



HAL
open science

Naissance de l'auteure entre deux mondes : les débuts d'Assia Djébar

Pauline Plé

► **To cite this version:**

Pauline Plé. Naissance de l'auteure entre deux mondes : les débuts d'Assia Djébar. Littératures. 2010. dumas-00557027

HAL Id: dumas-00557027

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00557027v1>

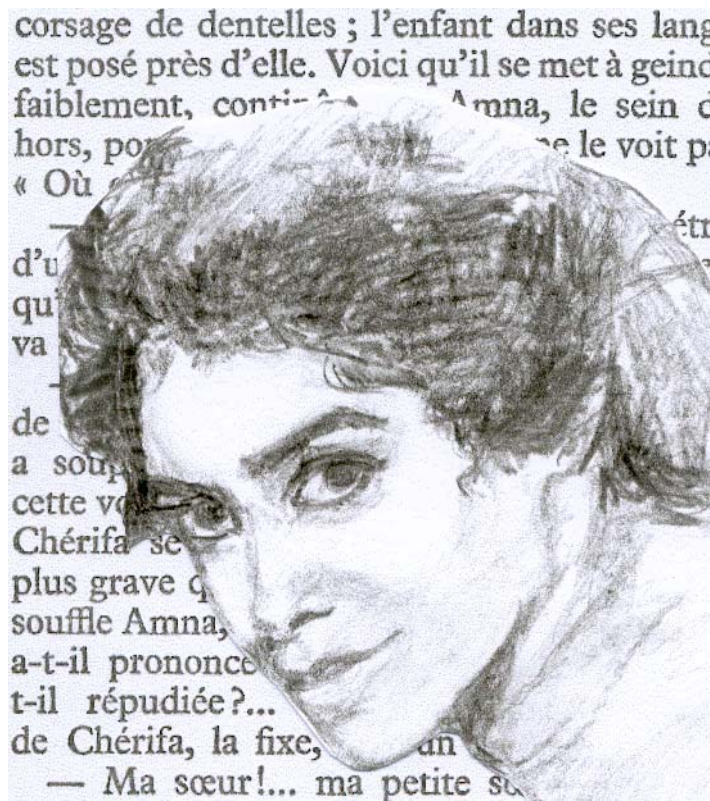
Submitted on 18 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Naissance de l'auteure entre deux mondes

Les débuts d'Assia Djebar.



Mémoire de recherche : master 2, spécialité « Littératures ».

Présenté par :
Pauline PLÉ

Sous la direction de :
M. Daniel LANÇON
Professeur.

Année 2009/2010

Université Stendhal – Grenoble III

UFR Lettres et Arts

Naissance de l'auteure entre deux mondes
Les débuts d'Assia Djebar.

Mémoire de recherche : master 2, spécialité « Littératures ».

Présenté par :
Pauline PLÉ

Sous la direction de :
M. Daniel LANÇON
Professeur.

Année 2009/2010

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de mémoire, Daniel Lançon, pour ses encouragements, ses conseils et sa patience.

Je remercie également Claude Coste et Jean-François Massol d'avoir accepté de lire ce travail de recherche.

Un grand merci à tous ceux qui ont contribué de loin ou de près à l'élaboration de ce mémoire : à mon père, ma mère, mon frère, Florian ainsi qu'à mes correcteurs.

Sommaire

Introduction	5
Les modèles littéraires d'Assia Djébar : l'influence de Françoise Sagan et de Cesare Pavese sur l'écriture de <i>La Soif</i>.	9
1 Un modèle littéraire imposé par la réception critique médiatique : <i>La Soif</i> d'Assia Djébar dans la lignée du roman <i>Bonjour Tristesse</i> de Françoise Sagan ?	10
1.1 Des thématiques et un schéma romanesque similaires.	11
1.2 La construction psychologique du personnage principal : Nadia un double de Cécile ?	15
1.3 La proximité des styles.	18
1.4 Deux romans fort différents.	23
2 Un modèle littéraire choisi : Assia Djébar héritière du <i>Bel Été</i> de Cesare Pavese ?	26
2.1 Une relation homoérotique : entre rivalité et attirance.	27
2.2 Un personnage en quête d'un idéal.	31
De l'écriture de <i>La Soif</i> aux <i>Alouettes naïves</i> : le parcours intratextuel d'Assia Djébar.	40
1 La reprise et l'amplification de certains thèmes.	41
1.1 La femme.	41
1.2 L'évolution du couple.	51
1.3 La guerre et l'engagement politique.	58
2 Une esthétique en voie d'achèvement.	63
2.1 Dialogisme et polyphonie.	63
2.2 La prose poétique.	71
2.3 L'écriture autobiographique.	78
Le regard de la critique française sur une écrivaine algérienne francophone : une représentation de l'altérité.	84
1 Une critique virulente: le premier regard sur Assia Djébar (1957-1962).	85
1.1 Le problème de la première personne et la question de l'autobiographie.	86
1.2 L'absence d'ancrage historique : un retrait de la scène politique ?	89
1.3 Un désir d'appropriation métropolitaine.	91

2	Le revirement de la critique : vers une reconnaissance du premier cycle romanesque (1962-1965).	93
2.1	Les critères de reconnaissance pour la critique médiatique française.	93
2.2	Un nouveau regard sur ce premier cycle romanesque.	96
3	Les conséquences de la réception critique sur l'ensemble de l'œuvre d'Assia Djébar.	99
3.1	La réception critique des <i>Alouettes naïves</i> .	100
3.2	Ce que dit Assia Djébar de ses quatre premiers romans et plus particulièrement des <i>Alouettes naïves</i> .	106
3.3	La dépréciation des œuvres de jeunesse.	109
	Conclusion	116
	Annexes	119
1	Extraits de <i>Bonjour Tristesse</i> de Françoise Sagan et du <i>Bel Été</i> de Cesare Pavese.	119
2	Extrait d'un article critique portant sur <i>La Soif</i> d'Assia Djébar.	121
3	Article américain portant sur <i>La Soif</i> d'Assia Djébar, « Between Two Worlds » de Jean Campdell Jones et sa traduction française.	122
4	Article critique de François Mauriac portant sur <i>Bonjour Tristesse</i> de Françoise Sagan, « Le Dernier Prix ».	124
5	Liste des thèses portant sur les œuvres d'Assia Djébar entre les années 1980 et 2008.	125
	Bibliographie	127

Introduction

La première publication est déterminante dans le parcours littéraire de tout jeune écrivain. “Décortiquée” et jugée par la critique, elle doit à la fois posséder un style brillant afin d’être remarquée et encensée, et peut-être conserver des imperfections car elle n’est qu’une première tentative. Il s’agit de se démarquer de ses prédécesseurs, d’affirmer les prémices d’une originalité, en un mot surprendre, mais il convient également pour l’écrivain d’espérer répondre à une attente. La première réception critique étant parfois responsable du succès ou de l’échec, non seulement d’un livre mais du “destin” littéraire, elle n’est pas à négliger. L’écrivain, pris dans ce paradoxe, est amené à composer à la fois contre et avec les autres, contre et avec les ouvrages qui l’ont précédé, contre et avec ses propres écrits. C’est pourquoi on ne naît pas écrivain, on le devient. Ce n’est qu’en travaillant sans relâche le matériau littéraire que l’écrivain invente son propre langage, se constitue un “style” et peut ainsi espérer acquérir une place dans le monde des Lettres. La première œuvre n’est que le point de départ d’un long et difficile voyage à travers la langue. L’auteur puisant son inspiration dans la masse d’ouvrages qui composent le champ des littératures, construisant son identité littéraire à partir de ce fonds commun, tente tant bien que mal de naître, d’émerger, d’exister dans cette immense bibliothèque. Mais qu’en est-il lorsque l’on est une femme algérienne écrivant en langue française ?

Assia Djébar, de son vrai nom Fatma-Zohra Imalhayene, écrivaine contemporaine de renommée désormais internationale, fait ses premiers pas en littérature à une époque particulière : la fin des *années cinquante*. L’Algérie, qui se trouve sous domination française depuis plus d’un siècle, voit alors la naissance des littératures des premières indépendances. Ce pays auparavant caractérisé par des écrits de type coloniaux, ou écrits exotiques, se révolte contre la métropole, et sa production littéraire porte dès lors en son sein les stigmates de cet engagement. Deux types de littératures cohabitent ainsi. La position d’Assia Djébar dans le champ des littératures franco-maghrébines ne peut donc être qu’instable. Comment se définir en tant qu’écrivaine dans un espace flou, aux frontières incertaines ? Coincée dans cet *entre-deux*, Assia Djébar prend un tout autre parti en choisissant de ne pas inscrire son premier ouvrage dans la réalité algérienne de l’époque et en refusant bien entendu d’écrire un roman colonial. *La Soif* sera à ses yeux un récit de femmes avant tout.

Si sa réputation d’écrivaine devenue auteure n’est plus à faire aujourd’hui, il faut néanmoins se rappeler ses débuts, qui, et cela n’a rien d’étonnant, ont été oubliés et parfois

même considérés comme des *juvenilia*¹. Toujours est-il qu'il est bon d'analyser ce que l'on a appelé plus tard son premier cycle romanesque afin de mieux comprendre la construction de son auctorialité ainsi que le rôle de ses premiers romans dans son parcours littéraire.

