



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

UNIVERSITE DE BEJAIA/ ABDARRAHMANE MIRA
Faculté des lettres et des langues
Département de Français

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Master

Option : sciences des textes littéraires

L'étude des voix narratives
dans *La femme sans sépulture*
d'Assia Djebar

Présenté par

Dirigé par

Khiredine Sara

Dr. Ourtirane-Ramdane Souhila

Année universitaire 2015/2016

Remerciements :

Je voudrais tout d'abord remercier ma directrice de recherche, **Mme OURTIRANE-RAMDANE Souhila**, je lui témoigne ma gratitude pour son soutien, sa patience, et ses directives qui ont contribué à alimenter mes recherches.

Je remercie également tout mes enseignants.

Et enfin, je tiens à remercier aussi, tous ceux qui m'ont soutenu et aidé à réaliser ce travail de recherche.

Dédicaces :

Je dédie ce modeste travail aux plus adorables et tendres parents, merci pour tout leur amour et leur soutien.

A mon cher mari Mamy, qui sans lui, ce travail n'aurait pas lieu.

A cette grande dame de mon cœur, ma sœur Linda.

A mon frère Halim et à son épouse Farah.

A mes beaux parents qui m'ont soutenu tout au long de ma recherche.

A mes défunts grands pères, Mohamed et Mokhtar, qui m'ont transmis le courage et le respect, ainsi qu'à mes grands-mères Aicha et Taklit.

A tous mes oncles et tantes.

Et enfin, à mes amies et alliées : Imane, Naima, Sara, Amel, Emily.

Sommaire

Introduction : P 5

Premier chapitre : Analyse des voix narratives.

- Etude de la perspective narrative.....P 14
- Analyse des instances narratives.....P 16

Deuxième chapitre : étude des personnages et de l'espace

- Etude des personnages référentiels.....P 29
- Espace romanesque: lieux et sens.....P 36

Troisième chapitre : *La Femme sans sépulture* : roman polyphonique ?

- Polyphonie et dialogisme.....P 39
- Voix de combattantes algériennes..... P 47

Conclusion.....P 52

Introduction

Assia DJEBAR est une romancière et essayiste Algérienne née à Cherchell en 1936. Titulaire d'un diplôme en histoire moderne, elle enseignera au Maroc et en Algérie. Elle publie son premier roman *La Soif* en 1957. Depuis lors, elle fera paraître plusieurs récits et essais. Elle compte parmi les premières écrivaines algériennes engagées et parmi les incontournables de la littérature algérienne.

Ecrivain d'expression française, Assia DJEBAR est reconnue par les plus grandes universités et institutions culturelles du monde pour son grand talent, sa maîtrise de la langue française et de l'écriture romanesque. Elle parle presque dans la majorité de ses ouvrages de l'Algérie.

« J'ai passé presque la moitié de ma vie à vivre entre Alger et Paris, entre la France et l'Algérie...mais j'ai tout ce temps, le plus souvent, écrit "sur" l'Algérie: de près ou de loin ; celle d'aujourd'hui ou celle de mon enfance, ou celle de mes ancêtres »¹

L'Algérie est au cœur de ses œuvres à travers lesquelles elle exprime son identité, ses racines, son attachement aux traditions de ses ancêtres, par une écriture très riches d'évocations historiques, d'expressions psychologiques et de références sociales.

L'auteur aborde dans ses écrits, le mal de vivre de ses compatriotes. Elle parle du quotidien des femmes à travers le temps et devient une indomptable revendicatrice des droits féminins.

Femmes d'Alger dans leur appartement (1980), L'Amour, la fantasia (1985), Ombre sultane(1987) Et Loin de Médine(1991) font découvrir d'un autre œil la vie journalière des femmes d'Histoire.

Auteur prolifique, elle a été très investie dans le champ des études littéraires. En effet, les œuvres de DJEBAR ont été le sujet de nombres d'études et d'analyses. Nous citons l'article écrit par María Josefina Braschi intitulé *La femme sans*

¹ Assia, Djébar. (1999). *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*. Paris, Albin Michel, 233.

*sépulture, d'Assia Djébar : conflits et ententes entre le français et l'arabe dans les lettres algériennes*² ou il est question d'expliquer la dualité entre l'arabe et le français que l'auteur entretient. L'écriture de DJEBAR est prise de toutes les façons. Nous citons aussi l'étude du Dr Nawal Bengaffour sur l'écriture Djebarienne

*« La notion du labyrinthe offre un certain nombre de facettes qu'il est important de distinguer : il est associé au monde souterrain, à l'utérus et au sein maternel et donc à la naissance, à la vie et à la mort, au cheminement spirituel ou psychologique, à la rencontre avec l'inconscient ou avec Dieu, à la résolution des problèmes, au pèlerinage et à la croisade médiévale »*³.

Le labyrinthe, mythe d'origine grecque, symbolise ici le retour aux origines, à la quête spirituelle qui est le lot de chaque humain.

De son vrai nom, Fatima Zohra IMALAYENE, née l'été de 1936 à Cherchell, petite ville au nord-ouest d'Algérie et un lieu très important de rencontres et d'échanges du monde antique. Assia DJEBAR appartient à une famille de petite bourgeoisie traditionnelle Algérienne. Son père, Tahar IMALAYENE, est un instituteur (issu de l'école normale musulmane d'instituteur de Bouzareah) a fait ses études au cotés de Mouloud FERAOUN- originaire de Gouraya. Sa mère Bahia SAHRAOUI, appartient à une famille berbère des Berkani (issu de la tribu des ait Menasser du Dahra).

C'est son père qui a conçu sa passion et son entichement envers les études. Grâce à lui, elle a fait ses études dans une école coranique privée puis à l'école française primaire de Mouzaya dans l'école où son père est instituteur et où elle sera la seule fille arabe : *« fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père »*⁴. Après les études secondaires à Blida

² BRASCHI Josefina, « La femme sans sépulture, d'Assia Djébar : conflits et ententes entre le français et l'arabe dans les lettres algériennes », in *Synergies Argentine* n° 1 - 2012 pp. 33-38.

³ BENGAFfour, Nawal, « Le labyrinthe scriptural ou le lieu de l'égarement dans l'écriture d'Assia Djébar » in *synergies Algérie* n°18 - 2013 p. 206.

⁴ Assia, Djébar. (1995). *L'amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel (1er éd. 1985 chez J.C.Lattes), 11.

en section classique (grec, latin, anglais) elle obtint son baccalauréat en 1953 et fut parmi les premières Algériennes à entrer à l'université d'Alger.

La Femme sans sépulture, paru en 2002 aux éditions Albin Michel est un roman de témoignage. Les voix des narratrices se perdent et se confondent au fil de l'écriture. La parole des femmes ayant contribué à l'indépendance de l'Algérie y est ouverte.

Le roman est construit comme une série de souvenirs, il raconte la vie de Zoulikha, mère combattante et maquisarde de la guerre de libération algérienne dont le corps n'a jamais été retrouvé :

« Véritable chant d'amour contre l'oubli et la haine de ce passé ressuscité naît une émotion intense, pour ce destin de femme qui garde son énigme, et pour la beauté d'une langue qui excelle à rendre son ombre et sa lumière. »⁵. Sa mémoire survit grâce aux récits que racontent les femmes qui l'ont connue. Ainsi, ses filles Mina et Hania, son amie Lila appelée Dame Lionne, sa belle-sœur Zohra Oudai prennent part à cette expression des souvenirs, à ce déni d'oubli. À côté de ce pullulement commémoratif, il y a « la visiteuse », femme venue de France pour raconter l'histoire de Zoulikha. Cette « Invitée » revenue sur sa terre natale essaiera de renouer avec ses racines, longtemps négligés. Elle rend un fervent hommage à Zoulikha en racontant sa vie à travers un documentaire qu'elle lui dédie. Grâce à ce dernier, elle dénonce la dure condition des femmes en Algérie et la lutte pour l'opposition au colonialisme.

Dans le roman se confondent plusieurs voix. On retrouve celle de la première narratrice appelée « la visiteuse » « l'étrangère » ou « l'invitée ». Celle-ci tout en racontant ses souvenirs d'enfance, recueille silencieusement le témoignage des femmes de Césarée. À côté de cette première narration, on retrouve une multitude d'autres conteuses. Les filles de Zoulikha Mina et Hania et s'adonnent aussi à cet exercice. Dame Lionne et Zohra Oudai aussi s'approprient ce "je " en constante variation.

⁵ DJEBAR Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, couverture.

Notre corpus a été sujet à différentes études. Nous citons l'article de Nawal Bengaffour « *Le labyrinthe scriptural ou le lieu de l'égarement* »⁶. Egalement « *voies de l'errance et voix de l'écriture dans La Femme sans sépulture d'Assia Djébar* »⁷ par Nawel Benghaffour. Nous citons aussi le travail en doctorat de Fatma Zohra Kouchar Ferchouli, intitulé « *l'écriture d'Assia Djébar, une traduction féminine* »⁸

Notre sujet d'étude sera intitulée « *L'étude des voix narratives dans La Femme sans sépulture d'Assia Djébar* ». Nous essayerons d'étudier les voix de narration présentes dans le roman en nous appuyant sur les concepts de : la narratologie avec Gérard Genette et de la Polyphonie avec Bakhtine. Dans notre lecture, nous avons constaté que la trame narrative est perturbée par différentes voix qui surgissent et s'entremêlent. L'histoire contient plusieurs niveaux de narration.

La polyphonie est l'une des théories les plus connues dans le domaine de la critique littéraire. Elle a d'abord été identifiée par Bakhtine, dans son ouvrage *esthétique et théorie du roman*, qui la définit comme suit :

« Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une "citation", une "référence" à ce qu'a dit telle personne, à ce qu' "on dit", à ce que "chacun dit", aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre... (...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui.⁹

Bakhtine dans ses ouvrages n'explique pas clairement la notion de polyphonie :

« Tentons brièvement de définir le sens des deux termes de dialogisme et de polyphonie chez Bakhtine lui-même, ce qui n'est pas chose facile, tant le sémioticien a peu le goût de la définition explicite, pas

⁶ BENGHAFFOUR, Nawal, « Le labyrinthe scriptural ou le lieu de l'égarement dans l'écriture d'Assia Djébar » in *synergies Algérie* n°18 - 2013 p. 205-210.

⁷ GENGHAFFOUR Nawel, « voies de l'errance et voix de l'écriture dans La Femme sans sépulture d'Assia Djébar » in *Synergies Algérie* n°9-2010, pp247-254.

⁸ Kouchar Ferchouli Fatma-Zohra, « l'écriture d'Assia Djébar, une traduction de la parole féminine » UNIVERSITÉ Paris 8 R Vincennes-Saint-Denis.

⁹ BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Cité dans *Polyphonie énonciative et dialogisme de Robert Vion*, p02.

plus qu'il ne s'embarrasse du souci de l'articulation des notions entre elles... »¹⁰.

C'est donc les théoriciens postérieurs à Bakhtine qui ont approfondi cette notion. Ducrot développe sa théorie de polyphonie énonciative en s'inspirant des travaux de Bakhtine « *Il semble bien que Ducrot ait développé sa théorie à partir seulement des travaux de Bakhtine portant sur la polyphonie littéraire... »¹¹. Il la définit comme une « émergence d'un énoncé » :*

« J'appellerai "énonciation" l'événement, le fait que constitue l'apparition d'un énoncé – apparition que la sémantique linguistique décrit généralement comme l'actualisation d'une phrase. (...) Le concept d'énonciation dont je vais me servir (...) n'implique même pas l'hypothèse que l'énoncé est produit par un sujet parlant. »¹².

A travers ce travail nous nous intéresserons à la polyphonie telle que Bakhtine l'a définie et nous espérons réussir à prouver la présence d'une pluralité de voix dans notre corpus. Nous pensons que la narration par le billet de plusieurs personnages narrateurs utilise le procédé de la polyphonie. Cette dernière sert à raviver le passé et de reconstituer le parcours de Zoulikha Oudai.

Pour cela nous formulerons notre problématique comme suit : Comment les voix narratives s'organisent elles dans le récit ?

Pour répondre à cette question nous avons élaboré des objectifs :

- Etudier les voix narratives et les instances narratives
- Identifier la nature de ces voix narratives

¹⁰ BRES Jacques, ROSIER Laurence, Réfractations : polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfiguration théorique dans les sciences du langage francophone, in *CNRS Montpellier*, université Bruxelles.

¹¹ Actes du colloque de CERISY, Dialogisme et Polyphonie : Approches linguistiques, de boeck.duculot, p 26.

