

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

UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE  
FRANCAISE

N° :.....



DOMAINE : LETTRES ET LANGUE  
ETRANGERES

FILIERE : LANGUE FRANCAISE

OPTION : LITTERATURE GENERALE ET  
COMPAREE

**Mémoire présenté pour l'obtention  
Du diplôme de Master Académique**

**Par: BOUREZG Radouane**

La dimension épique dans *Vaste est la prison* et *Loin de  
Médine* d'Assia Djebar

Intitulé

**Soutenu devant le jury composé de:**

LAKHAL Daloula      Université MOHAMED BOUDIAF Président

SOUAMES Amira Université MOHAMED BOUDIAF Rapporteur

MAOUCHE Salim      Université MOHAMED BOUDIAF Examineur

**Année universitaire : 2019 /2020**

# REMERCIEMENTS

**Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé de près ou de loin pour la réalisation de mon travail.**

**Je commence par mon directrice de recherche pour ses nombreux conseils et livres qu'il m'a fourni, qui m'ont permis d'arriver au terme de cette recherche donc, un**

**grand merci à Dr Souames Amira.**

**Ma gratitude va également, à tous ceux qui m'ont apporté leur soutien morale et matériel à commencer**

**par, mes parents, mes frères.**

**Enfin, je remercie mes amis Ali et Nassir.**

# **Dédicaces**

JE DEDIE CE MODESTE MEMOIRE A TOUS LES PERSONNES QUI ME  
SONT CHERS.

# Table des matières

REMERCIEMENTS .....	2
Dédicaces .....	3
Table des matières .....	6
INTRODUCTION GENERALE .....	8
Chapitre I .....	17
Texte(s) et contexte(s) .....	17
I.1. Assia Djebar et les arts : un parcours multidisciplinaire : .....	18
I.2. CONTEXTE.....	19
1.2.1. Vaste est la prison : l'Histoire au cœur du roman.....	21
I.2.2. Loin de Médine, une œuvre d'urgence : .....	27
CHAITRE II : .....	33
L'épopée au service de la fondation .....	33
II.1 -Définitions de « l'épique » : .....	34
II.2. L'épopée genre universel : .....	35
II. 2 .1. L'univers du merveilleux : .....	37
II.2. 2. Le mythe, source de l'épopée : .....	38
II.2.2. Parole et épopée : .....	39
II.2.3. Le héros épique : .....	40
II.3. L'épopée à la lumière des textes : .....	42
II.3.1. Le sacré et l'ouverture à l'exception(nel) : .....	44
Chapitre III .....	49
<i>Loin de Médine et Vaste est la prison</i> : une épopée au féminin .....	49
III .1. La dimension épique des femmes historiques : .....	50
III .1.1. femmes en mouvements.....	50

III. 1. 2. Personnages féminins et perception structurale de l'œuvre:.....	50
III.2. L'épopée de la parole : .....	56
III. 2 . Combat de la parole : .....	58
III.2. La narratrice se raconte.....	64
III.2. 2. L'archéologie de la femme arabe : des femmes en quête d'identité .....	66
III.2.3. Les gardiennes de l'héritage .....	68
III. 3. La transposition du mythe De De Don Quichotte dans <i>Vaste est la prison</i> : .....	73
III.3.1. La valorisation du personnage féminin : .....	74
III.3. 2. Le mythe d'Agar dans <i>Loin de Médine</i> .....	75
III.3. 3. Parole mythique : .....	76
III.3. 4. L'exil de la parole :.....	78
Conclusion générale .....	80
Bibliographie .....	82
RESUME .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>

# INTRODUCTION GENERALE

Généralement, dans les récits épiques, où les guerres de conquêtes demeurent au centre des intrigues, la femme est considérée comme simple spectatrice ou suiveuse des événements. Elle ne joue pas le rôle de premier plan dans les diverses actions constituant les récits épiques. La richesse exceptionnelle des récits épiques est souvent évaluée sous l'aspect où l'homme accomplit des haut-faits. La femme n'est pas active et n'apparaît que rarement au cours des combats menés par le héros épique. Bien entendu, la passivité attribuée à la représentation des femmes dans les actions épiques tire son origine des normes traditionnelles des sociétés productrices des épopées. Au contraire, c'est l'homme qui est majoritairement présent, visible, plus prompt à remplir certaines missions délicates, des missions à haut risque.

Il sera donc question d'examiner la représentation des femmes dans deux romans d'Assia Djebar *Vaste est la prison*<sup>1</sup> et *Loin de Médine*<sup>2</sup> de notre étude en tant que personnages actifs et braves, permettant aux héros d'atteindre l'objet de leur quête.

---

<sup>1</sup> Djebar Assia, *Vaste est la prison*, Paris Albin Michel, 1995.

<sup>2</sup> Djebar Assia, *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991.

La démarche consistera à faire la lumière sur les actions héroïques. La participation de la femme au combat épique, initialement réservé au genre masculin, sera considérée comme le signe de son engagement au progrès de la société humaine.

Les Algériennes se sont dévoilées dans divers rôles en tant que combattantes pour la liberté (comme documenté dans des œuvres telles que *L'An V* de la révolution algérienne de Frantz Fanon), après la révolution, beaucoup de femmes de toutes les classes trouvées étant eux - mêmes forcés de retour dans serviles rôles.

Djebar, dont le père enseignait le français, a été envoyé à l'école en France, et a ainsi grandi avec une sensibilité plus proche de ses partenaires féministes français, plutôt que des idéaux fondamentaux. Cette expérience internationale a préparé le terrain pour la vie de Djebar de lutte militante au nom des subordonnés Femmes algériennes.

De ses premiers romans. *La Soif* (1958), *Les Impatients* (1958) et *Les Enfants du nouveau monde* (1962) à ses œuvres les plus récentes, Djebar a offert ses lecteurs sur trente ans de exploration féminine, Cette exploration englobe le plus souvent les difficultés liens d'être une femme dans les trois phases de l'Algérie histoire: **L'époque coloniale, les années révolutionnaires (1954-62) et la période de l'après-indépendance (1962 à nos jours).**

Cependant, quel que soit l'époque, Djebar s'exprime, en exigeant de définir et d'interpréter le rôle des femmes dans l'histoire, la politique et la culture algériennes. Ces rôles souvent qu'ont été négligés en raison de femmes par manque de la représentation, la voix, et la présence dans les deux annales algériennes et françaises de l'histoire.

Djebar a été à l'origine formé comme une historienne, mais tout encore un étudiante, elle a déterminé que, dans le but d'atteindre un plus large public, elle se traduire ses recherches dans la fiction plutôt qu'utiliser une documentation historique simple. En ce qui

concerne ses difficultés avec les autorités algériennes pour ses écritures libérales, elle-même s'est tue volontairement pendant dix ans. C'est jusqu'à l'année 1978 qu'elle était réapparue, mais cette fois avec un film. « La Nouba des femmes du Mont Chenoua », lançant ainsi la troisième étape de sa carrière. Tout au long de ses dernières 30 années, Djébar a cherché à rétablir l'anéantissement de la présence féminine algérienne à travers ses films et ses textes en ordre pour garder sa mémoire vivante.

Du classement des histoires de femmes qui ont combattu lors de la révolution franco - algérienne, à la recherche dans les archives anciennes pour les histoires de perte des princesses et héroïnes algériennes, Assia Djébar a fait ce travail pour faire un lieu d'importance pour les femmes dans son pays natal. « Je ne pleurerai pas mes amies d'Algérie », déclare l'auteur dans un article dans *Le Monde*.

Le but d'Assia Djébar était toujours de porter au jour ce qui se cache derrière les mystérieuses « béances » des textes historiques dues, certes, à l'éloignement temporel des historiens qui « écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits » mais aussi à une négligence plus ou moins volontaire de leur part du fait qu'ils sont « *transmetteurs certes, scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine ...* »<sup>3</sup> .

A travers la relecture de moments vécus par ces femmes, Assia Djébar revisite l'Histoire des fondements de la civilisation musulmane. De par leur nombre, leurs statuts, leurs attributs, en tant que mère, épouse et fille, ces femmes ont occupé cet espace de façon significative et toujours auréolées d'héroïsme.

## **Choix du corpus**

---

<sup>3</sup> Avant-propos" in *Loin de Médine, op.Cit.,p.06.*

Il faut dire que nous avons trouvé beaucoup de difficultés dans le choix des romans *Vaste est la prison* et *Loin de Médine* ; il nous fallait trouver quelques points de ressemblance entre ces derniers pour nous permettre par la suite de les soumettre à une étude comparative. Nous pouvons néanmoins indiquer quelques critères préliminaires qui nous ont permis de les choisir : d'abord, l'écriture des trois romans est une écriture que l'on appelle l'écriture de l'Histoire. Ceci permettra de voir comment s'articule cette l'épopée dans les deux romans.

Il est vrai qu'à première vue, il peut paraître un peu surprenant d'ajouter aux deux romans *Vaste est la prison* et *Loin de Médine* : l'Histoire, toujours présente sous différentes formes dans l'œuvre d'Assia Djébar, devient pour la première fois thème dominant dans *Loin de Médine* ; alors que dans le roman *Vaste est la prison* le thème de l'Histoire est abordé d'une façon particulière : il est vu sous l'aspect de la tradition.

Et c'est pourquoi nous avons pris comme corpus non seulement les deux romans *Loin de Médine* mais que nous avons tenu à y inclure *Vaste est la prison* qui pour tous les critiques est en dehors de l'Histoire.

Notre corpus, *Vaste est la prison*, ne déroge pas à la règle. Ainsi, dans cette œuvre nous constatons que le récit raconte l'histoire des femmes algériennes. De même que, nous remarquons que ce roman est traversé par un souffle « épique » qui fait du héros collectif « un héros épique ». Nous tenterons tout au long, de ce travail, de lire comment et à quel niveau, se manifeste le détournement de l'histoire à travers l'épique.

L'autre raison du choix du corpus est son appartenance à un cycle de bilan et de crise. C'est bien avec son deuxième cycle d'écriture qu'Assia Djébar finalement s'expose ; consciente de ses capacités, débarrassée de sa pudeur de femme et émancipée de la tutelle paternelle, elle va relever le défi social et montrer qu'elle sait mettre à profit sa formation

d'historienne en montrant ses savoirs. Dans cette pratique de l'Histoire, elle va se dévoiler à elle-même avant de s'affirmer publiquement comme romancière. Inscrivant son destin personnel dans l'Histoire nationale et mêlant sa voix à celles des autres femmes algériennes.

Les deux romans *Vaste est la prison* et *Loin de Médine* posent en fait la question générale de « l'écriture de l'Histoire » chez Assia Djébar de part son statut assez singulier, tenant de son milieu, son éducation, sa langue, son exil...

Au niveau de la composition des deux romans, des moments de narration, de dialogue ou de récit alternent. Le tout porté par une parole hyperbolique entièrement orientée selon des indices du destin, dans la plus pure des traditions épiques universelles. Or cette parole est d'abord celle des voix féminines que nous qualifions d'épiques pour au moins deux raisons : en nous situant au niveau de la fondation, nous nous intéresserons aux différents acteurs – femmes qui incarnent, personnifient les valeurs de l'épopée, des types féminins.

La tâche est donc grandiose de restituer toute son importance au rôle joué par les femmes dans la diffusion de la nouvelle religion et par leur influence sur les fondateurs de l'Islam primitif, dans la construction de la civilisation musulmane, mais aussi de retrouver leur vécu, leur Histoire. L'auteure tient ainsi à redonner vie à des femmes qui, en ces temps premiers de l'Islam se présentaient comme des individus à part entière, maîtresses de leurs mouvements et de leur destin, prêtes à disputer aux hommes la suprématie par la force des armes et / ou l'art de la parole.

De même que, nous remarquons que ces deux romans sont traversés par un souffle « épique » qui fait du héros collectif « un héros épique ». Nous tenterons tout au long, de ce travail, de lire comment et à quel niveau, se manifeste cet « épique ».

Le désir de faire revivre l'épopée de ces premiers temps aura-t-il été amplement comblé ?

Partant de ces remarques, nous pouvons considérer que la distance que prend l'auteure par rapport aux témoignages constitue la source même de la dynamique de l'écriture d'Assia Djébar.

**Nous posons la problématique du témoignage à travers l'épopée revient à tenter de trouver des réponses à la question suivante relative à la prise en charge du récit épique dans une œuvre romanesque où les genres s'entremêlent :**

1- Quels sont les stratégies d'écriture utilisées pour tout à la fois témoigner et prendre de la distance vis-à-vis de l'Histoire ?

A travers ces questions, nous aurons la possibilité de nous interroger sur la mise en écriture des actes héroïques féminines et leur relation avec l'entreprise de la subversion qu'entreprend l'auteure. Nous verrons comment Assia Djébar réécrit les événements dans la perspective d'une nouvelle stratégie. Dans ce nouveau pacte d'écriture- lecture, la stratégie en quête de réponses, de l'écrivaine, est aussi quête esthétique.

Dans ce sens notre lecture nous a également permis de poser l'hypothèse centrale selon laquelle la dimension épique qui traverse l'œuvre d'Assia Djébar dévient les lois de l'épopée traditionnelle, quand l'auteure introduit le désir à travers leur corps et quand elle ravive leur voix.

Nous allons essayer de trouver la réponse aux hypothèses suivantes :

- *Loin de Médine* et *Vaste est la prison* à apparence historique puiseraient dans le registre épique et ils se présenteraient comme forme modernisée de l'épopée.

- Chez Assia Djébar, ces figures féminines historiques baignent dans une atmosphère épique où le réel contrasterait avec le merveilleux et avec l'imaginaire fictionnel.

L'écrivaine organiserait ainsi son travail de recherche autour des voix qui habitent le texte et qui perturbent l'assurance du discours officiel.

La relation symbolique de la parole féminine à l'écriture d'urgence d'Assia Djébar soulève le problème du témoignage et de la distanciation par rapport au discours officiel. En effet par rapport à toutes les traditions épiques, cette épopée au féminin est en opposition avec le rôle habituel de la femme. Cet état de fait entre en relation avec le statut de l'écriture, lui aussi plus masculin que féminin selon une conception traditionnelle du rôle des sexes. Double audace donc : celle de la femme qui combat et celle de la femme qui écrit sur la femme qui combat et qu'il faudra bien mettre au jour dans notre travail.

Pour donner à son œuvre une légitimité religieuse certes, mais aussi une légitimité linguistique Assia Djébar puise dans un immense réservoir de fond culturel oral que nous retrouvons dans toute la littérature maghrébine d'expression française. Il est important de souligner que si l'intérêt attribué à l'oralité apparaît comme spécificité de la construction thématique et narrative des œuvres maghrébines de langues française; les femmes y sont encore plus attachées d'une manière plus universelle. Béatrice Didier précise : « ce rapport à la littérature orale est précisément un élément très positif de cette spécificité féminine. »<sup>4</sup>

Pour répondre à cette problématique, nous proposons deux hypothèses autour desquelles nous allons organiser notre réflexion : les deux romans *Vaste est la prison* et *Loin de Médine* déploient une poétique de l'« épique au féminin ou bien la dimension épique féminine » qui se traduit par la première supposition ; l'épique se manifeste

---

<sup>4</sup> *L'écriture-femme*, Paris, éd. : P.U.F., 1981, p.37.

thématiquement, dans l'histoire, et dans le vocabulaire employé. Celle-ci s'exprime par l'investissement de l'Histoire et du réel dans ce récit.

La deuxième hypothèse est que l'épique se manifeste sur le plan scriptural et scripturaire. Plan scriptural en mosaïque, se présente par un style d'écriture unique qui lui confère sa beauté et sa grande qualité esthétique.

L'approche théorique que nous choisissons d'adopter à fin de, répondre à notre problématique, relève d'une démarche pluridisciplinaire. Cela ne permettra une meilleure appréhension de notre corpus, *Vaste est la prison* et *Loin de Médine*.

Pour commencer, nous optons pour une critique d'inspiration narratologique. Théorie qui nous fournira les outils d'analyse interne du texte, ceux-ci nous permettrons de faire l'étude des structures et procédés narratives présents dans le corpus. Puis, nous continuerons avec la sémiologie, celle-ci nous aidera à donner son sens au texte.

En parallèle, à l'approche précédente, nous ferons appel aux théories qui s'occupent de lire les œuvres en relations avec l'espace social externe. Celles-ci nous aiderons à comprendre le roman au-delà, de sa visée esthétique ainsi, ces théories dont la sociocritique, la réception, la lecture nous permettrons d'étudier notre roman, dans son acception sociale. Cette démarche multidisciplinaire, nous permettra de faire appel chaque fois, qu'il nous est possible à d'autres disciplines à fin, d'éviter tout arbitraire dans notre réflexion.

