix confondues.....	33
Conclusion.....	37

Introduction

La littérature maghrébine d'expression française s'est toujours intéressée à la condition de la femme, vu qu'elle a été, et continue d'être, la première victime de sa société à travers son parcours. Qu'elle soit mère, fille, sœur ou épouse ; la femme est celle sur qui sont exercés en priorité toutes les formes de la violence.

Ainsi, toujours partagée entre le silence et le hurlement, entre la peur et l'affrontement; la femme décide, après un long silence, d'exprimer ses souffrances et de quêter son émancipation.

Etudier donc sa condition par rapport à ce qu'elle subit et par rapport à ce qu'elle endure, serait le but de notre projet.

Or, dans le cas de l'*Algérie*, la femme n'a pas été épargnée, depuis l'indépendance, à ces injustices, elle était le lieu de confrontation des idéologies dans la société, mais aussi dans la littérature. D'autant plus que les années quatre-vingt-dix ont été, pour l'Algérie, celles d'une guerre civile, particulièrement cruelle.

Charles Bonn explique dans la citation ci-dessous la violence de l'Histoire algérienne tout en évoquant la mort qui se multiplie chaque jour :

« Plus elle s'éternise, apportant chaque semaine son cortège de morts souvent assassinés d'une manière atroce, moins on en perçoit les enjeux véritables. »¹

En ce sens, la problématique à laquelle nous tenterons de répondre, dans le cadre de notre recherche, serait la posture que va adopter la femme algérienne, pour faire face aux violences du terrorisme en général, et aux horreurs subies au quotidien, au sein de la société conservatrice en particulier. Comment va-t-elle donc recevoir les nouvelles de morts quotidiennes ? Va-t-elle accepter cette mort qui donne rendez-vous chaque jour à ses proches? En fin que peut la femme face à la vie arrachée ?

Les auteurs interrogent et essaient de comprendre ce qui fait devenir terroriste, tueur et mutilateur. Aucun d'eux n'a échappé à cette question. La mort est devenue objet de méditation et d'écriture. La mort d'inconnus, des proches et des aimés. A ce

¹BONN Charles, BOUALIT Farida, *paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999. P. 7.

propos, la littérature serait particulière, car elle témoigne de la terreur qui s'abat sur le quotidien algérien, la romancière *AssiaDjebar* ne pouvait manquer d'interroger ce présent d'insoutenable violence, d'abord dans *Le Blanc De l'Algérie*, ensuite dans *Oran, langue morte*, recueil que nous nous proposons d'étudier.

Dans ce recueil, l'académicienne s'attache à exprimer le drame qu'a connu l'*Algérie* contemporaine, évoquant la guerre civile des années quatre-vingt-dix, à travers des femmes algériennes souvent battues, égorgées, déchiquetées à cause de leur désir d'émancipation.

Pour réaliser son objectif, *AssiaDjebar* se sert de son écriture pour libérer le discours de ses femmes qui subissent des traumatismes, chaque jour. Leur présence dans cet ouvrage y est essentielle.

Écriture engagée contre le barbarisme et l'extrémisme religieux, contre toute sorte de répression et contre toutes les horreurs subies par les femmes, physiques comme psychologiques.

Nous sommes donc face à la réaction de l'écrivain sur ce qui est de l'actualité effroyable de son pays, interrogeant et essayant de comprendre ces morts qui se multiplient chaque jour.

Ainsi, dans la tourmente et le malaise actuels :

« Les femmes cherchent une langue : où déposer, cacher, faire nidifier leur puissance de rébellion et de vie dans ces alentours qui vacillent »²

Façon de transmettre leur envie d'émancipation et de revendication, quant à la reconnaissance des mêmes droits que les hommes, elles ont trouvé donc dans la langue un moyen de franchir les frontières du silence, de faire renaître leurs paroles occultées et de dévoiler les souffrances qu'elles ont subies.

Mais, comment parler de la mort des idéaux, de la mort dont la cause est l'engagement, de la mort des sentiments, de la mort des aimés, sinon en dévoilant les effets sur les survivants ? Sinon en tâchant de dire ce « Monde muet » des femmes qui, à travers leurs récits, essayent d'entretenir le dialogue et le lien avec les disparus.

Pour cette raison, dans le cadre de notre recherche, nous nous intéresserons à ce qui caractérise le texte djebarien à savoir ce côté féministe de sa création vis-à-vis de

²DJEBARAssia, *Oran, langue morte*, Paris, éd. Actes Sud, 2001, p. 377.

l'actualité des problèmes soulevés par l'intégrisme, voire la violence et la mort, et plus particulièrement le drame de la femme algérienne, qui subit les différentes façons de cette mort.

Nous entamons notre projet par une étude titrologique que nous estimons importante pour amorcer notre étude. Etudier les fonctions du titre, son poids sur le texte ainsi que son rapport avec le thème de notre recherche c'est-à-dire sa présence dans le titre de prime à bord. Nous étudions également, dans cette partie, les repères spatio temporels qui nous permettent de situer le récit dans le temps et dans L'espace.

Ainsi que, l'analyse des personnages et leurs caractéristiques dans le roman.

Nous procédons, dans la deuxième partie, à l'étude de la narration, ensuite nous passons à l'étude de l'impact du terrorisme sur la femme algérienne à savoir la notion de la mort qui se profile sous différents portraits ; la mort de l'amour. La mort ressentie comme une agression corporelle, sa violence et ses effets. Enfin la mort dont la cause est l'engagement.

Pour réaliser cette tâche, nous nous sommes engagés dans une lecture analytique de trois nouvelles que nous avons choisis dans le roman ; « *La fièvre dans des yeux d'enfant* », « *L'attentat* », et « *La femme en morceaux* ». Et qui illustrent la représentation de la mort dans le récit.

Nous signalons que le choix de ces nouvelles n'est pas indifférent. D'une part, elles se trouvent dans la première partie qui s'intitule « *L'Algérie entre désir et mort* » et c'est dans cette partie que les scènes les plus affreuses sont représentées.

Enfin, nous passons à l'étude de l'affrontement de la femme avec les intégristes et avec leurs idéologies. Ainsi que les conséquences qui en découlent, en décidant de braver la peur et de se révolter contre l'ordre établi.

Chapitre I

Etude des éléments narratologiques

Nousentamons notre projet par une analyse interne des trois nouvelles que nous avons choisies. Il est nécessaire de préciser que cette partie dans laquelle nous étudions les éléments narratologiques nous permet d'établir le lien entre le texte et notre thème de recherche. A commencer par l'étude titrologique qui met en œuvre le thème traité, ensuite l'étude des repères spatio-temporels qui nous permettent de situer le récit dans le temps et dans l'espace. Enfin l'étude des personnages et leur relation avec le réel.

I. Etude titrologique :

Le titre est une forme d'introduction abrégée, c'est un énoncé ou bien un simple mot qui sert à désigner d'une façon peu claire le contenu de l'œuvre, à éveiller son intérêt et à émettre des hypothèses : « Il doit être stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur. »³

En ce sens, le titre suscite la curiosité du lecteur et l'incite à découvrir le contenu de l'œuvre et à éclairer ses ambiguïtés.

En outre, le titre comme le message publicitaire doit remplir deux fonctions élémentaires :

I.1.1.La fonction référentielle :

Le titre doit informer le lecteur sur ce que peut avoir l'œuvre comme contenu. *Oran, langue morte*, nous informe de prime à bord qu'à *Oran*, ville située à l'ouest du pays, choisie par l'auteure, la langue est morte, cela nous renvoie à plusieurs suppositions négatives puisque le titre même est une ouverture vers le cimetière.

I.1.2.La fonction conative :

³CHAULET-ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Blida, Ed., Tell, 2002, p. 71.

Dans ce cas, le titre doit impliquer le lecteur, il ne doit pas le laisser indifférent, mais au contraire, toucher sa sensibilité pour lui faire découvrir l'univers mystérieux de l'œuvre.

Dans notre cas, le rôle du titre dans *Oran, langue morte* est très significatif, par conséquent nous examinerons sa fonction par rapport aux nouvelles du recueil, ainsi que ce mécanisme du « refoulé » qu'il y a dans le titre.

I.1.3. La symbolique d'Oran, langue morte :

Oran, langue morte est un titre thématique. Nous sommes donc en présence d'un énoncé connotatif qui se compose de deux syntagmes nominaux, juxtaposés ; l'un annonce le lieu « *Oran* », l'autre la situation ; le silence et la mort.

Nous signalons qu'*AssiaDjebara* assisté à la guerre civile qui a secoué le pays, et aux traumatismes des algériens pendant cette période, ainsi qu'à la mort de plusieurs intellectuels auxquels elle a rendu hommage dans *Le blanc de l'Algérie*.

Parmi eux, *Abdelkader Alloula*, le poète du théâtre des langues qui était l'un de ses amis, assassiné en quatre-vingt-treize.

En effet, « *Oran* » est la cité de ce poète, annonce déjà le lieu de la mort pour avoir osé parler. « *Oran* » devient emblème mortifère ; c'est cette destruction que le titre fait entendre :

« Ville morte, la langue est désertée. Langue morte, la ville est innommable, Oran est le non de la mort, la mort a nom *Oran*. Ville-langage sans plus de civilité, de passage, de communauté, vouée à la sauvagerie des crimes de sangs. »⁴

La « langue morte » serait également l'image des femmes algériennes qui ne s'expriment pas librement. Toute leur vie, elles étaient frustrées :

« Je pars car je ne veux plus rien voir, *Olivia*, ne plus rien dire : seulement écrire *Oran* en creux dans une langue muette, rendre enfin au silence, écrire *Oran* ma langue morte. »⁵

Cette langue muette est celle du désir qui, malgré tout persiste à se faire entendre, ce désir reflète l'espoir de quitter la ville ensanglantée pour une autre plus sereine. Ce désir de changer est un symbole de renouveau.

⁴CALLE GRUBER Mireille, DJEBAR Assia, *ou la résistance de l'écriture*, op.cit., p. 135.

⁵DJEBAR Assia, *Oran, Langue morte*, op.cit., p. 48.