¹² DUCROT Oswald, cité dans *dialogisme et polyphonie*, actes du colloque de CERISY, sous la direction de JACQUES BRES, PATRICK PIERRE HAILLET, SYLVIE MELLET, HENNING NOLKE et LAURENCE ROSIER.

Nous avons également élaboré une hypothèse : Ces voix pourraient s'organiser sous forme d'une polyphonie. En effet, Les narratrices intradiégétiques (c'est-à-dire celles qui ont aussi le rôle de personnage et qui subissent les événements de l'intrigue), présentes dans l'histoire sont au nombre de cinq, chacune d'elles narre son propre récit à la première personne « Je ». Elles rapportent leurs témoignages à travers leurs récits. Celles-ci pourraient avoir un rôle important dans la succession des événements et l'organisation des histoires, car elles déterminent les actions, les subissent, les relient entre elles et leur donnent un sens.

Pour mener à bien notre travail nous le diviserons en trois chapitres :

Le premier s'intitulera « *analyse des voix narratives* », il y sera question de relever les instances narratives, le niveau de la narration et la perspective narrative.

Le deuxième chapitre s'intitulera « *étude de l'espace et des personnages dans La Femme sans sépulture* ». Nous tenterons d'analyser les personnages référentiels, ainsi que la spatialité.

Et enfin le troisième et dernier chapitre sera intitulé « *La Femme sans sépulture : roman polyphonique ?* ». Il sera consacré à l'étude de la polyphonie dans l'œuvre. Nous tenterons également de relever tous les éléments qui pourraient nous relier au concept polyphonique.

Chapitre I

Analyse des voix narratives

Notre premier chapitre est consacré à l'étude des voix narratives présente dans notre corpus intitulé *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar. Nous allons donc analyser les instances narratives présentes dans notre corpus ainsi que la perspective narrative.

Nous avons constaté lors de notre lecture que la trame narrative est perturbée par de différentes voix qui surgissent et s'entremêlent et que l'histoire contient plusieurs niveaux narratives.

Avant de plonger dans le cœur du roman, nous avons jugé nécessaire de d'abord définir les voix narratives, en suite les analyser et les identifier dans notre corpus.

Les voix narratives, et comme le terme l'indique, c'est la narration qui y intervient, et pour cela, nous avons recours à l'approche qui semble la plus adéquate pour établir notre recherche, celle de la narratologie qui s'intéresse à l'analyse des textes narratifs, et qui reconnaît présentement le fait que le texte doit être pris dans son contexte : « *la narratologie est une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée* »¹³

En effet, Gérard Genette en parle dans son ouvrage intitulé *Figure III* :

*« On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'Iliade, ou Flaubert dans l'éducation sentimentale), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : Gil Blas n Wuhering Heights). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétiques et le seconde homodiégétique. »*¹⁴

Dans ce passage, Genette donne lieu à deux types de narrateurs dans le but de distinguer les voix narratives qui participent dans la construction du sens de l'histoire racontée, en vue de mettre l'accent sur « qui parle dans le texte ? » Il y

¹³ GUILLEMETTE, Lucie et LEVRESQUE, Cynthia, « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en Ligne], Rimouski (Québec), 2006

¹⁴ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, 1972, p, 252

distingue deux types de narrateurs par rapport à l'histoire racontée, l'un présent et engagé et l'autre absent vis-à-vis de cette dernière, ce qu'il nomme les *attitudes narratives*. Pour cela, Genette fait appel à deux nominations différentes qui servent à différencier les deux types de narrateurs déjà cités. Il appelle le narrateur qui participe aux actions par un narrateur "Homodiégétique", et le narrateur absent dans l'histoire qu'il raconte par "Hétérodiégétique".

En effet, d'après la définition de Gérard Genette, nous comprenons que le narrateur hétérodiégétique est un narrateur qui raconte l'histoire mais qui n'en fait pas partie, c'est-à-dire qu'il n'est inclus dans aucune histoire et il figure seulement comme une voix, il fait partie du récit mais il n'est pas personnage de son propre récit.

En ce qui concerne le narrateur homodiégétique, c'est un narrateur qui raconte l'histoire dont il fait partie c'est-à-dire un personnage de cette histoire, il est présent dans les événements et ne figure pas seulement comme une voix, mais aussi comme participant du récit.

Il existe aussi deux catégories de narrateurs mises en place par Gérard Genette, nous parlons du narrateur extradiégétique et intradiégétique. Le narrateur extradiégétique est un narrateur extérieur du récit. Il raconte l'histoire entière et sait tout de l'histoire, il s'adresse directement au lecteur. Le narrateur intradiégétique est un narrateur est un personnage du récit, et s'adresse à un autre personnage. Ce même narrateur peut être soit homodiégétique soit hétérodiégétique.

I- Etude de la perspective narrative :

Dans le cas de notre corpus, les narratrices sont des personnages du roman. Dans cette perspective, *La Femme sans sépulture* reflète l'image d'une maquisarde « Zoulikha » arrêtée par l'armée d'occupation coloniale durant la guerre de libération algérienne et disparue à jamais sans sépulture. L'histoire se trouve tissée par des voix qui se relayent, ravivent le passé, reconstitue l'histoire de Zoulikha. Les narratrices présentes dans l'histoire sont au nombre de six : La

visiteuse, Dame Lionne (La Lbia), Zohra Oudai, ses filles Mina et Hania et Zoulikha Oudai. Chacune d'elle narre son propre récit à la première personne « je ».Ayant côtoyé et assistée Zoulikha jusqu'à sa disparition, elles apportent leurs témoignages à travers leurs récits.

Pour mener à bien notre travail, il nous semble nécessaire d'étudier la perspective narrative pour pouvoir identifier et classer les instances narratives.

En effet, Si les formes de base du narrateur répondent à la question " qui raconte dans le roman?", les perspectives narratives répondent à la question : "qui perçoit dans le roman ?".

Le narrateur peut présenter des événements et des personnages de l'extérieur comme de l'intérieur. Il peut adopter une vision restreinte comme un véritable témoin, ne voyant les événements et les personnages que du dehors, faisant ainsi le récit objectif. Il peut aussi adopter la vision et les connaissances d'un de ses personnages et donner les perceptions. Ces différentes positions s'appellent également "point de vue" ou " perspectives narratives" ou "vision", ce que G.Genette appelle focalisation :

«Nous rebaptiserons donc le premier type, celui que représente en générale le récit classique, récit non-focalisé ou à focalisation zéro. Le second sera le récit à focalisation interne, qu'elle soit fixe(exemple canonique :les Ambassadeurs , ou tout passe par Steather, ou mieux encore, ce que savait Maisie, ou nous ne quitterons presque jamais le point de vue de la petite fille n dont la « restriction de champ »est particulièrement spectaculaire dans cette histoire d'adultes dont la signification lui échappe)[...]Notre troisième type sera le récit sera le récit à focalisation interne, popularisé entre les deux guerres par les romans de Dashiell Hammett, ou le héros : agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments. »¹⁵

¹⁵ Gérard Genette, *figure III*, Seuil, 1972, p, 206 /207

En effet, selon Genette la narratologie distingue trois types de focalisation :

- **La focalisation zéro :**

Le narrateur en sait plus que le personnage, il peut connaître les pensées, les faits et les gestes de tout les protagonistes, ce type de focalisation n'empêche pas le commentaire ou l'appréciation du narrateur.

- **La focalisation interne :**

Dans ce cas le narrateur s'identifie à un personnage et délivre les seuls informations que ce dernier peut délivrer.

La focalisation externe :

Le narrateur en sait moins que les personnages, il suit les faits et gestes des protagonistes de l'extérieur, mais incapable de deviner leurs pensées. Ce type de focalisation décrit de l'extérieur un personnage dont on ne connaît pas les sentiments

Après avoir effectué quelques recherches sur les narrateurs, nous tenterons dans cette présente étude d'analyser les narrateurs dans *La Femme sans sépulture*. Dans notre travail, nous allons tout d'abord mettre en valeur chacune de ces voix seule, pour analyser chacun de ces personnages qui forment la mosaïque de voix de Zoulikha, ainsi que d'une partie de l'histoire de l'Algérie.

II-Analyse des instances narratives :

A-analyse du statut narratif de la visiteuse :

Dans *la femme sans sépulture*, le premier personnage focale figure dans le récit, et s'incarne en un être qui parle de lui-même à la première personne. La narratrice principale est intradiégétique-homo, appelée « l'étrangère » ou « la visiteuse », elle revient dans sa ville natale « Césarée » pour rendre hommage et donner une reconnaissance à Zoulikha Oudai, à travers un documentaire qu'elle lui dédie. Le récit commence par tel :

« Histoire de Zoulikha : l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire... »

*La première fois, c'était au printemps de 1976, **me** semble-t-il. **Je** me trouve chez la fille de l'héroïne de la ville. De **ma** ville, « Césarée », c'est son nom du passé, Césarée est pour **moi** est à jamais...*

*La seconde des filles de l'héroïne, qui vient d'arriver d'Alger, **me** dévisage d'un regard ardent. Un des assistants **m'a** hélée, en **me** tendant une bobine son pour la Nagra. Elle a répété **mon** prénom, elle a sursauté. Elle **m'**interpelle et sa voix lente soudain s'emporte¹⁶.»*

Cette narratrice, est explicitement représenté par la présence du pronom personnel « je » et le pronom possessif « ma ». Elle participe dans le roman et en fait partie comme personnage, elle prend le rôle de la spectatrice qui écoute et transforme la parole des femmes de son entourage en écriture, et la narration en espace dialogique. L'usage de ces pronoms permet donc d'exprimer ainsi la subjectivité de celui qui raconte l'histoire.

Elle connaît ses personnages témoins de l'histoire. En même temps que visiteuse elle est quêteuse et narratrice de certains récits, comme nous venons de le mentionner. Elle assume une fonction de régie puisqu'elle « *commente l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire* ». ¹⁷ Elle recueille leurs témoignages pour organiser et articuler le texte. Souvent elle raconte des événements vécus qui l'ont marquée. Cette « étrangère », « invitée » assume une fonction testimoniale car « *elle atteste la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis des événements, ses sources d'informations.* » ¹⁸

Cette visiteuse, à travers ses récits, met à nu les souffrances d'un peuple colonisé en faisant ressusciter le passé de l'origine en remontant l'histoire. Elle évoque les révoltes successives à travers les tribunes et les événements de la guerre de libération.

¹⁶ Djebar Assia, *la femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p, 1.

¹⁷ Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits*, éditions du Tell, 2002, p.72.

¹⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Collection. Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p.216.

Néanmoins, ce « je » change, et ne fait pas référence à un seul narrateur. En effet, il y'a un autre narrateur « omniscient » qui ne dissimule en aucuns cas la source de ses informations ou les signes de sa présence comme nous pouvons le voir dans ce passage :

« Les fiançailles de son frère s'étant enfin déroulées, Mina, le lendemain, vient chercher la visiteuse à son hôtel. Elle a acheté récemment une petite voiture et propose de la conduire chez Zohra Oudai, sa tante, qui habite sur les collines qui sont à l'avant-flanc des monts de Dahra. »¹⁹

De ce fait, il est question d'un autre narrateur outre la visiteuse, puisqu'elle est citée dès la première ligne de cet extrait. Ce narrateur ne participe pas dans l'histoire, ce n'est donc pas un des personnages de ce roman. Pour employer les concepts de G. Genette, l'auteure a donné la voix à un narrateur *hétérodiégétique*. Ce dernier joue cependant un rôle important dans le roman, comme la moitié du récit est raconté de son point de vue, une perspective narrative qu'on appelle *la focalisation omnisciente*, comme nous l'avons déjà cité plus haut. Grâce à cette perspective, le lecteur n'obtient pas seulement de l'information sur les événements passés, il a aussi accès aux commentaires de ce narrateur omniscient :

« Tu as donc écrit sur la fiche le nom de ton père, ton prénom, pas celui du mari puisque, le divorce ayant été enfin prononcé, tu as repris ta première identité et c'est peu après par hasard, que tu reviens ainsi dans ta ville. Tu reviens en tant que fille de ton père. Mina, ta nouvelle amie, est surtout la fille de sa mère –l'héroïne de Césarée était née dans la plaine et, par son dernier mariage, elle s'était ancrée au cœur de l'antique cité. »²⁰

Aussi, le « le niveau narratif » du récit que rédige ce narrateur omniscient et d'un niveau supérieur à celui des autres narratrices, dans la mesure où le récit de Mina,

¹⁹ Djébar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p, 78.

²⁰ Djébar, Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p, 114

de la visiteuse Zohra Oudai et de Dame Lionne sont des récits cités et contenus dans le récit du narrateur. Le niveau narratif du récit de celui-ci est dès lors le premier niveau que G. Genette appelle « extradiégétique » comme nous l'avons cité plus haut. Ce narrateur omniscient de *La Femme sans sépulture* est alors un narrateur au premier degré.