- **Plan de recherche :**

Pour répondre aux questions annoncées dans la problématique, notre mémoire sera réparti en trois chapitres :

Le premier chapitre intitulé : **Texte(s) et contexte(s)** traite la relation entre les différents textes et contextes qui habitent les deux romans, car il s'agit d'un retour aux sources

anciennes pour un témoignage d'urgence. Ces sources constituent le texte officiel qui sera perturbé par l'intervention des voix des femmes qui font partie d'un moment fondateur : fondation qui doit être légitimée par une épopée. Comment se manifeste cette épopée ? *Vaste est la prison* et *Loin de Médine* obéissent-ils aux lois du genre épique ?

Notre deuxième chapitre intitulé : **L'épopée au service de la fondation** sera dédié à l'étude représentative de nos héroïnes selon leurs fonctions ambivalentes. Le premier développera les définitions des notions de bases.

Pour assurer sa position de prise de distanciation, l'auteure se lance dans l'entreprise de la subversion. Cette subversion qui se fait d'abord à travers les voix féminines qui font le chœur (cœur) de cette épopée qui ne peut être humanisée que si elle est féminisée.

Toutes ces femmes trouvent une liberté de mouvement par leur voix et leurs corps dans un univers épique particulier. Celui-ci va constituer notre troisième chapitre que nous avons intitulé : **Loin de Médine et Vaste est la prison : une épopée au féminin**

# **Chapitre I**

## **Texte(s) et contexte(s)**

## **I.1. Assia Djébar et les arts : un parcours multidisciplinaire :**

Assia Djébar, figure de proue de la littérature du Maghreb d'expression française, a connu un parcours absolument unique et des plus particuliers qui peut s'expliquer de plusieurs façons : soit par l'extraordinaire éducation qui a été la sienne, à une époque et dans une société où les femmes de l'islam en étaient habituellement privées ; soit par les différents métiers qu'elle a pu exercer, aussi bien dans le champ des sciences humaines que dans celui des arts et ce, toujours en tant que musulmane ; soit, enfin, par la réalisation de son œuvre militant en faveur des droits des femmes, œuvre précoce et prolifique, dont l'originalité et la qualité ont été maintes fois saluées à travers le monde, et qui a emprunté des voies aussi nombreuses que variées, malgré l'oppression masculine et le fanatisme religieux désireux d'étouffer toute action, toute voix, toute émancipation féminines.

En cinquante-deux ans de carrière, c'est donc progressivement qu'Assia Djébar a su se faire connaître tout en se taillant une place enviable dans l'univers des belles lettres. Son élection à l'Académie française le 16 juin 2005, grâce à 16 voix contre 11 pour l'écrivain Dominique Fernandez, et son nom qui fut retenu à quelques reprises pour le Prix Nobel, en font foi, entre autres honneurs prestigieux dont elle a été gratifiée par le passé

Les spécialistes de son œuvre n'ont pas manqué de souvent mettre en lumière les différentes étapes de son cheminement à la fois riche et complexe. Mais un aspect incontournable du parcours djébarien semble malgré tout avoir en partie échappé à la

critique qui ne s'y est jamais penchée sérieusement. Il s'agit du caractère multidisciplinaire du cheminement qui fut celui d'Assia Djébar, lequel a de manière décisive orienté son œuvre, marqué son esthétique et défini sa poétique.

Considérée donc comme la grande écrivaine du Maghreb, d'origine algérienne, de culture arabo-berbère et musulmane, de formation intellectuelle française, Assia Djébar a réalisé une œuvre aboutie sans abandonner ses origines. Son parcours littéraire témoigne de son processus d'écriture à partir des contraintes extérieures et de cette urgence intérieure, faisant de son acte d'écrire un espace fertile où se conjuguent oralité et graphie, selon des modalités différentes, dans des textes multiformes qui se distinguent par des structures narratives et discursives originales et qui sont avant tout des écrits de mémoire, de réappropriation identitaire.

Le rôle « phare » d'Assia Djébar n'est pas seulement notoire en tant qu'inspiration littéraire pour une génération de femmes-écrivaines : ses publications suivant *Les femmes d'Alger dans leur appartement*, semblent avoir suscité, pour les années 90, des réflexions critiques francophones tournant principalement autour de deux problématiques. D'une part, ses textes réfléchissent sur les thèmes, les codes ou les stratégies narratives qui les distinguent des simples témoignages ou représentations documentaires. D'autre part, son écriture d'Assia Djébar a permis de rejoindre les apports récents de la critique postcoloniale et d'étudier les enjeux symboliques de l'écriture féminine : en rapport avec la langue, le regard, le corps, la religion et le pouvoir.

## **I.2. CONTEXTE**

Après les tâtonnements des deux premiers romans de jeunesse *La Soif* (1957) et *Les Impatients* (1958), où l'Histoire en tant que cadre d'une fiction intimiste fait déjà allusion à des questions essentielles.

Dans *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962) et dans *Les Alouettes Naïves* (1967), elle raconte la guerre d'Algérie en choisissant comme point de vue l'expérience de femmes de divers milieux sociaux qui l'ont vécue.

Dans *Les Alouettes naïves*, L'Histoire n'est pas plus que dans l'œuvre précédente le véritable objet du texte. Elle demeure une ouverture vers l'investigation psychologique.

Parus respectivement en et 1991 et 1995 *Loin de Médine* et *Vaste est la prison* ces deux romans constituent, d'une part, une continuation et, d'autre part, une sorte de rupture.

De prime abord, de la même manière que les romans précédents, ces textes ont pour thème principal la condition de la femme. Ces femmes ont pour particularité d'être des personnages centraux faisant le récit de leur destin et questionnant leurs rapports avec les hommes, les autres femmes et leur statut dans la société. Comme ceux du premier cycle d'écriture.

Dans deuxième roman de notre corpus *Loin de Médine*, l'auteure prête sa voix aux femmes qui entourèrent le Prophète et dont l'Histoire islamique officielle a en grande partie tu le rôle essentiel.

L'aventure personnelle prétend, dans ce roman, devenir un espace de démonstration historique.

*Loin de Médine* prend pour toile de fond plusieurs événements qui eurent lieu dans les premiers temps de l'Islam, durant les dernières années de vie du Prophète Mohammed jusqu'au califat d'Omar. Les personnages présentés dans ce roman sont des personnages empruntés à l'Histoire sauf Habiba, qu'Assia a souligné avoir inventé.

### 1.2.1. Vaste est la prison : l'Histoire au cœur du roman

Ce livre, paru à Paris en 1995 chez Albin Michel, n'a connu qu'une réédition en 2002 en format Poche, mais qui ne présente aucune différence avec celle de l'origine. Sa première page de couverture présente le portrait d'une odalisque, détail d'une œuvre du peintre Jean-Baptiste Tissier et dont la référence se trouve clairement inscrite sur la quatrième de couverture. Sur cette dernière page, cependant, l'on fait complètement abstraction de cette peinture pour ne se concentrer que sur le titre du roman dont Djébar a emprunté les mots à une complainte berbère : « *Vaste est la prison qui m'écrase, dit la complainte berbère qui ouvre ce roman sur l'Algérie des femmes d'hier et d'aujourd'hui [...], improvisant leurs chants de deuil, de joie, de lutte ou d'espoir* »<sup>5</sup>, est-il écrit. Considérant cela, il nous faut admettre, en reprenant les termes de Christiane Chaulet-Achour et d'Ali Silem, que :

[L'Odalisque n'est ici que] « pure illustration, de style exotique, qui traduit bien le souci de répondre à une mode, à du sensationnel. En ce sens, elle [nous oblige]<sup>6</sup> à regarder différemment les couvertures étudiées antérieurement et à prendre conscience de l'aspect « commercial » du système « couverture » en train de se mettre en place.

Malgré tout, on apprécie quand même le fait qu'il semble vouloir s'imposer une constante picturale, plus ou moins signifiante, dans la formule de présentation éditoriale du récit djébarien à partir des années 1980. Cela est d'autant plus vrai que sur la quatrième page de couverture de *Vaste est la prison*, on peut lire qu'à travers l'écriture d'Assia Djébar, ce

---

<sup>5</sup> Djébar Assia, *Vaste est la prison*, *Op.cit.*, pp 20-21

<sup>6</sup> *Ibid.* p.22.

sont des « figures féminines peintes » qui « [improvisent] leurs chants [...] ». Peintes à même les textes, donc. L'image, ici, ne peut certes pas être totalement innocente.

Bien que le surgissement d'une thématique musicale n'apparaisse pour la première fois, explicitement, qu'avec *Vaste est la prison*, nous apprenons qu'en réalité, grâce à la quatrième de couverture de ce roman, la musique a déjà commencé à faire son chemin dans l'esprit d'Assia Djebar.

Nous savons déjà que le titre de ce roman reprend les mots d'une complainte berbère. Or cette complainte sera chantée une fois et de façon isolée dans le livre par un personnage féminin endeillé, d'où le caractère synecdotique, métonymique de ce titre, pour reprendre les expressions de Genette. Mais il se veut aussi métaphorique puisqu'il exprime une réalité, celle des femmes arabes de ce récit, lesquelles demeurent enfermées dans une prison abstraite – c'est-à-dire construite d'épreuves et de situations douloureuses en tous genres, inextricables –, donc vaste.

Pour en revenir à notre propos initial (au fait que le titre du roman s'associe à une chanson), force est de constater que l'intérêt porté par l'auteure algérienne à la musique se poursuit ostensiblement ici. D'ailleurs, cela se confirme à nouveau dans la troisième partie de ce livre. Ce texte de *Vaste est la prison* se termine, en quatrième partie, sur un « Final », écrit ainsi, avec une majuscule.

Dans la première partie de ce livre, enfin, nous tombons sur deux autres intertitres qui méritent attention. Ils n'ont rien de « musical », sauf peut-être le deuxième, mais indirectement, puisqu'il se lit en termes de « danse » et que la danse est une activité qui s'accompagne généralement de musique. Quoi qu'il en soit, la danse a surtout, par définition, quelque chose de spectaculaire.

« L'espace, le noir », qui est l'autre intertitre auquel nous faisons allusion, et qui précède celui de « la danse » dans la liste des intertitres que propose la table des matières de cette première partie du roman, nous paraît également intéressant, même si ce n'est que d'un point de vue artistique très général, car le concept d'« espace » est incontournable, effectivement, dans le secteur de l'art, que ce soit dans le domaine de la peinture ou dans ceux du cinéma, de la photographie ou de la mosaïque. Même l'art de la danse doit pouvoir travailler avec cette notion.

La non-couleur « noir » qui apparaît dans l'intertitre « l'espace, le noir », par ailleurs et pour finir, dans la mesure où elle implique la notion de couleur, a bien sûr aussi quelque chose d'« artistiquement » intéressant, étant donné qu'elle incarne une matière d'expression fondamentale de l'image prise dans un sens large.

Toutefois, malgré leurs grandes différences apparentes, ces deux sections du roman *Vaste est la prison* se répondent admirablement comme si elles étaient, chacune, le miroir de l'autre.

Avec *Vaste est la prison*, nous sommes ici en présence d'une architecture romanesque qui fonctionne selon la logique du montage parallèle (tel que défini par Metz) et qui ne fait sens que lorsque l'on compare thématiquement les histoires déployées : le thème de l'amour n'étant pas étranger à celui de la conquête ; et les thèmes de la guerre, de la violence et de la haine n'étant pas davantage étrangers à celui de l'amour, Assia Djebar n'a pas hésité, lors de la rédaction de son livre, à exploiter la richesse symbolique que cette correspondance thématique lui proposait au départ.

Ceci dit, on peut dire que la première partie du roman *Vaste est la prison* est en mouvement, la douleur et la torture du corps, des yeux, de la voix et de la psyché de la narratrice.

On outre, la particularité de cette histoire consiste dans le fait de tenter d'écrire d'abord ce qui ne s'écrit pas tout simplement. L'auteure tente d'écrire ce qui ne peut jamais s'écrire dans un contexte psychosocial alimenté par le tabou (*la hachma*), l'honneur (*el ard*) qui délimitent de manière stricte les frontières entre les hommes et les femmes. Chaque geste, chaque mouvement est codifié, chaque parole est « tournée sept fois dans la langue » avant d'être dite dans un cadre restreint : un univers masculin pour les hommes et un univers féminin pour les femmes.

C'est pourquoi, la première partie est un acharnement compulsif, obsessionnel pour contrecarrer ce qui est venu violenter les quelques certitudes sur lesquelles la narratrice s'appuyait. Elle découvre très tardivement (mariée) que dans l'arabe dialectal, les femmes utilisent le vocable Ennemi (*l'a'edou*) pour parler entre elles des hommes.

Pourtant, malgré toutes les tentatives d'échapper à l'enfermement, en essayant de contrecarrer les mouvements de la pensée, du corps, des yeux et des affects imposés par les conventions, elle ne peut échapper à l'étau du harem féminin qui l'aspire.

La seconde partie du roman m'avait alors désorientée, elle me paraissait longue, historique, difficile après une première partie qui nous prenait par les tripes. La narratrice voulait nous éloigner de ce vécu intimiste qu'elle ne voulait pas dévoiler mais que paradoxalement il fallait l'écrire.

Cette deuxième partie historique crée le clivage comme signe d'une manifestation violente de la résistance. Tout à la fois, une étape intermédiaire, un temps de repos, de latence pour reprendre son souffle avant de poursuivre une quête de soi où l'individu n'existe que dans un destin féminin groupal ce qui est plus supportable car on est moins exposé, donc moins culpabilisant. Par conséquent, les points de rupture sont moins saignants.

Car en effet, la première partie a un caractère singulier. Tout d'abord, rien n'annonce cette partie qui ouvre le roman de manière abrupte, sans introduction ni préparation.

A notre sens, l'ordre des idées dans le roman mis autrement aurait causé moins de point de rupture si l'auteure avait respecté les conventions sociales de la société algérienne. En effet, elle aurait dû débiter par l'histoire du groupe des femmes et leur trajectoire de vie. Le « nous » aurait eu le dessus sur le « je ». Or dans la structuration du roman, le « je » prime sur le nous ce qui provoque une rupture, un choc, du moins lorsqu'on est habitué par cette culture.

Par ailleurs, il est à noter que tout le mouvement corporel d'abord, affectif et psychique ne répond pas aux conventions psychosociales régies par la culture et la religion. Le degré de la violence est à son paroxysme dans le texte démontre paradoxalement combien le besoin d'exister est urgent et vital. Il conduit inexorablement au rejet des conventions qui emprisonnent la narratrice et dont elle ne peut échapper totalement. Une limite qu'elle ne pourra pas être franchie. Cet état de fait, se reflète dans la manière dont elle décrit l'aimé ; elle lui donne un aspect fantomatique, effacé et passif.

Ce dernier est condamné à devenir lui aussi un ennemi car la narratrice ne peut pas franchir une limite qui lui était impossible d'atteindre. Elle est condamnée à se rallier aux destins des femmes (aïeules).

Or pour que le désir se manifeste, l'Autre, même sous son aspect fantomatique doit exister, vivre, avoir des traits humains, à minima. Pourtant ce minimum du réel renvoyé par l'aimé est déjà de trop.

Afin de se faire pardonner ce nouvel écart de la communauté féminine, elle recherche la

sanction infligée à toute femme qui ose franchir l'infranchissable : l'adultère est puni par la violence conjugale et une sanction religieuse qui est la répudiation. Or aucun acte adultère n'a été commis. Seuls, la fantasmatisation, la rêverie, les sentiments éprouvés, suffisent pour condamner une femme et de surcroît une femme mariée à l'adultère.

En provoquant la foudre volontairement, par nécessités peut-être ou de manière irrévocable, la narratrice évite de creuser d'avantage l'écart avec les autres femmes.

Ce qui me paraît essentiel dans ce texte, est de constater la nécessité de passer par la violence pour pouvoir accéder à soi, à l'être ; la liberté doit se payer à prix très fort même au prix de sa vie.

Une femme algérienne ne peut pas accéder à son individualité sans fracas car elle serait condamnée à une forte culpabilité venue du groupe, et de soi.

Après un temps de latence (la deuxième partie du roman) où l'affect a peu de place, l'intellect peut enfin se déployer. La narratrice visite des générations de femmes à la recherche d'une réponse.

On considère que la totalité de cette œuvre emprunte un cheminement psychique qui se rencontre dans un travail analytique. La division du roman est exemplaire dans ce sens.

La première partie ressemble à un aveu, un dépôt, d'un poids qui pèse lourdement sur la pensée et les affects depuis longtemps. Un poids qui empêche d'avancer. Ce poids est alors déposé avec toute la violence qui accompagne un aveu qui a été longtemps caché, gardé et qu'on ne peut dire car on ne peut le penser, se penser.

La seconde partie est un temps de résistance où l'on tente de s'éloigner de l'aveu afin de se

protéger et de se réappropriier ses capacités mentales. Le discours devient intrigant, lointain, dégagé de toutes implications personnelles directes, mais reste néanmoins en lien avec son histoire.

