

L'HISTOIRE AU FEMININ SELON ASSIA DJEBAR :
À travers une lecture-analyse sémiotique de *Loin de Médine*

Fatima Zohra Chiali
Université d'Oran, Algérie
Chercheur au laboratoire LASELDI, Besançon
chialifz@yahoo.fr
lalaoui_fz@netcourrier.com

Résumé : Il s'agira dans cet article, de voir comment l'écriture qui se traduit par un feuilleté où Histoire et fiction se mêlent puis s'affrontent finit par proposer une écriture autre, un troisième tracé discursif, capable de construire sa propre littéarité et sa propre historicité. Assia Djébar fait de cette troisième piste un discours qui s'oppose à toute idéologie qui nierait le discours féminin.

Mots-clés : Réécriture - Histoire au féminin – Intertextualité - Islam des femmes.

Abstract : Our main goal is to see how writing, where history and fiction mingle and then compete, eventually proposes another writing, a third route discourse, able to build its own literariness and its own historicity. Assia Djébar develops this third route as a discourse opposing any ideology that would deny the feminine discourse.

Keywords : Rewriting - women's history – intertextuality – women's Islam.

Introduction

L'écriture de *Loin de Médine* est le produit d'un imprévu lié au contexte sociopolitique algérien : en 1988¹ et à cause des événements dramatiques qui secouent le pays, alors qu'Assia Djébar commence *Vaste est la prison*, le troisième volet autobiographique qui compose son quatuor romanesque, l'auteur se voit contrainte brusquement d'interrompre le processus d'écriture de son autobiographie pour s'investir entièrement dans *Loin de Médine*. Face à l'actualité inquiétante d'une Algérie saignée par le terrorisme, la romancière se donne une nouvelle perspective d'écriture qui devra aborder la réalité et particulièrement celle des femmes dans l'ère musulmane.

Dépassant l'idée d'une biographie au singulier, l'auteur préfère esquisser la vision de toutes les femmes musulmanes afin de réhabiliter leur statut. Car *Loin de Médine*, publié en 1991, pose le problème de la falsification de la mémoire par les hommes et la nécessité de la réécrire. Le texte donne à lire autrement l'Histoire : l'histoire du prophète Mohamed et celle des femmes légendaires qui l'ont entouré permet à la romancière de réaliser, à travers son projet d'écriture, un dialogue avec les hommes d'hier et d'aujourd'hui.

Lorsqu'elle convoque et anime les chroniqueurs et les historiens tels que Tabari, véritables références théologiques des musulmans, l'écrivain aspire à réécrire l'Histoire en faisant de ses *alouettes naïves* des femmes à part entière.

Rappelons qu'à travers ses écrits, Tabari raconte l'Histoire de l'Islam, il évoque par endroits le rôle des femmes avant, pendant et après l'Islam, sans pouvoir se détacher, diront ses critiques, d'une vision masculine de l'Histoire de l'Islam dans laquelle la femme fut mise à l'écart. En la laissant dans l'ombre, les hommes, comme les historiens, se sont accaparé la parole et se sont donné l'exclusivité de dire et de raconter l'Histoire. En occultant le rôle de la femme, ils auraient ainsi falsifié la mémoire de l'Histoire. Assia Djébar décrit cette *réalité*, la dénonce et projette de la transformer. Son dessin se précise par/dans la fiction qui permet de redonner vie aux femmes, les faire sortir du silence dans lequel on les a contraintes de rester des siècles durant.

Lorsque Assia Djébar attaque sur tous les fronts les historiens qui ont voué les femmes au mutisme, elle croise ainsi les discours féminins à ceux des hommes pour nous faire découvrir un récit dans lequel le rapport entre l'Histoire, la langue et la littérature dépasse le cadre du roman traditionnel. Une écriture en palimpseste qui fait de l'Histoire la mémoire du récit fictionnel, sa source d'inspiration et son matériau d'écriture.

¹ Les événements dramatiques d'octobre 1988 en Algérie laissent entrevoir des forces politiques nouvelles, remettant en cause l'autorité étatique héritée de la guerre d'Algérie.

L'écriture se traduit par un feuilleté où Histoire et fiction se mêlent puis s'affrontent afin de proposer enfin une écriture autre, un troisième tracé discursif, capable de construire sa propre littérarité et sa propre historicité. Assia Djébar fait de cette troisième piste un discours qui s'oppose à toute idéologie qui nierait le discours féminin.

Ce coup de force devient possible par la réécriture et toute son esthétique tente de dire l'Histoire au féminin ; l'auteur donne la parole aux figures féminines que l'Histoire recense mais marginalise, elle réhabilite leur statut en laissant à chacune d'entre elles la liberté de se raconter sans l'intervention d'autrui. C'est dans cet espace polyphonique qui permet à chaque voix d'exister par elle-même que l'idéologie des hommes détenteurs du pouvoir sera discréditée sinon détruite.

Ces voix donnent de l'Histoire une autre version ; ce qui permet à Assia Djébar de la questionner et de contredire des historiens tels que Tabari. Contredire est un acte engagé, réfléchi et structuré. C'est dire le poids du *faire* dans la structuration du *dire* (Austin, 1991). Si Assia Djébar conteste les chroniqueurs arabes, c'est pour représenter un autre discours, une idéologie aux contours féminins et présenter un roman original où la fiction et l'Histoire se transcendent pour construire au terme de leur aventure une troisième piste qui se donne à lire et à relire.

Cette quête de l'Histoire à travers la fiction donne au texte romanesque une dimension historique qui conditionne le lecteur ; mais en même temps qu'Assia Djébar dénonce la falsification de l'Histoire par les historiens, en réinventant une Histoire au féminin, elle va *la falsifier* à son tour lorsqu'elle propose à lire la version traduite² par H. Zotenberg du texte de Tabari comme le sien.

En effet, il suffit de comparer les deux textes pour s'apercevoir que la version du traducteur est une interprétation parfois très subjective de l'œuvre de l'historien et non sa traduction. Zotenberg propose au lecteur une synthèse personnelle des écrits de Tabari. Il glisse discrètement ses opinions et ses préférences. Assia Djébar va citer Tabari en se référant à Zotenberg ; les citations qu'elle octroie à l'historien sont celles qui se trouvent dans le texte traduit et qu'on ne retrouve pas toujours dans le texte source de Tabari.

Cette (p)référence (du) au texte traduit ne contribue-t-elle pas à théâtraliser l'Histoire et de la poser définitivement comme un module de la fiction ?

² Les textes de Tabari vont être traduits par M. J. de Georje dans trois séries se composant de treize volumes. Une autre traduction est suggérée en français par H. Zotenberg.

