

«JE M'INSINUE, VISITEUSE IMPORTUNE, DANS LE VESTIBULE DE CE PROCHE PASSÉ»¹ : LE DEVOIR DE LA MÉMOIRE D'ASSIA DJEBAR

Francesca Todesco*

Notre lecture parcourt quelques fragments de ce qu'on peut appeler l'«écriture-voix» d'Assia Djébar à travers les portraits et les paroles au féminin de la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement* tirée du recueil homonyme paru en 1980: des jeunes femmes marquées par leur participation à la lutte pour l'Indépendance y traduisent par leur langage sensuel et tragique la mémoire d'une expérience coloniale inscrite dans leur corps.

Mots-clés : Assia Djébar, écriture-voix, femmes, colonialisme, *ut picturapoesis*

« *Je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé* » : Assia Djébar's Duty of Memory

Our reading explores a few fragments of what can be called Assia Djébar's writing-voice through the feminine portraits and words of the story *Femmes d'Alger dans leur appartement* from the homonymous collection (1980): young women, marked by their participation in the struggle for independence, translate through their sensual and tragic language the memory of a colonial experience inscribed in their bodies.

Keywords: Assia Djébar, Writing-Voice, Women, Colonization, *Ut Picturapoesis*

Introduction

Nous proposons une brève réflexion sur la représentation de la mémoire coloniale à travers l'œuvre de l'écrivaine et cinéaste algérienne Assia Djébar (1936 - 2015). Intellectuelle entre deux cultures, «femme de cœur et d'engagement qui a choisi d'habiter magnifiquement la langue française» (Chirac s. p.) et écrivaine à l'écoute des histoires secrètes, souvent comblées de mutismes et de censure, de son peuple, Djébar a accepté en tant qu'historienne le défi de réécrire l'histoire de son pays, colonisé et blessé. Notre étude parcourt de manière transversale

* Université de Udine.

1 Djébar 1985:17.

son écriture sonore et imagée dans le but de mettre en évidence la valeur engagée de sa «*prise de parole*» (Djebar 1999 a: 7), provocatrice et dérangeante en défense de l'univers des femmes. Nous analyserons quelques fragments de son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, et la nouvelle éponyme en particulier: un 'langage de l'ombre' qui fait retentir «le chant, la lamentation, l'incantation par la voix seule libérée» (75) de tout un monde limité dans l'espace et immobilisé dans «l'asphyxie du corps» (75). Nous montrerons comment la mise en scène de cette voix 'libérée' est l'effet immédiat des sentiments qu'elle relate: lieu d'une stylisation émotive diffuse qui émerge à travers les nombreuses connotations d'un riche tissu rhétorique. Nous suivrons aussi le parcours tracé par cet *ut pictura poesis* qui multiplie le sens des discours rassemblés dans l'œuvre: une analyse qui nous permettra d'identifier dans le renvoi au monde des *Femmes d'Alger* de Delacroix, situé à l'entrée de la «*nuît coloniale*» (Djebar 2002: 259), le point de départ de ce dialogue entre littérature et peinture qui, pour Djebar, trouve dans l'«*univers complètement transformé*» (259) des femmes de Picasso la projection heureuse de l'avenir féminin souhaité.

Le français, langue de l'Autre, langue de la libération

«La langue française est venue nous coloniser. Maintenant, c'est à nous de la coloniser» (cité in Achour 183). La romancière Malika Mokeddem, jouant sur la polyptote verbale autour du mot "coloniser", superpose les deux univers référentiels de la "langue" et de la "colonisation" dans un rapport de justification mutuelle. Dans ses romans, Mokeddem déclare ouvertement sa préférence pour la langue française, langue de l'Autre qui lui a été imposée mais qui lui permet de raconter le malaise enduré à l'intérieur d'une société patriarcale douloureusement arriérée point de vue des droits des femmes. Ayant vécu dans l'univers colonial, elle s'est imprégnée, dans une sorte de mimétisme, de la culture et des usages des Français et elle exprime par le biais de ses personnages son besoin de s'extraire de l'Algérie, de son climat étouffant, de la chape de plomb qui pèse sur les femmes, cadennassées et le plus souvent résignées et passives. Elle en donne un témoignage dans l'un de ses romans: «Plus je grandissais plus le vide du désert me serrait à la poitrine, à la gorge. A scruter ce néant immuable, ses paysages fossilisés qui cernaient notre pauvreté, la brutalité des traditions, j'avais parfois des crises de désespoir à en crever tant il me paraissait impossible que je puisse jamais décamper de là. Leur échapper» (Mokeddem 124).