I.1.4. Le titre comme incipit romanesque :

Le titre peut être considéré comme les premiers mots qui annoncent le texte :

« Le roman traduit son titre, le sature, le décode et l'efface où il le réinscrit dans la pluralité d'un texte et brouille le code publicitaire en accentuant la fonction poétique latente du titre, transformant l'information et le signe en valeur, l'énoncé dénotatif en foyer connotatif.»⁶

Ainsi, le titre de notre ouvrage traduit bien le recueil en général, et les nouvelles traitées en particulier, à partir desquelles le titre global Oran, langue morte se développe et oriente la lecture de ces trois textes : *L'Attentat*, *La fièvre dans les yeux d'enfant* et *La femme en morceaux*, qui eux sont des titres partiels.

En ce sens, la fonction poétique du titre, qui est plus au moins latente, transforme l'information en valeur.

En fin, nous pourrions dire que ces titres sont utilisés par l'écrivaine pour symboliser la terreur qui régnait en *Algérie* durant la décennie noire, ainsi que le silence et le malaise intérieurs dont souffraient les femmes.

I.3. Etude des repères spatio-temporels :

Nous tenterons, dans ce chapitre, d'analyser les repères spatio-temporels qui s'avèrent intéressants en vue de situer le récit dans le temps et dans l'espace, par rapport aux événements récents qui ont secoué le pays.

I.3.1 Etude temporelle du récit :

La notion du temps nous permet d'enchaîner les idées du début jusqu'à la fin de l'histoire, ainsi que de reconnaître certains faits historiques :

« Le temps est le deuxième concept qui nous permet d'ordonner nos perceptions en une représentation du monde.»⁷

Cependant, lorsqu'on effectue une étude temporelle pour un roman :

« Il faut considérer à la fois le temps externe à l'œuvre, c'est-à-dire l'époque à laquelle vit, ou a vécu, le romancier d'une part, celle du lecteur de l'autre [...] et le

⁶CHAULET-ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Blida, Ed., Tell, 2002, p. 74.

⁷JEAN-PIERRE Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Deboeck-Du Culot, 1988, p. 103.

temps interne à l'œuvre : la durée de la fiction, la façon dont la narration en rend compte, le temps de la lecture. »⁸

En ce sens, le temps externe serait en relation avec les circonstances de l'apparition du roman, et ce qui a influencé l'écrivain. Tandis que le temps interne concerne l'œuvre, sa fiction, sa narration et sa lecture.

Dans le cas de notre corpus d'étude, l'auteure a choisi une chronologie très symbolique bien que les faits historiques sont à peine évoqués.

En effet, cet ouvrage, à voix multiples, nous permet de rendre compte de l'influence des événements, qui ont bouleversé le pays, sur la vie des personnages. Chacune des nouvelles que nous étudions en témoignent dès l'incipit :

« En ce temps-là, chaque jour m'apportais sa nouvelle luisante de suie, sa nouvelle de mort : assassinat d'un ami, d'une femme aimée ou admirée, d'un vieux professeur perdu de vue [...] En cette fin 1993, je revis ma fièvre d'il y a deux ans. »⁹, « La nuit avant la mort de *Mourad*, j'ai été réveillée à deux heures du matin »¹⁰, « *Alger*, 1994, *Atyka* professeur de français. »¹¹

Nous constatons, dans ces trois passages, la réalité quotidienne algérienne de la décennie noire, qui devient de plus en plus oppressante, où les *Algériens* se sont trouvés confrontés à la violence.

A travers ses narratrices, *AssiaDjebar* évoque la tragédie historique de la décennie sanglante.

Nous remarquons que ces nouvelles ne comportent que très peu de dates dans les pages soixante-quinze et cent soixante-sept qui sont des dates très significatives dans l'histoire de l'Algérie : « 1993, 1994 » : deux dates qui marquent le début de l'idéologie intégriste en *Algérie* qui, peu à peu a embrasé la plupart de ses villes.

Sinon, ce sont d'autres indices qui nous ont permis la traversée de cette décennie tels que l'oppression, la mort et la fuite :

« L'homme barbu me suivait, notait ou je pénètre, prévenait aussitôt ses acolytes ? »¹², « *Nawal* [...] Il y a six mois, son corps a été déchiqueté par une

⁸Idem, p.103.

⁹DJEBAR Assia, *Oran, Langue morte*, op.cit., p. 71-75.

¹⁰Idem, p. 139.

¹¹Idem, p.167.

¹²Idem, p.76.

bombe placée dans sa voiture »¹³, et « *Atyka*, tête coupée [...] Une mare de sang s'étale sur sa nuque. »¹⁴

Ces passages témoignent de la violence des extrémistes à l'égard des femmes qui ont osé sortir sans voile, ou alors celles qui se sont révoltées contre eux. Ceux-ci sont représentés dans le texte sous le nom du barbu.

En ce qui concerne les temps internes, nous remarquons que la romancière ne donne pas de précisions sur les dates. Elle se contente le plus souvent d'expression de type :

« Nous chantions dans ce soleil de novembre. »¹⁵ Ou alors : « *Atyka* ce matin de soleil se hâte vers le lycée. »¹⁶

Seules les quelques précisions, citées précédemment, nous permettront d'établir des liaisons de temps entre le récit et la réalité.

Nous signalons que l'histoire de *La fièvre dans les yeux d'enfant* a duré une semaine durant laquelle *Isma* rencontre un ethnologue somalien. Cette liaison est longuement relatée dans ses lettres.

Cependant, nous signalons quelques analeps qui nous renvoient à la jeunesse de la narratrice plus précisément son arrivée à la capitale : « A vingt ans, étudiante à peine débarquée à la capitale, je paraissais me semble-t-il cinq ou six ans de plus. »¹⁷

Quant à l'histoire de *L'Attentat*, elle traite deux journées, la nuit avant la mort de *Mourad* et la journée qui s'en suit. Ce n'est qu'à la fin de l'intrigue que la narratrice évoque les quarante jours de son époux : « Quarante jours après, oui. Comme si *Mourad* avait quitté la maison pour de bon. Je ne l'avais pas cru, jusqu'au là, malgré l'évidence. »¹⁸

En fin, dans *La femme en morceaux*, *AssiaDjebar* rapporte la progression de cinq jours dans lesquels se déroulent les cinq leçons d'*Atyka* sur le conte *des Mille et une nuits* : « C'est la fin du deuxième cours d'*Atyka* pour sa classe de seconde [...], C'est la fin de la troisième leçon d'*Atyka* [...] demain (le cinquième jour) aurai-je fini le conte ? »¹⁹

I.3.2. Etude spatiale du récit :

¹³Ibidem, p. 76.

¹⁴Idem, p. 211.

¹⁵Idem, p. 104.

¹⁶Idem, p. 186.

¹⁷Idem, p. 79.

¹⁸Idem, p. 180.

¹⁹Idem, pp. 180- 189, 207.

La notion d'espace que nous abordons à travers l'analyse de l'ouvrage *Oran, langue morte* va répondre aux trois interrogations traitées par *Goldenstein* :

« Pour prendre conscience de l'importance fonctionnelle de la spatialité, il sera pas inutile de se poser trois grandes questions : Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t- il été choisi ainsi de préférence à tant d'autres ? »²⁰

En ce sens, nous allons essayer de répondre, dans ce chapitre, à ces trois questions, ainsi que l'intérêt d'en étudier les lieux.

En effet, l'espace se présente avant tout comme le lieu de déroulement de la narration :

« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se ploie une expérience. »²¹

Ainsi, l'espace serait le lieu de déploiement de l'articulation de l'histoire narrée, et toutes les actions des personnages sont proférées dans un contexte spatial.

Dans le cas des trois nouvelles que nous avons traitées, les événements se déroulent dans un seul et unique ancrage référentiel « *Alger* .».

Cette ville constitue un espace fondamental dans le roman, car c'est là que bat le cœur du pays, qui est en proie au silence et à l'inactivité : « Une capitale sans théâtre ouvert, sans cinéma fréquentable, sans salles de concert ! Tout est fermé dehors, les habitants se calfeutrent chez eux, comme des malfaiteurs. »²²

Et c'est là que sont dominés et sont torturés les *Algériens* par les intégristes.

Toujours désignée par : « ville empuantie »²³, « ville gelée »²⁴ ou alors par « ville en tumulte et en ébullition mortelle. »²⁵, « ville enlaidie, cité obscure. »²⁶

En ce sens, *Alger* devient lieu de déchirements, de violences et de morts des personnages.

Pourtant, ceux-ci y sont profondément attachés, car c'est dans cette ville qu'ils ont vécu et dans cette ville qu'ils voudraient mourir : « Laisse donc ! N'as-tu pas compris : je vivrai, je mourrai ici, chez moi, dans ce pays! »²⁷

²⁰JEAN-PIERRE Goldenstein, *Pour lire le roman*, op.cit., p. 89.

²¹CHAULET-ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Blida, Ed., Tell, 2002, p. 50.

²²DJEBAR Assia, *Oran, Langue morte*, op.cit., p.105.

²³Idem, p .72.

²⁴Idem, p .77.

²⁵ Idem, p .78.

²⁶ Idem, p .85.

²⁷Idem, p. 143.

Rétorque *Mourad*, le mari de *Naima*, dans *L'Attentat*. De même *Isma* dans *La fièvre dans les yeux d'enfant* voudrait laisser « une trace d'histoire » dans son pays après sa mort, puisque elle sait qu'elle va être tuée comme tous.

« Dix ans après je ne serai plus là [...] La ville se sera allégée de ses monstres enfin dissipés, certains diront : la ville s'est « régénérée ». Qu'ils le pensent ; le soleil, le printemps scintilleront, eux avec le même éclat immuable [...] je ne serai plus là, en fuite, en exil, ou finalement abattue ; dissipée tel un rêve ! Ces quelques pages sur une histoire d'amour réapparaîtront.»²⁸

Nous soulignons également que dans cet ouvrage, *AssiaDjebar* utilise un espace ouvert, ce qui permet de laisser les femmes libres d'aller et de venir, d'errer et de voyager.

Ces espaces ouverts permettent la rencontre des personnages : « Sur l'immense place, au bas de *la Casbah* [...] nous nous sommes mêlés à un cercle de badauds.»²⁹

De même, pour *Atykadans La femme en morceaux*, savoure ce « matin de soleil » avant de se rendre à son lycée : « *Atyka* descend à pieds, légère, des hauteurs de sa banlieue proche : sous ses pieds, à l'horizon, la mer immuable. Elle rêve... »³⁰

Ici la mer présente un espace ouvert et illimité d'où sont émergés les rêves du personnage.