Puis vient la phase de l'élaboration afin de trouver un sens aux préoccupations qui sont à l'origine du poids, du secret. Alors un travail d'épluchage, une tentative de remonter loin dans les générations pour expliquer la souffrance.

Ce cheminement psychique, telle une arabesque construit dans le va et vient permanent provoquant rupture et vertige, parfois le chaos, mais rupture pour un lien, construction déconstruction ne percevant pas le début et la fin, est nécessaire pour pouvoir penser l'indicible, et de surcroît ce qui n'a pas lieu d'être écrit. Repenser son histoire. C'est faire le deuil.

### **I.2.2. Loin de Médine, une œuvre d'urgence :**

Après la publication de *L'Amour, La Fantasia* et *Ombre Sultane*, les deux premiers volets d'un quatuor<sup>7</sup> romanesque à intention autobiographique, Assia Djébar publie en 1991, dans l'urgence, *Loin de Médine*, le premier roman « qu'elle ait jamais consacré totalement à l'Histoire »<sup>8</sup>.

*Loin de Médine*, publiée en 1991 dans l'urgence, l'auteure abandonne pour un temps son quatuor et se lance dans une entreprise de lecture historique.

Pour cela, elle remonte dans la mémoire collective musulmane, jusqu'après la mort du Prophète :

---

<sup>7</sup> Le "Quatuor" est un projet de quatre livres, tout à la fois historique et autobiographique, qu'Assia Djébar a commencé avec *L'Amour, la fantasia* (Paris : J-C.Lattès, 1985). Le second volume du Quatuor s'intitule *Ombre Sultane* (Paris : J-C.Lattès, 1987). *Vaste est la prison constituée* le troisième volume (Paris : Albin Michel 1995). Le quatrième s'intitule *Le blanc d'Algérie* (Paris : Albin Michel 1996).

<sup>8</sup> Djébar (Assia), *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991.

*J'écrivais donc Loin de Médine, narration à plusieurs niveaux pour me rapprocher de « ce vieux temps remis debout » mais pour me rapprocher aussi des passions de la parole libre et multiple des femmes de Médine, humbles ou connues mais transmettrices et actrices de cette Histoire islamique »<sup>9</sup> (LM, p.6).*

Ensuite, le roman est structuré de telle façon que les chapitres sont liés les uns aux autres par des rappels ; cet emboîtement des différents chapitres donne un jeu de miroirs qui gommerait la frontière entre récit historique et récit de fiction.

Le « Prologue » et le « Califat d'Abou Bekr » étant hors de ces parties. La première d'entre elles s'intitule « La liberté et le défi ».

En outre, si nous considérons le début du roman, c'est-à-dire le « Prologue » et la fin de la première partie, nous constatons qu'il y a ouverture sur un silence, le silence de Mohammed sur sa succession « Il a eu un regard de désolation et il a tourné, la tête vers le mur. Il n'a rien voulu dire » (LM, p.11) et qu'il y a clôturé sur un « non », celui de Fatima, toujours au sujet de la succession. Négation et silence sont deux manières de s'opposer, de montrer son désaccord.

Déchirée donc par ce qu'elle avait vu et vécu, Assia Djébar décide de questionner l'Histoire, en remontant jusqu'au moment fondateur par excellence et source des questions problématiques de l'heure. Elle révèle la relation de cause à effet entre le contexte et l'entreprise qu'elle entame avec enthousiasme :

« [...] Je me mis, d'un coup, à vivre en 632 après J.C. à Médine au moment où le Prophète Mohamed va mourir : problèmes de la succession politique, germes déjà de la division, rôle des

---

<sup>9</sup> Djébar (Assia), *Loin de Médine, Op., Cit.*, p.06.

épouses et des filles du Messager, des compagnons du premier calife et surtout irruption sur l'avant -scène de Fatima fille du Prophète en véritable Antigone avec sa voix [...] »<sup>10</sup> .

Le but d'Assia Djébar est de porter au jour ce qui se cache derrière les mystérieuses « béances » des textes dues, certes, à l'éloignement temporel des chroniqueurs qui « écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits » mais aussi à une négligence plus ou moins volontaire de leur part du fait qu'ils sont « transmetteurs certes, scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine ... » . "Avant-propos" in *Loin de Médine, op.Cit.,p.06.*

Nous avons vu que le projet littéraire de Loin de Médine était né dans un contexte de crise politique, culturel et religieux en Algérie.

Au centre des débats, le statut de la femme musulmane : questionner l'Histoire s'impose à Assia Djébar comme la meilleure démarche pour comprendre - et pourquoi pas défendre – la cause des femmes dans cette sombre atmosphère .

En effet Djébar écrit en réponse à des discours défavorables sur la femme, elle adopte le procédé de réécriture des sources mêmes de « ceux » à qui elle s'oppose. Cependant le roman soulève plus de questions qu'il n'apporte de réponses; Assia Djébar sort de l'oubli des événements ayant eu lieu au début de l'ère islamique dans le but de contester ce qui est devenu au cours du temps la version officielle de l'Islam. C'est donc en contrepoint aux événements qui ont été privilégiés et qui seuls, au fil du temps, ont fini par informer les croyances musulmanes et les représentations de la première société musulmane qu'Assia Djébar propose une autre lecture de l'origine.

Dans ce roman Djébar engage un dialogue avec les chroniques qui relatent les premiers temps de l'Islam. Cependant contrairement aux chroniqueurs qui ne mentionnent que les

---

<sup>10</sup> DJEBAR (Assia), *Loin de Médine, op. Cit ., p.13.*

faits et posent souvent les femmes en second plan, *Loin de Médine* cherche à percer les motivations derrière les actes et réunit dans l'Histoire et dans l'imaginaire musulman ces femmes en tant qu'héroïnes par la reconstitution fictive de leurs pensées et de leurs intentions. Ressusciter ces femmes musulmanes ou non musulmanes par le biais de la fiction qui « trouent par brefs instants mais dans des circonstances ineffaçables les textes des chroniqueurs »<sup>11</sup>. Et de ce fait, cette œuvre entrelace fiction et Histoire en plaçant les personnages féminins au premier plan. Il en est ainsi dès le premier moment du texte, problématique, lié à la mort du Messager.

*Loin de Médine* s'ouvre sur deux épigraphes ; leurs fonctions est selon nous de deux sortes : la première, celle que Genette appelle « la plus canonique », « consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification »<sup>12</sup>. Mais c'est la seconde fonction qui retiendra ici notre attention. Assia Djébar cite Ferdousi et Michelet d'abord pour eux-mêmes : « L'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle [l'épigraphe] dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte »<sup>13</sup>. Les deux épigraphes qui ouvrent *Loin de Médine* sont en effet révélatrices de l'intention de l'auteure. La première est issue du Livre des Rois de Ferdousi, qui relate l'Histoire de l'empire iranien des origines à la conquête islamique :

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... (*LM*, p.02).

---

<sup>11</sup> Prologue ", *Loin de Médine*, op. Cit. p .11.

<sup>12</sup> "Avant –propos ", *Loin de Médine*, Op. cit., p07.

<sup>13</sup> ibidem.

Et il y eut alors un étrange dialogue entre lui et moi, entre moi, son ressusciteur, et le vieux temps remis debout ». « [Cette] citation est attribuée à Michelet, l'historien romantique qui reprit la philosophie de l'histoire de Hegel, qui insistait sur la fonction de la volonté et de l'imagination humaine dans la fabrication de l'histoire.

Médine restreint son champ d'action temporel aux événements qui entourent les derniers jours du Prophète, remontant pour les expliquer aux dures années d'exil et aux incessantes batailles par lesquelles il fut obligé de consolider son pouvoir - années de l'errance de la Mecque à Médine, et pour lesquelles le concours et le secours des femmes (et de leurs clans, bien sûr) lui furent décisifs. Ce ne fut que deux ans avant sa mort que le Prophète put rentrer en triomphe dans la ville dont il s'était enfui en hâte, ayant mené à bien l'entreprise aussi politique que symbolique qui consistait à regrouper des tribus disparates pour y faire primer l'alliance spirituelle sur l'alliance du sang. Moment décisif, donc, que la formation d'une conscience proto-nationale à base religieuse.

Médine passe souplement du passé au présent, d'une héroïne à l'autre, parfois personnage historique, parfois personnage imaginaire, mais toutes déployées dans cet espace perceptible de l'histoire qui n'est pas nécessairement - pas encore - strictement limité aux hommes : corps féminin, esprit féminin, se mouvant libres entre les habitudes polyandres, les croyances en d'autres dieux. Elle se sert de méthodes d'interprétation respectées, prenant comme point de départ l'autorité incontestée, pour tout croyant, de la fille du Prophète, et s'appuyant sur des histoires au-dessus de tout soupçon, dont Tabari. Mais, ce qui l'intéresse ce sont surtout les moments où, chez le commentateur agréé, le texte se tait, le voile est tiré.

A travers ce roman Djébar reproduit à d'autres fins la pratique des commentateurs eux-mêmes qui s'appuyaient, pour leur interprétation, sur le dire des femmes du Prophète,

transmis sur plusieurs générations. Médine veut faire en sorte que ce « silence sur soi » ne reste opaquement silence sur « soi ».

La fiction prenant donc dans les deux romans de notre corpus les allures d'une épopée de fondation dans ce retour aux temps anciens, il est d'abord nécessaire de donner quelques considérations d'ordre théorique qui nous permettront de mieux comprendre les lois du genre épique et de voir comment Assia Djebar tout en suivant ces lois « traditionnelles », transgresse cette épopée en lui donnant un autre aspect.

## **CHAITRE II :**

### **L'épopée au service de la fondation**

## II.1 -Définitions de « l'épique » :

« L'épique » est une notion littéraire commune à beaucoup de civilisations. Elle existe dans la littérature arabe, indienne et européenne, japonaise, etc. Pourtant, elle reste un des concepts les plus difficiles à définir et « La notion d'épopée et celle, plus large encore, d'épique, sont parmi les plus imprécises de la littérature. »<sup>14</sup>

Néanmoins, cette notion se trouvant essentielle à notre réflexion, dans la mesure qu'elle est son centre, lui donner une définition s'avère donc, nécessaire. Pour ce faire, nous réunissons, ici, plusieurs acceptions données pour commencer, par les dictionnaires numériques, Le Littré et CNRTL<sup>15</sup> :

« Epique (é-pi-k') adj. Le poème épique, regardé en lui-même, est un récit en vers d'aventures héroïques, [...] Les poètes épiques sont obligés de choisir un héros connu dont le nom seul puisse imposer au lecteur et un point d'histoire qui soit par lui-même intéressant [...] »<sup>16</sup>

« L'épique » comme l'explique cette première définition, est un récit d'aventures héroïques dont les héros sont connus. Il est écrit en vers.

Dans Le Littré, il est dit : « ÉPOPÉE, subst. fém. Long poème ou vaste récit en prose au style soutenu qui exalte un grand sentiment collectif souvent à travers les exploits d'un héros historique ou légendaire. [...] Suite d'événements extraordinaires, d'actions éclatantes qui s'apparentent au merveilleux et au sublime de l'épopée.[...]. »<sup>17</sup> .

---

<sup>14</sup> Dominique, BOUTET. Le Romanesque dans l'épique, Littérales n°31. Paris : 2003, p.5

<sup>15</sup> CNRTL est l'abréviation du Centre National de Ressources Textuelles et lexicales.

<sup>16</sup> <http://www.littre.org/definition/%C3%A9pique> consulté le : 05/3/2020

<sup>17</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9pop%C3%A9e> consulté le : 05/3/2020

Cette deuxième acception complète la première ; en plus de relater des aventures d'êtres connus, l'épopée exprime l'exaltation collective des héros historiques, qu'elle glorifie.

L'imagination est une faculté humaine innée. Ainsi, « L'épique » est la forme d'expression littéraire la plus ancienne, « l'épopée » existerait alors, depuis les premières créations de l'imaginaire, elle est aussi, vieille que le monde, c'est ce que D. BOUTET affirme manière : « L'épique serait la forme originelle de la production de l'imaginaire dans beaucoup de civilisations. »<sup>18</sup> .

## **II.2. L'épopée genre universel :**

La fiction prenant les allures d'une épopée de fondation dans ce retour aux temps anciens, il est d'abord nécessaire de donner quelques considérations d'ordre théorique qui nous permettront de mieux comprendre les lois du genre épique et de voir comment Assia Djébar tout en suivant ces lois « traditionnelles », transgresse cette épopée en lui donnant un autre aspect.

Les spécialistes du genre épique tels Dumézil ou Lévi-Strauss ont démontré que les grandes épopées correspondaient à des époques de conquête.

En effet, lorsque un peuple commence à prendre conscience de lui-même, il recherche à fonder son identité sur les récits épiques, visant à transmettre à la postérité sa mémoire collective.

L'ampleur d'une telle ambition est due à la mission originale de l'épopée: devenir le récit fondateur de toute une collectivité, participer activement à cette fondation. Il apparaît en

---

<sup>18</sup> Dominique BOUTET, *Le Romanesque dans l'épique*, Littérales n°31, 2003. *Op.cit* .p.5.

effet que les grandes épopées ont été créés à des époques de conquête. Comme le souligne Madelénat :

« L'épopée inaugure une phase de développement, d'une communication qui s'achèvera à travers le long processus que constitue l'unification dans la formation d'une nation »<sup>19</sup>. Ainsi l'épopée a pour rôle «de faire l'écho des événements réels, ce n'est pas pour éclairer l'enchaînement causal des faits comme le fera l'Histoire, mais pour montrer comment le destin, ou la providence sont à l'œuvre; avec elle l'humanité entre dans la cruelle effervescence de l'Histoire »<sup>20</sup>.

C'est Aristote le premier qui dans sa Poétique a distingué l'épopée des autres genres, pour lui l'épopée imite une histoire variée et riche en épisodes et ce genre épique « impur » mène narration et dialogue, il la classe d'emblée dans la poésie et plus spécifiquement la poésie dramatique. L'épopée est constituée du récit d'une action héroïque qui se déroule à la fois sur le plan de l'Histoire et de la fiction. Lorsque les poèmes de l'épopée sont transformés en prose, on est alors dans le genre romanesque. Ce changement de forme est essentiel, l'épopée est à l'origine du roman. Ainsi l'épopée canonique se dissout dans le roman petit à petit.

« Le roman prolonge sur un autre plan et à d'autres fins la narration mythologique. [...]. La prose narrative, le roman spécialement a pris dans les sociétés modernes la place occupée par la récitation des mythes et des épopées dans les sociétés traditionnelles et populaires »<sup>21</sup> comme l'explique Bakhtine.

Hegel dans son Esthétique établit le lien entre épopée et identité ; et définit l'épopée comme : « un récit qui a pour sujet un événement réel du passé, qui, établit le lien entre

---

<sup>19</sup> BAKHTINE (Mikhaïl), Esthétique et théorie du roman, *op. Cit.* , p.145

<sup>20</sup> MADELENAT (Daniel), *L'épopée, Op. Cit.* , p. 123.

<sup>21</sup> *Ibidem*.p.114.

épopée et identité ; par l'intermédiaire de l'action individuelle d'un héros unique, exprime l'histoire primordiale (marquée principalement par la guerre) et le destin d'une civilisation ou d'une nation primitive. Le poète s'efface au profit du peuple dont l'épopée incarne l'esprit et lui permet de prendre conscience de son identité »<sup>22</sup>.

La hiérarchie traditionnelle des genres place l'épopée au plus haut niveau.

## **II. 2 .1. L'univers du merveilleux :**

L'épopée en étant l'exaltation d'un grand sentiment collectif, choisit souvent un héros légendaire qui incarne l'idéal d'un groupe humain. Ainsi, elle agrandit le héros, donne souvent à ses actions une puissance émotive en faisant appel au merveilleux qui intéresse les Dieux ou les forces de la nature. C'est pour cette raison que le style épique vise à immortaliser des héros dans la conscience des hommes, c'est pourquoi il est tout entier marqué par le sublime.

La narration est donc informée par un ensemble d'épisodes successifs qui amènent la répétition des motifs typiques : la description d'un combat ou la vocation détaillée des armes tel l'exemple célèbre du Bouclier d'Achille dans l'Iliade.

La guerre fournit le plus souvent le cadre de ces récits épiques. L'épopée est centrée sur les prouesses d'un combattant, pimentées de situations humaines, dramatiques voire tragiques.

A l'occasion de la guerre, le héros met en jeu sa vie et l'existence de la future communauté. Grâce à des exploits renouvelés, le héros établit sa renommée : s'assurer la victoire par la force ou la ruse, affronter des adversaires.