C'est la fiction qui prend l'ascendant sur l'Histoire, tout en l'intégrant elle la désarçonne ; tout en lui refusant de se poser comme la vérité, elle s'attribue un caractère « véridictionnel ». Il s'agira dès lors de voir par quels moyens scripturaux, ce renversement devient possible et quelle est son incidence sur le lecteur.

1. L'usage de l'intertextualité

1.1. Le document historique

Le travail de documentation historique qui a précédé l'écriture de *Loin de Médine* constitue le cadre référentiel qui permet ainsi au lecteur de se projeter aisément dans cette époque créatrice de l'Islam, les premiers siècles de sa fondation et d'imaginer sans difficulté l'existence des personnages représentés dans le roman. En évoquant les historiens arabes tels que Tabari, l'auteur Assia Djébar introduit dix-huit portraits de femmes authentiques, évoquées sommairement par les écrits de ces historiens. Commence alors un travail de description et de création qui associe l'acte de réécriture de l'auteur à la réhabilitation des femmes et de leur subjectivité clairement affirmée. Dans son avant-propos, l'auteur commente les raisons qui ont nourri son choix :

J'ai appelé 'roman' cet ensemble de récits, de scènes, de visions parfois, qu'a nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam (Ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari). Au cours de la période évoquée ici, qui commence avec la mort de Mohammed, de multiples destinées de femmes se sont imposées à moi ; j'ai cherché à les ressusciter... Femmes en mouvement 'loin de Médine', c'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière. (Djébar, 1991: 5).

Dans cette reconstitution du passé, immédiatement après la mort du Prophète Mohammed, les mises en scènes du pouvoir, les querelles entre hommes de pouvoir aboutissent à la guerre civile entre Musulmans « la grande *fitna*. » Cette guerre fratricide fait écho à celle qui a lieu, de manière dramatique, en Algérie des années 90. Ce parallélisme exhibe des analogies entre le passé et le présent, et porte à voir le destin des femmes comme une tragique illustration.

1.2. La réécriture de l'Histoire

Définir la réécriture³ nécessite de l'envisager au cœur même de l'intertextualité. Paul Ricœur disait déjà qu'« écrire c'est réécrire » ; ainsi conçue, la réécriture suppose de la part de l'auteur un travail de lecture pour réécrire le texte dans ses blancs et ses silences. Assia Djébar remet en question la représentation des femmes arabo-musulmanes délibérément omises, selon elle, dans les écrits des premiers historiens. Elle rétablit dans son roman un univers féminin volontaire et affirmé, nié jusqu'alors dans les textes officiels :

Musulmanes ou non musulmanes – du moins dans cette première partie “ Filles d’Ismaël ”-, elles trouvent, par brefs instants, mais dans des circonstances ineffaçables, le texte des chroniqueurs qui écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits. Transmetteurs certes scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine... (*idem*: 7).

Pour cela, la réécriture intègre, tout en transformant, des éléments de l'Histoire ; cette conception de la réécriture semble être partagée par un certain nombre de chercheurs (Cf. Maquerlot, 2000: 15), tels qu'Anne Logeay, J - M Winkler, Nathalie Vienne-Guerrin, Danielle Wargny et bien d'autres. Tous déclarent que la dimension sociale de la réécriture s'inscrit dans un processus de transformation du discours : un discours va à la rencontre d'un autre discours qui lui serait antérieur, soit pour le redire, soit pour le contredire. Dans les deux cas, la rencontre des deux discours génère des tensions d'ordre scriptural et idéologique.

La réécriture va en effet permettre à l'auteur Assia Djébar de combler les béances de la mémoire collective en opposant d'emblée son discours à celui des historiens. Texte de la contestation, le roman met en scène des événements qui entourent les derniers jours du Prophète, comme celui de la jeune reine yéménite de Sann'a dont le nom n'est pas mentionné et qui se déroule au cours de la onzième année de l'hégire, en l'an 632 de l'ère chrétienne. A cette date, en effet, un chef de tribu se dresse contre l'Islam et se prétend lui-même un prophète.

Ce faux prophète dénommé Aswad mène une bataille et occupe avec sa troupe la ville de Sana'a, il décide d'épouser la reine yéménite après avoir tué son époux. Tandis que l'historien

³ De manière générale, l'étude de la réécriture permet l'exploration des pratiques scripturales. Parmi celles-ci, figurent celles qui génèrent des textes à vocation prioritairement esthétique : le roman, la nouvelle, le théâtre. La réécriture se manifeste aussi dans d'autres pratiques productrices de textes dont l'objectif primordial est celui d'élaborer un discours à finalité sociale, politique ou économique sans omettre le discours critique. Continuellement appelée à relire et réévaluer la critique, la réécriture reformule la norme, ce qui au travers de méditations complexes, renvoie aux conflits qui se jouent sur la scène sociale. La citation, l'allusion, le plagiat, la présence effective d'un autre texte dans le texte sont ressentis comme des intrusions. L'intertextualité s'entend donc comme un parasitage visant à suggérer une interprétation autre que celle développée dans le texte d'origine.

Tabari déclare que la reine yéménite s'est soumise à cet homme craignant pour sa vie, l'auteur Assia Djébar contrecarre cette lecture pour suggérer que la reine du Yémen a accepté son union avec Aswad, en raison de l'admiration qu'elle lui portait : « Pourquoi Aswad l'épouse ? (...) Mais il pouvait la 'prendre', sans l'épouser. Peut-être ne manifesta-t-elle pas un excès de résistance : par calcul, par curiosité, ou, comme le suppose Tabari si hâtif à l'excuser, 'par crainte'. Crainte qui la quittera vite ».

En dialoguant avec l'historien, Assia Djébar l'interroge sur ses lectures et ses différentes interprétations des événements historiques : « La fiction serait d'imaginer cette femme rouée, puisque les rames de la féminité demeurent, en ces circonstances, les seules inentamées » (Djébar, 1991: 20).

La romancière oppose à cette image de la femme craintive un personnage féminin inventif capable d'organiser un complot visant à éliminer ce faux prophète car elle découvre qu'il se comporte comme un païen. C'est parce qu'elle est déçue et dupée que la reine yéménite décide de se venger en tentant d'assassiner Aswad : « Au terme de cette illusion, sa haine. Elle s'est trompée. L'homme n'est même pas un simple croyant ; il vit en païen. Ce n'est qu'un imposteur. (...) Bien loin d'être réduite au rôle de simple intrigante, la voici l'âme de la machination » (*idem*: 22).