Enfin, nous soulignons que le choix de cette ville n'est pas gratuit, selon *Goldenstein* :

« Le lieu précis, choisi parmi tant d'autres possibles, servira à la dramatisation de la fiction.»³¹

D'où la description de la capitale comme un lieu de contrastes de déchirements et de morts, où des conditions vécues se côtoient à chaque coin de la ville.

I.4. Etude des caractéristiques des principaux personnages et de leur évolution dans le récit :

²⁸Idem, p. 78.

²⁹DJEBAR Assia , *Oran, Langue morte*, op.cit., p. 121.

³⁰Idem, p. 186.

³¹JEAN-PIERRE Goldenstein, *Pour lire le roman*, Op.cit., p. 96.

Après avoir nous être intéressées aux repères spatio-temporels et leur poids dans le récit, nous allons clôturer cette première partie par l'étude des principaux personnages, leurs caractéristiques ainsi que leur évolution dans le roman.

En effet, l'étude des personnages se présente comme une donnée fondamentale dans la fiction, étant donné qu'il n'existe presque pas un récit sans personnage. C'est autour d'eux que s'organise l'histoire ainsi que l'enchaînement des actions :

« les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent un sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages, c'est pourquoi leur analyse est fondamentale.»³²

Dans notre corpus d'étude, il est question de trois personnages qui relatent leurs vies à travers leurs regards de femmes, ayant subies toutes les atrocités de la guerre facticite.

Ce sont des personnages qui ont suivis des chemins identiques. Ainsi, ils ont été confrontés à plusieurs conflits souvent d'ordre social et politique.

En effet, les renseignements qui concernent ces personnages sont donnés sous différentes formes :

I.4.1. A travers le discours du personnage :

Dans ce cas, le personnage révèle son identité et celle des autres personnages, son métier, ses origines etc.

Dans *La fièvre dans des yeux d'enfant*, le personnage principal se présente lui-même dans la sixième page :

« Donc moi, l'amie de *Nawal-Nawal* explosée, disloquée, effacée- je me présente : Isma. « *Isma* ». Le nom, mais quel nom, plutôt le cherchant, mon nom, ou celui de l'autre. Isma donc, cela suffit, avec l'indication de mon âge, et dès la première rencontre. -Trente-six ans ! »³³

A côté des renseignements d'*Isma*, s'ajoutent ceux de son amie. *Isma* nous donne une idée sur son amie et sur elle-même :

³²YVES Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, éd. Dunod, 1996, p. 51.

³³DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, Op.cit., p. 78.

« Or, à vingt ans, je me souviens avec mon air bougon-en fait, cuirasse de timidité, car venue de ma ville forteresse de l'est, je n'avais pas l'habitude « de parler aux garçons », comme on disait alors. Je leur parlais, je conversai donc, mais je cachais, par une austérité de maintien, mon inhabilité, parfois mon affolement devant le moindre tutoiement. A vingt ans, étudiante à peine débarquée à la capitale, je paraissais, me semble-il, cinq ou six ans de plus. »³⁴

En ce sens, *Isma* nous rend compte, d'une manière implicite, de sa personnalité, ainsi que de sa façon maladroite d'agir en arrivant à la capitale.

Selon *A.Bekkat* ; l'antériorité permet de fournir une épaisseur aux personnages :

« donner un passé à un personnage lui donne de l'épaisseur ainsi le héros sera enraciné ou nom dans une famille, une tradition, une région, etc. »³⁵

A travers son discours, *Isma* nous révèle son statut social et familial :

« J'allais au studio, à chaque fin d'après-midi, en sortant de mon lycée [...] Je me retrouvais seule chez moi, enfin, au domicile conjugal ! Car *Ali* était parti trois jours après l'arrivée du *Somalien*. Appelé dans son village des *Béni-Ourtilane*. »³⁶

Nous saurons à travers les propos d'*Isma* qu'elle est professeur et qu'elle est mariée. L'incise « enfin » nous révèle le soulagement d'*Isma* à l'égard de l'absence de son époux. Également, elle nous donne une idée sur le musicien qui arrive.

Ce sont là des signes auxquels il faudrait prêter attention, car ils peuvent échapper au lecteur.

Dans *L'Attentat*, *Naima*, le personnage principal se révèle également à travers son discours. Elle nous donne l'idée sur son statut familial, en premier lieu :

« Je dormais si bien ces quinze jours où mon mari vit à nouveau à la maison, où mon garçon se remet peu à peu à marcher avec ses béquilles. »³⁷

La situation alarmante du personnage *Naima* et de sa famille apparaît dès les premières pages :

³⁴Idem, p. 79 .

³⁵CHAULET-ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Blida, Ed., Tell, 2002, p. 46.

³⁶DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, Op.cit., pp. 95-96.

³⁷Idem, p. 139.

« *Mourad*, depuis au moins trois mois, à raison d'un article (long, véhément, polémique) par semaine, tient désormais à signer ce qu'il analyse, ce qu'il dénonce, ce qu'il clame au pays tout entier [...] Auparavant, il écrivait ses articles hebdomadaires dans deux journaux indépendants. Il prenait toutefois des prénoms. »³⁸

Mourad est, en effet, journaliste et inspecteur de français. A cause de son engagement contre les intégrismes, il sera condamné par ceux-ci. C'est cette condamnation que va explorer *Naima* tout au long du récit.

Naima se révèle également par ce qu'elle fait :

« Je suis enseignante d'arabe au lycée voisin »³⁹ et par ce qu'elle ressent face à la mort de son époux : « Je te regarde *Mourad*, ton front, la ligne de ton nez ; j'observe le grain de ta peau près des tempes. Tes yeux fermés, plus jamais hélas ton regard, et ourlant tes paupières, tes signes de jeune homme d'autrefois, ta ride aussi, creusée sous ta bouche. Je te contemple, oui, au-dessus de ton visage d'aveugle-toi, ô gisant de pierre- se creuse un vertige de silence, s'installe un sommeil ennui. »⁴⁰

Nous remarquons que la romancière s'attache à décrire les traits physiques du cadavre de son mari *Mourad*.

I.4.2. À travers le regard de l'auteure :

Dans le cas de *La femme en morceaux*, la caractéristique du personnage principal se fait à partir du regard de l'auteure, c'est elle qui prend en charge la narration :

« *Alger*, 1994. *Atyka*, professeur de français : une langue qu'elle a choisie, qu'elle a plaisir d'enseigner. Pas comme autrefois son père et sa mère qui, à l'école coloniale, n'ont pu faire des études qu'en français. »⁴¹

Ce fut le statut professionnel qui est désigné en premier lieu. Cependant, les autres caractéristiques sont à peine évoquées, sinon décrites d'une manière très implicite. Signalons à titre d'exemple la situation sociale dans laquelle vit le personnage *Atyka* ainsi que les relations qu'elle entretienne avec ses élèves :

« La conversation s'éparpille de tous côtés ; il fait beau sur la route et *Atyka* est étonnée de ce naturel retrouvé si aisément avec ces jeunes : devant elle, à un carrefour, un convoi militaire qui passe leur rappelle le présent et ses alarmes. Je vous quitte là ! Décide *Atyka*. Elle ne veut pas leur dire, à ses élèves qui semblent

³⁸Idem, p .141.

³⁹Idem, p .146.

⁴⁰Idem, p .152.

⁴¹Idem, p. 167.

l'aimer, qu'une sourde inquiétude la cerne dans ce quartier périphérique où, avec son jeune époux, elle a trouvé à se loger.»⁴²

Ce passage complète indirectement notre connaissance du personnage et celle de la société où il vit. Le convoi militaire nous renvoie aux diverses déterminations terroristes qui engouffrent le pays. Cela inquiète *Atyka* qui, entretenant de bonnes relations avec ses élèves, préfère ne pas les mêler à cette fièvre qui l'envahit dans cette ville. Une ville de la capitale où elle vit avec son mari.

A la fin de la nouvelle, *AssiaDjebar* nous rapporte la scène de la mort d'*Atyka*. Elle nous décrit minutieusement le corps de cette dernière qui subit la violence par les terroristes :

« *Atyka* reçoit debout une balle au cœur [...] Le buste d'*Atyka* est tombé en avant sur la table du bureau. Les hommes armés ont reculé. Le fou qui, brandissait son poignard, s'est avancé vers elle [...] d'une main lui relever la tête en la soulevant par ses longs cheveux-ses longs cheveux roux, flamboyants, vivants. Son autre main, d'un geste long et sûr, dans un même mouvement, tranche le cou d'*Atyka*. »⁴³

La description des cheveux « flamboyants » et « vivants » nous permet d'imaginer la beauté du personnage de *Atyka*, bien soignée, et aimée de ses élèves. Défiant les terroristes en sortant sans voile et en enseignant la langue française.

I.4.3. A travers le comportement du personnage :

A côté de la caractérisation du personnage à travers son discours, s'ajoutent celles du comportement et des habits. Autrement dit, le personnage peut se révéler à partir de ce qu'il porte et de ce qu'il fait.

Dans *La fièvre dans des yeux d'enfant*, le personnage principal, *Isma*, se déguise dans la rue pour se méfier des terroristes :

« Eh oui, soupiré-je, comme c'est facile, à quarante ans de paraître cinquante, ou sans âge, femme invisible à force d'être ordinaire, mal coiffée, mal chaussée, habillées de couleurs ternes, avec une jupe sans forme, un couffin de provisions au bras. »⁴⁴

⁴²Idem, p. 190.

⁴³Idem, p. 211.

⁴⁴Idem, p 72

Une façon, pour le personnage de se protéger des attentats qui se produisent, chaque jour, dans la ville. Cependant, la romancière laisse son personnage s'évoluer à sa guise ; La psychologie d'*Isma* nous montre son goût pour la modernité et pour l'émancipation :

« A peine la porte fermé, j'enlève ces hardes ; je me retrouve vite en petite tenue. »⁴⁵

En outre, ce changement rend *Isma* libre, allégée du poids des croyances et des tabous religieux et moraux :

« Mon rire, ma chevelure mouillée dans le cou, ma façon « peu musulmane » de m'accroupir, de garder un pantalon de garçon ou quelquefois un séroural, mais de la ville, trop court. »⁴⁶

Dans *L'Attentat*, ce fut le comportement de *Mourad* qui a entraîné sa mort. En effet, ce dernier a plongé dans la clandestinité et a changé de domicile, afin de continuer son combat contre la barbarie intégriste. Finalement, il a fini par se dévoiler, en signant ses articles par son propre nom :

« Il a mené une vie quasiment clandestine une année entière après le flot des menaces [...] Mourad qui, les premiers jours, sortait le plus rarement possible et ne faisait que discuter avec son fils, a repris un rythme presque normal. »⁴⁷

Là, également, nous remarquons le changement du personnage qui décide de faire face à ce qui se passait autour de lui.