Cependant, les récits des sources du narrateur sont des récits « métédiégétiques »²¹, définis par G. Genette comme « des récits au second degrés ».

La narration est aussi assumée par une autre narratrice nous citons :

B- le monologue de Zoulikha Oudai :

Dans notre corpus, l'histoire s'articule essentiellement autour de Zoulikha Oudai, dont nous avons déjà cité l'histoire, l'héroïne Zoulikha est le personnage le plus important dans cette œuvre.

Il est à mentionner que l'histoire de ce personnage est véridique, donc l'auteure n'avait pas à inventer beaucoup de choses à propos d'elle, Assia Djébar s'est mise dans une situation de fidélité historique pour transmettre cette histoire ou comme le dit Djébar dans l'avertissement du début du roman, « *selon une approche documentaire* »²².

Un fragment de l'histoire est narré par ce personnage principal, elle intervient dans l'histoire à la soixante-septième page du roman pour répondre aux questions posées par son entourage. Que lui est-il arrivé ? Comment est-elle morte ? Qu'a-t-on fait de son corps ?

En effet, c'est ce que Edouard Dujardin nomme « monologue intérieur » et le définit comme tel « *un discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscience* »²³.

²¹ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, 1972, p.241.

²² Idem, Djébar, Assia, avertissement.

²³ E. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Seuil, Paris, 1931, p.59.

Dans quatre monologues, découpés en chapitres, Zoulikha raconte minutieusement, à la fois, sa vie, l'énigme de sa disparition et son histoire au-delà de la mort. Elle s'adresse notamment à sa fille Mina et y parle de soi-même de toute son enfance jusqu'à sa disparition. Nous avons quatre chapitres qui peuvent illustrer cela mais nous en choisissons :

1. *« quand il m'ont sortie de la forêt et que j'ai franchi la linge d'ombre, ce n'est pas le rassemblement des paysans, en large demi-cercle, tout au fond, qui me frappa, juste sous les deux ou trois hélicoptères qui ronronnaient assez bas, non ma chérie, mon foie palpitant, ce qui me sauta au visage, aux yeux, à tout mon corps épuisé (je ne sentais pas, depuis des jours et des nuits, la fatigue), ce fut la lumière. »*²⁴

2. *« Toi, ma Mina, je ne te disais pas que je me rendais aux convocations du commissaire Costa. Mais tu savais qu'il y avait secret, tu sentais que le danger approchait, de plus en plus près ; tu levais les yeux vers moi, les prunelles aigues, à l'affût, tu te forçais bravement à me sourire. »*²⁵

3. *« De la longue durée de la torture et des services, ne te dire que le noir qui m'enveloppait. Peut-être étais-je étendue dans une tente, peut-être dans une cahute de compagne-le camp immense des suspects, des arrêtés pour les interrogatoires, ne semblait pas loin. Ils s'étaient querellés entre eux, moi couchée : l'un deux dont je n'avais pas reconnu la voix avait crié par deux fois, que ma détention était « illégale » qu'au camp (je n'ai pas retenu le nom) je devais être transporté. »*²⁶

Dans ces trois extraits, nous remarquons l'effacement du narrateur "extradiégétique" ; cependant, la narratrice "intradiegétique" cite ses "discours intérieurs" à la première personne "je" à laquelle elle joint le verbe déclaratif "dire". Ils résument également les quatre monologues de Zoulikha Oudai. Elle explique dans le premier extrait le déroulement et son ressenti lors de son

²⁴ Djébar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p76.

²⁵ Idem, p.131.

²⁶ Idem, p.218.

arrestation. Dans le deuxième extrait, le personnage principale s'adresse directement à sa fille Mina et ressasse le passé, elle évoque également ses souvenirs en tant que mère et maquisarde. Quand au troisième extrait, la narratrice fait part de ses souffrances et la torture qu'elle a subie pendant son emprisonnement.

Et encore beaucoup de passages dans lesquels, Zoulikha est présente par sa voix qui raconte elle-même sa propre histoire.

C-Voix de Dame Lionne :

Dame Lionne appelée aussi « La Lbia », est l'amie intime de Zoulikha, c'est dans cette voix que se cache l'âme de la jeunesse de l'héroïne. Cette ancienne cartomancienne et laveuse des morts, vit isolée dans sa maison, et n'en sort qu'occasionnellement, mais elle connaît beaucoup de choses concernant l'histoire de l'Algérie durant la guerre de libération, et c'est ce qui donne une grande importance à son rôle dans la reconstitution de l'histoire de Zoulikha.

Elle devient narratrice dans le roman qu'au chapitre neuf intitulé « *la dernière nuit que Zoulikha passa à Césarée...* ». Ce personnage narrateur intervient dans le roman pour ressasser les actes héroïque de Zoulikha à Mina et son amie la visiteuse.

*« Zoulikha vint un jour frapper à **ma** porte, avec Hania, sa fille ainée. **Moi je** ne savais pas alors que, depuis quelques jours au moins, Zoulikha ne demeurait plus chez elle, mais s'abritait tantôt ici, tantôt là. **Je** vis aussitôt que son visage était changé ! **Je** fis entrer les deux femmes dans une pièce au fond ».*²⁷

Cette narratrice est aussi personnage dans le roman, elle est explicitement représentée par le pronom personnel « je » et le pronom possessif « ma ». Elle raconte l'histoire en évoquant, à certains moments, des événements antérieurs au

²⁷ Djebar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p.159.

stade de l'histoire ou l'on se trouve, c'est ce que G. Genette désigne par « analepse »²⁸.

Nous allons donc tenter de relever les principales « analepses » dans ce récit dont le rôle ne peut qu'être important pour l'organisation du récit :

*« Ainsi, Zoulikha commença son travail secret dans la ville. Au début, elle vient une fois par mois, pour les contacts avec Fatima et Assia. Celles-ci allaient partout, dans les maisons riches comme chez les plus modestes, et même dans les écoles !... à chaque fois, elles revenaient chez moi avec leurs récoltes, et moi j'emmagasinai. Puis les visites de Zoulikha se firent une fois par semaine environ ».*²⁹

Dans ce passage, Dame Lionne s'adresse à Mina et à la visiteuse, comme nous l'avons mentionné plus haut, et se remémore les premiers pas de Zoulikha en tant que maquisarde. « Le récit premier » est interrompu par cette « analepse », car cette narratrice revient sur un épisode passé pour mieux expliquer l'histoire de Zoulikha et pour connaître d'avantage son personnage. Ce segment analeptique à des fins purement explicatives pour nous renseigner sur les antécédents de Zoulikha.

Nous constatons ainsi que cette narratrice recourt au retour en arrière qu'à l'anticipation sur un élément ou un événement à venir.

D-le passage de Hania : l'âme de Zoulikha

Hania est un personnage marquant dans ce roman, d'ailleurs elle donne, en parlant de sa mère, l'impression qu'elle n'est pas seulement sa fille, du fait qu'elle soit la fille aînée de Zoulikha, elle se comporte comme étant sa sœur, puisqu'elle partageait avec sa mère la plus grande partie du combat de cette dernière. Elle se rappelle bien de tout, elle ne manque aucun détail pour aider la visiteuse à tisser une image de Zoulikha, l'absente avec son corps et présente avec les souvenirs de sa fille.

²⁸ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, 1972, p.90

²⁹ Djebar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p 176

Hania, n'a pas seulement vécu longtemps avec sa mère, mais elle a aussi hérité son visage, elle lui ressemble de façon notable. Le côté physique de Zoulikha est donné à travers l'image que la narratrice et les lecteurs ne peuvent pas voir, mais peuvent imaginer à travers Hania : « -tout le monde, O Hania, tout le monde dit que tu ressembles à Zoulikha, comme une sœur Jumelle !(...) »³⁰

Hania est une femme habitée par l'âme de sa mère, elle ne parle que d'elle et regrette de n'avoir jamais pu retrouver la sépulture de sa mère :

*« J'étais sûre, pourtant, que, sitôt que nous pourrions parvenir jusqu'à la forêt d'où ils l'avaient sortie, ce jour néfaste, devant tous les vieux paysans des douars rassemblés, je la chercherais, je la trouverais : vivante ou morte !... j'étais sûre de cela. Plusieurs fois je vis dans un rêve, sa sépulture : illuminé, isolé, un moment superbe, et je pleurais sans fin devant ce mausolée. Je me réveillais en larmes et il fallait reprendre un visage normal, cause des petits ».*³¹

Dans ce passage, Hania s'adresse à la visiteuse qui fait un documentaire sur Zoulikha Oudai et se livre à l'intervieweuse, elle lui fait part de ses sentiments et de son désespoir. Hania, étant l'aînée de sa mère, a pris la responsabilité de sa sœur et de son frère depuis que sa mère soit montée aux maquis :

« Elle posa l'assiette des cornes-de-gazelle et des bouchées d'amande et de noisette. Elle ajouta sur un ton fier :

- Son ambition, à ce dernier enfant de ma mère, c'est de devenir aviateur !

Puis, pour justifier sa joie vaniteuse :

³⁰ Djebbar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p50.

³¹ Idem, p.61.

- Je l'ai quasi élevé. Ma mère, quand –elle hésite une seconde- quand elle nous quitta...pour la montagne, me le laissa dans mes bras. A peine cinq ans, il avait. »³²

Contrairement à son prénom qui signifie « l'apaisée », Hania vit depuis la disparition de sa mère un conflit moral, l'âme de sa mère ne la quitte jamais :

« La nuit où Mina blottit dans l'une des pièces minuscules et sombres de Dame Lionne, Hania– dont le prénom signifie « l'apaisée »- ne s'apaise pas. L'insomnie habituelle, se dit elle, et maintenant, me voici droite sur mes jambes jusqu'à l'aurore ! »³³

Là aussi, la narratrice raconte des événements qui se sont déroulés au passé avant l'histoire principale. Il s'agit là de la « narration ultérieure », G. Genette en parle dans son ouvrage intitulé *Figure III*, où il donne lieu à quatre types de narrations selon le statut que charge le narrateur vis-à-vis du texte :

*« Il faudrait donc distinguer, du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narration : ultérieure (position classique de récit au passé, sans doute de très loin la plus fréquente, antérieure (récit prédictif, généralement au futur, mais que rien n'interdit de conduire au présent, comme le rêve de Jocabel dans *Moyse sauvé*), simultanée (récit au présent contemporain de l'action) et intercalée (entre les moments de l'action). »³⁴*

En effet, la narratrice raconte des événements qui se sont passés dans un passé plus au moins éloigné, elle ravive la mémoire de sa mère, comme nous pouvons le voir dans l'extrait, à travers ce témoignage qu'elle donne à la visiteuse.

³² Djebbar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p.47/48.

³³ Idem, p.54.

³⁴ ³⁴ Gérard Genette, *figure III*, Seuil, 1972, p, 229

Nous constatons donc, que cette narratrice homodiégétique, a eu recours au procédé de la narration ultérieure pour pouvoir exprimer sa nostalgie et son désarroi de n'avoir jamais pu retrouver la sépulture de sa mère.

E- Analyse du personnage de Zohra Oudai :

Zohra Oudai, alliée et belle sœur de Zoulikha, elle aussi, avait contribué auprès de l'héroïne, durant la guerre de libération algérienne. Elle se considère, étant la sœur de *El Hadj*, le dernier mari de Zoulikha, comme l'intimité familiale de l'héroïne.

Zohra Oudai, est une femme paysanne, qui déteste la ville et nomme ses habitants par « les chacals », cette vieille veuve qui a perdu son mari et ses trois fils dans la guerre de libération.

Toutes paroles sorties de sa part, ne pouvait être trouvée nulle part ailleurs, car elle connaissait Zoulikha : la femme de son frère et la forte combattante du village.

« À cette époque là, Zoulikha restait souvent avec moi au refuge.

(Ce mot « refuge » est prononcé à la française, mot étrangère au milieu de ce parler en arabe populaire, gauchi par un accent particulier au gens de ces montagnes plutôt berbérophones. De temps en temps, la pain de Zohra, posée sur son front, son coude reposant sur son genou soulevé, chassait, d'un geste rapide et régulier, mouches ou moucherons presque invisibles.)

Quand le commissaire politique en (encore deux mots en français) il notait par écrit tout ce que Zoulikha apportait. Ils écrivaient (ce n'était pas toujours la même qui venait) ici même, sur ma « meida » : cette table, si elle avait une âme, comme elle aurait parlé ! ... »³⁵

³⁵ Djebar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p.82/83.