Les quatre premiers livres d'Assia Djébar nous intéressent tout particulièrement de par leur publication à une époque où l'Algérie et la France deviennent rivales. La guerre d'indépendance a pris une ampleur tragique depuis 1956 et ne prendra fin qu'en 1962, date de parution des *Enfants du Nouveau Monde*, troisième volet de ce cycle romanesque. Ce facteur influence la rédaction de ses romans et explique certaines trajectoires esthétiques qu'entreprend la romancière. Ses œuvres constituent à la fois un ensemble homogène : une continuité thématique et stylistique se dessine, chacune d'elles représentant à son échelle le projet romanesque djébarien, et forment en même temps un ensemble hétérogène : chaque livre est en rupture ou en décalage par rapport au suivant. La figure de l'écrivaine se profile peu à peu à travers ses ouvrages, revendiquant une originalité, s'écoutant, sans pour autant s'opposer aux remarques extérieures proférées par la critique journalistique ou plus intellectuelle de son temps. D'emblée, nous avons été frappés par le peu d'articles critiques universitaires contemporains s'appuyant sur ses premières œuvres. Pas plus de cinq chercheurs travaillent ou ont travaillé sur ce premier cycle², les autres, fort nombreux, n'explorant la production djébarienne qu'à partir de 1980, date du grand retour d'Assia Djébar sur la scène littéraire avec le "grand livre" de la nouvelle manière : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Pourquoi et comment un tel corpus fut-il mis en marge de nos études littéraires ? Nous tenterons de répondre à cette question en nous appuyant notamment sur le contenu des œuvres, le contexte socio-historique et la biographie de l'auteure. N'y aurait-il

¹ Assia Djébar elle-même a pendant plusieurs années renié cette première œuvre qu'elle qualifiait « d'exercice de style » ne démentant pas, par cette appellation, le rapprochement quasi systématique qu'opère la critique entre *La Soif* et *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan. Ce n'est que vingt ans plus tard que la romancière défendra cette première œuvre, expliquant à la critique qui lui reproche encore son premier livre, « vous ne pouvez m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain un air de flûte à tous vos tambours ! » *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma Francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 87.

² Clarisse Zimra, "In Her Own Write: The Circular Structures of Linguistic Alienation in Assia Djébar's Early Novels", Austin (Texas), *Research in African Literatures* 2.2, Summer 1980. Voir aussi Mildred Mortimer, « *La Soif* d'Assia Djébar : Exercice de style ou air de flûte », Elena Brândusa-Steicius, « Assia Djébar : *Les Impatients*, une préfiguration de l'œuvre à venir. », Denise Brahimi, « Ruptures et décalages : *Les Alouettes naïves* d'Assia Djébar » *Assia Djébar*, sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, « Autour des écrivains maghrébins », L'Harmattan, 2008. On peut consulter encore : Zahia Bouaïssi, *Femmes aux frontières de l'interdit, Etudes des premiers romans d'Assia Djébar*, Göteborgs Universitet, 2009, Suède ; Daniel Lançon, « L'invention de l'auteur : Assia Djébar entre 1957 et 1969 ou l'Orient second en français. », in *Assia Djébar : littérature et transmission*, sous la direction de Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe, Centre culturel international de Cerisy, Presse Sorbonne nouvelle, 2010.

pas dans ses romans des indices préfigurant les œuvres futures ? L'auctorialité d'Assia Djébar ne pourrait-elle pas être mieux comprise en revenant à ses commencements ? Une dimension intertextuelle, intratextuelle mais également extratextuelle apparaît dans chacun de ces quatre livres. Il nous a semblé dès lors pertinent d'étudier la dynamique de son écriture à partir de ces différents pôles afin de comprendre le mécanisme scriptural qui sous-tend le projet djébarien dans son ensemble. *La Soif* présentait ainsi une intertextualité européenne non analysée jusqu'alors. Aux fondements même de l'écriture djébarienne une influence externe travaillait au plus près du texte. Les modèles littéraires qui ont pu participer à l'élaboration de son esthétique ne semblent plus visibles à partir de son deuxième livre. Ce phénomène repéré, il n'était plus question de minorer *La Soif* en ne la considérant que comme une œuvre de prime jeunesse. Investis par le désir de rendre à cette œuvre ses lauriers, nous nous sommes consacrés principalement à son étude en la comparant avec les deux derniers romans d'Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde* et *Les Alouettes naïves*, afin de mettre en lumière une progression tant thématique que stylistique. Ces deux livres, publiés au moment de l'indépendance et peu de temps après la libération de l'Algérie (*Les Alouettes naïves* paraissent en 1967 mais sont terminées au cours de l'année 1965), relèvent d'une modernité d'écriture déjà en germe dans *La Soif*. Ces trois romans mêlent étroitement l'autobiographie, la poéticité et la fictionnalité, triade caractéristique de l'esthétique actuelle d'Assia Djébar. Si *Les Impatients*, deuxième livre de ce cycle a été quelque peu "évincé" de notre corpus ce n'est que dans un souci de revalorisation du premier roman. *La Soif*, *Les Impatients* étant en outre très proches tant au niveau de leur parution (une seule année les sépare), que de leurs thématiques et de leur système d'énonciation. Son étude approfondie aurait pu masquer l'originalité et le brio de *La Soif*. De plus, la majorité des articles critiques de l'époque se focalisent principalement sur le premier roman, faisant peu cas des *Impatients*. Ce désintérêt de la critique journalistique ne nous permettait pas une analyse poussée de la réception critique. *Les Enfants du Nouveau Monde* et *Les Alouettes naïves* possédant eux une documentation plus fournie, il nous a paru judicieux, tout en mentionnant cependant *Les Impatients* quand cela était pertinent, de ne conserver dans notre corpus que ces trois romans, chacun représentant selon nous une étape clé, charnière dans la construction de l'auteure. Nous avons fait le pari de considérer en détail la réception critique afin de mieux comprendre l'élaboration de l'auctorialité. Il nous a semblé néanmoins qu'elle avait pu influencer de façon importante sur la production des œuvres futures, orientant peut-être même les choix stylistiques et thématiques de l'écrivaine francophone.

Nous avons donc utilisé des critères à la fois chronologiques, thématiques et stylistiques pour notre lecture de ce premier cycle romanesque, examinant dans un premier temps le rôle des intertextes de *La Soif* dans le processus d'écriture djebarien ; dans un deuxième temps la réécriture inventive d'un même matériau et de mêmes formes littéraires, pour enfin analyser l'enjeu que constitue la réception critique d'une époque par rapport à l'ensemble de l'œuvre d'Assia Djébar.

Chapitre premier

Les modèles littéraires d'Assia Djébar : l'influence de Françoise Sagan et de Cesare Pavese sur l'écriture de *La Soif*.

Tout écrivain écrit *contre et avec* les œuvres qui l'ont précédé. Ainsi, certains auteurs "préférés" ou certaines lectures "fétiches" sont susceptibles de "*nourrir*" l'imaginaire de l'écrivain et d'influencer son écriture. Un écrivain construit son style littéraire *en rejetant* certains auteurs et certaines façons d'écrire. Celui-ci, à ses débuts, oscille sans cesse entre ces deux pôles afin de constituer ce qui deviendra par la suite sa propre esthétique. Alors que le phénomène d'imitation, procédé de création très prisé à l'époque classique qui consiste à s'inspirer de sujets contenus dans le fonds culturel commun et à imiter des écrivains considérés comme des modèles littéraires, fut l'un des ressorts de la création littéraire au cours de nombreux siècles, les écrivains romantiques (même minoritaires à leur époque) ont érigé l'originalité en tant que valeur absolue¹. C'est la naissance du style d'auteur comme l'expression singulière d'un sujet. À la réécriture se substitue l'invention, le véritable écrivain est celui qui se démarque de ses prédécesseurs par son imagination, par son style, par son génie².

Depuis les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme, repris par Julia Kristeva avec sa théorie de l'intertextualité, il n'est plus possible à la critique d'étudier un texte sans percevoir en son sein d'autres textes et références culturelles. Tout discours s'inscrit parmi d'autres discours passés ou présents et, souvent, tout discours est traversé par de multiples voix. Dès lors qu'il s'agit de s'intéresser à la naissance d'un écrivain et à l'évolution de son écriture, il est bon d'analyser les différents discours et textes littéraires qui constituent l'intertexte de ses romans. Si nous cherchons à savoir comment Assia Djébar a acquis le style personnel qui caractérise ses ouvrages nous devons analyser son texte au plus près afin de mettre en lumière la présence de certains auteurs contemporains dans son écriture. Ces

¹ Victor Hugo ne dit-il pas que « si le vrai talent pouvait abdiquer à ce point sa propre nature, et laisser ainsi de côté son originalité personnelle, pour se transformer en autrui, il perdrait tout à jouer ce rôle de Sosie. C'est le dieu qui se fait valet. Il faut puiser aux sources primitives. C'est la même sève, répandue dans le sol, qui produit tous les arbres de la forêt, si divers de port, de fruits, de feuillages. C'est la même nature qui féconde et nourrit les génies les plus différents. Le vrai poète est un arbre qui peut être battu de tous les vents et abreuvé de toutes les rosées, qui porte ses ouvrages comme ses fruits, comme le *fablier* portaient ses fables. À quoi bon s'attacher à un maître ? se greffer sur un modèle ? », *Préface de Cromwell*, Petits classiques, Larousse, Paris, 2001, p. 57.

² On acquiert le statut de « grand écrivain » à partir du moment où l'on crée son propre système de langage, son propre système de pensées, du moment que l'on renouvelle la langue : « Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. » Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *op.cit.*, p. 71.

modèles littéraires font partie intégrante de la formation d'un auteur et de son style. Comment un héritage littéraire transparaît-il dans ces premières œuvres ? Dans quelle mesure ces modèles ont-ils influé sur la rédaction de ces romans ? De quelle façon Assia Djébar s'en détache-t-elle ? Pour ce faire, nous avons choisi d'étudier deux romans contemporains de *La Soif* qui, selon nous, ont contribué à l'élaboration du "style djébarien".

La critique journalistique de l'époque a, en effet, régulièrement fait le rapprochement entre *La Soif* et *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan. Ce rapprochement était-il justifié ou au contraire n'avait-il pas lieu d'être ? Très souvent, c'est la critique qui opère des analogies entre deux œuvres et ces modèles ne sont pas revendiqués comme tels par Assia Djébar. C'est pourquoi dans un deuxième temps nous analyserons une œuvre de Cesare Pavese, *Le Bel Été*, recueil de trois longues nouvelles, qu'Assia Djébar dit avoir beaucoup lues dans les années cinquante.

1 Un modèle littéraire imposé par la réception critique médiatique : *La Soif* d'Assia Djébar dans la lignée du roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan ?