A ce propos *Y.Reuter* notait que :

« les personnages se diversifient socialement et se développent par la mise en texte des traits physiques variés et d'une épaisseur psychologique à laquelle vient s'ajouter la possibilité de se transformer entre le début et la fin du roman.»⁴⁸

Ceci dit, que le personnage n'est pas donné comme une entité définitive, dans un roman, mais il évolue et se transforme au cours de l'histoire.

Dans *La femme en morceaux*, le personnage principal, *Atykase* caractérise par son amour pour la culture et la langue françaises :

⁴⁵Idem, p 77

⁴⁶Idem, p 98

⁴⁷Idem, pp 141.142

⁴⁸YVES Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, éd Dunod, 1996, p .24.

« Je serai professeur de français, mais vous verrez, avec des élèves vraiment bilingues, le français me servira pour aller et venir, dans tout les espaces, autant que dans plusieurs langues ! »⁴⁹

Toutes ces caractéristiques que nous avons vues ont permis de connaître les personnages, de leur attribuer des caractères différents, mais surtout de croire à leur existence. Ainsi, le souligne *GoldenStein* dans son étude :

« Les différents procédés de caractérisation concourent à donner aux personnages une « épaisseur » qui leur permettra d'accéder à la vie fictive des héros des romans [...] Doué de « vie », soumis à une intrigue ou bien servi par elle, le personnage s'impose à la conscience du lecteur qui « croit » en son existence. »⁵⁰

Toutefois, il conviendrait encore de situer le personnage par rapport à la narration. Ce que nous verrons dans le chapitre suivant.

Chapitre II

II. Etude de l'impact du terrorisme sur la femme algérienne

Nous procédons, dans cette partie, à l'étude de la narration afin de définir le statut des personnages par rapport à ce qu'ils endurent. Ensuite nous passons à l'étude de l'impact du terrorisme sur la femme algérienne, qui subit la mort et sa violence sous différentes façons. Enfin nous verrons l'affrontement de la femme avec le terrorisme.

II.1. Etude de la narration :

La narration se présente comme étant la manière dont l'histoire est racontée. On pourrait reprendre la définition d'*Yves Reuter* qui dira que :

⁴⁹DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, op.cit., p. 168.

⁵⁰JEAN-PIERRE Goldenstein, *Pour lire le roman*, op.cit., p. 53.

« la narration concerne l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose ». ⁵¹

En ce sens, la narration serait le maître d'œuvre du récit ; elle le structure et l'organise.

Ainsi, elle se fait à partir d'un organisateur appelé « narrateur » qui joue un rôle essentiel dans la narration et qui apparaît sous différentes formes dans le récit :

« Le narrateur lui, est celui qui raconte la fiction ; il en est « la médiation narrative » [...] Il choisit la progression narrative, les modes de discours, la progression temporelle, le rythme du récit avec l'internonce de temps forts (actions) et de temps faibles (descriptions). » ⁵²

II.1.1. La narration ou ce qui est raconté :

Dans le cas de notre recueil de nouvelles, *Oran, langue morte*, on assiste à plusieurs voix narratives ; souvent des femmes que l'on veut réduire au silence. Or, elles ont décidé de franchir l'obstacle du silence en retraçant les chemins de leur vie. Sinon, c'est la romancière même qui se charge de transcrire leurs souvenirs, pour dévoiler la violence qui les déchire suite la guerre civile des années quatre-vingt-dix, en *Algérie*.

Ces histoires personnelles se ressemblent et se tissent ; elles sont intimement liées à l'histoire de l'*Algérie* durant cette décennie. Les déclarations des personnages en témoignent, tout au long du texte :

« Chaque leader intégriste s'appelle « cheikh » chez nous, en ces temps présents ! Il se veut ainsi, par ce vocable (que les véritables maîtres autrefois n'osaient se donner), le père des jeunes chefs de bande qui se sont quant à eux, autoproclamés « émirs », autant dire « princes », ces mêmes chouyoukh (pluriel de « cheikh ») étaient encore au cours de l'effervescence d'il y a deux ans, des imams de mosquée aux prêches enflammés, déployant une éloquence à la Savonarole...pour fustiger un pouvoir centrale de plus en plus impopulaire. Sur quoi le président est démis [...] six mois après, « un fou » abat le nouveau président quasiment en direct, devant la télévision, depuis la machine folle s'est emballée : jour après jour, la violence, les meurtres, les répressions, cycle fatal ! » ⁵³

AssiaDjebar compare cette idéologie à celle du Savonarole ; prédicateur et réformateur Italien, connu pour ses réformes religieuses et ses prêches antihumanistes.

⁵¹YVES Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*. Op.cit., p .61.

⁵²CHAULET-ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Blida, Ed., Tell, 2002, p. 61.

⁵³DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, op.cit., p. 143.

L'histoire couvre donc la période du terrorisme intégriste qui se veut maître de cette Algérie sanglante, durant plusieurs années. Cette période correspond à une tranche de vie d'AssiaDjebar.

Notons que pour relater ces histoires, elle a usé de son talent de romancière ainsi que de son statut d'historienne. Elle s'est également inspirée des événements sociopolitiques afin de reproduire cette histoire dans laquelle on retrouve deux cultures, représentées selon l'état d'esprit de ses narratrices.

Ainsi, dans les trois nouvelles traitées *La fièvre dans les yeux d'enfant*, *L'Attentat* et *La femme en morceaux*, l'histoire se caractérise par le retour d'un même thème qui est celui de « la mort », ce retour de thème d'une nouvelle à une autre les rapproches et crée entre elles une seule unité.

Ces rapprochements qui reviennent ne laissent pas le lecteur indifférent, mais l'incitent à établir des liens entre ce qui est raconté et ce qui se passe dans la réalité. Cela lui permettra de se rendre compte de la violence de l'Histoire récente de l'Algérie, et de l'omniprésence de la mort dans le quotidien algérien, en ce temps là.

Cette narration relève également de l'importance que donne l'auteure à la voix, dans une société qui veut confisquer la parole féminine.

II.1.2. Le niveau de la narration :

Le mode dominant dans notre corpus d'analyse est le mode intradiégétique c'est-à-dire que le narrateur est mêlé à l'action et ne dissimule pas les signes de sa présence :

« il raconte l'histoire selon son point de vue. C'est le narrateur agent ou narrateur protagoniste. Il parle de lui à la première personne. Nous connaissons donc immédiatement, et sans erreur possible, son identité.»⁵⁴

A travers les deux premières nouvelles *La fièvre dans les yeux d'enfant* et *L'Attentat* ce sont les narratrices *Isma* et *Naima* qui tissent le fil conducteur de l'histoire. Elles sont au même temps sujets et objets de leur récit. C'est avec elles que l'on vit les événements racontés, que l'on découvre les personnages au fur et à mesure :

« Il se présenta, me salua : à ses premières phrases, sous mon visage impassible, une fascination m'avait saisie. Comment te le dire *Nawal* (je te l'écris c'est vrai et tu ne peux pas t'esclaffer !), une attention aigüe me vrilla.»⁵⁵

⁵⁴JEAN-PIERRE Goldenstein, *Pour lire le roman*, op.cit., p. 35.

Isma et *Naima* prennent plus d'importance puisqu'elles se chargent de la narration sur la quasi-totalité de l'œuvre : nous assistons donc à deux personnages qui se révèlent, racontent leurs vies, leurs déchirements et nous font part de leurs sentiments et de leurs réflexions. La focalisation est donc interne :

« A mon tour, vais-je avoir peur, [...] je me sens rapetissée [...] qui me reconnaîtra ? [...] j'avance, je suis vivante, ma joie muselée en dedans de moi et tranquille je défie qui au - dehors, quel meurtrier ? »⁵⁶

Ce sont là les propos d'*Isma* qui tente de surmonter le désespoir qui l'envahit, en se déguisant pour se protéger de la mort.

De même pour *Naima*, saisie par la peur et l'insécurité, révèle :

« J'ai éclaté en pleurs, j'ai eu honte [...] je suis rentrée, ce jour là, à la maison effondrée, émietlée [...] les jours suivants, il me fut impossible d'aller à l'école. »⁵⁷

En outre, *Isma* et *Naima* assument, en plus la fonction d'organisation du récit, celle de narratrices omniscientes et omniprésentes de façon dominante, parfois commentatrices des événements :

« j'allais à la seconde manifestation des femmes : une véritable kermesse sous le soleil, nous chantions dans ce soleil de novembre. Cette fois pas seulement les femmes, mais des intellectuels, des étudiants, des familles avec enfants. »⁵⁷

A chaque fois, elles nous font découvrir la personnalité, le rôle et le métier d'un personnage :

« cet homme qui me troublait tant [...] oui cet étranger, plus jamais étranger, se prénomme « *Omar* »⁵⁸ ou alors « *Mourad* était le meilleur professeur de français dans le pays, beaucoup l'ont affirmé à sa mort ! »⁵⁹

On remarque qu'à travers le récit alterné de ces deux narratrices, le « Je » est souvent présent car c'est là une façon de se couler dans l'intimité de l'être et par là même aller au plus profond de son âme :

« Je revivrai ma fièvre dans cette ville gelée. J'ai mis un disque d'Archie Shepp en sourdine, et bientôt le saxo ténor prend de l'ampleur, de la gravité en moi. J'écris :

⁵⁵DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, op.cit., p. 80.

⁵⁶Idem, p. 73.

⁵⁷Idem, p. 104.

⁵⁸Idem, p. 111.

⁵⁹Idem, p. 159.

pourquoi, quelle importance- un jour, ils me reconnaîtront [...] ils m'abattront le lendemain quand je sortirai. »⁶⁰

Les confidences de ces narratrices ne cessent de se croiser sous les embrayeurs « il » et « elle » afin de construire la texture de ce récit en racontant la mort de leur proches.