Ainsi le style descriptif de l'épopée doit avoir une puissance hallucinatoire pour nous aider à sortir du réel et donner ainsi à la pensée une grande force expressive. Les images : hypotypose , métaphore, comparaison, hyperbole , plus au moins stéréotypées, participent

---

<sup>22</sup> Traduction de Michel Magnien, Paris, éd. Livre de poche, 1990, p.51.

à présenter la démesure des personnages et des actes. Le lexique est dominé par la fonction de désignation tournée vers l'exposition des faits tout en magnifiant l'action pour atteindre le sublime et le merveilleux.

## **II.2. 2. Le mythe, source de l'épopée :**

Pour raconter l'histoire et engendrer ainsi l'épopée, le mythe, et les légendes qui le particularisent, doivent se transmettre, se développer, s'amplifier, s'adapter.

Dans la forme épique, s'organise donc un chronotope singulier :

« Union du temps mythique, d'une historicité naissante et d'un espace "signé" par les Dieux, coupé des incertitudes du présent, ne se contente pas de renvoyer à un récit premier de redire les théogonies, ni le héros de jouer les doublures des Dieux en voie d'oubli, mais elle rassemble la tradition mythique et légendaire en une structure littéraire qui l'instrumentalise au service du temps historique »<sup>23</sup>.

Les filiations entre ces formes de récits sont ainsi soulignées par tous les spécialistes.

L'aventure héroïque enrichit l'information mythique, lui ajoute des prolongements historiques par le rappel à la grandeur et à la vaillance des origines.

Cette acclimatation générale du mythe dans l'épopée nous permet de classer cette dernière selon sa structure, ses actants et ses thèmes: l'épopée mythologique où les héros se lient étroitement aux Dieux et où la fable s'apparente aux schèmes archétypiques ; l'épopée mythico- historique (comme les poèmes homériques) où les hommes plus autonomes s'éloignent du merveilleux ; l'épopée historique où les valeurs héroïques s'affirment au détriment des interventions surnaturelles et des pouvoirs magiques .

---

<sup>23</sup> Nous appellerons chronotope ce qui traduit littéralement par « temps – espace » la corrélation essentielle des rapports spatiotemporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Cf. BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, *Op. Cit.* , pp237- 283.

Ces évolutions vont dans le sens d'une transformation de la structure globale : « Cette purification qui s'accomplit dans les premières chansons de geste simplifient la structure et les rouages de l'action » note Zumthor<sup>24</sup>.

### **II.2.2. Parole et épopée :**

En dépit de ces changements, l'épopée a gardé sa fonction d'acte de parole à vocation publique, créatrice de sens et d'émotion. Sa déclamation est vécue comme un rituel où se trouve ranimée l'identité qui fonde et unit une communauté.

Elle repose sur le pouvoir du verbe et sur les sources de l'oralité :

« l'épopée est la poésie héroïque traditionnelle qui chante les hauts faits des guerriers et les transmet de génération en génération par la tradition orale [...]. Elle prend sa source dans l'émotion collective d'un groupe humain, dont son créateur n'est que l'interprète, et elle continue de vivre plus au moins longtemps après que son créateur l'a mise en circulation dans le public.

Entraînée dans le cycle de perpétuel renouvellement qui est la tradition orale »<sup>25</sup>.

Et ce sont les poètes (chanteurs ou déclamateurs), rhapsodes, bardes, conteurs, griots qui ont divulgué ces chants, d'inventions à la fois collectives et individuelles : patrimoine culturel de tout un peuple.

Cependant ce genre épique est progressivement passé des poèmes, récités sur fond musical à un poème destiné à être entendu sans accompagnement ou lu individuellement. Ensuite l'épopée s'est transformée en une œuvre essentiellement narrative, dont le contenu proprement héroïque forme le constituant essentiel. Les hauts faits d'un guerrier extraordinaire l'ont bientôt emporté sur toute autre caractéristique marquant ainsi une altération sensible des chansons originelles.

---

<sup>24</sup> ZUMTHOR (Paul), *Essais de poétique médiévale*, Paris, éd. Seuil, 1972, p. 74.

<sup>25</sup> Cf. HARDING ( Leonhard ), « Griots et écrivains : entre mythe et Histoire » in Actes du colloque international sur l'oralité africaine, Alger du 12 au 14, 1989, Tome I, Centre National historique.p.79-84.

L'action est de plus en plus centrée sur un héros dont il est important de rappeler les caractéristiques.

### **II.2.3. Le héros épique :**

Le héros de l'épopée est un être fondateur plus puissant que nature d'où une première caractéristique : l'agrandissement épique.

Le héros qui accomplit des actions extraordinaires et symboliques exprime le besoin d'une société qui se sent impuissante devant les problèmes qui la pressent. Le peuple appelle donc un chef infailible qui sera le protecteur, le garant de la foule qui se rassemble derrière lui, il est toujours un surhomme par l'une ou l'autre de ses facultés.

Il communique avec les bêtes ou avec les Dieux, en quoi il participe au merveilleux, lui-même. Charles Baudouin résume ainsi les caractéristiques du héros de l'épopée : « une origine divine ou royale qui laisse un " signe de reconnaissance ", une enfance mystérieuse et cachée, des travaux éclatants, épreuves qui révèlent la qualité héroïque dans les combats, un rôle de sauveur, l'obtention de l'immortalité (nouvelle naissance) »<sup>26</sup>.

Le héros incarne le modèle où se reconnaît une société. On le pare de qualités qu'on a et de celles qu'on voudrait avoir : Ulysse le héros de l'Odyssée est modèle de ruse et d'obstination, le héros romain Enée est pieux. Roland le héros médiéval est loyal, courageux jusqu'à l'absurdité. Le héros va devoir reconquérir une situation digne de lui par une série d'épreuves où éclatera sa valeur. Cette constante exemplaire d'actions accomplies par le héros est le destin dicté par les Dieux ou un destin dicté par le pouvoir.

---

<sup>26</sup> BAUDOUIN (Charles), *Le Triomphe du héros*, Paris, Plon, 1952, pp.31-32.

Le héros reste ainsi bien un surhomme, un être surnaturel, à la mesure du monde où il vit, non seulement par sa force et son courage mais surtout par son alliance indissoluble avec la victoire qui est précisément sa raison d'être.

Les deux poèmes de l'Iliade et l'Odyssée attribués à Homère traitent d'un sujet qui, pour lié qu'il soit à la vie courante, s'en écarte dans la mesure où les principaux personnages et leurs actions s'avèrent exceptionnels à bien des égards.

Le premier rôle de ces récits était de présenter les actions des Dieux et demi-dieux dans un passé très lointain et dont le personnage central était Achille et Ulysse. Ulysse brave rusé parcourant les étapes d'un voyage initiatique, Ulysse recherche un accomplissement terrestre qu'il obtient.

Au terme de notre parcours, nous pouvons tenter de cerner la nature de l'épopée et du genre épique en général tout en gardant présentes à l'esprit les formes qu'elle a prises au fil des siècles et les transformations qu'elle a subies.

On range sous la rubrique "épopée": des œuvres narratives, longtemps en vers, plus récemment en prose, dont le sujet porte sur un vaste ensemble mythologique, religieux, historique. L'écrivain choisissant de traiter une matière considérable, s'efforce d'en exprimer l'importance, censée être capitale pour son public. Il s'agit de lui parler de ses origines réelles ou imaginaires, de son passé, de son identité, de ses traits distinctifs, de son rôle dans l'Histoire, de son avenir proche ou lointain, de replacer son actualité dans une large perspective temporelle, en vue d'expliquer le présent, de galvaniser les énergies pour une grande cause de dimension nationale.

### **II.3. L'épopée à la lumière des textes :**

Nous avons vu plus haut que *Vaste est la prison* est un roman dont la toile de fond reste l'Histoire : d'abord celle de l'Algérie, ensuite celle de la narratrice et de sa généalogie, enfin celle des femmes algériennes en général. Il s'agit d'une tentative heureuse de reconstitution de plusieurs itinéraires que l'Histoire ait entremêlés et que la mémoire ira repêcher selon les exigences du moment.

Assia Djebar plonge constamment dans le passé pour mieux lire le présent. Se réveillant d'une sieste réparatrice pendant le mois de novembre, la narratrice ouvre le roman en posant un regard neuf sur tout ce qui l'entoure : les personnes comme les objets familiers, son pays et l'histoire de son pays. Elle s'arrête d'abord sur son itinéraire personnel; ensuite, elle puise dans son expérience d'historienne pour en faire également surgir le passé de l'Algérie, révélant ainsi le besoin d'affirmation d'une identité que l'exploitation coloniale et les guerres cherchent à effacer. Les images qui défilent alors dans la mémoire de la narratrice deviennent celles des résistants face à l'exploitation étrangère mais également celles des femmes qui, au fil des générations se sont organisées pour briser l'enfermement qui les prive de liberté.

Ce surgissement de la mémoire «pas encore pétrifiée», s'accompagne d'un goût pour la vie que la souffrance avait effacé. En effet, la narratrice annonce ainsi son projet :

«...Je porte en moi un changement et j'en suis inondée... Je découvre en moi une surprenante, une brusque reviviscence... Réveillée, heureuse à cinq heures de l'après-midi. Réveillée, lavée, surgie d'une longue maladie... Réveillée, me voici ressuscitée...»

**Quels sont les éléments de fonctionnement de l'épopée tels que définis ici et qui émergent dans *Loin de Médine* et *Vaste est la prison* ?**

En effet, *Loin de Médine* relate des faits historiques au moment de la fondation de l'Etat islamique. Contrairement à l'épopée traditionnelle, où la présence des hommes est prépondérante et où, les femmes sont en retrait, *Loin de Médine* exalte les exploits de personnages historiques masculins mais surtout féminins célèbres qui unissent des prouesses guerrières aux vertus religieuses :

« Se battre, se battre à cheval, où à dos de chamelles et pour l'Islam dorénavant.

Leur montrer à eux, les chefs de Médine, les fameux Compagnons que, même du clan vaincu, ces femmes de la Mecque restaient des dames. A la fois des épouses, des maîtresses de maisons, mais aussi des combattantes »<sup>27</sup>, constitue l'un de leur leit – motiv.

Dans la majorité des épopées, l'intérêt est porté sur le thème de la guerre menée exclusivement par les hommes, mais la particularité dans cette œuvre, ce sont les femmes aux cotés des hommes qui mènent le combat à l'égal de ceux-ci.

Elles combattent par les armes et la ruse comme les hommes et surtout par ce qui est spécifique aux femmes, à savoir le combat de la patience dont Aïcha en est l'exemple.

Cette intervention des femmes guerrières donne d'emblée à lire *Loin de Médine* comme une épopée au style rare.

Toutefois, parmi les combattants masculins les plus distingués dans l'œuvre se profile le personnage de Khalid Ibn El-Walid nommé le « Glaive de l'Islam » : autour de cet véritable figure de guerrier gravitent des scènes de combats où les femmes sont mises en avant de la scène. Notons que c'est la seule figure masculine décrite d'une façon détaillée après la figure du Prophète :

« Monté sur un chameau et vêtu d'une tunique de coton devenu noir par le contact de la cuirasse, le sabre suspendu à son baudrier, et la tête enveloppée d'un turban rouge, dans

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p.166.

lequel étaient fichées deux flèches, d'après la coutume des guerriers fameux et des chefs d'armée chez les Arabes »<sup>28</sup>.

Ses exploits le distinguent des combattants ordinaires. Ainsi, les grands héros et les grandes héroïnes : ces êtres dont la bravoure et la force traduisent la supériorité psychologique et morale sont à l'origine du grandissement caractéristique du genre épique.

### **II.3.1. Le sacré et l'ouverture à l'exception(nel) :**

Les épopées traditionnelles que l'on a prises comme exemple se caractérisent surtout par la présence constante des Dieux dans le monde des hommes et où le héros est doté de forces surnaturelles, ce qui en fait la dimension merveilleuse ; composante importante du genre épique.

Nous allons voir si notre texte obéit à ce même merveilleux. *Loin de Médine* est caractérisée par un merveilleux plutôt religieux dans la mesure où il y a la présence du Prophète, de l'Ange Gabriel et de la parole révélée : l'évocation du merveilleux c'est le rapport au sacré.

Le sacré se manifeste dans les scènes de Révélation du Prophète.

« D'Après Aïcha, El Harith Ibn Hichem demanda un jour au Prophète :

- Comment te vient la révélation, ô Messager ?

- c'est toujours l'Ange qui vient à moi, répondit Mohammed. Dans certains moments, elle vient semblable au tintement d'une cloche ; puis, lorsqu'elle cesse, j'ai saisi ce que dit le message ; c'est la forme la plus pénible pour moi. Parfois l'Ange se montre à moi sous une forme humaine. Il me parle, et je retiens ce qu'il me dit »<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> DJEBAR (Assia), *Loin de Médine*, op.Cit., p.142.

<sup>29</sup> DJEBAR (Assia), *Loin de Médine*, op.Cit., p.144.

Quelques scènes dans *Loin de Médine* illustrent le miracle. Dans la partie « les voyageuses » : la troisième rawiya raconte l'épisode de la venue du Prophète chez Oum Salem (mère de Anas Ibn Malek).

Le Prophète avec ses Compagnons rentrèrent chez Oum Salem qui n'avait que quelques morceaux de pain à leur offrir. L'envoyé de Dieu ordonna à celle-ci de les émietter: « Ces pains furent comme multipliés et suffirent grâce à la bénédiction du Prophète à tous les gens ! »<sup>30</sup> .

La deuxième scène significative se déroulant toujours en présence du Prophète, suite à une expédition du Messager et de ses Compagnons dans le désert. Un récit rapporte le miracle suivant :

« Une femme juchée sur un chameau, entre deux énormes outres du type Messada. Elles étaient emplies d'eau. Mohamed demanda à la femme de descendre, il ouvrit la partie inférieure des outres « il appela chacun de ses fidèles et chacun put boire autant qu'il voulait »<sup>31</sup> , « Et continua Abderahmane qui se souvenait : j'en jure par Dieu, quand on cessa de prendre de l'eau, il nous sembla à tous que les deux outres étaient encore plus pleines qu'auparavant ! »<sup>32</sup> .

La troisième scène miraculeuse est le magique pouvoir du texte sacré (Le Coran) sur l'un des plus rudes hommes en l'occurrence Omar Ibn El Khattab en écoutant sa fille Fatima lire une Sourate du Coran : « Dans une contention de tout l'être, il se met sur le champ à lire, à réciter et s'islamise dans un élan, devant la seule beauté du texte! »<sup>33</sup> .

### **II.2.3. Loin de Médine entre chant et récit :**

---

<sup>30</sup> *Ibid.* p.154

<sup>31</sup> *Ibid.* p.136

<sup>32</sup> *Ibid.* p.170

<sup>33</sup> *Ibid.* p.177

L'espace épique où s'inscrit cette œuvre n'est cependant pas négligeable. Ce n'est donc qu'en pénétrant le texte par les différentes entrées qui se présentent à nous que nous pouvons affirmer son appartenance à tel ou tel genre. C'est pourquoi il ne suffit pas de dire que c'est un roman, mais il faudra préciser que c'est un roman épique.

La structure formelle, déterminante pour cette question nous révèle la dimension épique de ce roman. En effet, *Loin de Médine* dans sa composante est une œuvre totale unissant chant et récit. Le récit se manifeste dans le roman dans les parties descriptives des scènes de batailles dont la présence est fondamentale dans l'épopée, peuvent s'y ajouter des images de châtement et de violence qui donnent ainsi à l'œuvre un authentique souffle épique.

Nous prendrons à titre d'exemple l'énorme bataille des musulmans, bataille de Yarmouk qui se prépare contre les grecs où la présence des femmes combattantes atteint son apogée:

« En ces circonstances, en l'an 14 de l'hégire. Tabari qui consacre plusieurs pages de sa chronique à décrire cette impressionnante bataille. Khalid Ibn El Walid revient à marches forcées de l'Irak vers la Syrie, rejoint les trois armées de Yazid Ibn Sofyan, de Amr Ibn el' Aç et de Obeidallah Ibn Jerrah, les unifie contre l'immense armée byzantine [...]. La lutte fut tellement acharnée [...] ainsi, les épouses quoraichites, voyant refluer leurs hommes, se sont portées sur le devant. Elles ont contribué, au moment décisif, à faire pencher le balancier vers le versant victorieux...Oum Hakim et à sa suite sa mère, Fatima, la sœur de Khalid , généralisme, ainsi que d'autre Mecquoises, avaient été, six ans auparavant , parallèlement combattantes : dangereuses alors pour le camp musulman ! ...Tandis qu'elles se lancent cette fois contre les Grecs, quelques mois plus tard contre les Perses, le passé surgit – il pour elles dans son même rythme ? »<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibid.* p.188

Pour mieux souligner le caractère exceptionnel de la bataille, où la femme a été très présente en particulier Oum Hakim véritable figure de combattante, la narratrice emportée par son sujet suspend le récit et intervient par un commentaire comme le faisait les récitants des chansons de gestes afin de parvenir à une éventuelle glorification de ces héroïnes:

« Au terme de quelle ardeur calcinée 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 danger et à la mort désirée ».<sup>35</sup>

Le châtement est mis en scène de manière frappante dans des scènes horribles qui s'ajoutent au cadre de la bataille dont les éléments produisent un effet dramatique accru.