Après la publication de son premier roman, *La Soif*, un parallèle récurrent apparaît dans plusieurs articles qui perçoivent dans ce premier roman une "réécriture" du roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan. Cela valut d'ailleurs à Assia Djébar le surnom de « Sagan musulmane ». Cette comparaison était sûrement due au fait que toutes deux avaient en commun le même éditeur, René Julliard³. Mais est-ce la seule raison capable d'expliquer cette remarque qui régulièrement a lieu dans la presse ? N'y a-t-il pas des analogies thématiques et stylistiques entre ces deux romans qui seraient plus à même d'expliquer ce phénomène ?

³ Éditeur de littérature de qualité pour le grand public, *Julliard* publie des romans, des essais ainsi que la revue *Commentaire* et compte parmi ses auteurs fétiches : Del Castillo, Mallet-Joris, Sagan, Calvino, Nabokov, Soljenitsine, Volkoff, Zinoviev. Fondée officiellement en 1942 à Paris par René Julliard (1900-1962) connu du secteur éditorial dès les années 30, la maison d'édition qui porte son nom est, durant trente ans, l'une des plus prestigieuses de la littérature française. Concurrente de la maison Gallimard dans les années 50, la maison Julliard doit sa forte personnalité à ce fondateur particulier. Réputé pour son intuition de découvreur -il révèle notamment *Jean d'Ormesson*- il découvre et publie en 1954 le premier ouvrage de *Françoise Sagan*, *Bonjour Tristesse*. (500 000 exemplaires la première année, il sera traduit en vingt et une langues).

1.1 Des thématiques et un schéma romanesque similaires.

Au premier abord, *La Soif*⁴ d'Assia Djébar semble se construire de la même façon que le roman *Bonjour Tristesse*⁵ de Françoise Sagan. En effet, nous retrouvons un même schéma narratif, l'ossature du roman est identique.

La situation initiale des deux romans est semblable par bien des aspects. Dans chacun des *incipit*, et plus largement dans les premiers chapitres qui jouent le rôle de scène d'exposition, la présentation du lieu de l'action, de l'époque, du personnage principal et de certains personnages secondaires sont très proches.

Le personnage principal de *Bonjour Tristesse* est une jeune fille, Cécile, âgée d'à peine dix-sept ans au moment des faits et l'héroïne d'Assia Djébar, Nadia, est âgée de vingt ans. Toutes deux sont les narratrices du récit. Le récit est de nature *rétrospective*, c'est-à-dire que la narratrice se replonge dès l'ouverture du roman dans ses jeunes années et plus précisément *se remémore le déroulement d'un été en particulier*. Quelques éléments se retrouvent dans chacun de ces premiers chapitres donnant ainsi l'étrange sensation que le roman, *La Soif*, a emprunté certaines thématiques au roman *Bonjour Tristesse*. Il n'empêche que ces deux jeunes écrivaines ont un style bien distinct.

Sur ce sentiment inconnu dont l'ennui, la douceur m'obsèdent, j'hésite à apposer le nom, le beau nom grave de tristesse. C'est un sentiment si complet, si égoïste que j'en ai presque honte alors que la tristesse m'a toujours parue honorable. Je ne la connaissais pas, elle, mais l'ennui, le regret, plus rarement le remords. Aujourd'hui quelque chose se

Cet été-là je retrouvais avec une indifférence morne, à la fois le soleil éclatant de M***, et les estivants habituels, agglutinés par paquets et par familles nombreuses, pour parader dans le bruit, la chaleur et la nudité. [...] Quant à moi je ne faisais que sommeiller sur le sable chaud, le matin, et dans mon lit moite à l'heure des siestes. (p. 11)

⁴ La quatrième de couverture résume ainsi ce roman : « La soif dont souffre Nadia, jeune musulmane de la bourgeoisie d'Alger, est de celles que sans doute on n'apaise jamais, soif d'un « ailleurs », soif de pureté. Deux êtres, pour elle, symbolisent le bonheur : son amie d'enfance Jedla et Ali, le mari de Jedla ; Nadia devient l'amie dévouée du couple, amitié très vite trouble : non sans cynisme en effet elle entreprend la conquête du séduisant Ali, et, à sa stupeur, trouve une parfaite alliée en Jedla elle-même... Jedla, inapte au bonheur, qui n'a de cesse qu'elle ne l'ait détruit et qui meurt peu après. Nadia se mariera à son tour, mais le sentiment de jalousie qu'elle a éprouvé pour « l'autre » ne cessera plus de la hanter. »

⁵ L'édition de poche résume en ces termes le roman : « La villa est magnifique, l'été brûlant, la Méditerranée toute proche. Cécile a dix-sept ans. Elle ne connaît de l'amour que des baisers, des rendez-vous, des lassitudes. Pas pour longtemps. Son père, veuf, est un adepte joyeux des liaisons passagères et sans importance. Ils s'amusent, ils n'ont besoin de personne, ils sont heureux. La visite d'une femme de cœur, intelligente et calme, vient troubler ce délicieux désordre. Comment écarter la menace ? Dans la pinède embrasée, un jeu cruel se prépare. »

replie sur moi comme une soie, énervante et douce, et me sépare des autres. Cet été-là, j'avais dix-sept ans et j'étais parfaitement heureuse. Les « autres » étaient mon père et Elsa, sa maîtresse. Il me faut tout de suite expliquer cette situation qui peut paraître fausse. [...] [Mon père] avait loué, sur la Méditerranée, une grande villa blanche, isolée, ravissante, dont nous rêvions depuis les premières chaleurs de juin.⁶

[...] L'été aurait pu continuer ainsi, comme une sphère vide, comme ma vie, plein seulement de l'ivresse abrutissante de la chaleur et du bleu cruel de la mer. Il avait suffi de l'ardeur muette du regard de Jedla pour que tout brusquement, et mes heures de sommeil dans le sable chaud, et mes fuites dans les chemins d'été, pour que tout, soudainement, fût troué. Je sus alors que j'en avais fini avec l'ennui, avec la solitude. (p. 18)⁷

Il y a de véritables similitudes entre ces deux débuts de roman même si les deux personnages n'ont pas le même rapport au monde : Cécile est « heureuse » alors que Nadia est déjà « indifféren[te] » à tout ce qui l'entoure, elle est déjà lassée et désabusée par l'existence. Ce ne sera qu'au fil du récit que le personnage de Cécile acquerra ces mêmes sentiments. Néanmoins, dans les deux romans l'action se déroule au bord de la Méditerranée en période estivale et chacune des narratrices nous donne à lire ce récit rétrospectif comme un épisode marquant de sa vie, à la manière d'une confession.

Le climat chaud et lourd qui s'installe dès les premières pages est très souvent représenté de la même façon par chacune des narratrices :

Dès l'aube, j'étais dans l'eau, une eau fraîche et transparente où je m'enfouissais, où je m'épuisais en des mouvements désordonnés pour me laver de toutes les ombres, de toutes les poussières de Paris. Je m'allongeais dans le sable, en prenais une poignée dans ma main, le laissais s'enfuir de mes doigts en un jet jaunâtre et doux, je me disais qu'il s'enfuyait comme le temps, que c'était une idée facile et qu'il était agréable d'avoir des idées faciles.⁸

Cet été fut brûlant, étouffant même. Quand, vers le soir, l'air tendu jusque-là s'ouvrait aux parfums des eucalyptus de la forêt voisine, j'allais, au volant de ma voiture complice, m'alourdir du calme des chemins illuminés par les rayons sanglants du soleil couchant. J'aimais cet enivrement triste dans la sérénité du soir ; j'aimais ma solitude — et mon corps que je plongeais dans la mer plate, au creux d'une crique cachée, que des galets rouges rendaient plus sauvage. L'eau était transparente et froide, comme ma jeunesse.⁹

La présence de la mer, des plaisirs de l'eau et du soleil sont des thèmes qui font régulièrement l'objet de longues descriptions dans ces romans. Françoise Sagan, comme Assia Djebar, tente de faire transparaître dans son roman la chaleur pesante des étés méridionaux. À l'instar d'Albert Camus, dans ses romans, ces deux auteurs mettent au centre de l'intrigue un soleil pesant et cruel.

⁶ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, Julliard, Paris, 1954, p. 11-12, Chapitre premier.

⁷ Assia Djebar, *La Soif*, Julliard, Paris, 1957, Chapitre premier.

⁸ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 13, Chapitre premier.

⁹ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 13, Chapitre premier.

Bien que l'entourage des deux jeunes filles soit différent, la relation au père peut, elle, être rapprochée par certains aspects. En effet, même si la figure paternelle n'est pas présente dans *La Soif*, elle est toutefois décrite dans le premier chapitre en des termes proches :

C'était un homme léger, habile en affaires, toujours curieux et vite lassé, et qui plaisait aux femmes. Je n'eus aucun mal à l'aimer, et tendrement, car il était bon, généreux, gai, et plein d'affection pour moi.¹⁰

Mon père, que ses affaires et sa cure avaient appelé en France, m'avait quittée à regret. Il avait pris mon ennui pour du désespoir parce que, deux mois auparavant, j'avais rompu mes fiançailles, sans raison apparente. J'eus un sourire indulgent. Il aurait pu voir que je n'avais ni les impatiences, ni les trépignements des chagrins d'amour — même pas les larmes. Mais je pardonnais tout à son aveuglement inquiet. Je ne recevais de tendresse que de lui, une tendresse d'homme, chaude, qui me baignait comme une fièvre.¹¹

L'élément perturbateur est le même dans *Bonjour Tristesse* et *La Soif*. Les retrouvailles avec une femme bouleversent le quotidien de chacune des héroïnes. Le personnage d'Anne, maîtresse du père de Cécile et celui de Jedla, ancienne amie d'enfance de Nadia, provoquent un petit jeu cruel et pervers dans lequel Nadia et Cécile jouent un rôle dangereux et où manipulation et séduction sont de mise.