Et, couramment utilisée, la langue "étrangère" est adoptée et remplace chez elle la langue maternelle: langue nourricière, langue des affects, elle façonne

par un processus d'innutrition, la formation de sa personnalité, ses choix, sa pensée, ses sentiments et la représentation qu'elle a d'elle-même:

en Algérie les hommes aimés me disaient "je t'aime" en français. Les rares fois où nous nous essayions à l'arabe nous pouffions de rire tant nos mots nous semblaient inadaptés au langage des amants. [...] Finalement, c'est peut-être ça être d'une langue: ne pas pouvoir dire «je t'aime» dans une autre. Fût-elle celle tétée avec le premier lait (Mokeddem 169-170).

En revanche, pour la romancière et cinéaste algérienne Assia Djebar, auteure d'une œuvre variée dont l'unité s'est constituée autour du problème de la quête identitaire et de la dénonciation de la condition féminine, l'utilisation de la langue française est vécue comme un voile: un signe d'ambiguïté qui ravive la blessure ancestrale et qui tourmente en profondeur l'être. Pour cette fille de l'Algérie coloniale, élevée dans une famille engagée dans la Résistance contre les Français et impliquée très jeune dans la guerre de libération, l'éloignement de la langue maternelle signifie la perte d'une partie de soi-même.

L'arabe était une «langue étrangère en Algérie» (s. p.), rappelle Jacques Derrida dans un article paru dans *Le Matin d'Alger*, en remarquant que, pendant la colonisation, dans son lycée à Alger l'arabe était une langue optionnelle; une réelle méfiance concernait les langues arabe et berbère, et c'était une méfiance qui alimentait les différentes formes de censure coloniale. La maîtrise d'une langue présuppose l'appartenance à une culture et à un monde qui s'expriment dans cette culture: l'aliénation coloniale dans les années de la lutte pour l'Indépendance ou immédiatement successives² se manifeste sensiblement au Maghreb dans le rapport du colonisé avec la langue de l'Autre, le français, langue des conquérants et des colonisateurs.

Cependant, chez Djebar c'est un français bouleversé en son sein: truffé de jeux d'images et de sons, il introduit l'oralité et l'imaginaire de la langue d'origine, arabe ou berbère. Djebar exploite la fracture linguistique provoquée par le colonialisme: elle l'intériorise et la dépasse, en renversant le rapport problématique avec la langue dominante. En partant de la considération de la relation conflictuelle avec le Français, elle exploite les possibilités que la langue française peut lui offrir. Car le français, langue de l'Autre, est aussi le français de la libération, de l'émancipation, langue qui ouvre une brèche dans l'espace clos des harems. Dans un métissage linguistique audacieux, la langue de la pensée se mêle au langage du corps et de l'âme.

2 Se situant entre modernité et post-modernité, Djebar appartient à une génération d'écrivains qui, au point de vue linguistique, a connu et vécu le passage du bilinguisme diglossique, au pouvoir acculturant, qui caractérise la littérature des années immédiatement successives à l'Indépendance, à un plurilinguisme, admis et assumé, qui se manifeste dans le mélange textuel des différents codes linguistiques.

La parole d'Assia Djébar – «en flots nourris de délivrance» (Djébar 2002: 62) – bien que tendue vers la description, devient alors bientôt débordante de signifiés, parfois insaisissable, toujours capable de tirer de la réalité qu'elle raconte un élan libérateur et un goût d'exploration, une suspension et une ouverture de sens infinies. Envoûtée par la «beauté des mots» français (Djébar 1999 b: 29), savourés alors qu'elle était jeune lycéenne grâce aux vers et aux sons soyeux de la poésie de Baudelaire, scandés par la voix mélodieuse de sa professeure, Assia Djébar utilise la langue française pour faire résonner un parcours intime consacré à l'écoute de ses compatriotes algériennes, suffoquées par les structures millénaires d'une société dominée par le pouvoir masculin ou combattantes courageuses victimes de l'expérience de libération nationale. «Les voix chuchotées de ces femmes ont tressé notre sens de l'Histoire» (Djébar 2002: 257), note l'écrivaine, entre admiration et compassion pour les femmes dont elle se fait la porte-parole.