Dans cet extrait, la narratrice s'exprime pratiquement en sa langue maternelle et en utilisant des remarques mises entre parenthèses qui caractérisent l'utilisation de l'arabe dialectale. Elle marque sa présence par le pronom personnel « je », c'est aussi un personnage du roman, dans cet extrait, la narratrice intradiégétique, fait un témoignage du courage de Zoulikha. Son récit converge entre le passé et le présent et l'histoire de l'héroïne est au centre du témoignage. Le fil conducteur entre les autres narratrices et celle-ci est tissé par la narratrice anonyme « extradiégétique »

F-Mina : le rêve de Zoulikha

Mina, la fille cadette de Zoulikha, sa fille qui n'a pas vécu beaucoup de temps avec elle, puisqu'elle l'a laissée à l'âge de douze ans dans la garde de sa sœur. Donc, l'image que délivre Mina de sa mère, ne peut être autre que celle de sa sœur Hania qui l'a élevée depuis son jeune âge.

Tout récit donné par Mina est forcément obtenu de ce que Hania lui a raconté, même quand elle parle de sa mère, elle cite des événements dont elle ne se rappelle pas mais dont l'histoire a été rapportée par sa sœur ou par Dame Lionne (l'amie de sa mère) : « *Ma sœur (qui est enfant du premier mari de ma mère) m'a expliqué que...* »³⁶, Mais cela ne néglige pas la forte présence de la voix de Mina. Certes, elle ne parle pas souvent de sa mère – et parfois elle préfère le silence ou elle prend position - :

*« Peut-être, intervient Mina, peut-être que si... si ma mère avait été arrêtée alors (c'est la seule fois, remarque son amie, où elle parle directement de sa mère), Zoulikha aurait été torturée, Zoulikha aurait été emprisonnée...mais peut-être, je me le dis maintenant qu'elle serait vivante et... (Sa voix s'embrume de larmes), elle parlerait, à l'heure présente, de cela avec toi...avec nous ! »*³⁷

³⁶ Idem, p.76.

³⁷ Djebar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p.142.

Mais le rôle de Mina dans le roman est notable ; en parlant d'elle-même, de sa propre histoire, on peut dire que Mina est la voix du présent qui se croise avec le passé où vivait Zoulikha.

L'étude de la perspective et instances narratives, nous ont permis de constater que les personnages de notre corpus sont donc, comme une chaîne, chacune est liée à l'autre par quelque chose que l'on ne désigne pas, elles (les voix des femmes de Césarée) forment un cercle dont le centre est bien les souvenirs d'une héroïne qui a marqué l'histoire et l'honneur de son pays et notamment de sa ville.

Chapitre II

Etude de l'espace et des personnages dans *La Femme sans sépulture*

Introduction

Le personnage romanesque est l'un des piliers du roman. Cet être de papier inscrit l'action dans un roman et rend compte de la jonction existante entre la réalité et la fiction. A ce propos le *dictionnaire de la littérature* le définit ainsi :

« Un personnage est d'abord la représentation d'une personne dans une fiction, le terme apparu en français au XV^{ème} siècle, dérive du latin persona qui désignait le masque que portait les acteurs sur scène. Il s'emploie par extension à propos des personnes réelles ayant joué un rôle dans l'histoire, et qui sont devenues des figures dans le récit de celle-ci (des personnages historiques), le mot « personnage » a été longtemps en concurrence avec « acteur » pour désigner « les être fictifs » qui font l'action d'une œuvre littéraire »³⁸

Selon Paul Ricœur, *« la notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une mimésis d'êtres assignant »³⁹*. Dans les romans qui traitent de l'histoire, les personnages jouent un rôle important dans la trame narrative, *« le personnage, qu'il apparaisse dans un roman, une nouvelle, un poème ou une pièce de théâtre, joue un rôle central dans l'intérêt que le lecteur/spectateur, porte à l'œuvre littéraire. »⁴⁰*

Dans cette perspective, les personnages romanesques interviennent dans le récit pour donner à ce dernier, un sens, et assurer un aspect culturel, social et historique, dans la mesure où toute création d'un personnage relève d'une vision du monde.

En se basant sur une image réelle, l'auteur du texte littéraire, crée des personnages fictifs qui possèdent des caractères et des traits appartenant à des personnes réelles, avec des traits sociaux, psychologiques, physiques et idéologiques, qui peuvent permettre au lecteur parfois de s'identifier ou de se familiariser avec ces derniers. Pierre Chartier dit que :

« Le personnage est un être unique, exceptionnel, « inoubliable », mais il est en même temps, à son rang, à sa place, représentatif du genre humain. En lui se réalise un équilibre entre les exigences de

³⁸ Aron, P, ST, JACQUES DE VIALA, A, *Le dictionnaire de littérature*, presse universitaire de France, Paris, 2002. P.434.

³⁹ Paul Ricœur, *temps du récit*, Paris, Seuil, 1984.

⁴⁰ Eric Bordas, Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, et Christine Marchandier, *l'analyse littéraire*. Armand Colin, 2006, Paris, P.147.

l'individu, exigences qui le définissent du dehors : il a un nom, un titre, une fonction, des biens »⁴¹

Tout ce qui entoure un personnage peut servir à donner une image plus claire au lecteur et pour établir des liens bien solides avec ce dernier. L'auteur tente de lui faire vivre l'histoire et le rendre en participant dans sa composition, et le meilleur moyen pour se faire, et le personnage, avec lequel le lecteur crée un univers particulier est presque réel.

«Les moyens mis en œuvre soit sous forme de portrait ou des touches éparses, orientent l'imagination du lecteur et le guident dans sa perception globale des personnages. La description d'un personnage permet à l'auteur de dessiner son portrait physique, social, moral et psychologique pour fonder son caractère et amorcer ses faits et gestes dans la suite des Événements. »⁴²

Mikaïl Bakhtine a traité la notion de personnage dans plusieurs articles dont le plus célèbre est celui du héros publié en 1922-1924 ainsi que le deuxième chapitre de son livre *La poétique de Dostoïevski* en 1929 là où il traite principalement l'indépendance du personnage de l'auteur.

En effet, Alexandre Dingué, dans le livre *Le Polyphonisme du roman*, consacre un chapitre pour cette idée que propose Bakhtine, l'idée qui est fondée essentiellement sur l'indépendance du héros face à l'auteur, de sorte qu'il ne peut y avoir polyphonie sans la multitude des voix et d'idées autonomes et originales. Dans cette idée, Dingué confirme que Bakhtine positionne le personnage au sein d'un dialogue qui se fait entre l'auteur, le texte même et le lecteur et résume ces propos en disant que :

« La conception bakhtinienne du personnage n'est donc pas une conception immanentiste, dans le sens, où le héros n'est pas

⁴¹ CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Ed Nathan, Paris, 2000, p.185

⁴² BENZID, Aziza, L'inscription du lecteur dans " A quoi rêvent les loups" de Yasmina Khadra, Mémoire De Magister, université de Biskra, 2007/2008, p 76.

uniquement un être de papier réduit à son rôle fonctionnel (...) Le personnage chez Bakhtine est un élément central d'un dialogue qui existe entre la conscience créatrice, l'objet et le destinataire. Et c'est au sein de cette structure dialogique que le personnage devient susceptible de participer de manière plus ou moins active en fonction de son degré d'autonomie vis-à-vis de la conscience créatrice. »⁴³

Pour Bakhtine, le personnage a une grande importance dans l'imaginaire créatif. Celui-ci participe au dialogue et à la réflexion qui s'établit tout au long du récit. Il influence dans bien des cas les réalités humaines.

Gérard Genette mentionne que :

« Le personnage est une figure qui suit un trajet, et dont le devenir constitue la matière même du roman.... C'est dire que le roman est inséparable de la notion d'individu, dont il faut bien comprendre qu'elle met en avant la singularité au sein d'un groupe auquel cet individu est intégré »⁴⁴.

Pour Genette, le personnage fait le roman. Le récit est impérativement pris en charge par le destin d'un ou de plusieurs personnages.

Nous nous proposons donc d'analyser, dans cette étude les personnages historiques et allégoriques présents dans notre corpus. Nous continuerons, comme dans le premier chapitre l'analyse des personnages, pour mettre en valeur la multiplicité des voix féminines du texte. Il s'agit de restituer la mémoire de Zoulikha.

Ce travail nous permettra de définir la position des personnages par rapport à l'histoire.

I-Personnages référentiels :

Les personnages référentiels seraient ceux qu'on ne peut concevoir ni voir sans se référer aux être de chair. Ces personnages « *représentent des personnes selon des*

⁴³ CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Ed Nathan, Paris, 2000, p,153

⁴⁴ Gengembre, Gérard, *Le Roman historique*. Klincksieck, Paris, 2006. p18.

modalités propre à la fiction »⁴⁵. Leur fonction serait alors de renvoyer à une réalité extratextuelle.

En effet, la fonction référentielle de ces personnages est concrétisée par l'emploi de désignations, de qualifications, mais aussi par les fonctions sociales qui leurs sont attribuées. Celles-ci doivent être conformes à celles du monde réel.

1. Personnages historiques :

Selon Ph. Hamon les personnages référentiels se définissent comme

Suit:

« Personnages historiques [...] (Napoléon III dans les Rougon-Macquart, Richelieu chez A. Dumas...) mythologiques [...] (Vénus, Zeus...) allégoriques (l'Amour, la Haine...) ou sociaux [...] (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un « effet de réel » et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros. »⁴⁶

La Femme sans sépulture raconte l'histoire de Zoulikha, héroïne de la guerre d'indépendance algérienne. Maquisarde et portée disparue après son arrestation par l'armée française. Cette femme était originaire de Césarée de Maurétanie (Cherchell dans l'Ouest-algérien), ville natale d'Assia Djebar. Dans son préambule, l'auteure met en exergue la véracité de l'histoire et du rôle de la fiction dans certains détails de l'histoire c'est à dire :

« Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire. Toutefois, certains personnage, aux cotés de l'héroïne, en particulier ceux

⁴⁵ O.Ducrot et T.Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p.286.

⁴⁶ Hamon Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, In *Poétique du récit*, Seuil, 1977.p.122.

présentés comme de sa famille, sont traités ici avec l'imagination et les variations que permet la fiction. J'ai usé à violence de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité soit éclairée d'avantage, au centre même d'une large fresque féminine-selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie(Cherchell). »⁴⁷

Dans cette perspective, on enregistre la présence d'un personnage historique qui a marqué l'Histoire de l'Algérie. Il permet un encrage référentiel et il renvoi aux écrits idéologiques et historiques. Ils créent ce que Roland Barthes appelle un « *effet de réelle* ». Ce qui permet ainsi de mettre en lumière un fragment de l'histoire coloniale.

Ce personnage historique est cité par les voix narratives que nous avons analysées auparavant, et toute l'histoire d'ailleurs tourne autour de ce personnage qui devient aussi narrateur diégétique dans quatre monologues où elle s'adresse à sa fille Mina, en lui racontant son enfance, son engagement pour le pays, sa montée aux maquis, son arrestation et sa mort. Nous citons :

• « *O toi, Mina, devenue femme entre-temps, c'est comme si de cette ultime exposition devant tous (j'allais dire, cette crucifiassions dans croix !, je n'avais pas bougé du cœur du douar, des décennies : une nuit entière, toute la nuit. C'est comme si j'avais pourri au même endroit, (celui que ta sœur Hania a cherché en vain, cette journée qui a suivi le cessez-le-feu), sous un soleil immuable, puis dans le corridor de ses nuits d'insomnie !... »⁴⁸*

Dans ce passage, extrait du chapitre douze intitulé *Le dernier monologue de Zoulikha, sans sépulture...*, la narratrice se livre à sa fille Mina, elle lui fait part de son ressenti et de ses émotions après sa mort.

• « *Il m'enterra, mais c'était pour calmer ce tremblement qui l'avait habité toutes ces nuits, celles que tu as vécues dans la corbeille de mes bras... nous deux seules, tout au fond de la caverne, et tout ces fils, mes*

⁴⁷ Djebbar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002. Prélude.

⁴⁸ Idem. p.224.

*garçons, une douzaine qui se partageaient la garde et s'agglutinaient contre l'entrée ».*⁴⁹

Ce personnage symbolise la force et l'engagement des femmes algériennes durant la guerre de libération, ainsi que les droits à la liberté d'expression. Ainsi, par cette approche documentaire, qui est une quête contre l'oppression et l'oubli, Assia Djébar a tenté de restituer le récit de la vie de Zoulikha Oudai, la femme sans sépulture.