Je me mis à dresser des plans très rapidement sans m'arrêter un instant sur moi-même. [...] Je calculais, je supputais, je détruisais au fur et à mesure toutes les objections [...] N'avais-je pas mis sur pied en cinq minutes un plan logique, méprisable bien sûr, mais logique.¹²

Qu'avait-elle ? Que voulait-elle ? Dans cette chaleur sourde de l'été, un jeu obscur commençait à s'ébaucher entre nous, un jeu aux lignes souples se tissait dans l'air serein. Et Jedla en surveillait le dessin étrange.¹³

Cécile a dans l'idée de faire rompre le couple que forme son père et Anne car cette nouvelle vie viendrait troubler l'ancienne, Nadia, elle, veut séduire le mari de Jedla afin de rendre jaloux Hassein, lui permettant ainsi de briser la monotonie de son quotidien. Toutes deux usent de divers stratagèmes pour que leur plan fonctionne, utilisant la parole comme une arme puissante capable de blesser et de manipuler les gens.

Et Elsa ! Je l'avais prise par la vanité, le sentiment, je l'avais désirée en quelques instants, elle qui venait juste pour prendre sa valise. C'était drôle, d'ailleurs : j'avais visé Elsa, j'avais perçu sa faille, ajusté mes coups

À partir de ce moment-là, je me sentais une âme d'intrigante. J'aimais ce rôle, et sa solitude. Une intrigante ne devait compter sur personne, utiliser chacun. En somme, un personnage net, sans franges ni bavures. J'en

¹⁰ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, op.cit, p. 12, Chapitre premier.

¹¹ Assia Djebar, *La Soif*, op.cit, p. 12, Chapitre premier.

¹² Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, op.cit, p. 82-84.

¹³ Assia Djebar, *La Soif*, op.cit, p. 72.

avant de parler. Pour la première fois, j'avais connu ce plaisir extraordinaire : percer un être, le découvrir, l'amener au jour et, là, le toucher. [...] Tout ce merveilleux mécanisme des réflexes humains, toute cette puissance du langage, je les avais brusquement entrevus.¹⁴

jouissais déjà à l'avance. Je humais avec plaisir sa peau avant de l'endosser. Non, elle ne me serait pas trop grande ; j'étais sûre de moi.¹⁵

Il s'ensuit de multiples péripéties telles que la tentative de suicide de Jedla, l'annonce d'un mariage entre le père de Cécile, Raymond, et Anne ou encore le retour de la maîtresse de Raymond, Elsa. De plus, une intrigue amoureuse se rajoute à l'action principale : Cécile découvre les plaisirs charnels avec un jeune homme du nom de Cyril et Nadia a une amitié ambiguë avec un dénommé Hassein.

Le dénouement des deux récits a en commun la mort du personnage féminin. Anne décède dans un « accident »¹⁶ de voiture après avoir fui la villa suite à l'infidélité de son futur mari, et Jedla meurt des suites d'un avortement. Nadia et Cécile se sentent responsables de cette mort :

Déjà, il me suffit de penser au rire heureux d'Anne, à sa gentillesse avec moi et quelque chose me frappe, d'un mauvais coup bas, me fait mal, je m'essouffle contre moi-même. Je me sens si près de ce qu'on appelle la mauvaise conscience que je suis obligée de recourir à des gestes : allumer une cigarette, mettre un disque, téléphoner à un ami.¹⁷

« Non, je n'irai pas ! C'est moi — avais-je envie de crier — , c'est moi qui ai tué Jedla ! J'ai entretenu son feu, son ardeur. Simplement pour m'occuper, pour m'amuser, pour ne pas rester sans hommes ! »¹⁸

Le dénouement funeste qu'a engendré le petit jeu calculateur des deux narratrices marque profondément ces dernières qui, dès lors, ne seront plus tout à fait les mêmes. Néanmoins, la vie reprend son cours et chacun des romans paraît se clore sur un équilibre retrouvé :

Puis un jour, chez une amie, je rencontrai un de ses cousins qui me plut et auquel je plus. Je sortis beaucoup avec lui durant une semaine avec la fréquence et l'imprudence des

Mais aujourd'hui, je n'ai plus que le calme du plaisir, la présence de Hassein, et la vie qui s'écoule, rapide, goutte à goutte. Certes, il n'y a plus pour moi le tourbillon de cet été

¹⁴ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 85-86.

¹⁵ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 75.

¹⁶ Un doute subsiste dans l'esprit de Cécile : est-ce un accident ou un suicide dissimulé ?

« Si nous nous étions suicidés — en admettons que nous en ayons le courage — mon père et moi, c'eût été d'une balle dans la tête en laissant une notice explicative destinée à troubler à jamais le sang et le sommeil des responsables. Mais Anne nous avait fait ce cadeau somptueux de nous laisser une énorme chance de croire à un accident : un endroit dangereux, l'instabilité de sa voiture. », Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, Julliard, Paris, 1954, p. 150.

¹⁷ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 138.

¹⁸ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 154.

commencements de l'amour et mon père, peu fait pour la solitude, en fit autant avec une jeune femme assez ambitieuse. La vie recommença comme avant, comme il était prévu qu'elle recommencerait.¹⁹

enivrant de mes vingt ans ; dans le silence de mon cœur, il n'y a même plus la honte. Je crois avoir oublié le passé.²⁰

Mais c'est dans la construction du personnage principal que le parallèle entre *La Soif* et *Bonjour Tristesse* est le plus criant.

1.2 La construction psychologique du personnage principal : Nadia un double de Cécile ?

Dès les premières pages de ces romans, la tonalité introspective est donnée. La narration est axée sur ce que la narratrice ressent. Cécile dit ne pas avoir connu la tristesse « mais l'ennui, le regret, [et] plus rarement le remords. » Alors que Nadia a déjà fait l'expérience de celle-ci : « Je trouvais je ne sais quel goût amer à ce mois de juillet, et à cette plage épanouie comme une femme. Je n'aimais pourtant pas la tristesse, ni le vague à l'âme. Et je venais d'avoir vingt ans... »²¹ De surcroît, elles se décrivent de la même manière trouvant étrange qu'à leur âge elles soient déjà sujettes à de telles lassitudes :

Son seul défaut [à son père] fut de m'inspirer quelque temps un cynisme désabusé sur les choses de l'amour qui, vu mon âge et mon expérience, devait paraître plus réjouissant qu'impressionnant.²²

Ma vie était tranquille, superficielle, vide. Juste de quoi être cynique et désabusée à vingt ans.²³

L'emploi en duo des termes « cynique » et « désabusé » tend bien à faire penser qu'il y a une filiation entre ces deux romans. Souvent, nous retrouvons l'usage d'un même vocabulaire pour rendre compte de leurs sentiments tel que « lasse », « solitude », « ennui », « tristesse », « remords ». Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que ces deux personnages sont soumis aux mêmes émotions et partagent une même vision de la vie et du monde. D'une certaine façon, nous pourrions voir en la figure de Cécile un stade embryonnaire du personnage de Nadia. Plus jeune, plus insouciant et encore préservée jusque-là des tourments de la vie, elle est ce qu'aurait pu être Nadia trois ans plus tôt avant de connaître le sentiment de la tristesse. En effet, il y a un lien très fort entre ces deux héroïnes au niveau de leur

¹⁹ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 153.

²⁰ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 162. Notons que, dans *La Soif*, il est possible de lire le dénouement du roman de façon moins optimiste. En effet, l'équilibre que semble revêtir la vie de la narratrice à la fin de l'œuvre apparaît comme fragile.

²¹ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 11.

²² Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 28, Chapitre premier. Nous soulignons.

²³ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 14, Chapitre premier. Nous soulignons.

comportement. Elles possèdent toutes les deux un goût prononcé pour l'argent, pour les balades en voiture de sport et la cigarette.

Je crois bien que la plupart de mes plaisirs d'alors je les dus à l'argent : le plaisir d'aller vite en voiture, d'avoir une robe neuve, d'acheter des disques, des livres, des fleurs...[...] Le soir, je vieillissais, nous sortions avec mon père dans des soirées où je n'avais que faire [...].²⁴

Cette dernière année avait glissé comme les autres : le rythme léger des sorties en groupe dans les cinémas et les casinos d'Alger, les surprise-parties les dimanches pluvieux, les courses folles au vent dans des voitures nerveuses comme des chevaux racés.²⁵

Elles aiment séduire les hommes autant que les femmes et s'amuse à choquer et à provoquer les gens de leur entourage.

Nadia provoque son beau-frère, fervent musulman, en paradant devant lui vêtue d'un pantalon et fumant une cigarette :

J'avais beau les ignorer, j'étais une des leurs. Je le savais, et mon beau-frère aussi, lui qui jetait un regard oblique sur mes pantalons, qui devinait dans le noir le feu rouge de mes cigarettes.²⁶

Son attitude témoigne d'un désir d'émancipation et de liberté. Elle rejette les traditions. D'une certaine façon, Cécile approuve ces idées modernes et révolutionnaires sur la libération des femmes même si, pour elle, cela demeure plus abordable puisqu'elle est une Occidentale alors que Nadia est musulmane par son père et française par sa mère.

— [...] Elle s'est mariée comme tout le monde se marie, par désir ou parce que cela se fait. Elle a eu un enfant, vous savez comment ça arrive les enfants ? [...] Elle a donc élevé cet enfant. Elle s'est probablement épargné les angoisses, les troubles de l'adultère. Elle a eu la vie qu'ont des milliers de femmes et elle en est fière, vous comprenez. Elle était dans la situation d'une jeune bourgeoise épouse et mère et elle n'a rien fait pour en sortir. Elle se glorifie de n'avoir fait ni ceci ni cela et non pas d'avoir accompli quelque chose. [...] C'est un miroir aux alouettes, criai-je. On se dit après : « J'ai fait mon devoir » parce que l'on n'a rien fait. Si elle était devenue une fille des rues en étant née dans son milieu, là, elle aurait eu du mérite.²⁷

Mais c'est dans leur capacité de répartie et leur penchant pour les répliques cinglantes et déstabilisantes dans lesquelles chacune d'elles excelle que le rapprochement entre les deux jeunes femmes est le plus visible.