Isma dira à propos de son amie : « elle serait patiente, elle souriait, elle attendrait devant mes soudains silences, elle...je parle d'elle au conditionnel déjà : il y a six mois, son corps a été déchiqueté par une bombe placée dans sa voiture.»⁶¹

De même pour *Naima*, en ce qui concerne la mort de son mari, elle dira :

« ils m'ont raté, ils l'ont tué [...] il est couché sur le côté, le journal tombé sur sa tête, masquant un peu de son profil ! Un petit filet noirâtre coule de son front. »⁶²

Cependant et exceptionnellement dans la dernière nouvelle de notre corpus d'analyse, *La femme en morceaux* qui se singularise par son style d'écriture, c'est la romancière qui prend en charge le récit, et le met en abîme avec un conte des *Mille et une nuits*. Elle le domine par son omniprésence et son omniscience. Dans ce cas le mode narratif dominant est le mode extradiégétique : c'est-à-dire que le narrateur est externe à la fiction :

« Il domine histoire et personnages. Sa connaissance de l'une et des autres est illimitée et omnisciente. Tel un dieu. Il « sonde les reins et les cœurs » de créatures qui n'ont pas de secrets pour lui. »⁶³

En ce sens, le narrateur révèle aux lecteurs tous les secrets des personnages, et que les autres ignorent.

C'est le cas d'*Assia Djebbar* dans *La femme en morceaux*. Dès l'incipit, elle nous renvoie à *Bagdad* pour nous faire revivre le passé, à travers le conte de *Schéhérazade* :

« Une nuit à bagdad. Au fond, tout au fond du cours large, légèrement en pente de fleuve, un endroit entre la ville et le palais. Là, au fond de ce fleuve, le Tigre, dort un corps de jeune femme. Un corps coupé en morceaux. »⁶⁴

⁶⁰Idem, p. 77.

⁶¹Idem, p. 75.

⁶²Idem, pp. 148-149.

⁶³JEAN-PIERRE Goldenstein, *Pour lire le roman* .op.cit. p.33.

⁶⁴DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, op.cit., p. 163.

Cette écriture permet, selon la romancière, d'éviter l'enfermement et l'exclusion et d'enraciner la langue de l'autre dans l'oralité des femmes.

Atyka retourne aux sources de l'oralité en étudiant le conte des *Mille et une nuits* avec ses élèves. Sa voix qui raconte le récit de la jeune femme coupée en morceaux se confondra avec celle de *Schéhérazade*.

Cette manière de retourner à ces contes représente une tentative de retrouver ce qui a été perdu, de faire entendre les voix qui ont été pour longtemps condamnées au silence. Cette tendance d'*Atyka* pour la langue française incarne celle de l'auteure qui se sert de cette langue pour libérer les voix de ces femmes. Selon elle, la langue française constitue une évasion dans tous les espaces, comme elle le souligne à travers les propos de son personnage :

« je serai professeur de français ; mais vous verrez, avec des élèves vraiment bilingues, le français me servira pour aller et venir, dans tous les espaces, autant que dans plusieurs langues. »⁶⁵

II.2. Etude de la représentation de la mort dans les trois nouvelles :

Depuis la conquête française, la guerre de libération jusqu'à la décennie noire, la mort ne cesse de donner rendez-vous aux *Algériens*.

Dans *Oran, langue morte*, le thème de la mort se profile sous différents portraits, dans toutes les nouvelles, précisément dans celles que nous nous proposons d'étudier.

II.2.1. Isma ou la mort de l'amour :

Dans la première nouvelle, *La fièvre dans des yeux d'enfant*, *Isma*, avant que la mort l'emporte, évoque la mort dès l'incipit de la nouvelle :

« En ce temps-là, chaque jour m'apportait sa nouvelle luisante de suie (par la radio, le journal, ou plus souvent par une voix familière, au téléphone, qui me secouait à l'aube ou quelquefois tard, juste avant la nuit sa nouvelle de mort, assassinat d'un ami, d'une femme estimée ou admirée, d'un vieux professeur perdu de vue [...] également annonce d'une mort anonyme, celle d'une étudiante, d'un syndicaliste [...] une mort en somme si proche qui giclait [...] Sa violence invraisemblable. »⁶⁶

⁶⁵Idem, p. 168.

⁶⁶DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, op.cit., p. 71.

Dès lors, nous remarquons la récurrence du thème de la mort, dans l'incipit de cette nouvelle ; on comprend vite pourquoi la narratrice est habitée par la violence qui déferle depuis si longtemps en *Algérie*.

Inspirée par le rythme du malheur, du deuil mais aussi de la révolte, *Isma* se réfère à l'écriture pour garder en mémoire les instants privilégiés de sa vie pour aller plus loin que soit et pour entretenir avec *Nawal* « son amie disparue » :

« Si j'écrivais cela, ce que j'ai ressenti, l'automne d'avant, l'année dernière [...] l'écrire pour le revivre. Pour y penser à loisir toute seule. *Nawal*, ma meilleure amie serait là. »⁶⁷

Isma se croyant échappée à la mort en changeant son allure, se décidant de ne plus avoir peur et devenant indifférente de ce qui se passe autour d'elle :

« J'aurais changé de quartier, d'apparence, je variais ma façon de m'habiller, de me nommer, de porter des lunettes de casser ma voix et même de modifier l'accent, le rythme de mon dialecte, quelquefois je décide de me faire vieille. »⁶⁸

Ainsi avec cette façon de défier le monde extérieur, *Isma* retrouve sa tranquillité et le sourire de son adolescence. Tout lui indiffère même les regards soupçonneux d'un « barbu » dans le square :

« Je me dis (je tricote au même temps) que tout en moi vacillait, se durcissait, bouillonnait ; je souris dans ce square. Malgré cet observateur barbu qui me fait face [...] je plonge dans le trouble qui m'envahissait exactement trois ans auparavant, comme aujourd'hui un jour d'octobre. »⁶⁹

Notons que le substituant « barbu » est utilisé par l'auteur pour désigner quelques intégristes qui ont certaines tendances religieuses injustes.

En outre, à cause de la terreur qui règne en *Algérie*, surtout à l'égard des femmes, *Isma* sait que tôt ou tard elle va être tuée en laissant à peine « une trace d'histoire ». N'ayant plus le temps de se mentir à elle-même, elle décide de rompre toutes les entraves avec son ancienne existence et de se séparer de son mari pour le musicien qu'elle venait de rencontrer.

⁶⁷Idem, p. 75.

⁶⁸Idem, p. 72.

⁶⁹Idem, p. 73.

Nous sommes donc face à la mort de l'amour étant donné qu'*Isma* ne réalisera pas son histoire d'amour tant rêvée et relatée dans ses lettres destinées à son amie *Nawelet* à son amant. La mort l'emporte avant qu'elle réalise ses envies et après avoir subi le poids de la disparition de ses aimés.

II.2.1.a. La peinture de l'amour :

En effet, nous remarquons qu'au fil de la lecture de cette nouvelle, l'amour est représenté comme une force détruite subitement par une violence extérieure à lui, semant la mort et la souffrance dans le cœur du personnage ; les lettres écrites par *Isma* témoignent de cette tragédie :

« Comment ne rien perdre de cette histoire qui commence ? [...] la plus belle des histoires [...] mais l'histoire sans nul doute ne restera qu'en amorce, entre nous, suspendue [...] je ne sais comment terminer cet écrit sans rien avouer alors que j'ai déjà trop dit ! Je ne déchirerai rien, je ne livrerai rien, j'attendrai. »⁷⁰

Refusant également le départ de son amant, *Isma* cherche inlassablement à retrouver l'image mais surtout la voix de ce musicien, afin de se délivrer de ses angoisses et lui retracer le dur chemin de sa vie depuis les événements qui ont bouleversé le pays :

« Comment retrouver, le plus concrètement possible, ton image [...] réveillée donc, je quête, je te cherche, je désire inlassablement te recréer. »⁷¹

L'écriture lui est insuffisante, seule la présence de cet homme, qu'elle a tant aimé, pourrait apaiser sa douleur d'être face à la domination intégriste.

De même pour *Ali*, qui n'est autre que l'époux d'*Isma*, tente de retrouver, au milieu de la nuit, l'image et la voix de cette dernière qui le hantait après sa mort :

« Il retrouvait la voix d'*Isma*, ses élans, son goût des confiances [...] il semblait avoir déjà tout oublier seulement le son et le phrasé de cette voix ; il voulait l'entendre, comme on surprend un bavardage derrière la porte ; dorénavant n'était-elle pas là-bas près de *Nawal* ? »⁷²

⁷⁰Idem, p. 74.

⁷¹Idem, p. 130.

⁷²Idem, p. 134.

En effet, *Isma* et *Nawal* sont toutes deux mortes. Or, *Ali* en reliant les lettres d'*Isma* eut l'impression de se mêler à des confidences de deux amies si attachées :

« *Isma* ne parlait que pour *Nawal*, ne semble quêter même pour cette passion (le mot était bien d'elle) que l'avis ou le jugement de *Nawal*. »⁷³

Ali eut besoin de la sentir à ses côtés et s'étonne de l'excès de ces confidences attendries pour une personne déjà morte : « *Nawal* vraiment morte ou vivante ? »⁷⁴

Il eut envie de prendre la place de *Nawal* pour être plus proche de sa femme pour lui faire oublier ses souffrances, mais comment serait-il possible d'entretenir avec *Isma* puisqu' elle est aussi emportée par la mort laissant son époux obsédé par sa voix et son image.

La nouvelle s'achève par les propos d'*Ali* qui refuse, lui aussi, la mort de son amour, et désire encore sa femme bien qu'elle soit déjà morte :

« Trois balles au cœur, heureusement pas à la face ! Elle s'en va dans sa beauté inentamée, je verrai le premier son visage dans le cercueil encore ouvert ! [...] comme hier, son visage, je l'espère. Je la verrai, je la garderai. »⁷⁵

C'est la dimension tragique que nous soulignons ici ; d'abord, la mort de la meilleure amie, ensuite la mort de ses sentiments, de son corps, pour aboutir à la souffrance de l'époux qui reste seul hanté par tous ces témoignages.