Les exemples les plus significatifs où l'on voit le plus de violence et d'horreur se trouvent dans l'épisode de la chanteuse de satires. Cette poétesse avait été l'auteur de nombreuses diatribes poétiques contre Mohamed en personne. Sa guerre verbale et ses attaques littéraires lui valurent le pire des supplices :

« Le premier bourreau se présente, est-ce une tenaille qu'il a à la main [...] en deux mouvements , lui tirant la tête en arrière, lui ouvrant la bouche comme un trou d'asphyxiée, il lui enlève une première dent, une deuxième dent de devant [...] la bouche pleine d'un sang épais »<sup>36</sup> .

"Elle ne souffle pas, elle n'a pas un cri [...] sa voix va siffler, sa voix va grincer, sa voix ne va pas chanter [...] puis c'est un deuxième châtement. L'homme à la hachette est

---

<sup>35</sup> *Ibid.* p.189

<sup>36</sup> *Ibid.* p.156.

remonté [...] et ils regardent (la troupe des Beni Kinda) : la poétesse a eu les mains coupées, ses bras traînent en moignons dégoulinants d'un sang noir »<sup>37</sup> .

Cette scène est pétrie de violence par l'accumulation des termes d'horreur : « sang épais », « mains coupées », « se lamenter », « sang noir ». L'accumulation de ces termes produit un effet d'amplification et même d'hyperbolisme. La romancière a recours à l'hypotypose et aux métaphores, qui foisonnent dans cette scène : procédés qui lui sont familiers et qu'elle utilise pour rendre le spectacle singulier. La rébellion et le refus d'abdication du personnage attire les superlatifs "tant que" et "plus" et donnent un souffle dramatique et épique à cette scène. « Tant que sa flamme la nourrissait, tant que son rôle polémique la paraît aux yeux des siens ».<sup>38</sup>

La comparaison dans: « mon chant leur restera insaisissable, tel l'épervier qu'ils n'atteignent pas ! », renforce la peinture de courage, frappant l'imagination de l'auditoire ou du lecteur.

Enfin, le procédé de répétition utilisé dans le mot « voix » réitéré 10 fois dans cette scène, donne une expression, plus obsédante et plus énergique à la parole de cette chanteuse – poétesse dont la voix ne va pas « chanter tout ce qui, à l'instant même se presse en son cœur en strophes toutes prêtes, aussi chaudes que le sang qu'elle crache »<sup>39</sup> .

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp.123- 124.

<sup>39</sup> *Idem*

## **Chapitre III**

***Loin de Médine et Vaste est la prison : une épopée au  
féminin***

### **III .1. La dimension épique des femmes historiques :**

Ce sont autant de figures à la fois vivantes et allégoriques, classées selon un travail scrupuleux d'historienne, mais aussi selon une stratégie de romancière qui distingue le niveau de la généalogie familiale (épouses, filles, tantes paternelles, cousines paternelles du Prophète); du niveau de la généalogie des autres femmes, par rapport à leurs rôles respectifs.

La fondation née suite à ce moment problématique, doit être légitimée. Cette légitimation, comme pour toute épopée, ne peut avoir lieu que dans un ailleurs, largement accueillant. Ce sont les migrantes qui assurent cette légitimation, dans notre texte, en faisant le voyage avec le Messager.

Le Prophète exaltera le courage de ces femmes d'être sorties de leurs maisons et d'avoir bravé l'exil « ni pour un époux ni pour un bien de ce monde »<sup>40</sup> . Ainsi, se constitue, dans la première année de l'Hégire, un peuple de femmes « migrantes » dont la vocation première, au nom de Dieu, est la mobilité au sein du désert.

#### **III .1.1. femmes en mouvements**

#### **III. 1. 2. Personnages féminins et perception structurale de l'œuvre:**

La lecture des textes sources, récits en contextes nous a permis de montrer l'insistance d'Assia Djébar sur l'irréductibilité de la femme musulmane à un modèle unique canonique.

Il nous est apparu également la place primordiale qu'elle lui octroie dans l'économie globale de l'œuvre, dans l'univers fictionnel. Tout en suivant Y.Reteur lorsqu'il définit la fiction comme « l'univers mis en scène par le texte : l'histoire, les personnages, l'espace et

---

<sup>40</sup> *Ibid.*,pp.160- 161

le temps», nous placerons l'approche du personnage au centre de notre préoccupation étant donné la place qu'il tient dans ce récit épique également.

Dans notre lecture préliminaire de l'épopée, le rôle des personnages féminins nous est apparu comme central, perturbant le discours officiel par différentes stratégies liées aux lieux d'où ils s'expriment.

*Loin de Médine*, en esquissant des portraits d'hommes et de femmes musulmans ou non musulmans, insiste sur l'irréductibilité de la femme musulmane en un modèle et revendique ainsi en réalité leur mode de vivre.

L'étude des personnages qui sont nombreux dans le roman ne saurait être faite sans avoir au préalable fait l'étude structurale du roman.

En effet l'ingéniosité du texte, ce n'est pas seulement de juxtaposer des personnages féminins apparemment trop divers pour le cadre d'un roman mais de les étudier dans l'univers fictionnel dans lequel ils baignent.

Pour pouvoir analyser l'ensemble de récits contenus dans le roman et pour des raisons méthodologiques et thématiques, nous limiterons notre travail à l'étude des personnages féminins campés dans le récit. Les personnages qui baignent dans cette histoire ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires « ils permettent des actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent un sens, d'une certaine façon toute histoire est histoire de personnage »<sup>41</sup>.

La narratologie a permis de comprendre que ces différentes actions d'une histoire gravitent autour d'un personnage central, dans notre texte les personnages féminins occupent cette place stratégique.

---

<sup>41</sup> Assia Djébar, citée par CALL-GRUBER (Mireille). Cf. *Assia Djébar : écrire, transgresser, résister*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. "Classique pour demain", 1997, p.96.

Au-delà de toute prévision, la lecture des chroniqueurs a fourni à Assia Djébar une riche moisson de personnages féminins, le nombre d'abord semble avoir submergé le projet initial de l'auteure :

« les personnages féminins se multiplièrent jusqu'à arriver au nombre de trente-trois, tandis qu'au début je croyais ne trouver que quelques femmes connues de tous les musulmans mais aussi des femmes anonymes »<sup>42</sup> .

En un chapelet de portraits, l'écrivain a restitué une place importante à ces femmes et, ainsi elle en a fait l'incarnation des valeurs, des qualités, des traits de caractère suggérés par les quatre titres.

- Les deux parties « La liberté et le défi » « soumises – insoumises » tracent essentiellement la nécessité d'une liberté de mouvement et ouvrent la voie à des êtres conscients « les voyageuses » qui enfin prennent la parole « parole vive ».

- La deuxième remarque concerne les titres des autres parties ; les trois points forts, du roman: le prologue, le point d'orgue et l'épilogue ont un point commun en ce qu'ils réfèrent à une place, à un lieu.

Le prologue ouvre le roman et met en scène le Prophète agonisant : « Il est mort, il n'est pas mort. Il a penché la tête légèrement, sur le côté, contre la gorge de Aïcha »<sup>43</sup>.

Le prologue « est un discours qui peut être défini selon deux critères : son emplacement (il est toujours situé avant un autre discours et s'oppose en cela à l'épilogue) et son caractère transitif (il dépend de cet autre discours qu'il introduit). Le prologue est largement utilisé

---

<sup>42</sup> *Ibid.* p.56.

<sup>43</sup> *Ibid.* p.50.

au théâtre »<sup>44</sup>. Il y constitue un prétexte scénique à fonction de « seuil » selon l'expression de Genette.

C'est ce que nous trouvons dans *Loin de Médine*. En effet, les récits qui composent l'ouvrage se présentent à travers une multiplicité de formes (prose, poésie, théâtre, chroniques) qui ont fait un roman, spécifique. Chaque titre donné à chaque récit a une dimension significative.

En effet le titre est un élément producteur de sens dans le texte. Nous pouvons donc le considérer comme la première séquence de l'histoire « l'œuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés : le corps et son titre, parties entre lesquelles circule une électricité de sens, l'un bref, l'autre long »<sup>45</sup>. Le titre donné à chaque récit nous mène d'emblée à constater qu'il existe une forte présence féminine. L'auteure ne cache pas son admiration pour ces héroïnes : "je les sens au – dessus de ma mesure. Pour moi ce sont des pôles, je les envie certes d'être dans la langue arabe. Je les sens en mouvement, et, à leurs propres yeux libres »<sup>46</sup>.

Le choix des titres donnés par l'auteur détermine en grande partie le destin de ces femmes et leurs histoires. Nous allons interroger d'abord les titres pour entrer dans cet univers.

Les qualificatifs (rebelle, prophétesse, aimée, soumises, insoumises) servent à déterminer le rôle de chaque femme d'abord rassemblées par la similitude de leur destinée : les soumises, les insoumises, les voyageuses, celles qu'on épouse après la bataille puis individualisées par un rôle singulier ou par une histoire singulière: la reine yéménite, celle qui attend Gabriel, Selma la rebelle, la prophétesse, la fille aimée, celle qui dit non à Médine, la répudiée, la chanteuse de satires, Kerama la chrétienne, la combattante, la

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.145.

laveuse de morts, celle aux mains tatouées, la libérée, la préservée et celle qui préserve parole vive.

Toutes ces femmes évoquées sont reines ou bédouines, poétesses inspirées ou guerrières.

Ce réseau d'attributs est spécifique aux femmes: la qualification reste l'apanage des femmes menant aux actes de guerre et aux récits de parole ; autre spécificité féminine.

Notons aussi que la majorité des titres donnés aux récits sont des phrases nominales.

D'abord nous entendons par phrase nominale toute phrase d'où le verbe est absent. Nous savons que pour Béatrice Didier leur emploi « accentue » le « caractère de simple notes » ; il symbolise « la brièveté ». La brièveté des phrases donne aux attributs cette charge symbolique qui frappe l'esprit et marque l'imaginaire des auditeurs- lecteurs des récits.

Nous relevons l'organisation particulière de l'œuvre construite sur le rythme dans le choix des personnages féminins et l'alternance de leurs attributs et fonctions .Le travail de la romancière en plus de son travail d'historienne, apparaît dans la disposition de ses personnages qui déterminent la structure même du roman.

L'étude de l'organisation générale de l'œuvre, nous permettra d'une part de comprendre les différentes stratégies qu'utilise A.Djebar dans l'écriture de son roman et d'autre part de comprendre comment l'auteur nous mène tout au long de son écriture et au fil du texte à la transformation de ces personnages en figures.

La transgression de l'épopée classique se manifeste aussi bien au niveau formel de l'œuvre qu'au niveau du classement des personnages.

Des femmes et des hommes entrant en scène, sont classés selon une stratégie particulière qui nous paraît concentrée dans l'un des titres : dans la partie intitulée « soumises, insoumises » cette antithèse nous montre qu'en plus de l'opposition, qui existe entre les

hommes et les femmes, il existe aussi une opposition entre ces femmes. Le monde des femmes n'est pas monolithique d'où sa richesse.

Ainsi, les deux femmes du récit intitulé, « celles qu'on épouse après la bataille » sont l'exemple même de la situation peu reluisante des femmes. Assia Djébar insiste sur le caractère éphémère de leur passage : « On ne saura jamais le prénom de cette deuxième épouse de Khalid. Elle s'enfonce dans l'oubli, silhouette ballottée en plein milieu des sursauts guerriers ... »<sup>47</sup>.

C'est également le sort de la deuxième femme dont l'histoire connaît la même fin : « Ainsi la fille de Noman, loin de la forteresse, loin de ses amis, réduite en esclavage, disparaît dans une nuit définitive. Elle est devenue doublement répudiée... »<sup>48</sup>. Djébar termine cette partie en évoquant l'opposé de ces femmes à savoir « les insoumises » représentées par « la chanteuse de satires », « Kerama la chrétienne » et Oum Keltoum (la combattante) incarnant ainsi l'insoumission.

Cette lecture globale de l'organisation de l'œuvre nous permet de dégager les caractéristiques des grandes lignes de notre réflexion sur la réécriture de l'épopée. La transgression se manifeste à trois niveaux :

Premièrement, au niveau de la structure ; elle a multiplié les genres.

Deuxièmement, elle a donné au roman une structure particulière au niveau de la disposition des personnages et enfin elle a introduit des voix qui ont fini par contaminer les « silhouettes » de femmes ressuscitées par l'auteure.

Pour sortir du confinement, tous ces combats, ces luttes menés souvent contre le pouvoir, parfois contre le destin qualifient ce que nous avons appelé « une épopée au féminin ».

---

<sup>47</sup> *Ibid.* p.145-146.

<sup>48</sup> *Idem.*

### **III.2. L'épopée de la parole :**

La particularité dans *Loin de Médine* et *Vaste est la prison*, c'est que nous sommes confrontés à un chœur de voix : voix de femmes qui entrecourent le récit.

En effet à la lecture de *Loin de Médine*, nous ne pouvons qu'être attentifs à la multitude de voix qui prennent la parole et à la voix de la narratrice, la première à être rongée par le doute.

Ainsi, une forme particulière de narration est imposée par ces voix qui donnent des modèles différents au tissu narratif pour dévoiler la face cachée de l'Histoire féminine.

Pour cela, il faut entendre la voix, les voix. Cette unité percevable non seulement au niveau de la création mais aussi au niveau thématique. En effet dans *Loin Médine*, le texte regorge de voix féminines (dans le roman le mot voix est répété 176 fois).

Les voix qui ouvrent le texte sont une parole en continuation. Les premiers temps de l'Islam sont vus à travers le prisme de la parole annoncée et rapportée par ces femmes autant qu'à travers la force de leur mémoire.

Ainsi leurs paroles répétées à travers le temps suppléent ses césures dans l'Histoire. Ces femmes aîeules nous transmettent les récits comme on se passe le flambeau.

Dans *Loin de Médine*, nous voyons que les trois premières voix qui entrecourent le récit sont aussi anonymes comme la narratrice première qui laisse sa voix en suspens.

Les voix font office de conteuses comme Shéhérazade dans les mille et une nuits.

Le premier chapitre "la liberté et le défi" est composé de deux voix anonymes : la première voix est menée par une narratrice qui suppose un « je ». Ici nous constatons la présence et la succession de discours.

Dans l'exemple suivant, nous avons d'abord la voix anonyme qui transmet les propos d'un autre personnage Orwa (le neveu de Aïcha l'épouse du Prophète) :

« Orwa, fils de Zubeir, rapporta qu'il entendit un jour sa tante maternelle Aïcha se rappeler un dialogue entre l'Envoyé de Dieu et elle-même"<sup>49</sup>. Ainsi le discours transposé au style direct traverse toutes les parties réservées aux "voix".

En effet, dans ce même passage les propos de Aïcha et du Prophète sont transmis mot à mot par la voix de Orwa.

Dans un autre exemple, la deuxième voix reste aussi anonyme et témoigne de la douleur profonde de Fatima après la mort du Prophète. Elle décrit la scène avec beaucoup de précision :

« Fatima entra dans la pièce, éclairée nuit et jour par des bougies innombrables à la lueur vacillante telles des ailes de libellules prisonnières (...) Elle improvise encore, alors que les chambres autour, s'étaient emplies d'avantage de femmes et d'enfants.(...) Quelle souffrance insupportable, tandis que toutes les femmes écoutent »<sup>50</sup>.

Dans toutes ces voix qui entrecoupent les récits, nous constatons que ce qui caractérise la voix de ces femmes, c'est l'oralité de la langue qu'elles emploient. Le lecteur a par moment l'impression que la scène se déroule devant ses yeux.

Il faut attendre jusqu'à la page 125 pour que la voix féminine commence à prendre corps quand la narration est prise en charge par un « je » :

---

<sup>49</sup> *Ibid.*p.177.

<sup>50</sup> *Ibid.*p.188.

« *Je m'appelle Djamila, je suis femme de Médine, (...) Je m'appelle Djamila épouse de Ançar. J'ai interrogé, il y a peu, Djaber ibn Abdallah, l'un des traditionnistes les plus réputés* »<sup>51</sup>

Les derniers exemples, où nous avons montré l'intervention de plusieurs narratrices d'une seule instance narrative, nous permettent d'aborder plus en détail la perspective comme second mode de régulation de l'information après la distance narrative.