Aussi et à travers l'épisode qui oppose Fatima au calife, la réécriture de l'histoire pose un regard critique sur l'autorité abusive des hommes. Assia Djébar met en scène la révolte de Fatima, la fille du Prophète, dépossédée de son héritage paternel par les successeurs de prophète. La fille du Prophète mène alors une lutte obstinée pour être reconnue, par les califes, comme une héritière légitime. Par le don de la parole, Fatima s'oppose farouchement à cette injustice et si elle meurt, elle n'en demeure pas moins repentante : « Ainsi elle a dit 'non', la fille aimée. 'Non' au premier calife pour son interprétation littérale du 'dit' du prophète. Peut-être que, dorénavant, au lieu de la surnommer 'la fille aimée', il faudrait l'évoquer sous le vocable : 'la déshéritée' ? » (*idem*: 86-87).

Dans cet et épisode intitulé « celle qui dit 'non' à Médine » (*idem*: 66), Assia Djébar rappelle qu'honorer les femmes implique déférence et respect de la mémoire du Prophète puisque lui-même déclare devant les fidèles : « Car ma fille est une partie de moi-même. Ce qui lui fait mal me fait mal ! Ce qui la bouleverse me bouleverse ! » (*idem*: 73).

Ces deux exemples illustrent l'esprit de la réécriture chez Assia Djébar ; derrière chacun des récits féminins, voix, l'auteur donne à lire son intention : elle s'approprie l'Histoire, décentre avec subversion ses perspectives, produisant ainsi des changements de focalisation ou ce que Gérard Genette nomme « des transfocalisations narratives » (Genette, 1982: 285).

En effet, Assia Djébar réécrit la présence des femmes en transformant les documents des chroniqueurs, les utilisant comme un palimpseste sur lequel elle introduit sa propre inscription. Comme le souligne Genette « cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste où l'on voit sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait mais qu'il laisse voir par transparence » (*idem*: 451).

1.3. Les procédés de la réécriture

Pour réussir cette intertextualité, l'auteur utilise plusieurs procédés de la réécriture tels que : la traduction, la reformulation, l'hybridation, la polyphonie, le dialogisme, l'utilisation des figures mythiques, les modes de transtextualisation, la citation.

La transtextualisation et la citation sont les procédés scripturaux les plus fréquents dans la réécriture de l'Histoire. Tous deux vont opérer, au sein de la fiction, des transformations narratives où l'Histoire sera reformulée pour en proposer une nouvelle variante.

a) Transtextualisation

Selon Genette, la transtextualité ou transcendance textuelle du texte se définit par « tout ce qui met en relation le texte, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (*idem*: 7). La plus pertinente des opérations transtextuelles dans le récit est sans doute l'*hypertextualité*. Il en résulte, au terme de cette opération, *une transformation*, opérée sur le texte. Car l'intention transformatrice porte, non sur les événements mais sur leur signification :

Au terme de quel amour, de quelle ardeur calciné de femme, la jeune Oum Hakim se mue-t-elle à nouveau en guerrière ? Tabari ne se soucie guère du levain obscur qui transforme les destinées féminines. Simplement, il ne peut s'empêcher de croquer la silhouette indomptable de Oum Hakim s'exposant au soleil et à la mort désirée.

Oum Hakim a-t-elle vraiment voulu mourir ce jour-là, à Yarmouk et de même, l'année suivante, quand elle est à nouveau mentionnée dans les combats d'el Quadissiya, en Irak ? Se consolera-t-elle par la suite ? (Djébar, 1991: 156).

Ici, on ressent l'intention transformatrice de la narratrice, son but est de mettre en évidence la portée idéologique du texte et d'inscrire l'engagement de l'auteur qui mène une véritable enquête rétrospective de l'Histoire. L'événement en lui-même est reformulé voire réinterprété afin de proposer une autre lecture de l'Histoire. La transformation retentit sur le texte comme un filtre de certains faits historiques.

Il arrive aussi que la narratrice efface une inscription pour la recouvrir d'une autre. Par exemple, et pour tenter d'amender les excès des chroniqueurs arabes concernant la femme, Assia Djébar rétablit, en opérant ce que Genette appelle une *transfocalisation narrative*, son statut : « pour la première fois, une guerrière se lève en chef d'armes contre l'Islam : Salma annonce, en cette 11^e année de l'hégire, d'autres femmes indomptables et rebelles, ainsi que la plus irréductible d'entre elles, Kahina, la reine berbère... » (*idem*: 37).

L'intérêt d'une telle transformation réside dans la réinterprétation et la réorganisation de l'action. Fatima, Aïcha, Sadjah et Oum Hakim ont fait face, elles aussi, au despotisme masculin en essayant de prendre en main leur destinée. Rappelons qu'Oum Hakim, femme vive et combative, refuse de se séparer de son époux jusqu'alors non converti à l'Islam :

Oum Hakim n'a pas pleuré. Elle est allée trouver ses parents : " je vais rejoindre, coûte que coûte mon..." Elle allait dire " mon amour " ; c'était vrai, comment vivre sans Ikrima, sans l'époux auréolé à ses yeux de toutes les grâces [...] Ikrima brave et doux, conjonction rare qui a fait que Oum Hakim, connue pour son esprit de décision et sa vivacité, l'a aimé. Oum Hakim amoureuse d'Ikrima depuis tant d'années (*idem*: 134s.).

Parallèlement, le récit djébarien se focalise sur le courage et les résistances féminines (hypertexte) en se servant des faits historiques (hypotexte). La réécriture consiste ici à prendre dans l'hypertexte une partie inverse de celle qu'illustre l'hypotexte. Dès lors, elle valorise ainsi ce qui était déprécié en rétablissant systématiquement la subjectivité féminine et son histoire. Gérard Genette nomme ce phénomène sous le terme de « transmotivation, c'est-à-dire motivation substituée à une autre » (Genette, 1982: 386).

Le processus de relecture des documents historiques et de réécriture de l'Histoire entrepris par le scripteur met ainsi deux textes en relation l'un avec l'autre. Assia Djébar déplace la perspective des écrits de Tabari ainsi que celle des autres chroniqueurs. Elle se donne la possibilité, d'une part, de retracer une généalogie qui construit le présent et l'avenir des femmes, et, d'autre part, de superposer deux histoires « masculine et féminine » avec la double volonté de les mettre en présence et les maintenir inséparables l'une de l'autre : « Ma fille est une partie de moi-même ! Ce qui lui fait mal me fait mal ! Ce qui la bouleverse me bouleverse ! Puis il exposa plusieurs arguments : logiquement, vigoureusement. Il termina par ce 'non' : il reprit : 'Non, cela, jamais !' » (Djébar, 1991: 67).

Par ce double discours du Prophète Mohammed, la femme apparaît comme l'égal de l'homme, ou, du moins, comme un pilier sur lequel repose l'équilibre social. C'est à la fois

une parole historique et sacrée qu'Assia Djébar met ici en évidence. Elle légitime, dans un souci d'ordre éthique, l'exercice du pouvoir féminin dans une société arabo-musulmane. Elle souligne qu'en dépit de leur mutisme sur la question féminine, les écrits de Tabari témoignent du vécu des femmes.