II.2.1. *Naima* ou la mort de l'époux engagé :

En effet, dans *L'Attentat* ; la nouvelle qui suit *La fièvre dans les yeux d'enfant*, le thème de la mort y est présent ; *Naima*, la narratrice relate la mort de son mari en premier lieu :

« La nuit avant la mort de *Mourad*, j'ai été réveillée à deux heures du matin ; la nuit juste avant...*Mourad* entre dans la chambre, allume, me secoue par les épaules. »⁷⁶

Ce passage nous présente la situation de *Naima* et nous révèle la souffrance dont elle est objet ; celle de la mort de l'aimé.

⁷³Idem, p. 134.

⁷⁴Idem, p. 134.

⁷⁵Idem, p. 138.

⁷⁶Idem, p. 139.

En outre, *Naima*, réveillée par son mari cette nuit avant sa mort, et avait compris que ce dernier va être tué et qu'elle n'arrivera pas, l'espace d'une dernière nuit, à convaincre son époux de ne pas publier l'article plaidant pour une école de la modernité, contre la barbarie des intégristes. Sachant que ceux-ci n'hésiteront pas à éliminer toute personne n'ayant pas respecté leur idéologie.

Elle s'adresse à lui avec inquiétude :

« Cette fois, j'espère, tu ne le signes pas de ton nom, n'est-ce pas ! (...) tu prends un pseudonyme ! »⁷⁷

Pour témoigner de l'amour pour son pays qui est condamné par « l'idéologie intégriste » *Mourad* insiste sur le fait de se sacrifier pour lui et de refuser la barbarie qui s'abat sur lui :

« Laisse donc, n'as-tu pas compris : je vivais, je mourrais ici, chez moi [...] Mais il faut bien que quelqu'un dise les choses bien haut, clairement, très fort ! [...] cette fois c'est moi, *Naima*, ne m'en veux pas, se serait ensuite un autre et un autre. »⁷⁸

Malgré les avertissements qui lui ont été adressés, et sachant qu'il va anticiper sa mort en publiant son article :

« Le flot des menaces, lettres ou avertissements téléphoniques, s'étaient succédés pour lui signifier qu'il était « un homme mort. »⁷⁹

Mourad s'entête à continuer jusqu'au bout son combat contre l'intégrisme et sa barbarie, tout en sacrifiant sa vie, pour laisser qu'un silence qui entoure sa femme et son enfant. *Naima* poursuit son histoire en insistant sur le déroulement de l'attentat de son mari, raconte avec précision la manière dont il a été assassiné ainsi que sa réaction face à cette fatalité.

Nous remarquons que, contrairement aux autres nouvelles du roman dans lesquelles la victime était toujours une femme, précisément dans *L'Attentat* la victime est un homme et la femme par hasard est épargnée provisoirement, car dans le cas de *Naima*, elle survivra mais toujours hantée par la manière dont a été assassiné son époux.

Tout comme les autres personnages de ce roman, *Naima* rejette, elle aussi, l'idée de ne plus voir celui qu'elle aime à côté d'elle :

⁷⁷Idem, p. 140.

⁷⁸Idem, p. 144.

⁷⁹Idem, p. 141.

« Quarante jours après, oui. Comme si *Mourad* avait quitté la maison pour de bon. Je ne l'avais pas cru jusqu'au là, malgré l'évidence. »⁸⁰

Notons que l'atmosphère du pays, ses conflits, ses idéologies avaient influencé la plupart des jeunes, tel est le cas de son élève qui refuse d'être interpellé en français; langue interdite par les intégristes :

« Soudain, le garçon -quinze ans environ- se dresse et d'une voix agressive rétorqua, la tête à demi tournée vers les autres :- Est-ce que nous avons une maîtresse de français ou d'arabe ? »⁸¹

Nous remarquons dans ce passage, combien l'idéologie intégriste a influencé les jeunes algériens quant à l'utilisation de la langue française et à l'ouverture sur les autres cultures universelles.

En outre, cet élève renvoie *Naima* au jeune adolescent qui avait assassiné son époux :

« En vérité ce ne fût pas seulement le jeune homme et son refus du mot français que je vis face à moi! En une seconde, le tueur à l'arme enrayée surgit d'un coup à la place [...] il n'avait lui non plus guère plus de quinze ans [...] une voix en moi : c'était un adolescent comme celui-ci ! Il avait dû être mon élève, lui aussi. »⁸²

Troublée par ce chahut, *Naima* poursuit sa révolte contre son élève, comme s'il s'agissait réellement du vrai coupable, exprimant la douleur d'être seule à affronter ces violences, mais surtout l'absurdité de la vie qui lui emporte son époux, qui n'a fait que dénoncer les injustices commises par les intégristes :

« Oui j'ai protesté, oui j'ai ironisé, amère « vous ne supportez pas un mot étranger, un simple mot ? [...] dans quel pays vivez-vous ? Je suis professeur d'arabe certes, mais lui, *Mourad* était le meilleur professeur du français dans le pays, beaucoup l'ont affirmé à sa mort. »⁸³

Au fil des jours, la souffrance pèse sur *Naima*, ne pouvant plus supporter sa situation, n'allant plus à ses cours et ne sortant plus de chez elle. La peur l'envahit par tout où elle se trouve. Seul le désir de partir loin qui la tranquillise :

⁸⁰Idem, p. 160.

⁸¹Idem, p. 158.

⁸²Idem, pp. 158-159.

⁸³Idem, p. 159.

« Je voudrais partir, dis-je un matin, d'abord pour moi-même [...] Je veux partir plus loin, le plus loin possible [...] J'ai pensé :« *Mourad* a laissé un vide dans la maison bien sûr, mais aussi dans chaque école, dans tout nos lieux, ici ! » »⁸⁴

Ainsi, le départ de *Naima* serait la seule solution pour surmonter ses difficultés, dépasser les frontières des cauchemars qui entourent son pays, et pouvoir recommencer sa vie loin de ces violences.

De même pour la nouvelle précédente, *L'Attentat* commence et s'achève par la mort d'un personnage. Ici c'est *Mourad* ; comme si ce dernier repose loin de ces terreurs tandis que celles de *Naima* persisteront, tant qu'elle soit toujours dans cette *Algérie* sanglante.

II.2.2. *Atyka* ou la femme découpée en morceaux :

Nous avons constaté dans les deux nouvelles précédentes l'omniprésence d'une mort absurde et scandaleuse, représentée sous différentes formes. Le thème de la mort ne cesse de revenir dans chaque nouvelle.

Nous passerons maintenant à l'étude de la nouvelle centrale de ce roman ; il n'est donc pas indifférent que *La femme en morceaux* se trouve placée au centre du roman et à la fin de la première partie intitulée *L'Algérie entre désir et mort*.

Nous verrons une autre forme de la mort qui est celle du corps qui subi la mort d'une façon violente.

Atyka, enseignante de français, exécutée où moment où « nouvelle *Schéhéraza*de », elle tente d'inventer, avec ses élèves, la réécriture de l'un des contes *des Mille et une nuits*. Un conte qui se distingue des autres nouvelles par son style, il représente la plus grande partie de l'ouvrage :

« Il constitue dans le livre d'*AssiaDjebar* un espace exemplaire de relecture et de réécriture littéraires où croiser les langues, et où, par la reprise du dispositif narratif du conte, refaire les contes avec le passif colonial des Algériens ainsi qu'avec la guerre fratricide qui aujourd'hui s'en nourrit. »⁸⁵

⁸⁴Idem, p. 161.

⁸⁵GRUBER Mireille Calle, *DJEBAR Assia , ou la résistance de l'écriture*, Paris, éd, Maisonneuve, 2001, p. 139.

AssiaDjebar reprend ici une forme d'interprétation que lui avait offerte la langue adverse et qui lui avait permise de rendre compte du fond culturel arabe. Elle juxtapose donc le récit de *La femme en morceaux* :

« Une nuit à *Bagdad* [...] Au fond de ce fleuve. Le Tigre, dort un corps de jeune femme. Un corps coupé en morceaux. »⁸⁶

Avec celui d'*Atyka*, professeur de français à *Alger* :

« *Alger*, 1994. *Atyka*, professeur de français : une langue qu'elle a choisit, qu'elle a plaisir d'enseigner. »⁸⁷

Ces deux récits, l'un à caractères romains « récit des nuits », l'autre à caractères italiques « récit des jours » sont écrits au présent et reproduisent l'alternance de la nuit et du jour. Cette écriture au présent est représentée dans le roman comme :

« Une manière pour l'auteure d'actualiser le passé comme peut l'expliquer le choix du prénom « *Atyka* » féminin de « *Atyk* » et qui signifie en arabe « ancien » La phrase suivante « C'est *Atyka*, aujourd'hui dans une autre ville arabe » peut se lire comme ceci « C'est L'ancien aujourd'hui à *Alger* [...]»⁸⁸

En ce sens, *Charles Bonn* nous explique dans cette citation que pour comprendre ce qui se passe à *Alger* en quatre-vingt-quatorze, il suffit de revenir à ce qui se passait il y a de cela douze siècles à *Bagdad*.

Nous n'avons pas l'habitude d'avoir des contes écrits au présent, mais c'est une manière pour la romancière de saisir le présent à partir des événements passés et d'en témoigner les effets.

Nous remarquons que la structure et la chronologie du « récit des nuits » sont perturbées, le conte s'ouvre sur l'histoire de « la femme coupée en morceaux » :

« Une nuit à *Bagdad* [...] Au fond de ce fleuve. Le Tigre, dort un corps de jeune femme. Un corps coupé en morceaux. »⁸⁹

Ensuite nous assistons à la promenade du calife :

⁸⁶DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*. Op.cit., p 163.

⁸⁷Idem, p. 167.

⁸⁸BONN Charles, BOUALIT Farida, *paysages littéraires algériens des années 90*. Op.cit. p 65.

⁸⁹, DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*. Op.cit., p 163.