Des voix proférées “sous le masque”: narrer pour “dévoiler”

L'interrogation sur le sens et l'identité linguistique qui accompagne l'engagement artistique d'Assia Djébar apparaît dès l'*Ouverture* de son recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement*³, où l'on débat et examine le problème de la langue: coffret de mémoires personnelles et collectives et enveloppe qui resserre tant d'impénétrables silences, mais aussi lieu d'ambiguïté et de perte identitaire: «Je pourrais dire “nouvelles traduites de...” , mais de quelle langue? De l'arabe? D'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin; autant dire d'un arabe souterrain» (7).

Une hypallage transfère à la langue arabe une suite de déterminants idéalement et sémantiquement référés à l'univers féminin dont on célèbre la centralité tandis que, rythmée par la modalité de l'hypothèse et de l'interrogation, l'identification du genre littéraire – nouvelles – se complète par un renvoi à l'idiome maternel traditionnel, l'arabe, d'où naît, en traduction, la langue française. Et à la connotation diastatique – populaire – de cet arabe s'accompagne la reconnaissance d'une équivalence entre le monde des femmes auquel on donne la parole et l'obscurité du secret qui les enveloppe, en tant que femmes arabes. Car il n'est pas question – argumente l'auteure tout de suite après – d'un «son arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali» (7): ce qui unit et donne un sens au dis-

³ Assia Djébar publie son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* en 1980 aux éditions des Femmes. Enrichie de la nouvelle “La nuit du récit de Fatima”, l'œuvre est rééditée aux éditions Albin Michel en 2002.

cours qu'elle entame c'est toujours ce «timbre féminin» de voix proférées «sous le masque»: «Langue desquamée, de n'avoir jamais paru au soleil. D'avoir été quelquefois psalmodiée, déclamée, hurlée, théâtralisée, mais bouche ouverte et yeux toujours dans le noir» (8). Consciente de la valeur audacieuse et provocatrice de sa prise de parole, l'écrivaine scande, dans une opposition éloquente, d'une part une riche isotopie sémantique sonore, d'autre part différents traits sémiques de cet univers intime du silence que son imaginaire conjugue à l'unisson avec la dimension de l'obscurité.

Et c'est dans le noir des couloirs liquides du hammam que retentissent les voix des quatre amies Sarah, Baya, Sonia, Anne, protagonistes de la nouvelle éponyme *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui, entre modernité et post-modernité de la littérature maghrébine d'expression française, signe la maturité de l'écrivaine.

Dans le «mystère de cet univers d'eau souterraine» (97) – où une lamentation grave modulée par une inconnue aux yeux absents se mêle aux larmes d'«une tendresse défaite» (103) et aux «sanglots longs, ininterrompus, intérieurs» (111) d'autres femmes, aux plaintes tristes «fredonn(ées) d'une voix de contralto» (96) et aux «criaillements continus des enfants» (101) –, un accident survient et Fatma, la porteuse d'eau, est transportée d'urgence à l'hôpital pour être opérée. Rythmé par des refrains d'angoisse et de douleur, théâtralisés par l'éthos de l'énonciation même, un «diwan»⁴ scande la mémoire douloureuse de la vieille dame qui, entre les larmes, voudrait chanter l'espoir («Endormie, je suis l'endormie et l'on m'emporte, qui m'emporte ...» [...]. J'étais, j'étais la mariée de l'aurore du monde ... Porteuse d'eau, porteuse d'eau pour finir, dans des trous fumant de vapeurs...[...] Je suis – qui suis-je? – je suis l'exclue », 109-117). Un riche parcours de glissements sémantiques répétés explore et valorise l'idée de «parole» par laquelle la femme exprime et connote les drames de sa vie («[...] je circule, moi la femme, toutes les voix du passé me suivent en musique, chant heurté, cris cassés, mots en tout cas étrangers, voix multiples trouant la ville à midi métamorphosée ...» (110) tandis qu'un métadiscours somptueux et imprévisible, parfois surréel, paraît lui-même fluctuer dans les espaces vécus par le corps de la protagoniste: dans les couloirs liquides de son travail quotidien interminable, dans les artères de la ville traversées par l'ambulance qui la transporte fiévreuse jusqu'à l'intérieur de l'hôpital, dans la

4 Du persan «divân» ou de l'arabe «dīwān», le mot signifie «registre» ou «livre». En littérature, il désigne un recueil de poèmes d'un même auteur, réunissant *qasida* (compositions poétiques arabes ou du monde islamique) et fragments divers. Chantés ou mis en musique, remarquables pour leur force inspiratrice, ces poèmes étaient composés et recueillis dans les cours impériales de différents sultanats.