La mémoire collective va devoir s'inscrire dans un circuit polyphonique où des écrits masculins et des voix féminines dialoguent et construisent une idéologie différente de celle que proposent les idées reçues :

Non, accuse Fatima, vous prétendez me refuser mon droit de fille ! "Elle pourrait aller plus loin encore, elle pourrait dire :

La révolution de l'Islam, pour les filles, pour les femmes, a été d'abord de les faire hériter, de leur donner la part qui leur revient de leur père ! Cela a été instauré pour la première fois dans l'histoire des Arabes par l'intermédiaire de Mohammed ! Or, Mohammed est-il à peine mort, que vous osez déshériter d'abord sa propre fille, la seule fille vivante du Prophète lui-même !
(*idem*: 79).

Cette multiplicité des voix concilie l'Histoire et le vécu des femmes, elle permet l'expression des voix de femmes qui s'autorisent à parler et à écrire dans l'espace public, là où n'étaient entendus jusqu'alors que les hommes.

b) La citation

La citation apparaît comme une référence distinctive de l'écriture djébarienne. Elle est à la croisée de deux discours : historique et littéraire et occupe de ce fait un pôle stratégique qui assure une pluralité de fonctions liées aux enjeux du discours, comme le souligne Compagnon : « la citation représente un enjeu capital, un lieu stratégique et même politique dans la pratique du langage, quand elle assure sa validité, garantit sa recevabilité, ou au contraire les réfute » (Compagnon, 1979: 12).

Assia Djébar utilise pour servir la fonction paratextuelle les citations présentes au début des chapitres. Leur parenthésation dénote l'intention de l'auteur à séparer le discours romanesque des autres discours cités. Distinguons tout d'abord entre la reformulation des énoncés historiques qui se trouvent intégrés dans la fiction de ceux qui ont uniquement une fonction descriptive car quand l'intertexte surpasse la fonction paratextuelle, elle oriente l'intrigue et la thématique de tout le roman.

Médiatrice, la citation participe activement dans la mise en scène discursive d'un énoncé ; c'est à ce titre que l'énoncé historique a pour fonction d'instaurer un dialogue intense entre différents auteurs. Elle se construit comme une ré-énonciation (Compagnon, 1979).

L'une des particularités de l'écriture de *Loin de Médine*, c'est le fait d'avoir à la fois utilisé la citation sous ses deux formes : la citation marquée (lorsque nous retrouvons les marques typographiques et les références bibliographiques), la citation non marquée (lorsqu'il ne reste que des traces du discours cité. Il s'agit dans ce cas précis du discours relaté qui abolit la frontière entre le document historique et le récit fictionnel). Nous sommes face à un procédé de reformulation qui nécessite d'en préciser le fonctionnement : est-ce une reformulation par suppression, par hybridation ou par rajout ?

La citation marquée se caractérise par les indices qui laissent perceptible le passage d'un type de discours à un autre : (la ponctuation : guillemets, parenthèses et italiques ; le changement des instances énonciatives (chroniqueurs et narrateurs) qui se relaient la parole.) L'intérêt de ces indices est de montrer que la mise en scène du récit, au niveau de l'interaction énonciative ainsi que dans la régulation des événements, trouvent dans des éléments du niveau syntaxique l'expression d'un discours emboîté : la réécriture.

Nous répertorions deux types de citation marquée : celle des chroniqueurs (leurs écrits sont attestés comme des documents officiels et dont la véracité n'est pas contestée. On cite celles de Tabari⁴ et celle d'Ibn Saad (Djebar, 1991: 249) ; celles des personnages historico-fictionnels (il s'agit de ces personnages historiques intégrés dans le dialogue fictionnel. Autrement dit, ils ont une double identité : personnage de l'Histoire et personnage de fiction)⁵.

⁴ Voir Djebar, 1991: 20 , 24 , 25, 38, 39,40, 42, 46-47, 120, 155, 156, 212, 216, 240, 249.

⁵On cite celles du Prophète Mohammed (Djebar, 1991: 34, 39, 41, 67, 74, 84, 86 , 103, 114, 150, 152, 199, 287,289, 291).

Celles de Abou Bekr (*idem*: 13, 75, 104, 246, 247, 389).

Celle de Omar ibn el Khataab (*idem*: 12).

Celles de Ali ibn abou Talib (*idem*: 88, 285).

Celles de Fatima (*idem*: 65,72-73, 79, 80, 81, 82, 234).

Celles de Aïcha (*idem*: 41, 77, 273, 281, 282, 286, 288-289, 289, 290, 291).

Celle de la Reine yéménite (*idem*: 23).

Celle de Khaled (*idem*: 130).

Celles de Oum Hakim (*idem*: 136,152).

Celles de Oum Keltoum (*idem*: 162, 163, 172, 173, 175, 176, 177, 180, 181).

Celle de Oum Harem (*idem*: 182-191).

Celles de Sadjah (*idem*: 44, 46).

Celles de Mosaïlima (*idem*: 46, 48).

Celle de Oum Salama (*idem*: 73).

Celle de Shawail (*idem*: 130).

Celle de Abdou el Mesih (*idem*: 130).

Celle de Bilal (*idem*: 151).

Celle de Ikrima (*idem*: 154).

L'aménagement discursif va enchevêtrer deux ou plusieurs énonciateurs et les amener à partager un même espace. Dans *Loin de Médine*, les femmes témoignent du vécu de leurs consœurs pour les maintenir dans la mémoire collective :

Toutes les femmes de Médine rapportent, ont rapporté comment, parce que je me trouvais mariée lorsque j'étais esclave, le Prophète- que Dieu lui assure le salut !-m'a donné le choix :
- Veut-tu garder ton statut d'épouse ? J'interviendrai pour que ton mari, même esclave, soit près de toi ! Ou bien, tu peux choisir, puisque te voici libérée, de te libérer aussi des liens de mariage .Tu peux choisir de vivre comme une femme veuve ou divorcée, en attente d'un autre mari !

J'ai à peine hésité : " Libre d'un coup ? " ai-je pensé, le cœur battant. " Libre comme être humain et libre comme femme, pouvoir moi-même choisir quel homme je veux, ou même vivre seule, ou... (*idem*: 255).

Les citations seront non marquées lorsque reformulées, le scripteur au statut de narratrice les intègre dans son propre discours. Ainsi, la narratrice entend la voix d'Esma résonner dans son imagination, lorsque son époux la prie de lui donner les derniers soins avant de mourir :

Entendre, tant de siècles après, le " non, je ne peux pas ! " (" Lla attik !) D'une Esma à demi défaillante devant l'époux agonisant, et encore amoureux, lui qui avoue ainsi sa préférence :

-C'est toi, semble-t-il dire, qui me lavera... La caresse de tes doigts. Le dernier contact humain sur mon corps. Toi, la seule à pouvoir être la purificatrice, la mort une fois présente, toi... (*idem*: 216).