En effet, pour plus d'authenticité, Assia Djébar puise dans la galerie des personnages historiques tels que *Mohamed Ben Abdelkrim Al khattabi*, il est cité par Zoulikha, dans le dixième chapitre intitulé *Troisième monologue de Zoulikha* :

*« L'important : nous parlions chaque soir, EL Hadj et moi. Il revenait des marches multiples des environs ; des messagers de l'ouest parcouraient ces lieux, donnaient des détails sur les leaders incarcérés, et même sur ceux en exil qui, en Orient, avaient retrouvé le vieux et grand Abdelkrim, le Rifain ! »*⁵⁰

Quand à la visiteuse, elle évoque dans un passage le célèbre compositeur et pianiste *Béla Bartók*, ou elle déclare que le documentaire qu'elle fait pour Zoulikha Oudai, est aussi dédié à *Béla Bartók* : « *de nouveau le printemps. Deux ans plus tard. Je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, l'héroïne. Dédié aussi à Béla Bartók* »⁵¹

Dans *La Femme sans sépulture*, Assia Djébar a rapporté des événements référentiels historiques, qui caractérisent le passé de l'Algérie coloniale, comme les événements du 08 mai 1945, narré par l'héroïne elle-même, l'ors de son troisième monologue : « *le drame de mai 1945 fut trop vaste pour nous tous !... il nous écrasa, nous deux, dans notre différend du début.* »⁵².

⁴⁹ Djébar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002.P.231.

⁵⁰Idem, P.191.

⁵¹Idem, p. 16.

⁵²Djébar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002. p. 190.

Nous remarquons ainsi, que les personnages historiques sont bien intégrés dans l'espace romanesque, tout en accompagnant les personnages fictifs dans la narration.

Aux cotés « *des personnages historiques* », notre corpus contient un autre type de personnages, à savoir « *les personnages allégoriques* » que nous allons donc analyser dans le point qui suit

2. Les personnages allégoriques :

Selon Philippe Hamon, ce type de personnages constitue la catégorie des :

« "personnages- référentiels" elle regroupe les personnages historiques (*napoléon III dans les rougons-Macquart, Richelieu chez A. Dumas*) mythologiques (*Vénus, Zeus...*), allégoriques (*l'amour, la haine...*). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés »⁵³.

Or, ces personnages se distinguent des personnages historiques et mythologiques que la catégorie des personnages référentiels regroupe.

Dans *La Femme sans sépulture*, la romancière met en scène deux types de personnages illustrant cette catégorie de personnages allégoriques. En effet, La Lbia (Dame Lionne) et Zohra Oudai ont contribué à la guerre d'Algérie avec de l'héroïne. Elles représentent la résistance et la bravoure: « *Moi, conclut Zohra Oudai, c'est ainsi que je sauvai Zoulikha, car ils ne poussèrent même pas leur inspection jusqu'au verger, ce jour-là.* »⁵⁴. Zohra était une femme dévouée et en admiration devant les exploits de Zoulikha. Quand à Dame Lionne elle intervient au chapitre neuf intitulé : *la dernière nuit que Zoulikha passa à Césarée...*, où

⁵³ PH. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977, p.95.

⁵⁴ Idem, p.86.

elle confie à Mina et à la visiteuse, ses antécédents en tant qu'associée et confidente de Zoulikha :

« Zoulikha va et vient entre la montagne et la ville. Elle se cache chez sa belle-sœur, Zohra Oudai. Bien, j'ai su au hammam, que son beau-père, très vieux, mais avec toute sa tête- le père d'El Hadj-, n'est pas content : il ne veut pas qu'elle descende ainsi en ville si souvent. Alors si lui, de sa famille, a peur, pourquoi, moi, je n'aurais pas peur ? »⁵⁵

Elle raconte les épisodes de la vie de son amie et de sa confidente Zoulikha, tout en se référant à sa mémoire et à la mémoire collective du village et de ses citoyens : *« Dame Lionne a une mémoire tenace, quand il s'agit de l'histoire familiale de chaque maison de ce quartier des douirates »⁵⁶*. Sa mémoire représente une fortune de souvenir pour Mina et La visiteuse.

3. Personnages sociaux :

Notre corpus contient une catégorie de personnages sociaux, selon Ph. Hamon, *« ceux qui renvoient à des rôles, à des programmes et à des emplois stéréotypés tel que l'ouvrier, le fonctionnaire, le chevalier, le seigneur, etc. »⁵⁷*. En outre, ces personnages incarnent des valeurs d'une époque et d'une collectivité, bien qu'ils soient des êtres fictifs, ils s'ancrent dans la réalité historique.

Mina et la visiteuse, représentent aussi la femme algérienne moderne, ce sont des personnages sociaux ; l'une est institutrice *« moi aussi, murmure Mina, j'enseigne à Alger. Mais au collège ! »⁵⁸*. Et l'autre est journaliste. Cette dernière revient dans sa ville natale Césarée pour dédier un documentaire à Zoulikha, la femme sans sépulture ;

« Oui, c'était au printemps de 1976, j'étais plongé dans les repérages d'un film long métrage. J'avais d'abord vécu deux semaines dans les montagnes, dans des fermes, des maisonnettes ou ne parvenait même pas quelquefois, la grande route, la route romaine comme disent ici

⁵⁵ Djebar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p. 163.

⁵⁶ Idem, p.110.

⁵⁷ Ph Hamon *Pour un statut sémiologique du personnage. In Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977P.122.

⁵⁸ Idem, p.15.

*les paysans de ma tribu maternelle. Le soir, je renvoyais le chauffeur de la Jeep et les assistants, tout heureux d'aller dormir dans la plaine, ou à Tipasa, dans le nouvel hôtel construit pour les touristes ».*⁵⁹

La visiteuse revient dans sa ville natale, elle part à la conquête des traces perdues de la légende de Zoulikha pour offrir au corps de son histoire une sépulture digne d'une martyre :

*« Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire ».*⁶⁰

La visiteuse et Mina, tissent des liens d'amitiés pendant le tournage du film. Elles parcourent la ville et se confient l'une à l'autre. Mina parle de son histoire d'amour inachevée, elle qui, d'habitude est très réservée :

*« Mina relate comment Rachid, malgré ses déclarations, ne revint pas à Alger aux vacances d'hiver, ne rejoignit pas sa famille des Aurès. L'étudiante enveloppée par le romantisme de la correspondance, verse des rêveries d'amours. »*⁶¹.

A travers ces figures historiques et fictives, la romancière a voulu donner un nouveau souffle à l'Histoire, et sauvegarder la mémoire collective.

Ainsi, à travers cette analyse de personnages, nous pouvons constater que chaque figure véhicule une valeur de l'histoire de l'Algérie, aide à la reconstitution du récit de vie de Zoulikha Oudai, et la lutte contre l'oppression féminine.

Zohra Oudai et Dame Lionne, représentent la femme algérienne de l'époque coloniale, forte et déterminées. Mina et La visiteuse, elles, illustrent la femme algérienne moderne, de part le fait qu'elles soient totalement indépendantes et libre.

⁵⁹Djebar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002. P.14.

⁶⁰Idem, P.9.

⁶¹ Idem, P.107.

Après avoir fait une analyse du personnage et à travers les voix qui narrent l'histoire de l'héroïne tout au long du roman, nous pouvons voir que la voix de chacune de ses personnages a sa part de Zoulikha, ce qui fait que chacune de ces voix reflète quelque chose de la défunte.

Ainsi, afin de compléter notre étude, nous allons donc aborder l'espace romanesque qui nous invite à réfléchir au contexte spéciale ou l'histoire racontée se déploie.

II-Espace romanesque : lieux et sens.

Après nous être intéressées aux personnages, nous allons clôturer ce deuxième chapitre par l'étude de l'espace. Nous tenterons dans cette partie d'analyser « l'espace-fiction » de *La Femme sans sépulture*, ce qui doit nous permettre de connaître le sens qu'il recèle.

L'espace est défini par Henri Mitterrand comme tel : « *l'espace est l'un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action* ». ⁶²

En littérature, la notion de l'espace nous invite à réfléchir au contexte spatial ou l'histoire racontée se déploie, il est à la fois indication d'un lieu et création narrative.

La notion de l'espace serait fortement liée à celle de l'action selon cette définition. L'espace n'apparaît dès lors dans le roman et il n'a de l'importance seulement quand il s'y produit un événement ou s'y accomplit une action. Charles Grivel précise, dans *Production de l'intérêt romanesque* ⁶³, que c'est le lieu qui fonde le récit dans la mesure où les événements nécessitent un lieu pour réaliser et les personnages ont besoin d'un espace où évoluer et où leurs expériences se déploient.

L'espace est selon Goldenstein, indispensable :

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

⁶² H. Mitterrand, *Le Discours du roman*, Ed. Puf, Paris, 1980, P, 201.

⁶³ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Ed. Mouton, Paris, 1973, pp. 104-110.

*d'autres ? »*⁶⁴

En effet, l'espace se présente avant tout comme le lieu de déroulement de la narration. Ainsi, il serait le lieu de déploiement de l'histoire racontée, et toutes les actions des personnages sont proférées dans un contexte spatial.

Nous portons d'abord notre attention sur le titre de l'ouvrage, *La Femme sans sépulture*. Celui-ci comporte une indication d'un espace par les termes qui le composent, en effet, le substantif « Sépulture » désigne un lieu où on enterre. Ce titre pourrait être révélateur, il nous fait comprendre d'emblée qu'il s'agit d'une quête, d'un corps sans sépulture, d'une âme qui n'est peut-être pas en paix. La sépulture, est la demeure du corps après la mort, et la femme auquel le titre fait référence est sans sépulture. Elle n'est donc pas inscrite dans un espace. Le lecteur pourrait se demander où est cette femme ? Où est ce corps et cette âme ? Le ton est de suite donné dès le titre. En effet, la polyvalence spéciale est indiquée.

La représentation de l'espace dans notre corpus, a une place importante dans notre récit. Il est le lieu où les événements les plus importants de l'histoire se déroulent. De plus, interroger cet espace, c'est aussi interroger les relations qui lient l'instance narrative aux personnages qui y habitent.

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, les six personnages féminins présents dans le roman sont aussi des narratrices, chacune d'elles narre son propre récit, et relate des souvenirs concernant la vie de l'héroïne de Césarée.

Dans cette perspective, nous allons dans cette présente étude analyser dans quel endroit les narratrices interviennent pour reconstituer la mémoire de Zoulikha et que signifient ces lieux.

En effet, nous constatons dans notre corpus, qu'une indication de l'espace est présente dès l'incipit : « *la première fois, c'était au printemps de 1976, me semble-t-*

⁶⁴ .P.Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Deboeck-Du Culot, 1988, p 89

il. Je me trouve chez fille de l'héroïne de la ville. De ma ville, « Césarée », c'est son nom du passé, Césarée pour moi et à jamais... »⁶⁵. Les événements se déroulent à Césarée, la ville de l'héroïne et celle de la visiteuse. Ce personnage narrateur, revient spécialement dans sa ville natale Césarée, là où l'héroïne a combattu lors de la guerre de libération algérienne, pour enfin, réinscrire son histoire : « Histoire de Zoulikha : l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire... »⁶⁶.

Césarée est un lieu chargé de sens, ville restée relativement archaïque pendant toute l'époque coloniale. C'est le lieu principal où l'histoire se déroule. Les narratrices invoquent d'autres espaces, cet espace change dans le temps et dans la distance.

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre un, ce roman comprend plusieurs narratrices, chacune d'elle investit un lieu pour raconter l'histoire de Zoulikha.

D'abord, Mina et la visiteuse, se rencontrent la première fois dans la maison de l'héroïne : « Me voici à **Césarée**, enfin dans **la maison** de Zoulikha, d'où elle est partie au printemps de 1956 pour son destin. »⁶⁷

Ces deux femmes changent constamment de lieux pour partir en quête de la vie de l'héroïne, elles se dirigent cette fois dans la maison de Lila Lbia, l'amie intime de Zoulikha : « Une douceur s'insinue entre les deux femmes. Mina, attentive, reste silencieuse. Elle boit à petites gorgées le café. **Chez Dame Lionne**, elle se sent chez elle. »⁶⁸

Encore une fois, ces deux personnages se dirigent au village de la tante de Mina, aux monts de Dahra :

*« Les fiançailles de son frère s'étant enfin déroulées, Mina, le lendemain, vient chercher l'étrangère à son **hôtel**. Elle a acheté récemment une petite voiture et propose de la conduire **Chez Zohra***

⁶⁵ Djébar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002.P .1.

⁶⁶ Idem, P.1.

⁶⁷ Idem. P, 15.

⁶⁸ Idem. p. 27.