«chambre comme des tortures » (112), sous les yeux aux longs cils de la chirurgienne, «le bas du visage voilé» (112). Comme dans une grande métaphore, le langage des discours des héroïnes mime la nature glissante et l'étroitesse des espaces qu'il parcourt et trouve ses références comparatives dans les milieux qu'il évoque.

Fatma – “femme musulmane” comme l'indique son nom berbère renvoyant au lien émotionnel qui lie les femmes à leur univers culturel et social – se trouve dans un état de demi-inconscience ; dans son délire onirique, elle mêle ses réflexions sur le monde féminin, nées de ses longues années d'écoute des histoires des baigneuses au hammam, au récit de sa vie – du mariage imposé à l'âge de treize ans à la fuite et à l'entrée au bain, avec «une carte» et «des clients» (116) – et à la narration de quelques moments de la guerre de libération. Et le retour en arrière renvoie au souvenir d'«une plaine vert» (115), parcourue au cours de sa fuite dans la nuit: une terre « opulente que le Français avait autrefois saisie après la venue d'hommes de loi et de gendarmes... » (115). Elle se rappelle ensuite les «fêtes de l'Indépendance: maisons ouvertes, rues en joie, je sors, je me crois libre. Mon visage dans une vitrine: “vieille, je suis vieille... et j'ai faim!” » (116-117).

Modalisées et actualisées par la répétition de l'instance énonciative à la première personne, les propositions coordonnées s'enchaînent dans un crescendo émotionnel qui n'est qu'une progressive manifestation de déception: les sentiments joyeux pour la libération conquise s'estompent dans la constatation amère et émue d'un corps vieilli et privé d'alimentation. Et cela est emphatisé par le mouvement affectif explicité par la tonalité exclamative et par la mise en perspective de l'idée de liberté exprimée par le verbe modalisateur (“je me crois”). Inscrite à l'intérieur d'une énonciation empreinte d'une intense affectivité, l'exclamation que lui suscite son aspect (mon visage dans une vitrine), rapportée à la forme directe (“vieille, je suis vieille ...et j'ai faim!”) amplifie dans le texte l'incidence du vibrato de la langue parlée dans la trame grouillante de vie du récit.

Ce rappel du passé est pour Fatma l'occasion de revivre aussi la douleur de sa rencontre avec un paysan, dans la Casbah en révolte: «On le cache. Il parle. Il est de mon douar, il connaît la tribu telle, la fraction telle...» (117). C'est par le biais d'une syntaxe coupée, asyndétique, pressante, dans un style de notation visant à rendre compte sans aucune nuance subjective de la réalité immédiate, qu'on traduit alors « le froid dans (le) cœur» (117) qui saisit Fatma à qui ce compatriote raconte l'histoire tragique de son père, Amar le légionnaire, «l'un des premiers collaborateurs tués, dès le début de la guerre... On l'a trouvé égorgé dans un fossé...» (117). La voix de Fatma est une «voix incertaine et qui souffre, et qui souffle d'avoir à se chercher» (111), ainsi que s'exclame l'ins-

tance narratrice; et l'isotopie sémantique de la souffrance s'enrichit d'une expression que le parallélisme phonique de l'allitération (souffre/souffle) met en évidence et lie à l'acte tourmenté et haletant, peut-être irrité, d'une recherche personnelle difficile.

Musical, le discours fragmenté et chargé de résurgences personnelles de Fatma fait émerger «une souffrance trop ancienne» (108): un passé qui est un lourd bagage dont on voudrait s'éloigner, ainsi que l'indique l'expansion hyperbolique d'analogies connotant le long discours qui, déclamé pendant son voyage en ambulance, amplifie l'idée de détachement, d'anéantissement, de perte de toute sa vie: «des mots-fœtus à jamais engloutis», «des mots évaporés», «des mots seuls, mots de préhistoire, mots informes», «mots perdus», «mots en tout cas étrangers». Une pluralité d'éléments lexicaux synonymiques ponctue les séquences de la prose poétique de ce long «diwan de la porteuse d'eau», amplifications d'une insistance narrative explicite: une *expolitio* qui souligne la mémoire forte d'une douleur vivante et aussi la volonté tenace de son dépassement.