Lorsque Hassein dit à Nadia qu'il a su qu'elle avait rompu ses fiançailles, Nadia lui réplique « Vous en êtes la cause ! », tout en ayant conscience que « [s]on insolence était

²⁴ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, op.cit, p. 27, Chapitre premier.

²⁵ Assia Djebar, *La Soif*, op.cit, p. 12, Chapitre premier.

²⁶ Assia Djebar, *La Soif*, op.cit, p. 17.

²⁷ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, op.cit, p. 43.

commode quelquefois ; et [s]a franchise, toujours provocante. » Plus loin, discutant avec Jedla qui lui dit que « c'est le moment de songer à [s]e marier », Nadia répond : « À me marier ? ([elle] ri[t] nerveusement.) À me marier ? Mais il me suffit de te contempler aujourd'hui, là, devant moi... pour en avoir l'envie coupée. »²⁸

Sans cesse sur la défensive, de nature spontanée et révoltée, le personnage de Cécile lui ressemble étrangement :

« Vous ne vous rendez pas compte qu'elle est contente d'elle, criai-je. Qu'elle se félicite de sa vie parce qu'elle a le sentiment d'avoir fait son devoir...

— Mais c'est vrai, dit Anne. Elle a rempli ses devoirs de mère et d'épouse, suivant l'expression...

— Et son devoir de putain ? dis-je». ²⁹

Lorsque Anne et son père s'enfuient laissant le soin à Cécile d'expliquer à Elsa, maîtresse actuelle de ce dernier, la situation, Cécile s'offusque :

« Quand on se sera assez amusées ! Mais vous ne vous rendez pas compte ! C'est dégoûtant !

— Qu'est-ce qui est dégoûtant ? dit mon père avec étonnement.

— Tu amènes une fille rousse à la mer sous un soleil qu'elle ne supporte pas et quand elle est toute pelée, tu l'abandonnes. C'est trop facile ! Qu'est-ce que je vais lui dire à Elsa, moi ?

[...] Je vais... je vais lui dire que mon père a trouvé une autre dame avec qui coucher et qu'elle repasse, c'est ça ? »³⁰

Ces deux romans peuvent être qualifiés de roman d'apprentissage³¹ car ils mettent en scène deux personnages qui peu à peu se transforment émotionnellement et psychologiquement au cours du récit.

Que ce soit Cécile ou Nadia, toutes deux découvrent les plaisirs de la chair, le désir et les prémisses de l'amour.

Puis ce fut la ronde de l'amour : la peur qui donne la main au désir, la tendresse et la rage, et cette souffrance brutale que suivait, triomphant, le plaisir. J'eus la chance — et Cyril la douceur nécessaire — de le découvrir dès ce jour là.³²

Je ne sais comment je fus brusquement dans ses bras, contre sa poitrine. Je ne cherchais pas à me débattre. Une espèce de soumission s'empara de mon corps, une mollesse que je connaissais bien. Il me prit les lèvres avec une violence qui soudain me fit peur. Son étreinte

²⁸ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 66.

²⁹ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 42.

³⁰ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 51.

³¹ On entend par roman d'apprentissage ou roman de formation un récit qui « s'ouvre sur l'entrée du protagoniste dans le monde, évoque les événements marquants de son apprentissage de la vie, ponctués d'erreurs, de désillusions et de révélations, et s'achève au moment où le personnage est devenu adulte et est parvenu à la connaissance de lui-même et de sa place dans le monde. » Florence Godeau, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans la littérature étrangère*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Kimé, 2007.

³² Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 101.

| se prolongeait. Je me sentais dure.³³

Traversant des épreuves : la mort d'un de leur proche, l'échec amoureux, chacune apprend à ses dépens les conséquences de ses actes. Ces récits mettent en relief en quelque sorte le passage de l'âge de l'insouciance à l'âge de la raison.

Parce que le personnage de Nadia est par de nombreux côtés proche de celui de Cécile, il nous est possible de dire qu'il y a eu une influence non négligeable de *Bonjour Tristesse* sur l'écriture de *La Soif* même si, toutefois, il est probable que ce soit, en réalité, plutôt le type de romans à la mode au moment de l'écriture de *La Soif*. Les années cinquante marquent en effet en France les débuts de la révolution de la femme et de son émancipation ce qui expliquerait pourquoi certaines œuvres de cette époque écrites par des femmes choisissent de mettre au cœur de leur intrigue des jeunes personnes exposant leurs relations amoureuses et sexuelles. Nous pensons, notamment, aux *Petits Chevaux de Tarquinia*, roman écrit par Marguerite Duras en 1953³⁴. Pour autant, Assia Djébar reprend dans son écriture des procédés stylistiques déjà présents dans l'écriture de Françoise Sagan. Quels sont-ils ?

1.3 La proximité des styles.

La narration de *Bonjour Tristesse* est très souvent ponctuée de passages que nous pourrions qualifier de poétiques. Cette tonalité est, en quelque sorte, donnée dès les premières pages puisque le roman s'ouvre sur l'évocation du sentiment de tristesse faisant, dès lors, le lien avec le titre du roman, titre qui, par ailleurs, fait écho à un poème de Paul Eluard donné en épigraphe de l'œuvre.

L'*incipit* du roman pourrait être le prolongement du poème d'Eluard. En effet, il y a comme des réminiscences de versification dans cette première phrase :

Sur ce sentiment inconnu / dont l'ennui, la douceur m'obsèdent, / j'hésite à apposer le nom, / le beau nom grave de tristesse.³⁵

Nous pouvons lire cette phrase comme des vers en octosyllabe. La syntaxe de la phrase s'y prête d'ailleurs à merveille et n'est en rien bouleversée par ce rythme.

³³ Assia Djébar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 65.

³⁴ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Folio, Paris, 1953, p. 73.

« Ce que je sais, dit Diana, c'est que jusqu'ici je n'ai jamais couché qu'avec des hommes aux idées claires et que ça ne m'a pas réussie. C'est des hommes qui ne savent ni la portée ni la signification de l'amour.

-Qu'est-ce que c'est que la portée et la signification de l'amour ? demanda Sara.

-Mais précisément, comment veux-tu que je le sache ? dit Diana en riant. Elle ajouta : Au fond, tu vois, la littérature, c'est une fatalité comme une autre, on n'en sort pas.

-C'est bien pratique, la fatalité, dit Sara. »

³⁵ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 11. Nous scandons la phrase.

Nous retrouvons de nombreux autres passages de prose poétique dans ce roman. Souvent, ces moments sont brefs, faisant l'objet de quelques mots ou lignes. Ce peut être l'association surprenante de termes, une métaphore, la répétition d'un ensemble de mots :

Je me rappelle encore le goût de ces baisers essoufflés, inefficaces, et le bruit du cœur de Cyril contre le mien en concordance avec le déferlement des vagues sur le sable... Un, deux, trois, quatre battements de cœur et le doux bruit sur le sable, un, deux, trois...un : il reprenait son souffle, son baiser se faisait précis, étroit, je n'entendais plus le bruit de la mer, mais dans mes oreilles les pas rapides et poursuivis de mon propre sang.³⁶

Il y a un véritable travail sur le rythme dans cet extrait dont témoigne de toute évidence la ponctuation. Nous nous attendons à la reprise formelle des quatre battements de cœur « Un, deux, trois, quatre » créant ainsi un rythme stable mais les deux points détruisent cet équilibre, brutalisant ainsi la phrase comme le ferait le roulis des vagues ce qui rend l'analogie d'autant plus poignante, bien que nous puissions juger facile cette comparaison. L'emploi de l'adjectif « étroit » pour qualifier le baiser est un procédé typiquement poétique. Cette association peut apparaître comme étrange, dans un premier temps, en effet, « étroit » caractérise le plus souvent un objet, un espace ou encore un esprit mais rarement un « baiser ». La réunion de ces deux termes ouvre à d'autres significations, à un autre imaginaire, elle rompt avec les images collectives habituelles.

Mais c'est dans le roman *La Soif* que nous trouvons les plus belles envolées lyriques. La prose d'Assia Djébar est régulièrement traversée de passages poétiques ayant pour thèmes la nature, le corps ou encore l'évocation des sentiments.

Trois jours se passèrent ainsi, dans un silence épais. Les chuchotements des voix soucieuses, le calme fou de cette chambre obscure de malade, la fenêtre perpétuellement ouverte sur l'été et sur le ciel, ouverte comme un saut. La forme mince sous les draps, la tête brune, penchée sur l'oreiller comme pour toujours.

Le temps s'écoulait, étale, comme une nappe d'eau morte. Il me semblait avoir vécu depuis des années dans cette ombre des pièces fraîches, dans cette veille éternelle.³⁷

Cet extrait instaure dans ses premières phrases un rythme binaire qui se trouve par la suite rapidement transformé en un rythme ternaire. Cette rupture marque le passage de la description de la pièce au retour du « je » narratif. Mais ce qui apparaît comme caractéristique du « style djébarien » ce sont les comparaisons. Bien qu'explicite, le motif de la comparaison est subtil et inattendu. Ce qui motive ici la comparaison « comme un saut » c'est l'adjectif « ouverte » ainsi que le substantif « fenêtre » qui peuvent suggérer dans une certaine mesure

³⁶ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, op.cit, p. 59-60.

³⁷ Assia Djébar, *La Soif*, op.cit, p. 44.

la défenestration et par conséquent le « saut » . La deuxième comparaison semble, dans un premier temps, être une comparaison commune. Rapprocher l'écoulement du temps de l'écoulement de l'eau est une image répandue dans l'imaginaire collectif mais elle est ici complexifiée et détournée. En effet, ce qui motive normalement la comparaison entre le temps et l'eau c'est la fuite, alors qu'ici ce qui la motive c'est l'adjectif « étale » signifiant l'immobilité. Le temps n'avance pas, il stagne comme le ferait de l'eau croupie, d'où la présence de l'adjectif « morte ». Assia Djébar use de ce genre de comparaisons de manière pléthorique, parfois celles-ci permettent d'éclaircir le propos, souvent elles le compliquent.