### **III. 2 . Combat de la parole :**

Nous apparaît, ainsi, l'objectif de l'auteur de rendre la parole à ses personnages « figures de proue » qui parlent au nom de tous, une parole encore plus vive pour assurer la transmission de l'héritage culturel et restituer aux femmes une place volée ou tue à la source de l'Islam.

Nous allons voir comment va s'affirmer la mise en destin de ces femmes à travers la parole.

Quant à *Vaste est la prison* est le troisième volet du « Quatuor algérien » de l'écrivain Assia Djebar. Le titre de cet ouvrage est tiré d'une complainte berbère rapportée par Jean Amrouche et chantée par sa sœur, Taos Amrouche : « *Vaste est la prison* qui m'écrase/  
D'où me viendras-tu, délivrance ? »

Ce roman, où l'autobiographie et le récit fictif forment un thyrses, est divisé en quatre parties. Chacune d'elles est une quête ou une trouvaille. Elles ont toutes néanmoins pour objectif la naissance d'un pouvoir féminin. Ce pouvoir, Assia Djebar ne l'atteint qu'en recourant à la mémoire personnelle et à la mémoire collective.

---

<sup>51</sup> *Ibid.* p.188.

L'apologue, « Le silence dans l'écriture », revient sur les interrogations de l'écrivain algérien francophone. « Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. » (*Vaste est la prison* p. 11) Le rapport préétabli entre « écrire » et « mourir » reviendra tel un leitmotiv tout au long du roman. Dans les quatre parties de l'œuvre, il sera question de « mort », d'effacement. Vaste est la prison constituée, pour ne pas dire instituée, le signe fait espace contre l'effacement tout en étant signe effaçant pour fonder : « Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir... » (*Vaste est la prison* p. 11). La première écriture-effacement est celle de la langue. La langue maternelle est refoulée par la langue étrangère entrée, clandestinement, par « effraction », dans la généalogie familiale :

Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père [enseignant de français] (langue d'ailleurs muée en langue paternelle) dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululante des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil – alors que ma main court... (*Vaste est la prison* p. 11)

L'autre langue, avec elle l'autre perception des choses – l'œil neuf –, sont convoquées pour immortaliser, pas à pas, les voix anciennes et, surtout, mettre à jour leur pouvoir sur les hommes. Cependant, il faut à l'auteur revenir sur la cause de sa démarche et le motif de sa quête. L'apologue réinitialise la rupture originelle, la « torpille étrange » (*Vaste est la prison* p. 14), qui sépare définitivement, aux yeux de la narratrice Isma, le monde des hommes du monde des femmes et brise ainsi l'idéal de la communion. Alors qu'elle est au hammam, la petite Isma entend une amie de sa belle-mère parler de « l'e'dou » qui, en arabe, signifie l'ennemi. Curieuse, Isma interroge sa belle-mère sur l'ennemi de son amie. Il s'agit de son mari. C'est à cause de lui qu'elle ne peut pas disposer de son temps comme

elle l'entend pour tarder au bain. Ce sera la découverte du véritable statut de la femme, ou plutôt de l'absence de statut de la femme cloîtrée, voilée, mariée dès son plus jeune âge, la figure de la femme algérienne rebute Isma. Celle-ci osera rompre au nom de toutes les femmes de son entourage les chaînes de la tradition. La première partie, « L'effacement dans le cœur », rend compte du poids de la découverte désenchantante toujours présente dans la vie de la narratrice bien qu'elle soit mariée. Néanmoins, elle aime un autre homme, un jeune qui évoque Rimbaud. Poète de ses désirs ou désir de poésie ? Dans tous les cas, Isma, désormais enseignante, ne concrétise aucune de ses relations. Tout reste au stade de l'idéal. « L'aimé » lui apprendra plus tard son impossibilité d'aimer à cause d'une mystérieuse histoire, remontant à cinq ans, avec une Française prise à son mari, « un commandant ». Le conjoint jaloux fait appel à ses connaissances pour ramener sa femme au bercail et arrêter l'amant audacieux.

Ce rapt renforce l'identité de « l'aimé » comme désir de poésie chez la femme. En effet, tout au long de son récit, Assia Djebar revient sur une légende qui fait tant peur en Algérie. Les femmes mariées de force attendent l'invisible « voleur de mariée » (p. 210), auquel elles préféreraient offrir leur virginité plutôt qu'à l'époux imposé. La rupture initiale dévoile la femme comme être soumis, sans pouvoir aucun. Cette première partie de l'œuvre découvre le déplacement linguistique et culturel d'Isma. Partagée entre deux villes, Alger et Paris, située entre un « passé révolu » et « un modernisme corrompu » (*Vaste est la prison* p. 95), elle tourne le dos à son pays pour ne pas se soumettre à la loi qui fait de l'arabe littéraire la langue officielle et préfère continuer de recourir à la langue française enseignée par le père alors que l'Algérie est colonisée. Qu'être lorsqu'on est dans l'entre-deux ? La narratrice effectue des allers-retours entre le présent et le passé. Le récit de ce(s) voyage(s) est affecté par un « besoin compulsif » qui interdit toute démarche logique dans la constitution du récit. La conscience a posteriori de l'événement, désormais

passé, qu'est le présent surgit des ruines de la mémoire individuelle<sup>1</sup>. C'est cette mémoire qui nomme l'émotion et non le contraire et c'est cette mémoire qui, en revenant sur l'instant irréversible, irréparable, dévoile l'effacement suprême de la femme : « ... la mort, en Islam, est masculine... » (*Vaste est la prison* p. 106).

La femme algérienne, et à travers elle nord-africaine, est-elle donc dépourvue de tout pouvoir ? La seconde partie, intitulée « L'effacement sur la pierre », est une quête de la langue historique. En effet, Assia Djébar compte mettre en place une langue libératrice et octroyant le pouvoir à la femme. Le récit de la seconde partie commence sur l'histoire de Thomas d'Arcos, secrétaire du Cardinal sous Henri III, parti en Tunisie où il est fait esclave par des corsaires tunisiens avant d'acheter sa liberté. Par la suite, il se convertit à l'islam. Cet homme, qui continue d'invoquer sa « double foi » (p. 124), découvre, en 1631 à Dougga en Tunisie, une stèle antique avec deux écritures. Si la première est évidemment punique, l'autre reste mystérieuse. Il faudra cinq siècles où des archéologues et des voyageurs européens affluent à Dougga, avant que le Consul général d'Angleterre à Tunis ne la prenne dans son pays pour la vendre au British Museum. Il n'en tire que cinq livres mais « l'écriture lapidaire » est définitivement « violée et emportée » (p. 143). Ce récit est traversé par l'histoire de l'arrivée française en Algérie. De cette manière l'Afrique du Nord retrouve une certaine unité mythique. En effet, alors que le médecin Walter Oudney traverse le désert algérien (1822-1832), il découvre l'écriture touarègue. Cette « écriture tellement ancienne » continue donc à s'écrire. Langue irréductible, elle sert pour le bey Ahmed d'« écriture du danger, justement pour conjurer le danger. » (p. 148) lorsqu'il veut écrire aux siens sur le colonialisme sans que les Français ne le comprennent. L'énigme de la stèle de Dougga est percée.

Les retrouvailles avec l'écriture identifiée, le tiffinagh, l'alphabet berbère est l'occasion pour Assia Djebar de revenir, toujours dans une perspective historique marquée par le délire, sur l'histoire de la stèle. Le temple où elle a été inaugurée a été construit pour commémorer la mort du roi Massinissa. Les discours seront tenus en punique, « la langue des Autres », et en berbère, « la langue des ancêtres ». C'est l'irréductible Jugurtha qui discourt. Jugurtha devient ainsi le pendant de la narratrice. Il est marqué dès son jeune âge par l'altérité. Plus que cela, il est lui-même un clandestin errant.

L'orphelin adopté par son oncle, Micipsa, se rebelle contre Rome qu'il menace de destruction. Trahi par son beau-père, il sera fait prisonnier et mourra dans un cachot à Rome, où il se trouve toujours. La geste de Jugurtha, l'éternel dépaycé, « trace [d'] un obscur germe de vie » (p. 159), sera écrite en latin, une autre langue « des Autres ». L'exil du chef militaire amazigh sera complet, sans égal. Ce retour de l'auteur sur la vie de Jugurtha lui permet d'inscrire l'être hybride – sans appartenance précise pour les autres – dans l'éternité que connaît déjà l'écriture berbère. Toutefois, on s'interroge sur le rapport de l'écriture avec la quête féminine de la narratrice.

En fait, la découverte de l'identité du mystérieux alphabet de Dougga met à jour la puissance de la femme. En effet, c'est elle qui a sauvé cette langue et la culture qu'elle porte. La puissance frôle le pouvoir comme le prouve Tin Hinan. Cette reine touareg, d'abord considérée comme un mythe avant qu'on découvre sa momie dans le désert algérien, a transhumé avec sa suite – que des femmes fuyant le nord du pays – pour établir son camp dans une oasis loin des hommes. Entre temps, il a fallu affronter la terreur du sable, le diktat du soleil et la famine. La patiente Tin Hinan entre dans le « rêve tenace » de la narratrice de « rassembler les cendres du temps » (*Vaste est la prison* p. 163) pour

s'identifier, fût-il « aux traces autour du sépulcre... » (*Vaste est la prison* p. 163) ; l'attachement à soi ne peut se faire qu'en incluant la mort déjà en soi. Tin Hinan est donc le symbole de la puissance résistante au temps et de l'héritage féminins :

Ainsi, plus de quatre siècles après la résistance et le dramatique échec de Yougourtha au Nord, quatre siècles également avant celui, grandiose de la Kahina – la reine berbère qui résistera à la conquête arabe -, Tin Hinan des sables, presque effacée, nous laisse héritage – et cela malgré ses os hélas dérangés – : notre écriture la plus secrète, aussi ancienne que l'étrusque ou que celle des “runes” mais, contrairement à celles-ci, toute bruissante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui, est bien legs de femmes, au plus profond du désert. (*Vaste est la prison* p. 163)

*Vaste est la prison* est le souvenir de nombreuses « asphyxies (...) entrevue par [Isma], fillette qui ne comprenait pas, qui (...) contemplait, yeux élargis, pour plus tard (...) réimaginer et finir par comprendre » (p. 337) l'étendue de la prison et sa clef : écrire, c'est être ; écrire, c'est aussi se découvrir fini. Pour Assia Djebar, l'Algérie s'écrit dans le sang et par le sang, ce qui signifie qu'il faut meurtrir son âme comme l'on a meurtri sa chair dans le but de tirer de quoi exprimer la colère et la tristesse génésiques. L'auteur distingue sa mémoire constructive et la « loi de la ville » (p. 107) légiférant en faveur de l'homme qu'elle annihile du même coup : « ... nous les femmes qui savons “ce que doit être un homme”, peut-être est-ce cela notre malédiction présente : ne plus rencontrer d'hommes. » (p. 105), dit la grand-mère mourante.

Tel est donc le but d'Assia Djebar qui en évoquant la figures féminines qui lutte contre l'oubli.

En effet, si nous prenons l'assise interprétative que fait P. Ricoeur du « temps historique » avec le « temps primordial », c'est dans la mesure où « le mythe institue la liaison (entre

les deux) que la narration des origines prend valeur de paradigme pour le temps présent : voila comment les choses ont été fondées à l'origine, et elles sont encore aujourd'hui de la même façon ».

Dans ce cas, nous nous trouvons devant un mythe fondateur d'une nation portée par toutes ces figures féminines.

### III.2. La narratrice se raconte

Dans *Vaste est la prison*, la narratrice - qui est mariée - raconte une aventure amoureuse qui a duré treize mois, Celui qu'on nomme «L'Aimé» est un collègue de travail dont elle est amoureuse alors qu'elle est de dix ans son aînée. Elle le décrit ainsi :

«...Je tendais mon attention; notais exactement le dessein des sourcils, l'ourlet de l'oreille, la légère pomme d'Adam, la lèvre supérieure un peu en avant, et je remarquais combien le reflet du vert ou du bleu-vert de la veste, de la chemise, de quoi (...) peu importait, comment ce reflet pouvait jouer sur la peau du visage épié (. ..) tâcher de saisir avec précision le grain de la peau, la courte cicatrice à un coin des lèvres, vérifier en un éclair la ligne rectiligne du nez mais décrochée par rapport au front, aux yeux en creux... Cette tombée du nez qui rendait la physionomie distante, orgueilleuse, avec l'imperceptible déséquilibre d'une face d'oiseau...»<sup>52</sup>

La précision du portrait - aucun détail n'est laissé au hasard - montre à quel point «l'Aimé» impressionne la narratrice. Cet homme devient «l'Aimé» pour elle qui le désigne ainsi dans sa langue maternelle. Le long de ces sept chapitres la narratrice raconte, avec minutie, les manifestations dévastatrices d'une passion vécue. L'écriture d'une telle passion accorde une place importante à l'expression des sentiments amoureux au moyen de métaphores suggestives. On peut ainsi lire sous sa plume des expressions comme, «**mon cœur quémandait**», «**mon cœur fléchirait**», «**le fléchissement de la volonté**», «**la joie elle-même, la pure, la merveilleuse joie de goûter la présence chérie** »<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> *Vaste est la prison* p. 177

<sup>53</sup> *Vaste est la prison* p. 172

L'emprise de «l'Aimé» est sensuelle: elle s'exerce par la voix, le regard, le sourire, les gestes : «...Sa voix, je l'entends encore, avec un léger poids de somnolence, un rien de nostalgie... Il m'avait souri d'un coup, un sourire enfantin qu'ostensiblement il m'adressait. J'oubliais tout; je buvais littéralement sa joie...»<sup>54</sup>

Dans cette première partie du roman, les événements vécus sont racontés à la première personne : le je fais irruption partout. Il s'agit bien d'une autobiographie dans laquelle la narratrice laisse libre cours à l'épanchement de ses sentiments. Outre l'emploi du présent de narration pour actualiser les événements racontés, elle évoque diverses confidences, celles entre femmes surtout, pour conforter son expérience présente et la rattacher à celle d'autres femmes. C'est pourquoi elle évoque cette confiance de la grand-mère mourante :

«...Ainsi, gisant à presque quarante ans, comme une adolescente vulnérable et honteusement énamourée, je n'arrêtais pas d'entendre ma grand-mère ainsi haleter devant moi, avec entêtement me harceler, quinze ans après. Peut-être est-ce une fatalité, peut-être que sur cette terre, nous les femmes qui savons ce que doit être un homme, peut-être est-ce cela notre malédiction présente : ne plus rencontrer d'hommes !...»<sup>55</sup>.

Nous noterons au passage la transgression des rapports hommes femmes dans la manière de décrire «l'Aimé» car dans la société musulmane, c'est plutôt l'homme qui regarde sans aucune réserve. Mais cette fois-ci, la narratrice use pleinement de ce droit. De fait, en écrivant cette histoire d'amour - qui en elle-même est une transgression -, la narratrice met en œuvre des moyens d'expression susceptibles de rompre les entraves que la société met à la liberté des femmes. Ces moyens, ce sont le regard, l'écriture, la parole et la danse. Par ailleurs, la recherche de ces moyens d'expression et de leur pouvoir transformateur reste le soubassement du roman.

---

<sup>54</sup> *Ibid*, pp.104-105

<sup>55</sup> *Ibid*, p.165

En se racontant, la narratrice nous révèle, entre autres traits de sa personne, celle d'une historienne chercheuse infatigable. Tout naturellement, sa mémoire ressuscite un pan de l'histoire de l'Algérie.

### **III.2. 2. L'archéologie de la femme arabe : des femmes en quête d'identité**

Nous employons la métaphore «archéologie» pour montrer que la narratrice effectue une fouille dans l'histoire lointaine des femmes arabes pour situer cette quête d'identité.

C'est ainsi que les visages d'êtres d'exception comme la royale Tin Hunan, l'aïeule Fatima, la mère de la narratrice, se détachent du tableau des «femmes arabes» qui forme la troisième partie du roman. Cette image des femmes comparée à une terre qu'on laboure, est puisée dans le substrat même de la culture musulmane mais est également une image universelle. En effet, dans l'imagerie populaire la femme est faite pour la procréation, donc pour être fécondée ; pareille à un champ. Mais ici la narratrice entend poser un regard neuf sur la femme arabe à laquelle l'homme a imposé le voile: «corps femelle voilé entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'oeil».

A travers une galerie de portraits de femmes de différentes générations, elle nous fait découvrir les rôles joués par celles-ci dans l'histoire sociale et culturelle de leur peuple.

Cette inscription du corps et de l'identité par la langue et dans la langue nous conduit à une vision d'un homme pluriel, divers. Dans cet univers avant tout langagier, la femme djebarienne est devenue un être « parlant ». De plus, notre romancière sent le besoin à la fois d'inscrire cette vision collective du corps parlant dans le temps et de la légitimer en même temps.