Et c'est encore l'univers de la souffrance que chante la grande Leila, l'héroïne, la «porteuse de feu», prisonnière pendant la guerre. Par un «français agressif» (119), elle parle de ces corps dévêtus dans les rues, des bras vengeurs devant les chars et de ces jambes écartelées par les soldats violeurs; et elle parle aussi de la fièvre qui ne l'abandonne jamais et de cette bombe qu'elle ressent toujours exploser dans son ventre. Et aussi d'une volonté de combattre qui n'a jamais cessé, jusqu'à son enfermement dans un hôpital psychiatrique, après l'Indépendance. C'est cela qu'elle hurle dans le désordre émotif qui accompagne son engagement axiologique évident: «Je me suis desséchée, je suis mon ombre d'autrefois... Peut-être parce que j'ai trop déclamé dans les tribunaux d'hier, je suis trop souvent entrée en transes publiques et quand les frères applaudissaient, je croyais... (elle rit). Y a-t-il jamais eu des frères, Sarah...dis? ... Toi...» (120).

«Assia Djébar [...] touche au trouble du geste de la «bombeuse», comme se nomment elles-mêmes les jeunes femmes qui transportent et déposent les bombes» (Ali-Benali 244), commente à ce propos Zineb Ali-Benali.

Et Sarah la silencieuse, la tendre Sarah qui s'exprime par la douceur de «son arabe à l'accent de sa région» (119), elle aussi combattante dans la guerre, porte inscrite dans son corps la mémoire de son expérience: une cicatrice bleue au-dessus d'un sein, se prolongeant à l'abdomen, signe d'un répertoire des tortures qu'on n'a jamais vues.

Mais – et c'est là le cri le plus fort d'Assia Djébar – ces femmes qu'on a délivrées du harem, ces femmes qui «ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins» (261), sont retombées, après l'Indépendance, dans une nouvelle prison, faite de la même barrière de silences et de tabous dont elles

s'étaient pour un moment libérées. Les interdictions de toujours ont reconstruit «les ancestrales barrières» (262), dans l'oubli des chairs féminines meurtries. «Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous mes sœurs qui auriez dû libérer la ville... Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues vers l'espace...» (118), se souvient Sarah dans l'angoisse et la déception d'un questionnement sans réponse.

«Nous nous sommes précipités sur la libération d'abord, nous n'avons eu que la guerre après» (125), se plaint-elle encore, rêvant à des générations de femmes et s'imaginant les avoir toutes rencontrées et accompagnées. Pour les femmes, la violence de la guerre se prolonge en temps de paix, dans tant de silences coupables et tant de lourdes complicités tacites: «la guerre nationale n'avait pas duré sept ans, mais se prolongeait au moins de soixante-dix autres années» (84), note le peintre-poète préoccupé pour la santé de Leïla qui, plongée dans «les images flottantes de son cauchemar» (86), croise les regards de ses aïeules disparues pleurant sur «sa mémoire défait» (86). Toujours animée par sa passion politique, Leïla n'a jamais renoncé à s'engager dans la propagande, même après la guerre, et ses paroles enflammées et tragiques, retentissent virulentes dans la prose du «diwan des porteuses de feu» que Djébar lui consacre; et elles sont accueillies par l'apostrophe compatissante et la caresse sensuelle de son amie Sarah qui, désenchantée et résignée, n'arrive pas à lui manifester ce tourbillon de tendresse qui reste caché dans son cœur pétrifié.

Aucun voile, aucun silence ne doivent en revanche mettre fin aux voix réprobatrices de l'horreur du viol qui, tout de suite après la guerre, avaient pour un moment uni la collectivité algérienne. Et la résonance scandaleuse des violences dont ces femmes combattantes ont été les victimes expiatoires ne doit pas être engloutie par la chape d'arguments tabous millénaires, ainsi que s'exclame Assia Djébar dans la postface à son recueil: «Comme si les pères, frères ou cousins disaient: "Nous avons bien assez payé pour ce dévoilement des mots!"» (262).

De Delacroix à Picasso: de la pénombre à la lumière, un *ut pictura poesis* d'espoir

Dans cette longue postface, intitulée «Regard interdit, son coupé», Djébar décrit le moment dans lequel Delacroix, débarqué le 25 juin 1832 à Alger pour y découvrir l'Antiquité, entre dans le harem d'un ancien patron de barque de course» (238), un *raïs* d'avant 1830. Au bout d'un «couloir obscur» (243), le regard du peintre français pénètre dans un espace sans issue (243) et y découvre l'«univers réservé» (238) de quelques femmes algériennes isolées et cloîtrées, en plein XIX^e siècle: une image interdite au voyageur occidental qu'il traduit dans