En outre, Assia Djébar et Françoise Sagan ont une manière bien à elles de rendre le monologue intérieur de leur personnage principal en employant des procédés littéraires spécifiques pour rendre compte de la dualité d'une même voix.

Il est bon de constater que Cécile et Nadia se dédoublent au cours du récit et en ont d'ailleurs conscience. L'épigraphe de *La Soif* est révélatrice de ce phénomène :

<p>Pour la première fois de ma vie, ce « moi » semblait se partager et la découverte d'une telle dualité m'étonnait prodigieusement. Je trouvais de bonnes excuses, je me les murmurais à moi-même, me jugeant sincère, et brusquement un autre « moi » surgissait, qui s'inscrivait en faux contre mes propres arguments, me criant que je m'abusais moi-même, bien qu'ils eussent toutes les apparences de la vérité. Mais, n'était-ce pas, en réalité, cet autre qui me trompait ?³⁸</p>	<p>« La moitié de moi se moque de l'autre. » (Joubert.)³⁹</p>
--	--

La narration de *Bonjour Tristesse* est entrecoupée de discours directs qui retranscrivent les paroles qu'a eu la narratrice cet été-là, superposant ainsi à la voix de Cécile la narratrice celle de Cécile âgée de dix-sept ans.

Cécile est sujette à une sorte de dédoublement de la personnalité. Elle est sans cesse tiraillée entre deux pensées antagonistes. À certains moments, elle souhaite faire souffrir Anne et la voir disparaître complètement de sa vie, l'instant d'après, elle juge ses pensées

³⁸ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op.cit.*, p. 71-72.

³⁹ Assia Djébar, *La Soif*, *op.cit.* Cette épigraphe est extraite des *Carnets tome 2*, NRF, Gallimard, 1994 p. 402. Joseph Joubert, moraliste et essayiste français de la fin du XVIII^{ème} siècle, ne fut pas publié de son vivant, mais écrivit de nombreuses lettres, ainsi que des notes et des journaux où il reportait ses réflexions sur la nature de l'homme, sur la littérature, et sur d'autres sujets, dans un style poignant, volontiers aphoristique. À sa mort, sa veuve confia ces notes à Chateaubriand, qui en fit publier un choix sous le titre *Recueil des pensées de M. Joubert* en 1838.

absurdes et regrette le plan machiavélique qu'elle met en place. Cette délibération intérieure est au centre de la narration de *Bonjour Tristesse*.

Je regardais Anne, je l'épiais sans cesse, je me disais tout au long du repas : « Ce geste qu'elle a eu vers lui, n'est-ce pas l'amour, un amour comme il n'en aura jamais d'autre ? Et ce sourire vers moi avec ce fond d'inquiétude dans les yeux, comment pourrais-je lui en vouloir ? »⁴⁰

Parfois, nous assistons aux paroles qu'aurait voulu proférer la narratrice lors d'un dialogue. Cette plongée au cœur de ses pensées nous montre que Cécile est en porte-à-faux avec son entourage.

Je mourrais d'envie de le lui raconter pour qu'elle voie à quel point j'étais incroyable ! « Figurez-vous que je lançais Elsa dans la comédie : elle faisait semblant d'être amoureuse de Cyril, elle habitait chez lui, nous les voyions passer en bateau, nous les rencontrions dans les bois, sur la côte. Elsa est redevenue belle. [...] »⁴¹

Ce procédé est repris par Assia Djébar qui rend compte des pensées de Nadia lors d'une "discussion" virulente entre cette dernière et Hassein. Cette "discussion" n'en est pas vraiment une puisque, prostrée dans son mutisme, Nadia ne répond que mentalement à son interlocuteur rendant, dès lors, totalement caducs les dires de Hassein. Nous citons longuement car ce passage est vraiment caractéristique de l'esthétique d'Assia Djébar :

— J'aurais pu vous aimer beaucoup, beaucoup... comme ma maîtresse. Nous aimer, deux, trois, quatre ans, le temps de notre jeunesse, cela ne vous tente pas ?

Tandis qu'il continuait, je pensais à la scène qui aurait pu avoir lieu : moi, transformée en vierge froide, noble, pour le gifler, le traiter vigoureusement de « salaud », et partir, avec ma dignité. Je n'avais pas bougé. Je m'étais cherché des excuses : il y avait ce conditionnel providentiel qu'il avait employé, et cette légère rougeur sur mes joues. Il y avait surtout ma paresse ; je n'avais pas envie de me lever de ma chaise, je tendais mes jambes au soleil mordant. La mer était grave... J'étais bien. Il continuait toujours.

— Malgré votre émancipation et votre liberté, que les autres filles vous envient, je pense que vous n'en êtes pas arrivée là.

J'arrêtais ma pensée sur ce « là » transparent. Je m'en moquais. « Il n'y a que les hommes pour y penser, à votre « là » ! » avais-je désiré dire, excédée, à cet homme qui aurait pu devenir si facilement mon maître, au lieu de perdre son temps à ergoter ainsi, hargneusement. Je ne dis rien. Le soleil avait sauté sur mes genoux. Après ce bon repas, et dans cette lumière qui m'abrutissait, j'avais surtout envie de somnoler, voluptueusement. Mais il parlait, il parlait, il m'ennuyait. Et ce ton — grand dieux ! — qui enflait, qui...

— D'ailleurs, vous êtes mal à l'aise, à votre place ! Oui, soyez sincère, convenez-en : vous êtes mal à l'aise ! (« Mon Dieu, que je suis bien dans ce soleil, dans cet été ! ») Convenez-en ! [...]»⁴²

Cet extrait est représentatif du dédoublement de la narratrice. Cette dernière se met à fantasmer une scène de révolte dans laquelle elle agirait contre les propos offensants

⁴⁰ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, op.cit, p. 72.

⁴¹ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, op.cit, p. 84.

⁴² Assia Djébar, *La Soif*, op.cit, p. 30-31.

d'Hassein. Elle fait une sorte de rêve éveillé. Elle se met en scène et joue un personnage quelque peu dramatique. Nous pouvons même dire qu'elle "sur-joue" : « moi, transformée en vierge froide, noble, pour le gifler, le traiter vigoureusement de « salaud », et partir, avec ma dignité. »

Mais c'est dans la suite du passage que nous réalisons le fossé qui existe entre ce qu'elle laisse paraître de l'extérieur et ce qu'elle est vraiment. Nadia, se moque des dires d'Hassein, ne semble plus l'écouter entrant ainsi en contemplation : « La mer était grave... » Les points de suspension suggèrent que ses pensées se poursuivent. La mer est un support à la rêverie. Elle entre dans un état de béatitude : « J'étais bien. » Mais le discours d'Hassein n'a pas cessé : « Il continuait toujours. », et s'infiltré peu à peu dans ses pensées. Son discours procède par insinuation. C'est d'ailleurs cette insinuation qui va révolter intérieurement Nadia : « Je pense que vous n'en êtes pas arrivée là. ». L'emploi du déictique « là » est disphorique. Il choque la narratrice. Ceci est visible par le passage au passé simple : « J'arrêtai ma pensée sur ce « là » transparent ». Ce « là » est « transparent » c'est-à-dire que sa compréhension est limpide ou bien que ce terme ne signifie rien. Les deux sens peuvent être ici activés.

La ponctuation est véritablement importante dans cette page car elle permet de mettre sur un même plan les propos d'Hassein et les pensées de Nadia montrant ainsi l'écart qui existe entre ces deux êtres. Les guillemets insèrent une phrase de discours direct au présent de l'indicatif, ce qui donne l'impression d'un dialogue entre les deux protagonistes. Notons que le discours d'Hassein interrompt même la narratrice dans ses propres réflexions : « Et ce ton – grand dieu ! – qui enflait, qui ... ». Son discours est de plus en plus difficile à entendre pour elle. La parenthèse bouscule les paroles d'Hassein. Ce sont les pensées de la narratrice qui s'opposent à ses dires en affirmant le contraire de ce qu'il énonce. Il dit « vous êtes mal à l'aise à votre place » et elle réplique « Mon Dieu, que je suis bien dans ce soleil ».

Cette écriture à plusieurs voix est un trait stylistique de l'écriture d'Assia Djébar qui sera dans ses autres romans traitée de façon beaucoup plus complexe. Bien que Françoise Sagan ne pousse pas le monologue intérieur jusqu'à cette mise en scène, elle tente, elle aussi, de tracer dans son roman les contours d'une dualité.

La comparaison faite par la critique entre ces deux romans n'est donc pas infondée. Il y a une forte probabilité pour qu'Assia Djébar se soit inspirée de *Bonjour Tristesse* pour rédiger *La Soif*. D'ailleurs, ne présente-t-elle pas ce roman comme un « exercice de style » ?

Malgré toutes ces similitudes, il existe néanmoins des différences majeures entre ces deux romans qui, une fois mises en lumière, montrent toute l'originalité de l'écriture d'Assia Djébar, bien qu'elle reprenne une même trame romanesque.

1.4 Deux romans fort différents.

Si la lecture de *Bonjour Tristesse* est à l'origine de l'écriture de *La Soif*, il est indéniable qu'Assia Djébar a également voulu se dégager de ce modèle littéraire et créer une œuvre à part entière.

Les divergences les plus visibles entre ces deux ouvrages se situent au niveau de l'intrigue romanesque, de ses enjeux et dans la façon qu'a l'auteure de les représenter.

L'intrigue romanesque de *La Soif* est plus complexe que celle de *Bonjour Tristesse*. Les relations entre ses personnages sont beaucoup plus ambiguës et témoignent d'une certaine maturité comparées à celles dépeintes par Françoise Sagan. Tout d'abord, le nœud de l'intrigue réside dans la relation entre Nadia et son amie Jedla. Leur rapport est bien différent de celui d'Anne et de Cécile. En effet, il n'est pas question ici du rapport de mère à enfant, au contraire, Nadia et Jedla ont une relation sororale entremêlant rivalité et attirance⁴³. Au lycée, leur amitié s'était brisée car Nadia, découvrant l'impact de son charme sur les garçons, délaissait Jedla pour ces derniers⁴⁴. Celle-ci, quelque peu jalouse et, surtout, s'offusquant du comportement libéré de son amie, l'avait reniée⁴⁵. Leurs retrouvailles ne sont, par conséquent, pas vécues de la même façon, Nadia est heureuse de retrouver Jedla alors que cette dernière paraît impassible, sans aucune émotion face au personnage de Nadia. Sans que la narratrice en soit consciente, le silence de Jedla, son attitude autoritaire lui permettent de reprendre sa position de dominante dans leur relation et de manipuler ainsi Nadia à son insu. La suite du

⁴³ Mildred Mortimer, « Entretien avec A. Djébar », in *Research in African literatures*, University of Texas Press, Vol 19, N°12, 1988, p. 198.