Cet effort pour rétablir l'identité féminine est placé par notre romancière au centre de son écriture et du problème de l'identité. Dans ce travail de récupération du corps et de son identité, elle retourne aux sources de l'Islam afin de nous présenter une autre vision possible qui contrecarre la réalité qu'elle a vécue et qu'elle présente dans certains de ses romans. Cette approche est possible parce que cette vision a déjà existé même si elle est tombée dans l'oubli ou a été délibérément occultée.

Le retour aux sources était nécessaire pour Assia Djébar parce que, pour elle, l'identité algérienne s'est formée tout au long des siècles.

A la dimension berbère vient se superposer l'arabo-musulmane, qui implique le problème religieux, étant donné l'influence de l'Islam.

Celle-ci forme la deuxième force, « verticale », de la personnalité algérienne et elle relie le profane et le sacré parce qu'« elle ordonne la présence de l'homme à son Dieu. Elle est nouvelle (datée tout au moins), exigeante, transcendante. Avec cette constante, la religion est devenue un facteur important de la vie des Algériens, qui lui accordent une grande importance.

Ces deux dimensions ancestrales formant l'identité algérienne ont intégré, à l'époque moderne, l'influence française porteuse d'un imaginaire collectif tout à fait différent, qui a été le catalyseur de la définition de l'identité par rapport à l'autre. Comme nous l'avions déjà affirmé, l'identité algérienne, en tant que construction symbolique, est donc soumise à plusieurs vecteurs psychiques et spatio-temporels, le corps étant traversé par le temps, l'espace et la langue des autres. L'inscription de celle-ci mène à une institutionnalisation par la création de stéréotypes.

Et toutes nos représentations sociales sont des stéréotypes qui régissent la société. Dans ce cas, l'écrivain n'a que deux possibilités : soit il se range du côté de la tradition et perpétue

l'image de la société, soit il fait figure de moderne, comme notre romancière, et remonte les siècles afin de retrouver une autre vision sur l'identité féminine algérienne à partir des sources premières. En adoptant ce statut de novatrice, elle entend les réformer, tout en les exploitants.

L'écrivaine déploie dans l'ensemble de son œuvre un regard lucide sur la condition de la femme et sur la lutte pour sa libération et pour son émancipation dans les difficiles circonstances de la société algérienne. Cette analyse la distingue comme une écrivaine impliquée, déterminée à avancer et à maintenir une parole féminine qui s'insère dans une volonté de transgression et de combat contre toutes les formes d'oppression. Son acte d'écrire en soi dans ces temps d'urgence, apparaît exigeant, incontournable et vital à sa survie et à son devenir en évolution. « Autrefois, j'écrivais entre deux périodes de vie intense. Depuis quatre ou cinq ans, écrire est devenu quelque chose d'impérieux. Si je n'écris pas quotidiennement, je sens une sorte d'angoisse métaphysique, comme si je perdais le fil de moi-même. Ecrire c'est vivre doublement »<sup>56</sup> .

Nous avons vu que *Loin de Médine* a été écrit dans un contexte particulier, dans un réflexe de protection et dans l'urgence. Les événements politiques d'octobre 1988 laissent en effet émerger des forces nouvelles remettant en cause l'autorité héritée de la guerre d'Algérie.

### **III.2.3. Les gardiennes de l'héritage**

Tin Hinan est une ancêtre touareg d'origine princière. Sa légende précéda la découverte de sa sépulture en 1925 à Albalesa, lieu d'exil qu'elle choisit avec ses suivantes pour fuir le nord du pays berbère. Elles s'y fixèrent et commencèrent à pratiquer le culte

---

<sup>56</sup> Ibid, p.158.

des ancêtres dont sont témoins les objets retrouvés dans le tombeau. Tin Hinan avait surtout emporté et conservé l'écriture des ancêtres :

«...Ainsi, plus de quatre siècles après la résistance et le dramatique échec de Youghourtha au nord, quatre siècles également avant celui, grandiose, de la Kahina - la reine berbère qui résistera à la conquête arabe - Tin Hinan des sables, presque effacée, nous laisse l'héritage - et cela, malgré ses os hélas aujourd'hui dérangés - : notre écriture, l'a lus secrète, aussi ancienne que l'étrusque ou que celle des «runes» mais, contrairement à celles-ci, toute bruisante encore de sons et de souffles aujourd'hui, est bien legs de femmes, au plus profond désert...»<sup>57</sup>.

### ➤ **L'aïeule Fatima**

Lorsque la narratrice évoque la grand-mère Fatima, elle dévoile par là un pan du statut de la femme arabe traditionnelle. La grand-mère a été donnée en mariage, à quatorze ans à un vieillard, l'homme le plus riche de la ville..., écrit la narratrice. A cet âge-là, elle porte un voile «qui engloutit les épaules, le buste, les hanches, le corps...»<sup>58</sup>.

Cet habillement rend la femme invisible.

Fatima, élevée dans la grande dahra de son père, descendant d'un saint homme, allait être sacrifié à l'égoïsme d'un vieillard centenaire ! En effet, la narratrice fait état de marchandage odieux entre le père de Fatima qui, en échange de sa fille donnée au vieux Soliman, va épouser la fille de ce dernier !

Pour montrer le caractère mercantile de ce genre d'union, des mots comme «marché», «troc», «richesse» reviennent constamment sous sa plume.

Lorsqu'elle évoque la cérémonie nuptiale, elle insiste particulièrement sur la richesse de la demeure de Césarée dont le «marbre venait d'Italie, les faïences du Maroc et peut-être

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 164.

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 210.

même de Hollande». Elle note également d'attitude complice des femmes, surtout des vieilles qui, à l'occasion, deviennent les véritables maîtresses de cérémonie de ces manifestations :

«...Ses tantes, frères, rudes, avec leurs foulards fauves de rurales, sont là, considérant le cuivre et le marbre, tout ce luxe, d'un air froid, ne voulant pas être impressionnées. Les youyous de la foule des femmes accélèrent, par spasmes, leurs vibrations excitées...»<sup>59</sup>.

Parallèlement aux noces du centenaire, se déroulent celles du père de Fatima. En évoquant celles-ci la narratrice nous introduit dans l'univers étouffant de la polygamie. Ici, la première épouse est «contrainte» de superviser «l'ordonnement nécessaire de la fête». La romancière note non sans une certaine amertume «...Quinze ans avaient suffi pour qu'elle (la première femme) changeât de rôle, qu'elle n'attendît plus le cœur battant en idole, qu'elle devienne la servante, la cuisinière aux fourneaux...»<sup>60</sup>

(La première femme – meurt huit jours après les noces. D'ailleurs, dans ce roman, la mort poursuit les femmes.

### ➤ **La mère**

Née dans une famille musulmane du Nord du Maghreb, la mère de la narratrice se souvient encore de la conquête de l'Espagne. Elle avait conservé jalousement les textes de musique arabo-andalouse :

«...La cantilène des musiciennes, dans les cercles féminins, maintenait en parallèle, et grâce à la langueur du rythme, les figures de rhétorique, la joliesse surannée, la douceur masquant la douleur de l'époque glorieuse qui, là-bas, fut brassage des races, des langues et des savoirs...»<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 213

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 170.

<sup>61</sup> *Idem*

Ces vers ont été transcrits par la mère. Malheureusement, pendant la guerre d'Algérie, des soldats perquisitionnèrent la maison paternelle, découvrirent les cahiers de la mère et, les prenant pour les documents de subversion, les déchirèrent au grand désarroi de celle-ci :

«...Aux premiers jours de l'indépendance, ma mère me rapportait, les larmes aux yeux, la peine qu'elle ressentit pour cette écriture violentée...»<sup>62</sup>

Ici encore, la femme est la gardienne de l'écriture. Et la narratrice se veut héritière de cette expérience : «J'étais dans l'ombre de ma mère» note-telle plus loin.

L'écriture devient ainsi un trésor porté par les femmes et légué de génération en génération. Cette écriture reste avant tout un repère pour ces femmes en quête de liberté : elle leur permet de s'enraciner dans leur passé tout en faisant face aux mutations du présent.

### ➤ **Des femmes solidaires**

Les tantes paternelles et maternelles, les sœurs, l'avocate, la mère naturellement, forment la cohorte des femmes qui assistent la narratrice dans les épreuves. Pour les désigner chacune dans son rôle, la narratrice utilise les termes de «guide, consolatrice, sororité». Ce dernier mot définissant pour elle toute la force de la solidarité féminine : «...Sororité, serait-ce cet œil caché, mais plat et infiniment ouvert qui attend sous le flux muet de l'amitié...»<sup>63</sup>.

Vivant le désastre de la séparation avec l'époux, la narratrice se réfugie tantôt chez une tante, tantôt chez l'autre pour goûter la tendresse qu'elles communiquent. Sa mère l'accompagne et la conseille pour les formalités de divorce ; enfin, sa sœur l'accueille à Paris pour lui faire oublier cette douloureuse épreuve. La présence des femmes au moment où la souffrance se manifeste – est aussi remarquable dans le roman.

---

<sup>62</sup>

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 209.

Le symbole vivant en est la stèle bilingue de Dougga. Nous avons montré combien la narratrice - s'est attachée à restituer l'histoire de cette stèle : celle-ci occupe toute la seconde partie. Tin Hinan la princesse touareg conserve en exil l'écriture des ancêtres ; le bey Ahmed l'utilise dans sa correspondance secrète avec ses hommes résistant à l'occupation étrangère. La narratrice se considère comme héritière et continuatrice d'une tradition millénaire.

L'écriture devient pour elle un moyen d'affirmation de son identité. Par ailleurs, la claustration et la chosification de la femme arabe préoccupent la narratrice ; elle choisit alors de refuser d'être «l'objet épié» et de regarder le monde à son tour. Ce qu'elle réussit à le faire grâce à son travail de cinéaste qui lui permet de donner une image plus vivante de la réalité sur les femmes. La narratrice rapporte ainsi son expérience de réalisatrice de cinéma ; elle s'intéresse en particulier aux images de femmes, avec comme objectif de rendre celles-ci visibles et de subvertir l'ordre social. Elle fustige la situation de la femme musulmane, rendue invisible par le voile qu'elle appelle «lingelineul».

La société à côté à cette femme-là, le droit de regarder comme elle veut le monde extérieur ; tout au plus lui a-t-on laissé juste «un trou» pour chercher son chemin, tandis que les hommes «épiant, observent, scrutent, espionnent».

L'homme a ainsi toute latitude d'exercer son droit de regarder. En devenant cinéaste, la narratrice use, elle aussi, de ce droit.

«...Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois «nôtre». Unique regard perçant les murs des siècles passés, en s'échappant hors des maisons - tombeaux d'aujourd'hui et qui cherche à se poser, concentré. Redonnant lenteur et relief au rythme des choses... Nous toutes, du

monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons...»<sup>64</sup>.

Le thème du regard et de la parole des femmes revient souvent chez Assia Djébar. Elle écrivait déjà dans *Femmes d'Alger* : «Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons ! La femme-regard et la femme-voix, ajouta-t-elle...»<sup>65</sup> (p. 61).

L'on ne peut retracer ici la situation des femmes, sans mettre l'accent sur les lieux où elles évoluent. Cet espace conditionne leur existence.

### **III. 3. La transposition du mythe De De Don Quichotte dans *Vaste est la prison* :**

La reprise de l'histoire du captif : le roman d'Assia Djébar *Vaste est la prison* semble restituer presque toute la richesse de cette histoire intercalée, notamment dans l'ouverture de la troisième partie intitulée « fugitive et ne le sachant pas »

« Ils sont quatre, et lorsque de la fenêtre close sort le message suspendu au bout d'un roseau, ce n'est qu'au quatrième homme qu'il est destinée... Les quatre sont captifs et ils ont sans doute une piètre allure, sauf ce quatrième qui reçoit la missive en langue arabe, pour lui mystérieuse, et qu'accompagne une coquette somme d'or. Cette écriture en langue autochtone, que traduira un renégat mis dans le secret, vient d'une femme cachée de haute naissance, seule fille de son père riche, et fille aimée. » p.167

Cette citation s'offre comme un résumé qui sert vraisemblablement d'appui au commentaire qu'il sous-entend selon Catherine Durvye<sup>199</sup>. En d'autres termes, le récit djébarien entretient une relation métatextuelle avec le récit cervantin selon la terminologie de Gérard Genette. Reste qu'elle ne nous renseigne pas des tribulations antérieures du captif, notamment sa participation à la bataille de Lépante et sa captivité par les corsaires

---

<sup>64</sup> *Ibidem* p.222

<sup>65</sup>

d'Alger. La reprise de l'hypotexte se fait uniquement au moment de sa captivité. Mais il n'empêche pas que l'intertextualité cervantine émaille tout le récit d'Assia Djébar.

Assia Djébar se sert de cette histoire intercalée parce qu'elle a de tragiques résonances dans l'Algérie d'aujourd'hui ; elle la transpose dans le contexte de la violence terroriste où les gens n'ont le choix qu'entre l'exil ou la mort. L'exil forcé des Morisques trouve donc son écho dans celui des familles algérienne, fuyant le terrorisme, se refuge dans d'autres pays. Telle Ana Félix qui, sous les menaces de l'inquisition, se refuge dans Alger du Dey espérant trouver de la protection, la narratrice, sous le pouvoir inquisitorial des terroristes, se refuge elle aussi en terre française. Un contexte politique identique que celui dans lequel se déroulent les deux récits : l'idéologie terroriste de l'Algérie de la décennie noire fait écho à celle de l'inquisition de l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi les personnages du récit djébarien semblent sortir tout droit de l'univers romanesque de l'hypotexte.

### **III.3.1. La valorisation du personnage féminin :**

Le deuxième procédé est la valorisation du personnage qui, selon Gérard Genette, « consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus « sympathique », dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui accordait l'hypotexte.<sup>214</sup> ». Dans le cas du texte d'Assia Djébar, l'effort de valorisation porte sur Zoraïde, auquel l'hypotexte accordait une valorisation négative : celle qui trahit son père, se convertit dans la religion du captif et s'enfuit avec lui. Or, Assia Djébar valorise Zoraïde et augmente son importance. Elle en fait une femme courageuse capable de braver le danger. Mais reste que les motivations de Zoraïde sont bien les mêmes dans les deux textes : échapper à l'enfermement et devenir libre.

Par ailleurs, Assia Djébar modifie la trame de l'histoire du captif en faisant du captif un

personnage de second plan. Elle modifie ainsi « le rapport de valeurs établi par l'hypotexte » en procédant à une « transmutation ambiguë des rôles :

« femme libre et homme esclave », c'est-à-dire elle inverse les rôles dans une société qui prône le machisme : la femme ordinairement vouée à l'enfermement, devient la femme libre, tandis que l'homme ordinairement libre, devient l'homme esclave.

Finalement, l'essentiel du texte de Cervantès est effectivement retenu dans le texte d'Assia Djébar, l'itinéraire de Zoraïde est presque le même : échapper à l'enfermement et au mutisme pour devenir libre. Le destin de Zoraïde permet à Assia Djébar de dire en son nom l'histoire de la première algérienne qui rentre dans le plus grand roman de la modernité.

### **III.3. 2. Le mythe d'Agar dans *Loin de Médine***

Si le roman commence par « il y avait une fois » et se termine par l'évocation des « Filles d'AGAR », c'est que ces destinées féminines ravivent une mémoire lointaine liée à un fait fondateur de civilisation ; une séparation d'avec l'ancien temps abrahamique, une épreuve douloureuse sans lequel le passage ne serait point sensible. La civilisation se charge en principe de transformer cette douleur en parole vive, en source jaillissante, en musique de commencement.

« Quand enfin l'eau jaillit

Enfin une source

Enfin une musique

De commencement (...)

La source de Zem-Zem coule continûment »<sup>66</sup> .

Cette parole sans doute recueillie sous la forme d'un souffle par Aïcha : parole de transmission. La narration d'Assia Djébar a choisi pour finir de chanter la geste des exils, le retrait au désert comme gage de ressourcement. Elle opte pour la fidélité au premier Islam ; qui exhausse l'héritage de transmission par les femmes comme seul héritage spirituel, loin du pouvoir séculier de Médine.

### **III.3. 3. Parole mythique :**

La parole prend alors tout son sens quand la narratrice évoque la figure emblématique d'AGAR au désert et de la source jaillissante : par quoi le roman à son terme s'ouvre sur une dimension mythique car « Mythe est d'abord parole » et le prénom AGAR / HAGER est de même racine que l'Hégire : émigration. Pour A. Djébar l'exil de la parole se profile derrière cette figure d'AGAR. Et c'est avec l'écriture du roman « Loin de Médine », qu'Assia Djébar relève le défi, portant au point le plus incandescent une pensée questionneuse qui n'aura cessé d'innervé ses récits. Son livre commence à l'enseigne de « Filles d'Ismaël » et a pour issue un long poème épique « Filles d'AGAR, dit-elle », "voix d'aujourd'hui" :

Filles d'AGAR dit-elle

dit toute femme dans le désert d'Arabie

qu'elle soit rebelle, qu'elle soit soumise à Dieu

en quoi suis-je, en quoi sommes-nous toutes d'abord filles de l'expulsée, de la servante la première accouchée, et pour cela abandonnée ! »<sup>67</sup> .