sa toile en y exaltant – surtout dans la version réalisée pour le Salon de 1849 – le sens latent: le caractère irréel d'une lumière qui fait «mieux apparaître ce que l'ombre recèle» (p. 242). Comme l'armée française avait pénétré la ville d'Alger deux ans auparavant, Delacroix, à l'entrée de la «nuit coloniale» (259), pénètre par son regard l'intérieur sacré de la maison musulmane. Le geste conquérant du regard pénétrant s'approprie l'intérieur indigène. Mais c'est une profanation qui lui permet de raconter surtout l'action et le drame du regard volé et de l'interdiction: il nous permet de regarder ces femmes secrètes, enveloppées dans «une pénombre de luxe et de silence» (243), pour nous rappeler qu'à ce regard nous n'aurions pas droit. De même, Assia Djébar s'approprie de l'espace de l'interdiction et sa parole, en s'insinuant dans la pénombre – «menace invisible, omniprésente» (242) – de tant de vies, devient une théâtralisation hardie et furtive de tant de silences: comme une «coulisse inattendue» (243), elle nous implique dans l'écoute d'histoires que nous n'aurions pas dû écouter. Écouteuse qui «emmagasine images et sons pour les traduire dans son langage d'écrivaine» (Gauvin 55), Djébar, comme Delacroix, part d'une absence, d'un interdit, car «l'écriture est toujours là où manque la voix» (Leopold 143): dans le «silence étrangement visible» et dans «le son coupé de ces prisonnières dans leur propre maison» (141).

La parole féminine conquise pendant la révolution est à nouveau en danger d'être coupée et c'est ainsi que, par un *ut pictura poesis* qui amplifie et actualise le sens de sa parole et de son engagement, Djébar découvre ensuite dans les formes et les couleurs de la peinture de Picasso l'expression manifeste de la recherche, toujours en cours, de la «libération concrète et quotidienne des femmes» (Djébar 2002: 263) souhaitée.

Dans les quinze toiles et deux lithographies, portant le même titre, réalisées par le peintre espagnol alors que débutait la guerre de libération en Algérie, la porte du harem représentée par Delacroix est grande ouverte: la lumière y entre ruisselante et les femmes, sinueuses et vitales dans le mouvement libre de leur danse, renaissent à leurs corps, dépassant toute mémoire douloureuse. Elles y apparaissent «dévoilées» – «à l'exception de la reine dont les seins éclatent néanmoins» (260): complètement nues, en somme, comme le veut l'étymologie arabe du mot que Picasso évoque en exaltant la vérité du langage courant qui, en arabe, désigne les «dévoilées» comme des «dénudées». Et si une femme demeure «hermétique, olympienne, soudain immense», elle est «un roc de puissance intérieure» (260) et s'impose toujours dans un espace ouvert.

C'est à cette libération qu'on s'attend: à «un bonheur totalement nouveau», inscrit en lignes audacieuses comme «une prescience qui devrait, dans notre quotidien, nous guider» (260), déclame Assia Djébar d'une voix, exhortative et impérative à la fois, remplie d'espoir.

Bibliographie citée

- Achour, Ch. (1999): *Noûn, Algériennes dans l'écriture*. Paris: Séguier.
- Ali-Benali, Z. (2017): Corps oubliés, corps insurgés, le surgissement des corps dans les révolutions arabes. *Èrès/«Chimères»*, II, 92, pp. 237-246.
- Chirac, J. (2005, 17 juin): *Communiqué à la suite de l'élection de l'écrivaine Assia Djebar à l'Académie française*. Paris. Tiré de <http://assiadjebar.canalblog.com>. (Consulté le 20/06/2021).
- Derrida, J. (2007, 21 novembre): L'anti Macias : Moi, l'algérien, *Le Matin d'Alger*, s. p.
- Djebar, A. (1985): *L'Amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel.
- Djebar, A. (1999): *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel.
- Djebar, A. (2002): *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel.
- Gauvin, L. (2010): Les femmes-récits ou les déléguées à la parole. In W. Asholt, M. Calle-Gruber & D. Combe (Éds.), *Assia Djebar. Littérature et transmission* (pp. 55-66). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Imalhayene, F.-Z., (1999): *Le Roman maghrébin francophone : entre les langues et les cultures: quarante ans d'un parcours: Assia Djebar 1957-1997*. Thèse de doctorat. Montpellier III: Université Paul Valéry.
- Leopold, S. (2010): Figures d'un impossible retour. L'inaccessible Algérie chez Assia Djebar. In W. Asholt, M. Calle-Gruber & D. Combe (Éds.), *Assia Djebar. Littérature et transmission* (pp. 141-156). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Mokeddem, M. (2005): *Mes hommes*. Paris: Grasset.