« Les personnages sont esquissés comme une épure ; Nadia prend conscience d'elle-même dans un rapport d'attirance, et même de rivalité avec la jeune femme qui s'appelle Jedla. »

⁴⁴ Mildred Mortimer, « La Soif d'Assia Djébar : Exercice de style ou air de flûte », in Assia Djébar, sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 96.

« Etudiant l'amitié qui lie Nadia à Jedla, nous constatons que les rapports entre les deux lycéennes se détériorent lorsque les garçons découvrent la beauté et la sensualité de Nadia. Fille de famille conservatrice, Jedla ne supporte pas le comportement trop libre de Nadia. [...] Ainsi, Jedla joue le rôle de la jeune fille bien rangée tandis que Nadia, qui a beaucoup d'affection et de respect pour son amie, se voit trahie par sa coquetterie et sa sensualité, par son corps qui attire les hommes. »

⁴⁵ Assia Djébar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 14-15.

« Je ne l'avais pas revue depuis quatre ans ; pourtant, à cette minute, je compris que ses yeux sombres avaient toujours existé en moi, au creux d'une émotion trouble. Je sentis mon cœur battre. [...] Je me rappelais cette dernière année de pension, le lycée de la petite ville, l'amitié de Jedla, sa présence qui m'était douce ; et le regard qu'elle avait eu ensuite pour me crier son refus, dans le noir, à la porte du lycée, alors que je me sauvais des bras du premier garçon que j'avais trouvé beau — ce regard dur pour me cracher sa douleur peut-être même sa haine. »

roman, avec la mise en place du petit jeu cruel, n'en deviendra que plus malsaine. En effet, au début, c'est Nadia qui, désirant Ali, le mari de Jedla, décide de le séduire mais elle ne se rend pas compte qu'en réalité Jedla a tout perçu et fait en sorte qu'elle arrive à ses fins. Le pouvoir n'est pas détenu par celle qui aurait dû l'incarner. Ce retournement de situation complexifie considérablement l'intrigue et rend les liens entre les protagonistes de plus en plus poreux et incertains. Cette dimension là n'est aucunement présente dans *Bonjour Tristesse*, son intrigue est linéaire alors que celle de *La Soif* procède par rebondissements. Nadia ne comprend que trop tard qu'elle n'est pas "maître du jeu".

Le personnage de Jedla est un personnage ambivalent et destructeur. Elle cherche à se suicider, à éloigner d'elle l'homme qui l'aime, à avorter de l'enfant qu'elle a toujours désiré. Tout est propice à la destruction et Nadia est entraînée dans ce tourbillon un peu malgré elle. Dans ce roman, Jedla joue un rôle important car elle est le moteur du drame. L'atmosphère que crée le roman diffère complètement de celle de *Bonjour Tristesse* où tout, jusqu'à la narration, se ressent de cette légèreté, de cette insouciance de vivre. Une forme de gravité pèse ici sur les personnages. Le dénouement n'est pas simple comme l'est celui qui est imaginé par Françoise Sagan. Tout ne rentre pas dans l'ordre. Nous comprenons que Nadia s'est mariée à Hassein par culpabilité et qu'elle est encore hantée par la mort de son amie. Le roman ne se clôt pas vraiment, il demeure en suspens, il semble que la narratrice ne retrouvera jamais le repos.

Ce trouble qui se glisse en moi comme une eau croupie, j'allais tout à l'heure le baptiser du nom facile de remords. Il était plus précis, plus terrible. Rien, avais-je dit à Hassein. Mais oui, ce n'était rien que le nom retrouvé de Jedla, rien que le nom tout pareil de fuite. [...]Était-ce la pitié, ou l'amour, ou la lâcheté qui me faisait mentir ? Peu importait. L'essentiel était de me persuader moi-même — de me répéter encore longtemps que cette soif étrange, léguée par un visage mort, n'était qu'une brume sans nom, dans mon cœur incertain. Surtout, il me faudrait veiller à ne plus troubler ainsi le sommeil des hommes, en remuant des états d'âme.

Une dernière fois, j'ai senti une peur s'approcher, sournoise. J'ai dit à Hassein tout bas, suppliante :

— Donne-moi ta main !

Il comprit seulement que j'avais besoin de la chaleur de son corps pour m'enfoncer dans la nuit, dans la vie.⁴⁶

De surcroît, l'action de l'intrigue se déroule à Alger et non en France comme cela était le cas dans *Bonjour Tristesse*. Bien que peu d'indices dans ce roman témoignent de cette différence de culture, l'intrigue de *La Soif* a lieu dans un milieu bourgeois dans lequel les coutumes et traditions semblent avoir moins d'impact que dans d'autres milieux sociaux, ce qui explique la crise d'identité que subit Nadia. Nadia est d'origine franco-algérienne,

⁴⁶ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit*, p. 164-165.

orpheline de mère, elle a été élevée « à l'européenne » par son père, algérien de naissance. Cette double appartenance provoque régulièrement son rejet par les Algériens. En effet, elle ressemble physiquement à une Occidentale avec son « teint de blonde » et ses longs cheveux vénitiens et, surtout, agit comme telle, ce qui explique qu'elle est peu acceptée par les siens. Hassein a bien perçu cette hybridité qui handicape Nadia :

— D'ailleurs, vous êtes mal à l'aise, à votre place ! Oui, soyez sincère, convenez-en : vous êtes mal à l'aise ! (« Mon Dieu, que je suis bien dans ce soleil, dans cet été ! ») Convenez-en ! À cette frontière ambiguë entre deux civilisations, vous ne savez que faire, en pauvre petit produit de fabrication mixte que vous êtes ! Vous piétinez, et vous n'avez pas le courage d'en sortir. Et d'ailleurs, en sortir pour aller où ? Pour aller où ?⁴⁷

À cette barrière culturelle et physique dont est victime Nadia s'ajoute la barrière de la langue. Dans tout le roman, Nadia s'exprime en français et rares sont les fois où elle peut pratiquer l'arabe. En effet, tous la considèrent comme une Européenne et, par conséquent, usent d'un français académique lorsqu'ils lui adressent la parole. Lors d'une discussion entre Jedla et Aïcha, sa belle-sœur, celles-ci emploient un « arabe guttural » et lorsqu'elles s'adressent à Nadia, repassent dans un « français banal ». Nadia se sent rejetée. Elle n'appartient pas à ce monde, elle en est étrangère.

Traiter de telles questions dans un premier roman est un acte novateur et quelque peu révolutionnaire pour l'époque. Assia Djébar amorce des sujets concernant la femme musulmane qui seront au cœur des débats après la libération de l'Algérie⁴⁸. Mais ce qu'il y a de plus surprenant dans ce roman, c'est que, bien que Nadia ait été préservée des traditions musulmanes et qu'elle ait été élevée librement, elle ressent toutefois le besoin de se marier, d'être attachée à un homme, de faire de lui « [s]on maître ». Le roman se referme sur le mariage, traditionnel, d'Hassein et de Nadia, ce qui permet de démontrer que, pour Assia Djébar, l'hybridité, le métissage n'est pas forcément ce qui détruira la tradition. Nous comprenons que cette institution a encore beaucoup de signification pour l'auteure et qu'elle ne rejette pas en totalité le modèle patriarcal, au contraire, elle le modernise.

Ces problèmes d'identité et de mixité sont des thèmes de prédilection pour Assia Djébar qui, comme son personnage, a reçu, grâce à son père, une éducation occidentale et a échappé

⁴⁷ Assia Djébar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 31.

⁴⁸ Nous retrouvons, un peu plus tard, ces préoccupations dans certains articles d'Assia Djébar tels que « La femme en Islam ou le cri du silence. » dans *Femmes*, tome 2, *La condition féminine*, Marcelle Auclair et Méné Grégoire (dir.) avec Françoise Giroud, Françoise Dolto... Paris, Plon, édition hors commerce pour les membres du Club Français des Bibliophiles, juillet 1967, p. 86-94, et « Propos sur le Harem et les cousins de Germaine Tillon. » dans *Dialogues*, n°33, septembre 1966, p. 38-39. Ces deux articles sont repris dans l'acte du colloque intitulé *Assia Djébar : littérature et transmission*, dirigé par Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe, Paris, Centre culturel international de Cerisy, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 177-186.

au voile et à la claustration. Ces thématiques sont propres aux écrivains francophones et distinguent, ainsi, ce roman du roman *Bonjour Tristesse*.

Ainsi, ce qui différencie véritablement l'œuvre d'Assia Djébar de celle de Françoise Sagan serait cet attrait pour la complexité et la focalisation sur la double culture et les problèmes de langue émergeant dans ce premier roman. Même si cette première œuvre, en comparaison avec les suivantes, relève d'un style sobre et concis comme le remarquait Jean Déjeux, elle contient en germe des problématiques qui seront, par la suite, développées et amplifiées. Rien ne reste léger et insouciant chez Assia Djébar ; tout est propice à la réflexion et à l'engagement quoique aient pu dire les critiques de l'époque.