Et plus loin, elle renchérit :

Celle de Abou Horaïra (*idem*: 159).
Celle de Abderahmane ben Hassan (*idem*: 198-199).
Celles de Atyka (*idem*: 201-210).
Celles de Abdallah ben Abou Bekr (*idem*: 203, 204).
Celle de Esma Bent Omaïs (*idem*: 216).
Celle de Djaffar (*idem*: 226).
Celles de Barira (*idem*: 255, 256, 261, 285).
Celle de Mistah (*idem*: 283).
Celle de Hassan ben Thabit (*idem*: 284).
Celle de Hamna bent Jahsh (*idem*: 284).
Celles de Abdallah ben Obbay (*idem*: 284, 287).
Celle de Osaïma ben Zeid (*idem*: 285).
Celle de Zeineb bent Jahsh (*idem*: 285).
Celle de Sa'ad ben Obbeid (*idem*: 287).
Celle de Osaïd ben Hodain (*idem*: 287).
Celle de Oum Rouman (*idem*: 288, 289, 291).
Celle de Abderahmane Ibn' Auf (*idem*: 298).

Il y a, dans ce récit du texte d'origine, en fait un double style direct, puisque c'est le souvenir même de Esma qui, bien après reconstitue l'ultime dialogue conjugal : 'Il m'a dit... J'ai dit... Il m'a répondu'. Devant cette scène privée, un rideau s'entrouvre par deux fois ; nous entendons la voix des époux comme par effraction :

- Abou Bekr m'a dit : 'Lave-moi !' ou 'Tu me laveras !'

On ne sait si le désir du mourant ne tente de se masquer sous l'autorité de l'époux calife. Qu'importe ! A nous de revivre la charge émotive de la dénégation (*idem*: 216-217).

La narratrice justifie le refus d'Esma, non comme une faiblesse ou une défaillance face à la mort, mais au contraire comme une preuve d'amour envers son époux. Le récit permet à plusieurs discours relatés de foisonner, une polyphonie d'ensemble s'installe dans laquelle les voix féminines développent un contre-discours qui, en contrecarrant les récits des chroniqueurs, redonne à la femme un rôle capital au sein de la société contemporaine. En réhabilitant l'Histoire, Assia Djébar tente de réorienter le présent.

C'est dire que la réalité n'est plus une donnée fixe et inaltérable : elle devient sujette à controverse. L'auteur ouvre le dialogue sur les origines mêmes des systèmes de représentations responsables de la dévalorisation de l'image de la femme arabo-musulmane.

Dans *Loin de Médine*, l'orchestration des voix énonciatives peut être comparable à la figure du palimpseste « où l'on voit sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (Genette, 1982: 285).

Le palimpseste de l'intertextualité se révèle comme une manière de mettre en dialogue des textes en rapport direct ou suggéré, - c'est ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le *dialogisme* -, où le lecteur devra se placer dans une perspective où le présent et le passé interagissent l'un sur l'autre.

La narratrice extradiégétique de *Loin de Médine* nous conduit à penser que le discours historique officiel peut devenir féminin et transmissible aux lecteurs. C'est pourquoi l'appropriation des documents historiques permet à l'auteur d'effectuer une relecture de l'Histoire, ensuite sa réécriture. La mémoire de l'Histoire permet d'établir un lien avec la mémoire collective :

Le besoin de mémoire est d'ordre intrinsèquement personnel. J'aime bien que vous soignez à Proust, car Proust a mis en valeur son temps perdu. De la part de romancier s'exerce une réappropriation de sa propre histoire en se confrontant à des mots et à la structure d'un roman

pour ressusciter le perdu. C'est cela le mouvement naturel d'écrire en saisissant l'instant passé, mais qui, pourtant, est ineffaçable pour la personne qui le restitue (Smati, 1990: 37).

Tout en explorant la mémoire des origines pré-islamiques, *Loin de Médine* exhume et reconstruit la vie collective pour asseoir une certaine notabilité de la femme. Pour Assia Djebar, il s'agit d'insérer dans l'Histoire la voix des femmes qui façonnèrent l'Islam, en la superposant aux documents arabes qui l'ont réduite au silence. Elle en fait des figures mythiques pour retracer une généalogie féminine apte à construire le présent et l'avenir.

c) L'utilisation des figures mythiques

Toute parole⁶ mythique va effectuer deux opérations complémentaires qui sont, d'une part, la déshistoricisation et, d'autre part, la réhistoricisation. La parole mythique serait un effacement de la charge politique d'une parole et la mise en place d'une intention politique nouvelle. Ainsi, ce jeu de substitution permet de fabriquer un sens nouveau, car, comme nous le confirme Barthes :

Le mythe ne cache rien et il n'affiche rien : il déforme ; le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion. Placé devant l'alternative dont je parlais à l'instant, le mythe trouve une troisième issue. Menacé de disparaître s'il cède à l'une ou l'autre des deux premières accommodations, il s'en tire par un compromis : chargé de « faire passer » un concept intentionnel, le mythe ne rencontre dans le langage que trahison, car le langage ne peut qu'effacer le concept s'il le cache ou le démasquer s'il le dit. L'élaboration d'un second système sémiologique va permettre au mythe d'échapper au dilemme : acculé à dévoiler ou à liquider le concept, il va le naturaliser. Nous sommes ici au principe même du mythe : il transforme l'histoire en nature (Barthes, 1957: 215).

Selon Barthes, l'Histoire permet donc au mythe, tout en l'attaquant quand elle ne valide pas son intention politique, de créer et d'inventer une autre Histoire. Le statut d'un

⁶ Selon Roland Barthes, toute parole se révèle mythique, autant par sa structure que par son contenu. Par ailleurs, toute parole mythique est politiquement intentionnelle, dans la mesure où elle vise à s'installer comme vérité et à empêcher toute investigation quant à sa légitimité. Le mythe est donc un système de communication, un message qui, représenté par toute parole écrite ou orale, picturale ou cinématographique, toute entité signifiante verbale ou visuelle, effectue une inflexion de la signifiante d'un signe. Le mythe se rapporte donc à la fois aux formes et aux idées. Le signifiant dans la parole mythique est donc à la fois porteur d'un sens plein passé et d'une présente forme vide. Le signifiant de la parole mythique s'associe à un concept et se métamorphose en une nouvelle signification qui est le mythe même.