Oudai, sa tante, qui habite sur les collines qui sont à l'avant-flanc des monts du Dahra. »⁶⁹,

Elles espèrent, à travers cette enquête trouvées des réponses à leurs questions.

Nous retrouvons également un autre lieu, c'est le maquis. Par rapport à ce lieu, nous constatons qu'il a été visité par deux narratrices : Zoulikha et Mina.

Mina, fillette, voyagea au maquis chez sa mère, à la demande de cette dernière. Cette petite fille se déguisa en femme pour passer inaperçu au village et alla rejoindre sa mère au maquis pour une nuit : « *le lendemain, très tôt, un autre guide vint enfin me conduire jusqu'à l'abri ou vivait ma mère : une casemate en pleine forêt et à haute altitude* »⁷⁰

En suite Zoulikha, en s'adressant à sa fille lors de son dernier monologue, raconte son arrestation et sa torture :

« De la longue durée de la torture et des services, ne te dire que le noir qui m'enveloppait. Peut être étais-je étendue dans une tente, peut être dans une cahute de compagne- le camp immense de suspects, des arrêtés pour les interrogatoires, ne semblaient pas loin. »⁷¹

Conclusion :

Nous avons constaté qu'il y a des analepses dans le récit, comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, est donc l'espace n'est pas linéaire vu que les narratrices se déplacent dans l'espace et le temps.

Ainsi, c'est à travers l'errance des personnages que l'écriture reproduit en abyme le processus qui reconstitue l'histoire de Zoulikha. Ainsi l'espace devient errance d'une inspiration ancrée dans Césarée où les femmes se rencontrent. Leur récit converge entre le passé et le présent. Et l'histoire de Zoulikha est au centre de la discussion, le passé est tiré de l'oubli et projeté sur l'avenir.

⁶⁹ Djebbar Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002. p. 76.

⁷⁰ Idem, p.210.

⁷¹ Idem, P.218.

Chapitre III

***La Femme sans sépulture* : roman polyphonique ?**

Introduction :

Dans ce troisième chapitre, nous allons définir la polyphonie, en suite, analyser les éléments polyphoniques présents dans notre corpus.

I-Polyphonie et dialogisme

1. Le dialogisme :

Le terme dialogisme vient du mot *dialogue*, le dialogue ou se mêle discours du narrateur principal (la voix du narrateur qui est parfois l'auteur lui-même) avec les discours d'autres personnages (les voix des personnages contenus dans le texte), tout discours est donc, composé d'un ensemble de dialogues, car la présence d'une multitude de voix implique qu'il y ait une interaction entre elles, cette interaction se manifeste à travers un dialogue, entre les personnages et l'auteur et entre chacun des personnages avec les autres, selon cette optique de Bakhtine alors, il y a toujours dans le texte un dialogue qui se fait entre les discours. Et à propos de cette idée, Bakhtine affirme que:

*« L'orientation dialogique, c'est bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous chemins qui mènent vers son objet et il ne peut ne pas entrer avec lui dans une interaction vive et intense, seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire, Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet ».*⁷²

Donc, chaque discours produit par l'être humain, est une partie d'un dialogue qui se fait entre lui et son inter locuteur, même si ce dernier n'est pas forcément présent pour répondre à ses répliques (cas d'auteur/ lecteur, par exemple). Le dialogisme est, en d'autres mots :

« Les formes de la présence de l'autre dans le discours, car tout discours s'inscrit dans une interaction plus ou moins explicite avec d'autres discours parmi lesquels, la réponse prêtée par anticipation au destinataire (il nait

⁷² TODOROV, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, seuil, Paris, 1981, p.98

*d'eux, il leur répond, les évoque ou les rapporte pour les confirmer, les infirmer ou les rejeter ».*⁷³

On est alors toujours lié à l'autre, toujours en contact et interaction avec lui et toujours en dépendance réciproque avec lui, ce qui nous mène à dire que nous ne pouvons pas produire un discours neutre ou original, puisqu'il y existera impérativement la voix de l'autre à partir de laquelle, la nôtre est née, à laquelle la nôtre répond et en dépendant de laquelle la nôtre prend sa forme. Seule la parole d'Adam, la première créature humaine du Dieu, était une parole originelle, une parole qui ne formait pas une image des autres et n'avait pas de reflet précédent, et selon Bakhtine, l'Adam mythique, est le seul à pouvoir dessiner le chemin de son discours, lui seul était capable d'en créer l'objet.

L'idée est donc ; que tout mot soit habillé d'une multitude de voix appartenant à son producteur et à ses interlocuteurs ainsi qu'à la société qui l'entoure. Or, plus ces voix s'incarnent dans nos mots, plus elles interagissent à l'intérieur de nos discours et s'éloignent des traces de leurs origines, toujours selon Bakhtine.

A propos du dialogisme, Selon cette vue Bakhtinienne, qui définit ce concept comme étant l'interaction qui se fait entre les discours des voix qui constituent un texte, celui du narrateur principal et ceux des autres personnages, ou bien l'interaction qui se constitue entre deux discours internes d'un même personnage. De ce fait, l'auteur est sur le point de prendre position de neutralité vis -à-vis d'une autre voix (conscience) totalement indépendante de la sienne, tout en gardant cette égalité d'emplacement et évitant toute sorte de suprématie entre les voix, ce procédé vient donc pour laisser les oppositions entre des conceptions idéologique distinctes, en position intacte, car la dominance d'une seule voix qui est celle du narrateur, et le fait de masquer les autres dans un discours purement monologique, sont des fait qui n'ont plus de place dans les études de la littérature contemporaine.

2. La relation entre la polyphonie et le dialogisme :

⁷³ ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, Clés pour la lecture des récits (convergence critique II), Ed, du Tell, Blida, 2002, p45

D'après ce que nous avons avancé, le dialogisme et la polyphonie sont deux faces d'une même pièce, car, les deux concepts sont nés en parallèle avec les travaux de M. Bakhtine. Mais il faut savoir que le dialogisme est une notion un peu plus vaste que celle de la polyphonie, car la polyphonie en étudiant les diverses voix existant dans un même énoncé, reste une étude centrée seulement sur les textes littéraires notamment les romans, alors que le dialogisme étudie toute sorte de discours, il englobe le discours humain dans tous ses états et dans tous les domaines, il se contente de la parole en général, alors il englobe dans ses plis la polyphonie étant une étude d'une pluralité de voix dans un même énoncé qui est en fin de compte un discours aussi.

3. La polyphonie :

Le terme de polyphonie, emprunté au champ musical par métaphore, consiste à faire entendre la voix d'un ou plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation.

Michaïl Bakhtine n'a pas consacré d'étude spécifique à la polyphonie, pas plus qu'au dialogisme. C'est métaphoriquement qu'il aborde la question de la pluralité des voix dans l'énoncé. Son vocabulaire est complexe est difficile à cerner.

Parler de la polyphonie des textes littéraires contemporains, c'est parler d'un nouveau langage, une nouvelle vision de la littérature qui a pris un sens totalement différent et complètement nouveau par la mise en valeur du rôle du narrateur qui a été longtemps négligé par la littérature classique et les critique qui venaient avec. C'est avec le théoricien et linguiste russe Mikhaïl Bakhtine, que le changement a eu lieu concernant la narration, Ducrot remarque à ce propos :

« (...) Les recherches sur le langage, depuis au moins deux siècles, prennent comme allant de soi – sans même songer à formuler l'idée, tant elle semble évidente – que chaque énoncé possède un et un seul auteur. Une croyance analogue a longtemps régné dans la théorie littéraire, et elle n'a

*été mise en question explicitement que depuis une cinquantaine d'années notamment depuis que Bakhtine a élaboré le concept de polyphonie ».*⁷⁴

Depuis la naissance de la littérature ou plutôt de la critique littéraire, l'énoncé ne comportait qu'une entité significative dont l'énonciateur est une seule voix qui assume l'énonciation. Cette théorie, a régné sur la pensée littéraire et a dominé toute étude comportant sur ce domaine. En effet, la mise en question de cette théorie a pris du temps pour se mettre en exergue, elle a dû attendre les études de Bakhtine sur les romans de Dostoïevski, ces études ont donné naissance au concept de la Polyphonie dans le cadre de ce qu'il appelle : la littérature populaire qui s'oppose à la littérature classique ou dogmatique.

Avant d'aller plus loin concernant la polyphonie, il nous est indispensable de définir ce concept complexe :

Le terme "polyphonie " vient du grec " polyphonja " qui désigne la multitude des voix ou des sons. Les critiques s'accordent pour dire qu'au Moyen Âge, le mot signifiait, selon son utilisation dans un vocabulaire musical : combiner une multitude de voix considérées comme indépendantes mais pourtant liées entre elles par le biais de l'harmonie qu'elles contribuent ensembles, par renforcement, c'est être capable de jouer plusieurs notes à la fois pour parler d'instruments polyphoniques. Le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine a adopté le terme par métaphore pour l'utiliser dans l'analyse linguistique et littéraire. Le concept de polyphonie, développé dans son ouvrage Problèmes de la poétique de Dostoïevski, est d'emblée lié à la construction romanesque, pour décrire notamment l'œuvre de l'auteur russe.

Et dans cette perspective, Mikhaïl Bakhtine en abordant le concept de polyphonie, accorde le mérite à Dostoïevski dans la naissance du roman polyphonique et dit à ce propos que :

«Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. (...) On voit apparaître, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot (= le discours) du

⁷⁴ DUCROT, Oswald, Le Dire Et Le Dit, Les éditions de Minuit, Paris, 1984, p 171.

héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (= le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (= discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original. »⁷⁵

En effet, Bakhtine annonce que Dostoïevski est le fondateur de ce qu'on appelle un roman polyphonique, par la contribution des tours de rôles qu'il donne à ses héros et à son narrateur et l'indépendance dont jouit chacun d'entre eux par rapport aux autres, une indépendance qui même dans son aspect constructif du sens, met en valeur une harmonie narrative, et une originalité du monde dans lequel elle est construite.

Si la notion de polyphonie est proposée dès 1929, elle n'est pas reprise par la suite, Jusqu'aux années 1960 où elle a vu le jour avec la reprise des travaux de Bakhtine par Tzvetan Todorov et Julia Kristeva.

4. Personnage et polyphonie :

On peut donc, comprendre la portée explicative du concept de la polyphonie, qui sert principalement à distinguer, dans chaque, énoncé les multiples voix qui coexistent et construisent le sens visé, ainsi qu'à ouvrir le champ de débat et les voies de recherche sur les différentes interprétations que peut formuler un énoncé (ou un discours). Bakhtine définit la polyphonie donc comme « *conglomérat de matériaux hétérogènes* » à partir desquels se trame une « *pluralité des voix et des consciences* »⁷⁶

La meilleure façon d'élaborer le concept de polyphonie conduit à revenir à la conception bakhtinienne de la langue. En effet, le point de vue du théoricien met en question la négligence de la réalité du discours adoptée par le structuralisme saussurien. Et dans une définition purement littéraire, il annonce que « *Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal.*

⁷⁵ BAKHTINE, Mikhaïl, La poétique de Dostoïevski, Seuil, Paris, 1970, p33.

⁷⁶ Idem

L'analyse y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes »⁷⁷. Bakhtine, donc, contredit tout autant le subjectivisme psychologique, à l'intérieur duquel, l'individu serait concepteur et maître de sa parole. Pour Bakhtine, le roman n'est plus le produit dont le maître est l'auteur avec son unique voix, par contre ce dernier doit sortir du cadre de renoncer à soi et à sa conscience, il doit la convertir et l'approfondir pour recréer selon le théoricien « *la nature polyphonique de la vie même* »⁷⁸

Cette idée met en valeur l'interaction qui doit exister entre le roman polyphonique et la vie réelle qui l'entoure, l'auteur est mis en situation de dialogue entre le roman et le lecteur, celui qui de sa part prend en charge le déchiffrement du sens et l'interprétation des significations et l'auteur devient celui, à travers lequel, s'effectue cette confrontation d'idéologies suivant les rencontres de discours.

Bakhtine donne le rôle majeur à la voix du héros qui doit être un vrai participant dans la construction du sens, de valeur et du monde du roman polyphonique, car le héros se trouve, selon Bakhtine, indépendamment du même statut que l'auteur, qui de sa part, possède une conception d'indépendance pour sa voix, en même temps qu'il ne soit plus le seul à pouvoir dire « je » dans un texte, Bakhtine dit que :

*« La polyphonie est, avant tout, un phénomène poétique, ce phénomène caractérise l'œuvre romanesque de Dostoïevski en désignant la voix du héros, conçu comme une voix indépendante et celle de l'auteur. Elle s'est en quelques sortes, émancipées par rapport à la parole de l'auteur. A la différence d'une poétique réaliste qui institue un héros objectivé par la parole de l'auteur. Chez Dostoïevski, le héros se découvre lui-même. Il est présenté par sa propre voix qui résonne aux côtés de la parole de l'auteur et se combine d'une façon particulière avec elle. »*⁷⁹

Dans cette perspective, selon Bakhtine, tout se concentre sur les voix et les échos qu'elles produisent pour remplir l'espace du langage faisant partie de tout usage de la parole. Le lecteur se trouve le plus souvent perdu dans la distinction de

⁷⁷ BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et Théorie du Roman. Gallimard, Paris, 1978, P : 87.