« Une nuit d'entre les nuits, le calife, son ami *Djaffar* et *Massrou* le porte-glaive vont errer [...] Trouvent la couffe. Coupent le fil de laine rouge. Déplient le tapis précieux. Entrouvrent le voile de lin blanc à peine taché. Découvrent le corps de la femme. La jeune femme coupée en morceaux. »⁹⁰

Ce n'est qu'à plusieurs pages que la romancière évoque l'histoire de la femme coupée en morceaux :

« Un couple heureux, ils sont jeunes, tous les deux. Le mari est amoureux. De condition aisée [...] la jeune épousée est mariée depuis six ans, peut être sept. Elle a accouché trois fois [...] Emporté par ma fureur jalouse, je plongeais le couteau dans la gorge de celle que je crus infidèle. »⁹¹

Quant au « récit des jours », lui, se soumit à une chronologie car l'auteure a indiqué la progression des cinq cours :

« c'est la fin du deuxième cours. »⁹², « c'est la fin de la troisième leçon . »⁹³

Atyka, juste avant de finir son quatrième cours- l'avant dernier- est assassinée par quatre hommes puis décapitée par un cinquième :

« Ils sont rentrés, cinq hommes : quatre imposants, en uniformes de gendarmes ou de soldats, et le cinquième, maigrelet, seul à être sans barbe, et sans armes, seulement un couteau ou plutôt un poignard court dans la main. »⁹⁴

Nous remarquons le retour du « barbu », qui tue, et qui violente :

« Vous êtes bien *Atyka*. *F*, soi-disant un professeur mais qui raconte, paraît-il, à ces jeunes gens, des histoires obscènes ? [...] Allons, allons les poussins, les mauviettes, fermez les yeux ou couchez vous sous les tables [...] Vous n'avez pas besoin de regarder : c'est elle, elle « la professeur » (il dit ce seul mot en français déformé) elle, la condamnée. »⁹⁵

Atyka est donc assassinée, sous les yeux de la classe, à cause des histoires qu'elle raconte à ses élèves : « *Atykareçoit* debout une balle au cœur. »⁹⁶

Or, *AssiaDjebar* assigne une voix à *Atyka* en faisant d'elle une morte revenante :

⁹⁰Idem, pp. 165-166.

⁹¹Idem, p. 190.

⁹²Idem, p. 180.

⁹³Idem, p. 189.

⁹⁴Idem, p. 207.

⁹⁵Idem, p. 209.

⁹⁶Idem, p. 210.

« Pour continuer à présent le travail de la pensée. »⁹⁷, « *Atyka*, tête coupée, nouvelle conteuse, *Atyka* parle de sa voix ferme. Une mare de sang s'étale sur le bois de la table, autour de sa nuque. *Atyka* continue le conte. *Atyka* femme en morceaux. »⁹⁸

En ce sens, selon *AssiaDjebar* le cinquième cours a eu lieu et *Atyka* a poursuivi avec sa seule voix « le récit des nuits » :

« Et la voix de la tête coupée récite lentement le texte su par cœur [...] pendant tout ce temps où elle avait raconté, Schéhérazade avait donné au roi trois garçons [...] La voix de *Atyka* commence à perdre souffle, comme si les mots, étouffés par le sang qui s'était mis à s'égoutter, à ruisseler sur le bois de la table, se noyaient eux-mêmes. »⁹⁹

L'auteure a restitué la voix à *Atyka*, tout comme *Atyka* a restitué la voix à « la femme coupée en morceaux ».

Dénoncer aussi l'injustice, dans l'espoir de changer l'état des esprits qui ont été influencés par l'idéologie terroriste, mais surtout dans l'espoir de laisser une trace de ces héros, qui se sont sacrifiés pour l'avenir de leur pays en dénonçant ses tares. Enfin inscrire la mort dans la mémoire collective et rendre compte de ce qui se passe en cette époque.

II.2. L'affrontement de la femme avec le terrorisme :

Depuis la décennie noire, de plus en plus d'écrivains algériens produisent des œuvres remarquables. Ils témoignent surtout de la pression de l'Histoire et de la violence à laquelle se trouve confronté le pays. Également, le drame de la femme algérienne.

De son côté, *AssiaDjebar* en parle abondamment. Elle brise le silence longtemps imposé aux femmes à l'égard des interdits culturels et idéologiques.

II.2.1. La voix en tant que moyen de combattre la terreur en Algérie :

Nous allons étudier, dans ce chapitre, l'importance de la voix comme moteur d'affrontement et d'opposition à l'ennemi.

⁹⁷GRUBER Mireille Calle, DJEBAR Assia, *ou la résistance de l'écriture*. Op.cit., p. 144.

⁹⁸DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*. Op.cit., p. 211.

⁹⁹Idem, pp. 212-213.

II.2.1.a. Voix ressuscitées :

Grâce à l'ensemble de voix ressuscitées, la romancière transcrit les souvenirs des femmes ayant vécu les atrocités, qui ont accompagné la guerre civile, et les multiples contraintes qui rendent leur vie si difficile.

Dans *La fièvre dans les yeux d'enfant*, *Isma* s'insurge contre les interdits imposés par les intégristes. Elle a pris des risques majeurs sachant qu'elle expose sa vie au danger. Etant donné que la punition, pour ceux qui transgressent comme pour ceux qui s'opposent à leurs opinions, est la mort.

Or, son désir de s'émanciper l'emporte sur d'autres considérations, donc elle ne peut qu'y faire face :

« Je souris en tricotant sur mon banc, les dames en tchador se sont éloignées, l'observateur barbu, barbu et gras, me scrute toujours, peu m'importe .»¹⁰⁰

AssiaDjebar souligne, dans ce passage, l'attitude de quelques « barbus » qui imposent le tchador aux femmes. Elle insiste sur le mot « barbu » qui incarne le comportement qu'adoptent « les terroristes » sous prétexte religieux.

En outre, *Isma* s'indiffère à l'égard de ce « barbu » dans le square. Sa façon de s'habiller représente son désir de la modernité et de la liberté. Elle rejette donc toute politique intégriste, mais cette attitude la mènera à la mort.

Isma explique l'autorité qui régnait dans cette société féminine des ibadites depuis des générations :

« Elles sont cinq prêtresses, disons « prêtresse » mais en fait, ce sont des laveuses de morts, des ghassalines. Parmi celles-ci, la plus importante, la plus savante aussi en exégèse coranique, a une autorité religieuse redoutable sur toutes les femmes : le droit de tebria.»¹⁰¹

Isma s'oppose au silence auquel les femmes sont soumises sous la sujétion de l'intégrisme, dans l'Algérie d'aujourd'hui.

Enfin, *Isma* offre sa voix à ces femmes réduites au silence, en leur rendant un hommage lorsqu'elle interprète un de ces chants ibadites pour cet ethnologue somalien.

¹⁰⁰Idem, p. 74.

¹⁰¹DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*. Op.cit., p. 93.

Or, elle finit par être condamnée à mort à cause de cet amour né des chants berbères. Cette tragédie symbolise le statut de la femme algérienne qui demeure sous les poids des interdits. Ainsi que le destin de toutes celles qui osent braver l'obstacle du silence.

II.2.1.b.Voix confondues :

Dans *L'attentat*, *Naima* retrace les événements de la mort de son époux. Ce dernier étant journaliste condamné à mort par les intégristes d'avoir dénoncé leur barbarie.

C'est donc son article qu'il a mis en danger et qu'il lui a coûté sa vie. De ce fait, *Mourad* symbolise tous les écrivains et journalistes qui ont franchi le silence, afin de condamner la terreur qui régnait en *Algérie* :

« Autour de *Mourad*, parmi ses amis et ses camarades de lutte, tant d'hommes sont tombés depuis : deux balles dans la tête pour les uns, lacérés par le couteau dans l'ombre pour les autres, pour de plus malchanceux encore... »¹⁰²

En outre, les deux voix de *Mourad* et de *Naima* se confondent dans la nouvelle :

« Pourquoi te remets-tu à écrire ainsi à visage découvert ?- Je m'inquiétais au milieu de la nuit. -Laisse-moi donc ! Rétorque-t-il - Et bien quoi, tu mets ainsi en branle ta condamnation à mort, n'est-ce pas ?...tu les nargues, bien sûr, tu vas le signer, ton article ?... Comme les autres ! Il fait oui en silence et il pose sur moi un regard soudain triste. »¹⁰³

En ce sens, *Naima* relate l'histoire de *Mourad*, et rapporte les événements de l'Attentat, qui donne le titre à la nouvelle, ainsi *Naima* serait la voix porte-parole de l'Histoire de son pays.

Lorsque *Mourad* meurt, après qu'un jeune terroriste lui ait tiré dessus :

« Un jeune homme quinze à seize ans [...] Je vois sa main, elle pointe un révolver [...] il tire une fois, deux fois. »¹⁰⁴

¹⁰²Idem, p. 144.

¹⁰³Idem, pp. 143-145.

¹⁰⁴Idem, pp. 147-148.

Naima est vite entourée par de nombreuses femmes ayant vécues le même sort qu'elle :

« Elles sont arrivées mes trois sœurs, ma mère, ma belle-sœur [...] une quinzaine de femme de tout âge- des jeunes, de moins jeunes, des directrices de collèges et de lycée. »¹⁰⁵

Isma ne se retrouve pas seule après la mort de son époux, mais avec ces autres femmes solidaires qui sont venues pour la soutenir. Les quarante jours de deuil deviennent une expérience partagée par toutes ces femmes, de générations et de milieux différents.

La solidarité de ces femmes se reconforte par leur seule présence et le son de leur voix, ainsi le souligne *Mina Ait Mbarek* dans la citation ci-dessous :

« La présence de ces femmes rend compte de l'importance d'un échange verbal entre elles entretenant et nourrissant leur voix. »¹⁰⁶

Dans *La femme en morceaux*, *Assia Djébar* traite un thème semblable aux précédents : celui de la voix de la résistance et la lutte contre le silence.

En effet *Atyka*, née d'une manière symbolique l'année de l'indépendance, refuse la soumission. Révoltée contre celles qui sont conformes aux valeurs anciennes dictées par leur société, décide de faire face au malaise et à la terreur qui l'entourent, en enseignant la langue française « interdite par les intégristes » :

« Une langue qu'elle a choisi et qu'elle a plaisir d'enseigner. »¹⁰⁷

Atyka est donc condamnée à mort, comme toutes celles qui ont osé transgresser les lois imposées par les intégristes, parce qu'elle racontait à ses élèves des histoires de *Schéhérazade* considérées, par les intégristes, comme étant subversives :

« des histoires obscènes » .¹⁰⁸

Atyka voulait conter la dernière *des Mille et une nuits*, celle où le sultan accorde « la vie sauve » à *Schéhérazade*, or elle a été décapitée avant de finir son conte. Cette torture nous renvoie à celles qui ne cessent de sévir en *Algérie*.