De plus, Barthes précise qu'il n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques et c'est précisément parce qu'ils sont historiques que l'histoire peut très facilement les supprimer. Le mythe fonctionne donc par l'évidement de la charge historique du signe en le transformant en un signifiant. La parole mythique vide une histoire pour en remettre une autre : « Quel est le propre du mythe ? C'est de transformer un sens en forme. Autrement dit, le mythe est toujours un vol de langage ».

écrit « historique » semble ainsi défini par une combinaison de *significations* articulées seulement et présentées en termes de faits.

Selon le même processus, l'historicisation dans *Loin de Médine* est un moyen pour Assia Djebar de mythologisation, c'est-à-dire de créer de nouveaux mythes fondateurs. Il est ici nécessaire de rappeler que l'intention de l'auteur est de transmettre aux femmes d'aujourd'hui l'aspect combatif et courageux des femmes musulmanes d'autrefois, dans le but de leur insuffler la force et le courage nécessaires de s'imposer en tant qu'êtres à part entière dans la société algérienne. L'auteur propose donc aux jeunes femmes contemporaines de s'identifier et d'intégrer le passé à la fois comme maillon et réceptacle.

2. La reprise de figures mythiques

Par une structure où alternent les voix du chœur et celle des personnages, la tragédie grecque met ainsi en débat une situation ou un personnage devant le public, offrant ainsi un espace idéal pour exprimer des contradictions individuelles et collectives en apparence insurmontables. De plus, en empruntant ses sujets au mythe et non à l'Histoire proche, la tragédie accentue l'effet de distance entre le spectateur l'objet de la représentation. Les héros de la tradition apparaissent ainsi proches et lointains, humains et exemplaires.

Dans *Loin de Médine*, la reprise de situations et de figures mythiques illustre fort bien les théories de Genette sur l'intertextualité. La relation entre hypertexte et hypotexte relève de la transposition homodiégétique, puisqu'il n'y a changement, ni de cadre, ni de personnage. Fondée sur la *transmotivation*, car l'explication donnée des actions des personnages est nouvelle, elle offre à Assia Djebar la possibilité d'exprimer son indépendance par rapport au texte mythique. Ce processus dessine notamment pour l'auteur et ses personnages un espace de liberté dans un schéma prédéterminé.

L'auteur a ainsi recours à la figure mythique d'Antigone⁷, fille d'Œdipe. Cette héroïne défendait en Grèce antique les lois non écrites du devoir moral contre la fausse justice de la raison d'État. Antigone, au début de la tragédie, est une jeune enfant toute dévouée à la cause paternelle, non par politique ou par esprit de révolte - elle n'aide pas un homme opposé au pouvoir, mais par affection filiale. Antigone trouve alors toutes les attitudes qui vont lui permettre de faire face aux attaques pernicieuses du Chœur et de Créon qui voudraient bien la voir crier grâce. Sublime devant la mort qu'elle accueille comme une libération, toute son

⁷Antigone : fille d'Œdipe et de Jocaste. Après le duel entre ses deux frères, elle brave l'interdiction de son oncle Créon et donne une sépulture à Polynice : elle est enterrée vivante. Hémon, son fiancé et le fils de Créon, se tue. Elle symbolise le conflit entre les valeurs de la cité et celles de l'individu.

attitude est grandiose et inspire le respect de tous, même celui du Chœur des vieillards si inflexible à son égard. Son mérite et sa valeur se révéleront jusque dans le fait qu'elle préfère agir une dernière fois et donner tout le véritable sens de son acte d'opposition en se donnant elle-même la mort. Ainsi, parce qu'Antigone a fait preuve d'une fermeté exceptionnelle devant le danger, devant la douleur physique et morale, on peut dire qu'elle est une héroïne au sens plein du terme.

De la même manière qu'Antigone et sa lutte contre l'injustice des hommes dans le mythe grec, Fatima, la fille du Prophète s'impose aux hommes dans *Loin de Médine*, pour permettre aux femmes d'obtenir leur part d'héritage. Le roman relève donc d'une intertextualité mythique où se glisse notamment la figure d'Antigone. En adaptant le personnage dans *Loin de Médine*, Assia Djébar se nourrit de la mythologie antique et actualise ce mythe hérité pour exprimer un changement.

L'histoire de la jeune Nawar, l'épouse du rebelle Tolaiha, un bédouin du désert, de la tribu des Beni Asad, se déroule dans cette même perspective de transformation. Dans le récit traditionnel, la jeune femme n'apparaît qu'une fois : sur un champ de bataille, au côté de Tolaiha. Il est seulement noté qu'elle est « une de ses femmes ».

Ici, l'image de la fleur (Nawar en rabe avec l'idée du pluriel) est puissante, en ce sens qu'elle crée une atmosphère exprimant mieux que tous les discours la situation de la femme, privée de droits et de parole et réduite à l'état de femme-objet. Dans le récit djébarien, Nawar « l'inconnue » se métamorphose alors en une personne véritable, qui prend part, aux côtés de Tolaiha, à la lutte de manière active : « Elle est présente. Pourquoi, sinon parce qu'elle espère, elle aussi l'Archange ! Parce qu'elle doit croire, elle aussi, comme la Yéménite de Sanna'a, à la mission prophétique de son homme » (Djébar, 1991: 31).

Assia Djébar donne réellement vie à cette femme, « statue immobile ». Elle retrace l'itinéraire de Nawwar, en lui conférant le statut de porte-parole : « Oui, Nawar doit attendre vraiment l'Archange. L'annonciation dont elle ne doute pas – par amour, par admiration, ou par simple naïveté enfantine – est réservée, se dit-elle, au chef qui a été vainqueur dans la nuit, qui sera visité sous ses yeux et sous le manteau ! (...) Nawar, femme-fleur, est une enfant assoiffée de légende » (*idem*: 32).

Dans *Loin de Médine*, les femmes sont donc considérées comme de véritables héroïnes et deviennent des personnages de fiction qui établissent un pont entre l'Histoire, la langue et la littérature. Car, l'extraterritorialité de la langue française offre à l'auteur la possibilité de ressusciter ces femmes guerrières comme des mythes fondateurs, alors qu'elles étaient maintenues jusque-là dans le silence des rôles insignifiants :

La Tradition rapporte que Tolaiha demeura croyant fidèle, sa vie durant. Or, depuis que Nawar a fui sur son chameau de course et s'est perdue en Syrie avec Tolaiha, un silence compact recouvre la jeune femme.

Fleur fanée, fleur refermée. Un rêve, comme fut rêvée la venue de l'Archange ; un rêve dissipé qui ne hante plus Tolaiha rentré dans le rang.

Et si Nawar, 'la fleur', attendait toujours Gabriel, là-bas, bédouine cernée dans une ville de Syrie ? (*idem*: 32-33).