⁷⁸ Ibid., P.87.

⁷⁹Ibid. .P.106.

l'origine de chaque voix, lorsqu'il s'agit d'une pluralité, allant parfois jusqu'à la confusion d'où exactement vient chaque voix et à qui elle appartient.

Il est à mentionner que les études de Bakhtine sur la polyphonie n'ont pas été arbitraires, car cette notion depuis sa création, a occupé un espace très vaste dans le champ de la recherche littéraire et l'analyse du discours. De ce fait, on se servait de ce concept dans plusieurs domaines d'analyse sur le langage vue la généralité qu'il possède et la capacité de faire partie de plusieurs disciplines à la fois comme la sémiotique, le structuralisme et le discours :

« C'est la raison pour laquelle elle [la polyphonie] ne se découvre pas par une étude des interprétations ou des emplois possibles des énoncés, mais seulement par un examen des (Co) textes auxquels ceux-ci sont susceptibles de s'intégrer. (...) La structure polyphonique fournit des instructions relatives à l'interprétation de l'énoncé de la phrase, ou plus précisément aux interprétations possibles de celui-ci. C'est dans ce sens que la théorie polyphonique est une théorie sémantique, discursive, structuraliste et insurrectionnelle. Elle est sémantique parce que son objet est le sens des énoncés ; elle est discursive parce que le sens est vu comme constitué de traces d'un discours cristallisé et parce que ce sens concerne l'intégration discursive de l'énoncé ; elle est structuraliste parce qu'elle part d'une conception structuraliste de l'organisation du discours ; elle est insurrectionnelle parce qu'elle fournit des instructions pour l'interprétation de l'énoncé »⁸⁰

En effet, la polyphonie touche à de nombreuses branches de la langue et notamment de la littérature ; elle est sémantique car le premier objet qu'elle vise à démontrer c'est le sens de l'énoncé, elle est discursive car elle étudie principalement le discours, donc elle vise essentiellement le sens, c'est-à-dire en apporter un contexte, en produire un environnement et en faire une entité significative qui a des conditions et des circonstances uniques. Elle est structuraliste parce qu'elle naît d'un modelage structuraliste en ce qui concerne la

⁸⁰ H. Nølke et M. Olsen, « Polyphonie, théorie et terminologie », Polyphonie, linguistique et littéraire ,n°2, septembre 2000.

formation et l'organisation du discours. Elle est insurrectionnelle parce qu'elle oblige –en quelque sorte- le récepteur de trouver une certaine interprétation guidée par les instructions qu'elle exige.

Le plus important dans tout cela, c'est qu'on ne peut pas négliger un de ces rôles dans la construction du discours et de son sens, puisqu'il s'agit d'une complémentarité fondamentale, et chaque partie forme un univers particulier soit de sens, soit de forme, soit d'interprétation.

Mais ce qui reste toujours à dire, c'est que la polyphonie est un domaine autant vaste et difficile à discerner, qu'on n'est pas encore arrivé à en donner une définition bien précise et particulière, parce qu'il dépend toujours de la discipline avec laquelle il est utilisé, ce que confirme Claire Stolzé en disant que :

« Le concept de polyphonie, souvent repris du fait de son pouvoir évocateur, pose dès l'origine, des problèmes de définition et de terminologie; simultanément, il pose des problèmes de délimitation de domaines : selon la discipline qui l'utilise, son champ d'application et sa définition se modifient. Aussi serions-nous tentée, sans jeu de mots, de dire que le terme de polyphonie est éminemment dialogique...il ne peut guère s'aborder que par des relations en « et » : polyphonie et dialogisme, polyphonie et énonciation, polyphonie et intertextualité, polyphonie et genres littéraires. »⁸¹

5. Voix narratives et polyphonie :

Avec les romans de Dostoïevski, une nouvelle image des personnages est née, et on s'est retrouvé devant des personnages dont la description, les attitudes, la position et même la parole, sont totalement différents de ce qu'on avait l'habitude de rencontrer auparavant dans les romans monophoniques. De nouvelles façons d'expression, une libération de l'unique sujet parlant (l'auteur), qui a dominé longtemps toute prise de parole contenue dans le roman.

« Le personnage dostoïevskien] possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne à côté du mot de l'auteur, se

⁸¹ STOLZE, Claire, La notion de La polyphonie, [En ligne], disponible sur www.fabula.org consulté le 15 Avril 2015

combinant avec lui et avec les autres voix aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages »⁸²

Sur ce, nous arrivons à dire que le concept de polyphonie va au-delà de désigner une pluralité de voix, et va jusqu'à désigner aussi des consciences et d'univers d'idéologies. L'auteur n'est plus censé présenter une histoire dont il doit boucler une intrigue romanesque, ou arriver à donner une morale ou des leçons idéologiques, mais plutôt, il est sur le point de présenter des liens plus ou moins tendus entre des points de vue sans avoir l'intention de parvenir à une synthèse quelconque.

II- La Femme sans sépulture : voix de combattantes algériennes

Selon les organisateurs d'un colloque organisé le 05-06 Mai 2014 à Oran, dédié à cette femme des lettres : « *Assia Djébar, l'écrivaine algérienne la plus connue, couronnée et reconnue universellement et la plus étudiée, a inscrit une pensée féminine et une écriture particulière, lieux de rencontre de cultures et de voix.* »⁸³

Cette dédicace, fait appel à l'aspect essentiel de notre recherche, celui de la polyphonie et sur la lumière duquel nous avons opté pour choisir ce roman comme corpus de recherche. D'ailleurs, la femme sans sépulture, d'Assia Djébar est

« Un de ses livres les plus achevés dans la quête de la mémoire des femmes et dans la reconstruction du récit historique, où il s'agit de reconstituer, à partir de traces ténues, l'histoire de Zoulikha, authentique héroïne de la guerre d'Algérie à Cherchell Césarée. »⁸⁴

Assia Djébar fait donc appel à la mémoire délivrée par des voix féminines, des voix polymorphes, des voix qui appartiennent à des femmes de tout milieu (bourgeoises, ou paysannes), des femmes engagées et révolutionnaires.

⁸² BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Ed. Gallimard, Préface d'Aucouturier Michel, Paris, 1978, p.18

⁸³ Assia Djébar, le parcours d'une femme de lettres, littérature, résistance et transmission, colloque 5-6 Mai 2014, Oran

⁸⁴ MEDJAD, Fatima, Histoire et Mémoire des Femmes dans l'Œuvre d'Assia Djébar, [En ligne], disponible

Sur <http://gerflint.fr/synergie> Algérie n°1 p 128 consulté le 08 mars 2015

Dans ce roman, Assia Djébar nous offre un témoignage, plutôt qu'un message, comportant sur le rôle de la femme durant la guerre de libération nationale algérienne :

« Ce témoignage, avec sa polyphonie narrative féminine, devient personnel, affectif, angoissé, tout autant qu'il aurait longtemps été occulté par les pouvoirs en place. C'est cette longue absence qui est au cœur du récit, qui en fait son système »⁸⁵

Nous nous sommes proposé d'analyser cette œuvre en fonction de ce témoignage et des voix qu'elle contient.

Comme il est connu, *La femme sans sépulture* raconte l'histoire de Zoulikha, héroïne de la guerre d'indépendance algérienne. Maquisarde et portée disparue après son arrestation par l'armée française, cette femme extraordinaire était originaire de Césarée de Maurétanie (Cherchell dans l'Ouest-algérien), ville natale d'Assia Djébar.

Le roman s'articule autour du tournage d'un film à Césarée au printemps 1976, à cette occasion, la visiteuse, qui est aussi l'une des narratrices, après une longue absence, retourne à son village natal, et la coïncidence fait que la maison de son père soit dans le voisinage de celle de Zoulikha où habitent les deux filles de l'héroïne, Hania et Mina dont la narratrice cueillit les plus importantes informations et les plus précieux des récits de Zoulikha, elle deviennent ses meilleurs interlocutrices :

« Je suis revenue seulement pour le dire. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes! Elle sourirait, elle se moquerait, Zoulikha, si

⁸⁵ LAROUSSE, Farid, Éloge de l'absence dans *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar, Yale University International Journal of Francophone Studies, 2004

on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère. »⁸⁶

Cependant, nous avons constaté qu'il y avait polyphonie dans notre roman et c'est ce que nous avons analysé lors du premier chapitre intitulé *étude des voix narratives*, nous avons pu prouver à travers une analyse sur les instances narratives et la perspective narrative, qu'il y avait une multiplicité de voix qui s'animent autour de la vie de Zoulikha Oudai.

Dans la femme sans sépulture, Assia Djébar continue à donner la parole à des voix féminines pour remémorer l'histoire de l'Algérie. Ce qui permet ainsi de mettre en lumière un fragment de l'histoire coloniale.

La visiteuse met à nu les souffrances d'un peuple colonisé en faisant ressusciter le passé de l'origine en remontant l'Histoire. Elle évoque les révoltes successives du peuple à travers les tribus et les événements de la guerre de libération.

Avec une reformulation désordonnée, le parcours de la narration dans ce roman, se base essentiellement sur ce que disent celles qui ont connu l'héroïne, interpelle le passé dans le présent et donne lieu à la vraie histoire du pays et du combat de Zoulikha de la même valeur donnée à la prise de parole des voix féminines. Avec une fluidité d'écriture inégalée.

« On retrouve dans ce dernier roman [la femme sans sépulture] les voix intérieures chères à Assia Djébar, les voix de celles qui sont trop souvent réduites au silence et qui se dévoilent avec un naturel empli de sentiments. »⁸⁷

Dans les quatre monologues, Zoulikha s'adresse à Mina, sa fille cadette tout en lui racontant des parties de sa vie, de son histoire, dès son enfance jusqu'à sa mort passant par toutes les étapes marquantes de son combat pour son pays :

« C'est à partir de cette aube que, dorénavant, je te parle, O Mina, ma petite. Toi que je cherche dehors, dont je tente de deviner la voix là-bas, la présence, les mouvements, le travail, et jusqu'à tes nuits de halte... »⁸⁸

⁸⁶ DJEBAR, Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p214.

⁸⁷ PERRIN, Sophie, *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar, [En ligne], disponible sur <http://www.africultures.com>.

⁸⁸ Idem, p222.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la voix de Zoulikha et celle de la visiteuse ne sont pas les seules à être présentes dans le roman. Nous y trouvons aussi celle de Dame Lionne ou (Lla Lbia), qui raconte les épisodes de la vie de Zoulikha, son combat ainsi que sa vie en tant que mère et amie.

« Ainsi, Zoulikha commença son travail secret dans la ville. Au début, elle vient une fois par mois, pour les contacts avec Fatima et Assia. Celles-ci allaient partout, dans les maisons riches comme chez les plus modestes, et même dans les écoles !... à chaque fois, elles revenaient chez moi avec leurs récoltes, et moi j'emmagasinais. Puis les visites de Zoulikha se firent une fois par semaine environ »⁸⁹.

Lla Lbia se comporte comme la voix de la conscience et du cerveau de Zoulikha, sa mémoire délivrée de leur jeunesse ensemble, représente une fortune de souvenirs pour Mina et "La visiteuse".

L'histoire de Zoulikha se compose à travers un cercle centrée sur les souvenirs de l'héroïne. Ces deux filles, Hania et Mina dont les esprits sont habités par le personnage de leur mère, donc elles racontent son histoire fidèlement et elles sont les plus aptes à le faire :

« C'était en mars 1957. Mon mari, qui venait de subir une opération chirurgicale à Alger, sortit de l'hôpital et vint à Césarée.

- *Où est ta mère ? me dit-il.*

Je ne voulais pas parler d'emblée.

-elle est au hammam, répondis-je.

Je le voyais malade ; je voulais l'épargner...

Puis, quelques heures après, je ne pus tenir, je lui dis tout :

- *Ma mère est cachée. Elle attend de te parler ! en suite, elle partira.»⁹⁰.*

Dans cet extrait, Hania s'adresse à son mari et s'apprête à lui donner les nouvelles de sa mère après un temps d'absence de celui-ci.