¹⁰⁵Idem, pp. 151-154.

¹⁰⁶BONN Charles, NAJIB Redouane, YVES Bénayoun, SL, *Algérie, nouvelles écritures*. Op.cit., p. 214.

¹⁰⁷DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*. Op.cit., p. 167.

¹⁰⁸Idem, p. 209.

Atyka devient elle-même femme coupée en morceaux :

« *Atyka*, tête coupée, nouvelle conteuse, *Atyka* parle de sa voix ferme [...] *Atyka* femme en morceaux. »¹⁰⁹

En ce sens, *Atyka* se confond avec la femme coupée en morceaux dans le conte des Mille et une nuits : les deux passages ci-dessous soulignent la grande similarité entre les deux narrations, celle de *Schéhérazade* et celle d'*AssiaDjebar* :

« *Djaffar* et *Massrouf* brisent la serrure, Trouvent la couffe. Coupent le fil de laine rouge. Déplient le tapis précieux. Entrouvrent le voile de lin blanc à peine taché. Découvrent le corps de la femme. La jeune femme coupée en morceaux. »¹¹⁰

De la même manière que cette ci, *Atyka* est enveloppée soigneusement dans un voile de lin à l'intérieur d'une couffe :

« Le corps et la tête d'*Atyka* dans deux voiles de lin à peine entaché. A peine ensanglanté. Voiles blancs. Les deux voiles, avec leur contenu, mis à l'abri dans deux couffes. Les deux couffes sont emportées. Seront cousues de fil de laine. De laine rouge de bonne qualité. Cousues vigoureusement. Les deux couffes seront placées à l'intérieur d'une caisse de bois d'olivier [...] Dans la caisse le corps et la tête d'*Atyka* dormiront. Le corps de la femme coupée en morceaux. »¹¹¹

Nous remarquons qu'*AssiaDjebar*'attarde sur la description du linceul dans lequel est enveloppée *Atyka*, afin de rendre compte de la violence de la mort en Algérie.

Cependant, même avec sa tête coupée, les intégristes ne parviennent pas à réduire *Atyka* au silence. Elle continue à raconter l'histoire jusqu'à sa fin :

« *Atyka*, tête coupée, nouvelle conteuse, *Atyka* parle de sa voix ferme. Une mare de sang s'étale sur le bois de la table, au tour de sa nuque [...] Cinq jour durant nous avons vécu avec *Schéhérazade*, la sultane, avec le mari qui a avoué son crime [...] La voix d'*Atyka* commence à perdre souffle. »¹¹²

Ainsi les dernières pages de cette nouvelle insistent sur la question de la voix et son rôle en tant que moyen de résistance :

¹⁰⁹Idem, p. 212.

¹¹⁰Idem, p. 166.

¹¹¹Idem, pp. 213- 214.

¹¹²Idem, pp. 212-213.

« Le corps, la tête. Mais la voix ? Où s'est réfugiée la voix d'*Atyka* ? »¹¹³

Enfin, ces trois nouvelles témoignent de la résistance de ces femmes algériennes dans de différentes situations, où le fait de parler, de rêver ou de vouloir s'émanciper entraîne la mort.

Cependant, malgré ce prix à payer, ces femmes, courageuses, refusent de déposer leurs armes, et insistent sur la nécessité de faire face à ces ennemis qui les veulent soumises.

¹¹³Idem, p. 214.

Conclusion

L'œuvre d'AssiaDjebara été l'objet de multiples travaux de recherches, dont certains se sont intéressés à l'aspect autobiographique de ses romans, alors que d'autres ont étudié l'image de la femme.

A travers notre mémoire, nous avons modestement tenté d'analyser cette image de la femme, dans son œuvre *Oran, langue morte*.

En somme, l'étude que nous avons menée, nous a révélé l'importance qu'à donnée la romancière pour la condition de la femme. Son besoin d'écrire, comme répondant à une nécessité de lutte contre le silence imposé aux femmes. Mais surtout contre la mort. Ainsi, elle le souligne dans une conférence qu'elle a animé, à *Alger*, en octobre quatre-vingt-cinq : « 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 [...] j'écris parce que l'enfermement des femmes dans sa nouvelle manière 1980(ou 90 ou 2000) est une mort lente. »

Elle manifeste, dans cette écriture, un espoir ; celui de sortir de cet enfermement, celui de condamner la terreur qui règne, en *Algérie*. Mais aussi, celui de surmonter la situation difficile des femmes. Durant la décennie noire.

En écrivant *Oran, langue morte*, la romancière continue sa quête, à travers le regard de ses personnages, en soulevant les divers problèmes que doivent affronter les femmes, pour faire face à la violence du terrorisme intégriste.

En effet, la romancière met en évidence l'Histoire et la mémoire collectives, pour tenter de comprendre cette violence que subie les femmes, que l'on veut opprimer.

Ce recueil de nouvelles est conçu comme un témoignage historique, à la manière d'un journal intime, où les femmes franchent le seuil du silence, relatant leurs rêves brisés, ainsi que leur soif d'amour rarement comblée.

De ce fait, l'œuvre d'AssiaDjebarrévèle son intérêt pour la question de l'émancipation de la femme. Témoignage direct sur la société algérienne, durant la

décennie du terrorisme, qui représente un moment douloureux dans l'Histoire de l'Algérie.

Notre interprétation des trois textes que nous avons traités ; *La fièvre dans des yeux d'enfant*, *L'Attentat* et *La femme en morceaux*, s'est proposée de souligner la violence des intégristes à l'égard des femmes. Notons que, dans chaque texte, une femme sert de symbole de l'Algérie. Ainsi, nous avons vu que, dans les trois cas, les femmes évoquées sont confrontées aux mêmes obstacles : égorgement, attentas à la bombe etc.

Notre but fut, avant tout, de relever un certain nombre de caractéristiques internes des textes choisis, qui pourraient être la base d'une étude de la violence que subie les femmes.

En ce sens, l'analyse de ces nouvelles a révélé que la mort, qui engouffre ces femmes, se manifeste à chaque fois qu'une d'entre elles essaye de s'émanciper, de prendre la parole. Le sort serait alors le même.

Or, le résultat de cette analyse semble donner une grande importance à la voix, ainsi qu'à la nécessité de prendre la relève contre le terrorisme, et de continuer la lutte malgré les risques.

En outre, une des différences que nous avons pu relever dans les trois nouvelles traitées, semble être celle de la structure de la troisième nouvelle *La femme en morceaux*, dans laquelle *AssiaDjebar* a mis en abîme son texte avec celui de *Schéhérazade*, la conteuse *des Mille et une nuits*. Ce retour aux sources de l'oralité, serait un autre exemple de la lutte contre l'oubli et la mort. Ceci dit, que les deux autres textes sont soumis à un même mode d'écriture ; celui d'une seule voix qui se propose à dévoiler les multiples injustices qui enveloppent l'histoire de la femme algérienne, depuis des générations. Par conséquent, celle de l'Algérie.

De ce fait, nous avons tenté, dans la première partie de notre mémoire, de mettre en évidence l'étude titrologique et son importance pour l'analyse du récit. Ensuite, nous avons vu quelques approches spatio temporelles en vue de situer le récit, afin de pouvoir expliquer comment la fiction reflète la réalité. Pour cela, nous nous sommes concentrés sur des thèmes liés à la société algérienne, qui sont abordés dans l'œuvre, car pour mieux comprendre le message qu'*AssiaDjebar* veut communiquer par son écriture, il faudrait prendre en considération le contexte socioculturel, politique et religieux de l'Algérie, pendant cette période, qui a influencé la place de la femme dans

la société. En ce sens, l'étude du statut des personnages s'est également avérée intéressante, ainsi que la violence qui résulte des différents conflits vécus, en franchissant les obstacles. En particulier, nous avons essayé d'analyser, avec l'évolution des personnages, la manière dont la situation de la femme, pendant la crise algérienne des années quatre-vingt-dix, est représentée.

Dans la deuxième partie de notre mémoire, il a été question de l'étude de l'impact du terrorisme sur la femme algérienne. Nous avons vu sa posture face à la violence qui s'abat sur elle, ainsi que la représentation de la mort, qui se profile sous différentes façons, dans les trois nouvelles. Nous avons clôturé cette deuxième partie avec l'affrontement de la femme avec le terrorisme. En ce sens, nous avons essayé d'étudier l'importance de la voix en tant que moyen de résistance et de lutte contre la barbarie intégriste.

En guise de conclusion, nous pourrions dire que le langage littéraire d'*AssiaDjebara* su rendre la voix aux femmes, une voix qui pourrait se faire entendre, une voix de la résistance qui a été au cœur des combats féminins, de tous les temps et de toutes les sociétés.

Or, malgré les recherches que nous avons effectuées et les réflexions que nous avons portées sur son œuvre *Oran, langue morte*, il reste qu'elles sont encore loin de répondre à toutes les questions relatives à la lecture du texte djebarien. Pour cela, il serait intéressant de prendre le recueil dans sa totalité. Ainsi, nous pourrions accéder à d'autres pistes de recherches, afin de pouvoir répondre à d'autres problématiques qui ne cessent d'être posées, dans l'ensemble de l'œuvre de cette figure de la littérature algérienne.

Références bibliographiques

I. Corpus d'étude :

DJEBAR Assia, *Oran langue morte*, Paris, Actes Sud, 2001.

II. Œuvres théoriques :

1. CHAULET- ACHOUR Christiane & BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Blida, Tell, 2002.

2. BONN Charles & BOUALIT Farida, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999.

3. BONN Charles & REDOUANE Najib & BENAYOUN SZMIDT Yvette, *Algérie, Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2002.

4. BOURNEUF Roland & OUELLET Réal, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

5. GRUBER Mireille Calle, *AssiaDjebar ou la résistance de l'écriture*, Maisonneuve et La rose, Paris, 2001.

6. GRUBER Mireille Calle, *AssiaDjebar, nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve et La rose, 2005.

7. MOKHTARI Rachid, *La graphie de l'horreur*, Alger, SL, Chihab, 2002.

8. REUTER Daniel, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996.

9. JEAN-PIERRE Goldstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Deboeck-Du Culot, 1988.

III. Webographie :

- www.assiadjebar.net
- www.limag.com
- www.persee.fr