Autre histoire : celle de Selma, la rebelle, fille de chef, prisonnière de guerre du Prophète, poursuit cette même volonté de l'auteur de dresser dans *Loin de Médine* des femmes exemplaires par leur courage et leur ténacité. Ainsi, Selma, une fois libérée par la famille du Prophète, reprend, à la mort de son frère, les armes contre l'Islam :

La femme rebelle, abritée dans sa litière et installée au cœur même du danger, excite ses hommes de la voix... À travers les rideaux, elle regarde : au loin, en face, puis approchant difficilement, les hommes de l'Islam parmi lesquels elle ne voit que Khalid. Le fameux général, petit homme sans prestance mais à l'intelligence et à l'audace exceptionnelle. Est-ce là qu'elle se met à le haïr ? Pense-t-elle au frère mort, regrettant, au-dessus des cadavres qui s'entremêlent, de ne pas tenir elle-même un sabre, pour tuer ? (*idem*: 38).

Remontant le fil du destin de cette héroïne, Assia Djebar retrouve « la vraie Selma », la rebelle, et érige son âme indomptable. Il semble donc qu'ici, l'intérêt de l'auteur se porte une fois de plus sur l'affirmation d'une identité féminine dynamique et combative que le discours des historiens avait condamnée à l'effacement et à la mort. Il s'agit, par conséquent, de retourner au temps mythique des origines, afin de recomposer l'histoire des femmes du passé dans son authenticité première. C'est sur cette vérité que pourra se fonder l'identité véritable des femmes.

3. L'expression de Soi

En s'érigeant contre Tabari et l'ensemble des chroniqueurs qu'Assia Djebar légitime le contre-discours proposé : « Ultime détail du chroniqueur dont on pourrait entendre la voix soudain durcie : Selma à terre, cela ne suffit-il pas ? » (*idem*: 39). Et l'auteur ajoute en s'opposant à lui :

Khalid tue Selma. Mais si, cette fois, la responsabilité en incombait à la victime ? Ce pourrait être elle qui, à terre refuse l'agenouillement. Elle, peut-être, qui bondit comme une panthère. Une arme dans la main, ou même sans arme visible, elle a pu, de ses yeux, de son rire, provoquer : 'Tue-moi' Et Khalid, fasciné, n'a pu cette fois qu'obéir. Selma tombant devant le général, et peut-être à sa manière, le subjuguant (*idem*: 39-40).

En déclarant que l'histoire a été faussée, Assia Djébar va déterminer un dialogue nouveau, que seule la fiction dévoile afin d'instaurer un discours interactif où chroniqueurs, personnages féminins et lecteurs peuvent communiquer. Dans sa forme la plus simple, le dialogisme intervient dans la fiction en mettant en dialogue les différents personnages et narrateurs du récit :

- Mes amis, mes frères, regardez-moi ! Je suis vieille depuis longtemps ! Cet homme rêve de m'avoir pour esclave. Je ne crains plus pour moi. Nous sommes tous esclaves de Dieu, et de dieu seul !... Pour un mot, je ne laisserai pas vos vies, vos biens livrés au feu ou au pillage ! Ce ne peut être qu'un mot pour moi !
- Tu es la plus libre d'entre nous ! Intervint quelqu'un.
- Rassurez-vous, dis-je fermement, et laissez-moi faire ! Je vais racheter ma liberté. Mon père les contint et me laissa aller (*idem*: 131).

Cette multiplicité de point de vue aide le scripteur à jeter le discrédit sur l'Histoire officielle ; M. Bakhtine déclare que lorsque nous sommes en présence d'un texte dialogique et polyphonique, l'idéologie se retrouve fragmentée au point de l'éclatement. L'objectif d'Assia Djébar, c'est de poser un regard critique sur l'Histoire et de permettre à d'autres discours de coexister. Ainsi, le lecteur pourra développer sa propre vision du monde.

Face à la tradition orale, – s'articulant sur *El isnad et El anana* –, qui aurait servi aux chroniqueurs arabo-musulmans de relater une version de l'Histoire, Assia Djébar pose la polyphonie au sein de la fiction comme une autre variante de l'oralité.

Cependant, l'oralité est un caractère subversif, non seulement par sa transcription d'un discours considéré comme superficiel et donc condamné au silence, mais encore par son opposition au discours masculin dominant. La dimension idéologique du texte devient comme garantie : l'écriture constitue une reformulation, une variation d'un discours verbal antérieur.

La « difficulté » de la langue arabe dans laquelle les chroniques de l'Islam des origines s'expriment, incitent l'auteur à dérouler en langue française la mémoire féminine, pour l'éclairer et la dynamiser d'une nouvelle interprétation. Dans le roman, le retour au passé apparaît comme une alternative pour retrouver une identité féminine collective altérée par les

écrits masculins. Mais raconter en français une Histoire arabe ne constitue-t-il pas une rupture avec le monde musulman ? Écrire en français, n'est-ce pas aussi faire de l'Occident une partie de soi ?

Dans les romans d'Assia Djébar, un premier mouvement se dessine dans l'écriture, celui de l'extériorité à l'intériorité et, en considérant, un second mouvement prend son essor, celui de l'intériorité à l'extériorité :

Cette langue que j'apprends nécessite un corps en posture, une mémoire qui y prend appui. (...) Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour peu, il s'envolerait ! » (Djébar [1985]: 208)

Comme le souligne ce passage de *L'amour, la fantasia*, l'écriture est cet espace fécond de gestation, où s'est formée la conscience de l'auteur, son libre-arbitre, qui l'a réconciliée avec elle-même. Autrement dit, les cultures arabo-berbère et française ont donné naissance à l'écriture djébarienne qui privilégie ainsi l'entre-deux, le passage. Le changement de lieu s'opère dans une volonté de se mettre à la place de l'autre. C'est, par conséquent, l'espace de la rencontre avec l'autre, de la découverte de l'altérité qu'offre le mouvement de l'écriture d'Assia Djébar.

Pour que soit maintenue en langue française l'expression de soi, l'auteur doit abolir la distance entre les deux espaces et trouver le lieu et le moment où l'écart entre les deux est inexistant : un terrain de concordance, conciliateur, sans rupture, qui ressemblerait au jardin innocent de l'enfance, évoqué dans *Vaste est la prison* :

Je ne parlais donc pas français encore. Et le regard que je levais sur le sommet de l'arbre, sur le visage du garçon aux cheveux châtain, au sourire moqueur, était celui d'un silencieux désir informe, démuné à l'extrême car n'ayant aucune langue, même pas la plus fruste, pour s'y couler.

Maurice n'était ni le proche ni l'étranger : il était d'abord celui dont mes yeux, à travers les branches de l'arbre, s'emplissaient, alors que, soudain tarie, ma voix se vidait : de ses rires, de ses cris, de ses mots.