---

<sup>66</sup> *Ibid., op.cit., p. 304.*

<sup>67</sup> *Loin de Médine, op. Cit. p .304*

Avec cette figure qui concentre toutes les autres, Assia Djébar développe un mythe littéraire.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse, et dans un souci de faire comprendre le lecteur, nous pensons qu'il est utile de donner quelques définitions du mythe qui correspondent à l'entreprise de la création d'un mythe personnel et essayer ainsi de pénétrer le projet d'écriture d'Assia Djébar.

Nous avons délibérément choisi la définition du mythe de C. De Grève. Celle-ci reprend essentiellement les définitions qui ont été énoncées par M. Eliade dans *Aspect du mythe*, par C. Lévi -Strauss dans *Anthropologie structurale et mythologique* et par P. Brunel dans *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* . Son apport personnel se trouve dans cette démarche qui peut être mise en œuvre dans l'appréhension du mythe en littérature.

C. De Grève définit le mythe par trois éléments :

« 1- une forme de contenu qui est celle d'un ensemble articulé, le plus souvent un récit, dont un noyau est transmissible et peut donner lieu à une tradition, à des métamorphoses dans le temps et dans l'espace sans qu'il cesse d'être lui-même.

2- une mise en relation par l'écrivain entre cet ensemble et le surnaturel ou du moins l'inexplicable, un inexplicable qui se situe à la frontière du sacré ou qui procède d'une revendication de l'irrationnel.

3- une forme de l'expression qui voile ce qui échappe à la conscience claire, qui s'exprime indirectement [...]. Paradoxalement le mythe littéraire révèle, dévoile des vérités cachées, à qui veut les entendre, et des vérités variant selon les destinataires, tout en voilant par une esthétique, un style, la complexité des personnages, etc. »<sup>68</sup> .

---

<sup>68</sup> GREVE (Claude De), *Éléments de littérature comparée* II. Thèmes et Mythes, Paris, Hachette, 1995.

Voyons alors si la parole que nous avons délibérément qualifiée d'épique, s'attache à un ou à tous les éléments de cette définition du mythe.

Le titre de ce roman « Loin de Médine », ainsi que la deuxième partie de l'épilogue qui constitue le long poème épique « Filles d'Agar, dit-elle » peuvent affirmer la dimension mythique de cette parole féminine.

Nous remarquons, qu'Assia Djébar travaille le texte selon un mythe personnel : *Loin de Médine* est surtout la réponse que l'auteur a voulu donner à la communauté contemporaine concernant les événements des années 90 : « [...] cela a peut-être été l'unique fois dans tout mon parcours d'écrivain, mais je crois bien que Loin de Médine est un livre militant. J'avais hâte de conclure le livre en un an pour que les femmes algériennes puissent le lire. J'étais convaincue de devoir écrire un livre qui aurait mis en mouvement des femmes qui avaient réellement existé aux origines de l'Islam, que ce livre devait être écrit à partir des sources et qu'une fois terminé, devait servir de base au dialogue entre femmes prisonnières dans leur propre culture musulmane » .

### **III.3. 4. L'exil de la parole :**

En effet, choisir d'être « Filles d'Agar », c'est choisir la marche inlassable, « le va et vient », le feu des questionnements. C'est aussi se dresser contre les fils d'Ismaël, qui sont les tenants d'un « héritage noirci, sarments pour nul flamboiement ».

C'est aussi d'aller contre eux, les fils déjà « si sûrs de leurs anecdotes », « eux qui font écran à ce passé rougeoyant de vie ».

« Laissons les fils d'Ismaël – Nos pères, nos fils, nos époux répudiés – livrés à l'ombre opaque de leur propre Père »<sup>69</sup> .

Le titre « Loin de Médine » prend alors tout son sens. En effet, le titre « Loin de Médine » renvoie d'emblée le lecteur dans un réseau de lecture mythique car « Loin de

---

<sup>69</sup> *Ibid.* p.222.

Médine » fait référence directe à la revendication de l'Hégire primordial. Loin de Médine est associé d'abord à la combativité des femmes migrantes : « la plus belle dénomination en culture islamique...émigrante constante, sans point d'arrivée », élargissant peut être l'exil à la situation de l'écrivain. Ainsi, décider de quitter Médine, c'est dire « Non » à un certain Islam qui s'institutionnalise, se formalise, qui déshérite les femmes.

Dans le dit de la geste de ces femmes de Médine, c'est peut-être cela la plus grande révélation : qu'il y ait du chant poétique une si grande puissance de bouleversement. Le chant de l'épilogue dans cette perspective, prend tout son sens :

« Ah ! Loin de Médine, retrouver le vent, le vertige, l'incorruptible jeunesse de la révolte ! »<sup>70</sup>. « Filles d'AGAR. Et depuis dans un désert de la vie entière, nous allons et venons, nous dansons, nous nous affolons toujours entre la première et la seconde colline ».

Pour la narratrice, en lançant à l'issue du livre, tel un brûlot, ce long poème épique : « Filles d'AGAR dit-elle », c'est marquer sa décision de prendre la relève, d'inscrire son texte dans la lignée des passeuses à la double enseigne de Fatima et de Aïcha.

---

<sup>70</sup> *Ibid.* p.221.

## Conclusion générale

Nous arrivons au terme de cette étude et nous nous rendons compte que cette dernière n'est finalement qu'une ouverture à un travail à venir. Une ébauche qui devrait gagner en dimension, en teneur mais aussi en grandeur pour s'approcher le mieux possible du monde épique où vivent ces femmes. L'étude des voix étant puisée dans l'immense et intarissable réservoir de l'oralité, notre soif de cette oralité n'étant pas encore étanchée, ce travail de recherche devrait surtout s'intéresser aux voix et aux actes féminins qu'Assia Djébar met en écriture créant ainsi une véritable épopée féminine, ce qui fait tout le génie de l'auteure. Des voix et des actes qui ont trait aussi bien à la dynamique des temps anciens qu'à celle des temps modernes. Une magnifique épopée féminine où viennent s'égrener les voix pour ouvrir le théâtre islamique par lequel Assia Djébar renoue avec l'entreprise de témoignage par rapport à l'Histoire.

Les faits concrets, mesurables, descriptibles de la vie de ces héroïnes ne valent que par les multitudes de voix, de sensations de toutes sortes qui les accompagnent. Ainsi l'oeuvre elle-même est traversée de part en part par ces voix et ces sensations, sorte de chœur réalisé par la fiction et l'écriture.

Conscients que l'écriture d'Assia Djébar est un incessant travail basé sur l'oralité et la voix, nous abordons la question de témoignage par le biais de plusieurs pistes. Plusieurs se sont offertes à nous, cependant notre choix s'est porté sur l'étude des figures féminines de l'épopée. Cette piste nous a mené à dire que ce témoignage se fait à travers le corps et les voix de ces figures féminines. Et que par l'utilisation de celles-ci l'écrivaine s'engage sur les voies de la subversion.

Des voies multiples mais aussi des voix multiples qui comme un chœur musical se répandent sur le temps et donnent le ton car à bien observer le dire de ces femmes, nous sommes en présence d'une mise en voix .Le roman est aussi une mise en écriture d'un théâtre de voix .Ceci démontre que le discours romanesque d'Assia Djébar mise sur le pouvoir de la langue et de la parole.

Dans ce travail, nous avons tout au plus tenté de proposer des chemins qui pourraient nous rapprocher de cette face cachée de l'Histoire.

Le soin particulier avec lequel est élaboré le roman, montre bien qu'entre l'urgence et la nécessité qui préside au destin de son écriture, il ya le travail.

Soucieuse de marquer son engagement, l'écrivaine est soumise à une double polarité : d'une part, l'incitation taraudante de l'Histoire qui réclame son dû sous la forme d'une idéologie de la représentation privilégiant le signifie social et le discours historique ; d'autre part, un appel à l'esthétique sensible dans la quête de son témoignage.

En ayant recours à la fiction qui anime l'œuvre, nous avons fait ressortir la structure de l'épopée. Cette épopée de l'Islam portée essentiellement par des femmes nous a permis d'établir des hypothèses que nous avons pu vérifier dans le troisième chapitre de notre mémoire ; car ces femmes , par leurs corps et leurs actes de parole ont permis à l'auteure de transgresser l'aspect traditionnel de l'épopée .Finalement on revient à dire que l'objectif d'Assia Djébar est de nous amener à lire l'épopée dans son autre dimension qui dépasse la thématique de la guerre et tout ce qui est épopée traditionnelle pour en arriver à l'épopée de la parole .Au-delà du combat , le texte produit une réflexion subtile sur l'univers sémiotique dans lequel s'engage la parole .Cette parole, l'auteur l'a poursuit partout où elle fait bouger les signes ; dans les cris, dans les pleurs, dans les rires, dans les yeux, dans le corps tout entier.

# Bibliographie

## 1-Œuvres du corpus

Djebar Assia, *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991.

Djebar Assia, *Vaste est la prison*, Paris Albin Michel, 1995.

## 2-Ouvrages théoriques

- -CALLE- GRUBER, Mireille, Assia Djebar : nomade entre les murs : pour une poétique transfrontalière, Paris/Bruxelles, éditions : Maisonneuve et Larose/académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, 2005.
- CHIKHI, Beida, les romans d'Assia Djebar, 1ere édition, Alger, office des publications universitaires ,1987.
- DEJEUX, Jean, Assia Djebar. Romancière algérienne, cinéaste arabe, Québec, canada, édition : naamason, 1984.
- -DIDIER, Béatrice, l'écriture-some, 1ère édition, P.U.F, 1981.
- -ACHOUR, Christiane, Histoire littérature et anthropologie de la littérature algérienne de langue française, paris, éditions : Bordas, 1990.
- Bourget, Carine, Coran et tradition Islamique dans la littérature maghrébine, paris, édition : Karthala, 2000.
- REUTER, Y., Introduction à l'analyse du roman, paris, Bordas, 1991.
- BAKHTINE, M., La poétique de Dostoïevski, paris, édition : seuil, 1970.
- BARTHES, R et Alü, La poétique du récit, paris, édition: seuil, 1977.
- GENETTE, Gérard, figures III, paris, édition : seuil, coll. "Poétique",1972.

- MILLET, Claude, le légendaire au XIX<sup>ème</sup> siècle : poésie Mythe et vérité, paris, édition : P.U.F.
- ZUMTHOR, Paule, essai de poétique médiévale, paris, édition : seuil, 1972.
- BAFARO, Gorges, l'épopée, paris, édition : Ellipses coll., "thèmes et études " ,1979.
- SPITZER, Léo, Etude de style, paris, édition : Galli, 1970.

HAMON, Philippe, "Qu'est-ce qu'une description ? ", poétique, n=°12,1972.

ELIADE, Mircea, Aspects du mythe, paris, édition : Gallimard, coll. "Idées", 1963.

ADAM, Jean- Michel, Le texte narratif, paris, édition : Nathan, 1985.

#### **Articles électroniques et sites internet :**

- Barbara, HAVERCROFT. FEMMES (Littérature des) in : Le Dictionnaire du littéraire. Paris : PUF, 2006. P.231. Slama, Béatrice. De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution. In: Littérature, N°44, 1981. L'institution littéraire II. pp. 51-71. [En ligne]  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_00474800\\_1981\\_num\\_44\\_4\\_1361](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1981_num_44_4_1361) -<http://www.littre.org/definition/%C3%A9pique>

- P.SELLIER, Les Séquences du « modèle héroïque », [http://classes.bnf.fr/heros/arret/01\\_1.htm](http://classes.bnf.fr/heros/arret/01_1.htm)

Définition de texte littéraire - Concept et Sens <http://lesdefinitions.fr/textelitteraire#ixzz3082YqD9v>

[ixzz3082YqD9v](http://lesdefinitions.fr/textelitteraire#ixzz3082YqD9v)

- Djamel Benyekhlef. Le monde féminin d'Assia Djebar, <http://www.revuesplurielles>.

org/\_uploads/pdf/4\_59\_7.pdf

Miléna, Horvath. « Retours aux voix perdues de l'origine », Semen [en ligne],

, Online since 23 2007. URL : <http://semen.revues.org/2232P.11>

# Résumé

Le présent mémoire se propose d'examiner la représentation des femmes dans deux romans d'Assia Djébar *Vaste est la prison*<sup>71</sup> et *Loin de Médine*<sup>72</sup> de notre étude en tant que personnages actifs et braves, permettant aux héros d'atteindre l'objet de leur quête.

La démarche consistera à faire la lumière sur les actions héroïques. La participation de la femme au combat épique, initialement réservé au genre masculin, sera considérée comme le signe de son engagement au progrès de la société humaine.

Dans les deux romans *Vaste est la prison et Loin de Médine* : l'Histoire, toujours présente sous différentes formes dans l'œuvre d'Assia Djébar, devient pour la première fois thème dominant dans *Loin de Médine* ; alors que dans le roman *Vaste est la prison* le thème de l'Histoire est abordé d'une façon particulière : il est vu sous l'aspect de la tradition.

Les deux romans *Vaste est la prison et Loin de Médine* posent en fait la question générale de « l'écriture de l'Histoire » chez Assia Djébar de part de son statut assez singulier, tenant de son milieu, son éducation, sa langue, son exil....

## Mots clés :

Vaste est la prison, Histoire, ASSIA Djébar, Figures féminines, loin de Médine, l'épique, l'épopée, conditions sociales féminines, actes héroïques, écriture d'urgence, voix des femmes, fiction, réécriture de l'histoire.

## الملخص:

تهدف هذه المذكرة إلى فحص تمثيل النساء في روايتين لآسيا جبار *شاسع هو السجن* و *بعيدا عن المدينة* في دراستنا كشخصيات نشطة و شجاعة، مما يسمح للأبطال بتحقيق هدف سعيهم.

<sup>71</sup> Djébar Assia, *Vaste est la prison*, Paris Albin Michel, 1995.

<sup>72</sup> Djébar Assia, *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991.

تهدف هذه الدراسة لتسليط الضوء على الأعمال البطولية. عن مشاركة النساء في المعركة الملحمية، التي كانت حكرًا في البداية للرجال، بحيث تعتبر هذى المشاركة دليلاً على التزامهن بتقدم المجتمع البشري.

في الروايتين *شاسع هو السجن* و *بعيدا عن المدينة* يظهر التاريخ دائماً بأشكال مختلفة ، و يعتبر كذلك لأول مرة موضوعاً مهيمناً في *شاسع هو السجن*. بينما في رواية *بعيدا عن المدينة*، يتم تناول موضوع التاريخ بطريقة معينة: يُنظر إليه من خلال جانب التقاليد.

تطرح الروايتان *شاسع هو السجن* و *بعيدا عن المدينة* في الواقع السؤال العام عن "كتابة التاريخ" عند آسيا جبار بسبب مكانتها الفريدة إلى حد ما ، مع الأخذ في الاعتبار خلفيتها وتعليمها ولغتها وكذلك المنفى....

#### الكلمات المفتاحية :

سجن واسع ، تاريخ، آسيا جبار ، شخصيات أنثوية ، بعيداً عن المدينة المنورة ، الملحمة ، البطولة الملحمية ، الظروف الاجتماعية الأنثوية ، الأعمال البطولية ، كتابة الطوارئ ، أصوات النساء ، الخيال. اعادة كتابة التاريخ

#### Abstract

This memoir intends to examine the representation of women in two novels by Assia Djebar *Vaste est la prison* and *Loin de Médine* of our study as active and brave characters, allowing the heroes to achieve the object of their quest. .

The process will be to shed light on heroic actions. The participation of women in the epic combat, initially reserved for the male gender, will be seen as a sign of their commitment to the progress of human society.

In the two novels *Vaste est la prison* and *Loin de Médine*: History, always present in different forms in Assia Djebar's work, becomes for the first time a dominant theme in *Loin de Médine*; whereas in the novel *Vaste est la prison* the theme of History is approached in a particular way: it is seen through the aspect of tradition.

The two novels *Vaste est la prison* and *Loin de Médine* in fact pose the general question of "the writing of history" in Assia Djebar because of her rather singular status, taking into account her background, her education, her language, her exile....

Keywords :

Vast est la prison, Historie, ASSIA Djébar, Feminine figures, far from Medina, the epic, the epic, feminine social conditions, heroic deeds, emergency writing, women's voices, fiction, rewriting history.