Conclusion :

⁸⁹ DJEBAR, Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, P.176.

⁹⁰Idem, P. 56.

C'est dans cette polyphonie féminine que sont préservés les souvenirs de Zoulikha, personnage unique, femme combattante, mère tendre, amie inoubliable et femme oiseau prête à s'envoler, qui s'est envolée sans retour vers des cieux très lointains.

Après avoir vu l'entité narrative du roman, à travers l'analyse des voix qui narrent l'histoire de l'héroïne tout au long du roman, nous pouvons voir que la voix de chacune de ses personnages a sa part de Zoulikha, ce qui fait que chacune de ces voix reflète quelque chose de la défunte. L'auteure a peut être réussi à faire revivre, à travers une multitude de voix narratives, la femme sans sépulture.

CONCLUSION GENERALE

Conclusion générale :

Plus on avance dans le temps, plus la polyphonie se positionne encore et encore mieux au sein de la littérature contemporaine, qui se considère comme le lieu favorable de cette théorie bakhtinienne, qui a pu mettre à l'encontre l'idée d'un seul narrateur, et prouver qu'il y a plusieurs voix qui participent à la narration et l'assument pour se mêler toutes dans la construction du sens du roman.

A partir de notre modeste recherche, nous avons pu arriver à voir que la polyphonie pour Bakhtine n'est pas seulement la présence de plusieurs voix narratives dans un énoncé, mais aussi la façon dont elles assument la narration, et dont elles interagissent pour donner une entité cohérente et vivante qui inclut le lecteur dans une conversation avec ces voix, autrement dit, une multiplicité de voix à l'œuvre dans un texte.

L'auteur, le narrateur et le personnage sont tous responsables de la narration, ils ont chacun d'entre eux une part dans la narration d'une œuvre qui n'appartient plus à l'auteur seul, et ce qui est encore plus évident, c'est la mise en valeur des consciences et des idéologies qui contribuent de leur part dans le développement de la construction du sens du texte littéraire contemporain.

Au début de notre recherche, nous nous sommes posé la question, comment les voix narratives s'organisent elles dans le récit ? Nous pouvons dire désormais, que ces voix narratives s'organisent sous forme de polyphonie, à travers une multitude de voix qui narrent et assument la narration de l'histoire de Zoulikha.

Les voix existantes dans ce roman sont nombreuses, et chacune d'entre elles, a une portée significative différente. La voix de Hania, la fille ainée de Zoulikha que cette dernière a laissée avec la responsabilité de garder son frère et sa sœur, cette voix est celle de la mère qui se cache dans Zoulikha l'absente, si Hania parle, c'est que l'âme de Zoulikha intervient. Car Hania est clairement habitée par l'âme et le personnage de sa mère.

La voix de Mina, la fille cadette de Zoulikha qu'elle a laissée toute petite sous la garde de sa grande sœur. Cette voix qui ne parle pas souvent de sa mère mais qui

cache une grande douleur à cause de son absence. La voix de Mina est le rêve de Zoulikha.

Lla Lbia (Dame Lionne) l'amie de Zoulikha et le refuge de Mina. Cette femme âgée raconte l'histoire de son amie sans manquer aucun détail, une femme qui vit dans le passé de Césarée et de l'Algérie. La voix de Dame Lionne est le vrai souvenir de Zoulikha.

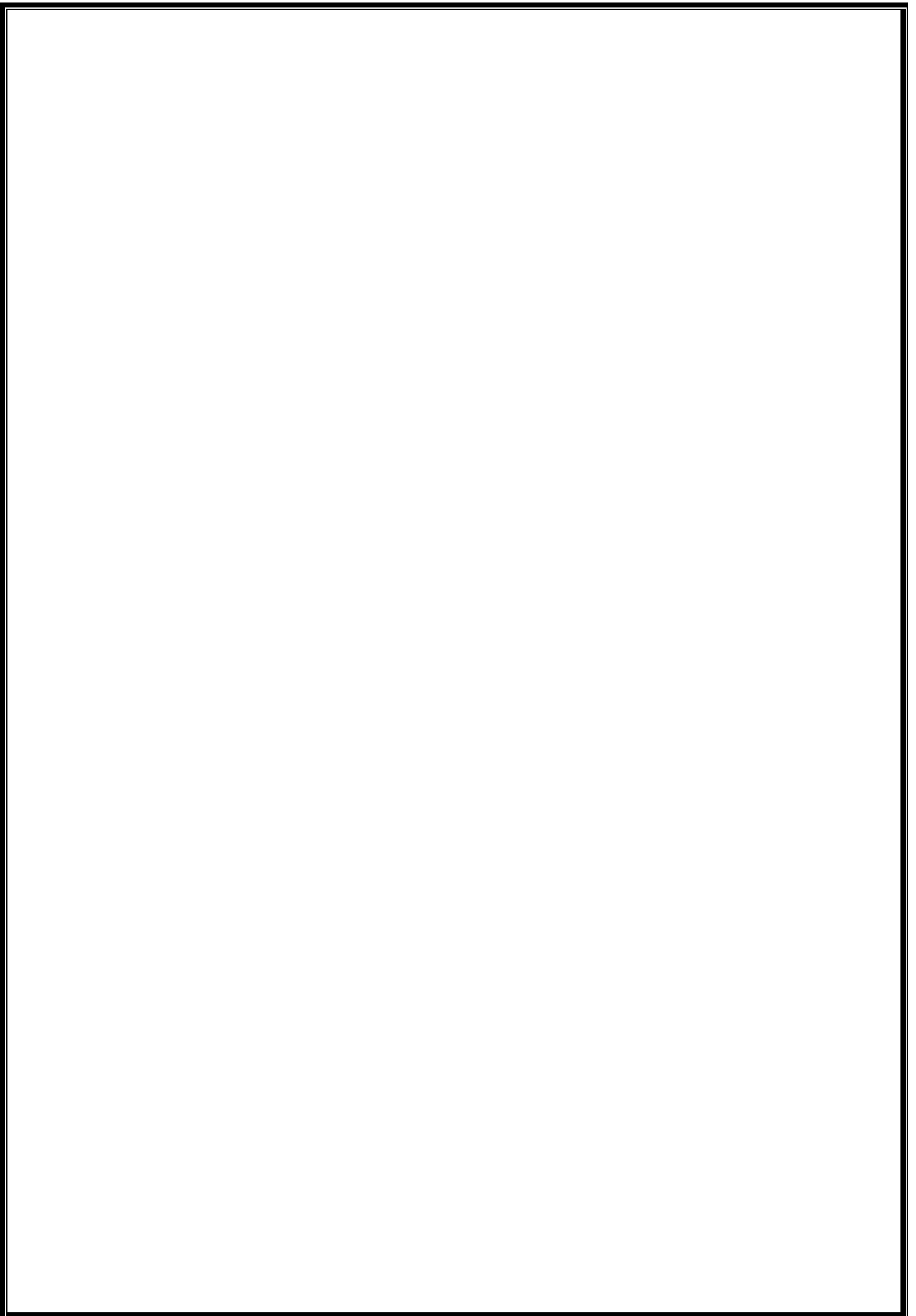
Zohra Oudai, la belle-sœur de Zoulikha et la source des vieux souvenirs, cette femme est une vieille qui vit avec l'esprit de son frère et de sa femme Zoulikha et raconte des histoires dont personne ne se rappelle. La voix de Zohra est la jeunesse et le combat de Zoulikha.

La visiteuse dont la voix va et vient tout au long du récit, est la narratrice première de cette histoire, elle participe à la construction de la situation de narration par la position de l'écoute qu'elle prend. Elle écoute ses interlocutrices et rassemble leurs récits, et de temps à autre, elle apparaît et prend la parole pour dire son mot à elle aussi. Cette voix ne fait pas partie de la vie de Zoulikha mais on peut dire que la voix de la visiteuse, l'étrangère ou l'invitée est le présent de Zoulikha, la remise en vie de l'héroïne.

Dans le premier chapitre, nous avons vu les voix narratives présentes dans notre corpus, en analysant la perspective et les instances narratives, dans le second chapitre, nous avons analysé les personnages référentiels ainsi que la spatialité, enfin, dans le troisième et dernier chapitre, nous avons analysé les éléments polyphoniques dans présents dans notre corpus.

Nous avons pu à travers ces trois chapitres qu'il y'a polyphonie. Nous avons réalisé cela par la mise en lumière des principales composantes de la polyphonie, tous les concepts ayant relation avec le terme, et tous ce qui peut donner de plus à la recherche et l'analyse du roman. Nous avons aussi tenté de mettre la lumière sur la condition indispensable de la polyphonie qui est les personnages mais aussi l'espace. Pour montrer le rôle que joue chacun des personnages –des voix- dans la construction du sens dans *La Femme Sans Sépulture* d'Assia Djébar.

Nous avons constaté à travers ce travail de recherche, qu'un autre sujet mérite une recherche plus poussée, il s'agit de l'analyse de la fiction.



Bibliographie

Corpus littéraire étudié :

-Djebar, Assia, *La Femme sans sépulture*, Paris : Albin Michel, 2002.

Ouvrages théoriques :

- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.
- BORDAS, Eric Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, et Christine Marchandier, *l'analyse littéraire*. Armand Colin, 2006, Paris.
- CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Ed Nathan, Paris, 2000, p.185
- Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits*, éditions du Tell, 2002, p.72.
- DUJARDIN, Edouard, *Le Monologue intérieur*, Seuil, Paris, 1931.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Seuil, 1972.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le Roman historique*. Klincksieck, Paris, 2006. p18.
- GOLDENSTEIN, P, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Deboeck-Du Culot, 1988.
- GRIVEL, H, *Production de l'intérêt romanesque*, Ed. Mouton, Paris, 1973.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Ed. Puf, Paris, 1980.
- Paul Ricœur, *temps du récit*, Paris, Seuil, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique*, seuil, Paris, 1981.

Articles

- ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Clés pour la lecture des récits (convergence critique II)*, Ed, du Tell, Blida, 2002.
- BENGHAFFOUR, Nawal, « *Le labyrinthe scriptural ou le lieu de l'égarement dans l'écriture d'Assia Djébar* » in *synergies Algérie* n°18 – 2013.
- BRASCHI Josefina, « *La femme sans sépulture, d'Assia Djébar : conflits et ententes entre le français et l'arabe dans les lettres algériennes* », in *Synergies Argentine* n° 1 – 2012.
- BRES Jacques, ROSIER Laurence, *Réfractions : polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfiguration théorique dans les sciences du langage francophone*, in *CNRS Montpellier*, université Bruxelles.
- DUCROT Oswald, cité dans *dialogisme et polyphonie*, actes du colloque de CERISY, sous la direction de JACQUES BRES, PATRICK PIERRE HAILLET, SYLVIE MELLET, HENNING NOLKE et LAURENCE ROSIER
- GENGHAFFOUR Nawel, « *voies de l'errance et voix de l'écriture dans La Femme sans sépulture d'Assia Djébar* » in *Synergies Algérie* n°9-2010.
- GUILLEMETTE, Lucie et LEVRESQUE, Cynthia, *La narratologie* , dans Louis Hébert (dir.), *Signo [enLigne]*, Rimouski (Québec), 2006
- HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, In *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

- H. Nølke et M. Olsen, *Polyphonie, théorie et terminologie*, *Polyphonie, linguistique et littéraire*, n°2, septembre 2002
- Kouchar Ferchouli Fatma-Zohra, « l'écriture d'Assia Djébar, une traduction de la parole féminine » UNIVERSITÉ Paris 8 R Vincennes-Saint-Denis.
- LAROUSSE, Farid, *Éloge de l'absence dans La Femme sans sépulture d'Assia Djébar*, Yale University International Journal of Francophone Studies, 2004
- ROSIER Laurence, *Réfractions : polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfiguration théorique dans les sciences du langage francophone*, in *CNRS Montpellier*, université Bruxelles.

Dictionnaires :

- Aron, P, ST, JACQUES DE VIALA, A, *Le dictionnaire de littéraire*, presse universitaire de France, Paris, 2002.
- O.Ducrot et T.Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.

Références électroniques

- MEDJAD, Fatima, *Histoire et Mémoire des Femmes dans l'Œuvre d'Assia Djébar*, [En ligne], disponible Sur <http://gerflint.fr/synergie> Algérie n°1 p 128 consulté le 08 mars 2015
- PERRIN, Sophie, *La Femme sans sépulture d'Assia Djébar*, [En ligne], disponible sur <http://www.africultures.com>.
- STOLZE, Claire, *La notion de La polyphonie*, [En ligne], disponible sur www.fabula.org consulté le 15 Avril 2015