Dans ce silence-là de l'enfance, l'image de la tentation puérile, du premier jardin, du premier interdit, se dessine. Apparaît intense, mais paralysante (Djébar, 1995: 265-266).

Entre deux lieux qui semblent s'opposer, Assia Djébar introduit un rapprochement, une ressemblance. Ce travail de rapprochement des deux espaces a une conséquence singulière sur l'espace intérieur, puisqu'il tend à le transformer, à le faire changer de nature, n'étant plus déjà cet espace intérieur soumis à la tradition silencieuse. Il tend à devenir autre et représente un éveil de la conscience de la romancière, imprime de sa vitalité, lui insuffle un certain dynamisme.

Ainsi, comme l'affirme Jacques Madelain : « Mais toute littérature d'inquiétude est une littérature d'éveil. En effet, la double culture de ces écrivains maghrébins est susceptible d'entraîner chez eux une double capacité d'introspection qui donne à leur regard un éclat acéré et à leur imagination la puissance d'investir deux cultures ».

Dans les romans d'Assia Djébar, l'éclatement des formes contribue notamment à cette impression d'abondance et de foisonnement. L'intertextualité permet spécialement d'inscrire dans les romans une richesse et une vitalité considérables. Ainsi, dans *Loin de Médine*, la première épigraphe⁸ qui ouvre le roman relate l'histoire de l'empire iranien des origines à la conquête islamique. La citation insiste sur la notion du Tout et témoigne du projet d'Assia Djébar :

... Tout ce que je dirai, tous l'ont déjà conté ; tous ont déjà parcouru le jardin du savoir. Quand même je ne pourrai atteindre une place élevée dans l'arbre chargé de fruits, parce que mes forces n'y suffisent pas, toutefois celui même qui se tient sous un palmier puissant sera garanti du mal par son ombre. Peut-être pourrai-je trouver une place sur une branche inférieure de ce cyprès qui jette son ombre au loin...

Comme Ferdousi, l'auteur de *Loin de Médine* se dote de toute la bonne volonté nécessaire pour raconter l'Histoire en sa totalité et notamment pour insister sur la place importante des femmes dans le passé et dans l'héritage islamique. Assia Djébar poursuit en citant une seconde épigraphe, celle de Michelet, pour signaler le rôle de l'imagination des hommes dans la production de l'histoire : « Et il y eut un étrange dialogue entre lui et moi, entre moi, son ressusciteur, et le vieux temps remis debout ».

C'est précisément ce dialogue qui est entrepris avec imagination et force par Assia Djébar dans *Loin de Médine*, dialogue entre ces premiers temps de l'Islam et sa forme actuelle. Ainsi, dans le roman, Assia Djébar reprend dans son propre discours celui des historiens arabes, ce qui lui offre une possibilité de se situer sur le plan idéologique et d'affirmer le droit des femmes à une place d'êtres à part entière dans la société arabo-musulmane. L'écriture d'Assia

⁸Cette épigraphe est tirée d'un écrit historique de Ferdousi, poète persan.

Djebar forme ainsi une passerelle entre passé et présent, un pont qui donne accès à la connaissance de soi et des autres, elle est naissance d'une parole, née dans le non-dit qui se déploie dans la lumière :

Écouter le son, le rythme, le chatolement des images de l'autre langue, celle des chroniques, et tirer, (...) grâce aux « trous » du récit premier (grâce aux difficultés que m'offraient cette langue), tirer cette mémoire féminine, lambeau après lambeau, muscle après muscle, peut-être souffrance après souffrance, en tout cas lien après lien qui se déroulent et qui donnent vie – en langue française (Djebar, 1993).

C'est donc dans le monde de l'écriture que se prolonge la quête de soi, la construction d'une personnalité et celle de la collectivité. Dans le sillage de l'écriture de l'auteur, ce sont les femmes d'Algérie que l'on entend en écho et qui, par leurs souffrances et leurs transmissions de la parole de vérité, libèreront le pays de la violence aveugle. L'écriture est cet élément catalyseur, grâce auquel l'imaginaire prend son essor et se déroule dans la sphère du désir, lieu souhaité par l'auteur, générant ainsi l'image de la femme libérée du lieu assigné par la culture du pays.

Conclusion

Dans *Loin de Médine*, Assia Djebar revient incessamment sur l'acte d'écrire. Il s'agit, en effet, pour la romancière, d'entreprendre une écriture en français sur une matière islamique, inscrite en langue d'origine, l'arabe. La langue française permet ainsi de faire revivre ces femmes, héroïnes de l'Islam, maintenues jusqu'alors dans le silence et l'oubli. Si l'on se réfère, en effet, aux parties internes du roman, le contenu en ressort à l'écriture. Les mots sont donc moyens dynamiques de connaissance, les termes comme « traces », « biffures », abondent comme pour dire l'acte d'occuper l'espace de la page par des mots qui tracent, inscrivent une expérience individuelle et collective. Pour l'auteur, le dialogue avec le passé permet donc de maintenir le contact avec le monde, de l'habiter par le regard et la parole. La recherche d'une mémoire féminine ne se distingue donc pas de la quête du sens.

Grâce à ces témoignages insérés dans le texte, le roman tout entier instaure une communication avec le monde extérieur et se définit dans un rapport dialogique avec lui. L'utilisation des différentes voix permet une polyphonie de paroles de femmes, où chaque voix se distingue des autres. C'est là une manière de bouleverser l'idéologie dominante et de laisser retentir d'autres échos de l'Histoire. Malgré l'identification nominative des voix, il n'en demeure pas moins que leurs discours restent anonymes. Grâce à cet anonymat, la

narratrice, vraisemblablement Assia Djébar elle-même, trouve la force et la détermination de dire un contre-discours. Celui-ci s'oppose de manière subversive et ce, durant toute la narration, aux discours officiels.

Dans *Loin de Médine*, c'est tout le genre romanesque qui se retrouve là réinvesti : tout comme le document historique, la fiction propose une perspective historique et pose la subjectivité comme seul garant de réhabiliter l'Homme dans son rapport à l'Histoire.

Références bibliographiques

AUSTIN, John (1991). *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil, coll. « Points essais ».

BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.

COMPAGNON, Antoine (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.

DJEBAR, Assia (1991). *Loin de Médine*. Paris: Albin Michel.

DJEBAR, Assia (1995). *L'Amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel.

DJEBAR, Assia (1995). *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (1993). « La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue », *Mises en scènes d'écrivains* [Entretien avec Assia Djébar]. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

MAQUERLOT, Jean-Pierre (2000). *Réécriture*. CETAS-ERAC, Université de Rouen.

SMATI, Thoria (1990). « Création et liberté : Entretien avec Assia Djébar », *Algérie Actualités*, n°. 1276, semaine du 29 mars au 4 avril.