Assia Djébar a certainement lu *Bonjour Tristesse* au moment d'écrire *La Soif*, d'autant plus qu'elle résidait, à cette époque, en France, où elle faisait des études de Lettres. Le premier roman de Françoise Sagan y connaissait alors un vif succès⁴⁹. Toutefois, elle ne revendique pas ce roman comme source d'inspiration, ce qui fait de *Bonjour Tristesse* une sorte de contre-modèle littéraire. Même après avoir écrit, bien plus tard, une œuvre qui reprend ses premiers romans et apporte des commentaires sur chacun d'entre eux⁵⁰, elle n'a jamais désigné une œuvre en particulier comme ayant provoqué en elle l'envie d'écrire. Néanmoins, elle a dit avoir été très marquée en tant que lectrice par certains auteurs. Nous avons donc choisi de nous intéresser à l'un d'entre eux et, ainsi, voir si cet auteur "préféré" peut, par divers aspects, se retrouver dans son écriture.

2 Un modèle littéraire choisi : Assia Djébar héritière du *Bel Été* de Cesare Pavese ?

« Le Bel Été » est une nouvelle écrite en italien par Cesare Pavese et publiée dans le recueil portant le même titre en 1940. Elle est traduite en français en 1955. À cette époque, Assia Djébar se trouve en France pour ses études. Durant l'année 1957, les étudiants algériens

⁴⁹ La parution de *Bonjour Tristesse* scandalisa le monde littéraire qui perçut ce roman comme une œuvre immorale et scabreuse. Mais en même temps, ce roman fut accueilli favorablement par un jeune lectorat, heureux de se reconnaître au travers de cette peinture de la jeunesse. Michel Guggenheim dans un article sur la réception critique de *Bonjour Tristesse* en 1958 affirme que « si les bourgeois bien-pensants qui constituent le "grand public" s'intéressèrent à l'univers romanesque de Françoise Sagan parce qu'ils crurent y rencontrer un document passionnant sur un monde amoral et délicieusement scandaleux, nombre de jeunes gens furent attirés par ces romans parce qu'ils eurent le sentiment d'y retrouver un reflet de leur propre sensibilité. Aussi a-t-on pu affirmer – et le fait est indéniable – que toute une jeunesse avait adopté Françoise Sagan comme chef de file. Rappelons à ce propos qu'en avril 1957, après l'accident d'automobile où elle échappa de justesse à la mort, la jeune femme reçut un volumineux courrier de centaines de lecteurs inconnus [...]. »

« Françoise Sagan devant la critique », *The French Review*, Vol. 32, n°1, octobre 1958, p. 10.

L'article de François Mauriac à propos du prix des Critiques décerné en 1954 à Françoise Sagan est consultable en annexe.

⁵⁰ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

de l'école normale supérieure font la grève des examens pour manifester leur désapprobation vis à vis des événements qui ont lieu en Algérie. Assia Djébar lit beaucoup. Cesare Pavese fait partie de ses lectures. A-t-il, dès lors, "nourri" son écriture ?

Cette nouvelle est relatée par un narrateur extra-hétérodiégétique qui nous expose les péripéties de Ginia au cours d'un été dans les années 1950 dans une petite ville italienne. Dès l'ouverture de cette nouvelle, nous retrouvons des éléments qui nous rappellent le roman *La Soif* d'Assia Djébar : la saison est la même, l'ambiance est légère et insouciant, le soleil brûlant, cruel et lourd. Pourtant, contrairement à *La Soif*, la narration se fait à la troisième personne, le narrateur, une jeune fille comme nous le laissent penser certains indices, ne participe aucunement aux événements contés et reste sans cesse en retrait, commentant très peu les faits. Un certain nombre d'éléments peuvent toutefois être rapprochés du roman d'Assia Djébar. Cesare Pavese fonde son intrigue sur la relation particulière qu'a son personnage principal, Ginia, avec une jeune femme, ce qui était déjà le cas dans l'intrigue de *La Soif*.

2.1 Une relation homoérotique⁵¹ : entre rivalité et attirance.

« Le Bel Été » se focalise sur le personnage de Ginia, jeune fille de seize ans, orpheline vivant seule avec son grand frère Séverino. Cet été-là, elle fait la rencontre d'Amélia, de quatre ans son aîné, grande brune séduisante qui "n'a pas froid aux yeux". Ginia, malgré la haute opinion qu'elle a d'elle-même, est fascinée par Amélia et par la facilité qu'a cette dernière à assumer son corps et à séduire les hommes. Toutes deux tissent, petit à petit, des liens et deviennent amies. Dès lors, Ginia va découvrir la vie marginale d'Amélia. Modèle pour des peintres, celle-ci pose nue pour gagner sa vie. Ce mode de vie embarrasse Ginia, jeune fille pudique et encore préservée des garçons, qui a un rapport difficile avec le corps et la nudité. Peu à peu, Ginia se passionne pour le métier de peintre et les tableaux. Elle fera par la suite, grâce à Amélia, la rencontre de Guido, jeune peintre habitant un atelier au dernier étage d'un immeuble, qui deviendra son amant, lui offrira ses premiers émois physiques et dont elle tombera éperdument amoureuse. Mais, se superpose à cette première intrigue amoureuse une seconde, plus ambiguë et dissimulée : celle d'Amélia et de Ginia. En effet,

⁵¹ Cet adjectif est utilisé par Clarisse Zimra dans "In Her Own Write: The Circular Structures of Linguistic Alienation in Assia Djébar's Early Novels" in *Research in African Literatures* 2.2, Summer 1980, p. 214, qui analyse dans *La Soif* le lien particulier qui unit Nadia et Jedla. Mildred Mortimer reprend en ces termes la pensée de Clarisse Zimra dans son article « *La Soif* d'Assia Djébar : Exercice de style ou air de flûte. » : « Examinant le texte, elle y perçoit la tentative de la part de Nadia de s'approcher de Jedla pour resserrer les liens d'amitié entre les deux filles qui mèneront à la recreation d'un univers homoérotique. » *Assia Djébar*, sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 95.

même si cet amour n'est pas partagé, Ginia aime Guido et non Amélia, Amélia la trouble et un désir singulier naît de cette relation. Comme cela était le cas pour les deux personnages féminins de *La Soif*, une sorte de phénomène d'attraction mais aussi une certaine répulsion face à cette attirance s'installent entre ces deux protagonistes.

Amélia lui prit le menton et la força à s'arrêter. « Regarde-moi en face », dit-elle. Elles étaient dans l'ombre d'une porte cochère. Ginia n'opposa pas de résistance parce qu'il s'agissait de Guido, et Amélia lui donna sur la bouche un baiser rapide. Elles se remirent à marcher, et Ginia souriait, épouvantée, sous les yeux d'Amélia.⁵²

Cet extrait montre que Ginia est soumise. Amélia agit de façon brutale, lui prenant le visage entre ses mains puis lui donnant un ordre. C'est Amélia qui est à l'origine du baiser, Ginia le subit, elle est passive. Une sorte de substitution semble s'opérer dans l'esprit de Ginia entre Guido et Amélia. En effet, Amélia vient d'aborder la relation qu'a Ginia avec Guido et plus précisément leurs relations intimes, c'est pourquoi Ginia « n'opposa pas de résistance » à ce baiser. Elle se fait surprendre par Amélia bien qu'il émanât de ses derniers propos une certaine jalousie envers Guido qui aurait du éveiller ses soupçons quant aux sentiments que ressent celle-ci à son égard.

Plus loin dans la narration, Ginia sera, de nouveau, manipulée par Amélia. Mais cette fois-ci, elle est celle qui agit.

Amélia, tenant son sein entre ses doigts, leva les yeux, et elle regardait Ginia. « Alors, embrasse-moi là, dit-elle lentement, là où il y a une rougeur... » Pendant un instant, elles se regardèrent fixement, puis Ginia ferma les yeux et se pencha sur le sein d'Amélia. — Ah non, dit Amélia je t'ai déjà embrassée une fois. Ginia se rendit compte qu'elle était en sueur, elle sourit bêtement et devint rouge comme une pivoine.⁵³

Amélia se joue de Ginia. Une fois, elle l'embrasse sans son accord, la fois d'après, elle refuse le baiser qu'elle veut lui donner. Le désir est véritablement présent mais il n'est jamais complètement assumé par les jeunes femmes ou bien est-ce un jeu stratégique mis en place par Amélia afin de dominer Ginia et arriver à ses fins⁵⁴ ?

Cette intrigue homoérotique est la force motrice du roman. Assia Djebar reprendra et développera, dans un style plus voilé et pudique, un rapport sororal ambigu. Dans *La Soif*, il n'y a pas de baiser échangé entre Nadia et Jedla, mais nous retrouvons cette attirance sous d'autres formes. Lorsque Nadia revoit Jedla après quatre ans d'absence, la scène fait, en effet,

⁵² Cesare Pavese, *Le Bel Été*, Gallimard, 1955, traduit de l'italien par Michel Arnaud, p. 57.

⁵³ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 67.

⁵⁴ Il semble qu'Amélia veuille convaincre Ginia de l'inanité des relations hétérosexuelles qui ne sont que tromperies et trahisons.

écho aux scènes de reconnaissance amoureuse. Le regard a une importance considérable à cet instant. Nadia perçoit Jedla comme une sorte de figure mythique sortie de nulle part et son cœur se met à battre fortement :

C'est alors que je la vis — là, devant moi, sortant du jardin, dans la poussière encore ensoleillée du chemin. C'était bien son visage, son mince visage de reine, et ses yeux si longs sous les cils épais. Je l'appelai d'une voix étouffée par une anxiété soudaine, comme devant un souvenir :

— Jedla !

Elle me sourit lentement, sans élan. Je ne l'avais pas revue depuis quatre ans ; pourtant, à cette minute, je compris que ses yeux sombres avaient toujours existé en moi, au creux d'une émotion trouble. Je sentis mon cœur battre.⁵⁵

La narratrice rend cette scène mémorable en instaurant une mise en scène quelque peu dramatique. Tout d'abord, la présence du verbe *voir* au passé simple rompt avec les verbes à l'imparfait contenus dans le paragraphe précédent et fait de ce passage un événement. Le tour au présentatif, exposant un fait nouveau : « C'est alors que je la vis » contribue à ce changement de tonalité. Ceci est renforcé par l'adverbe « alors » qui insiste sur le verbe de perception. Pour rendre cette dramatisation plus probante, le lecteur demeure dans l'indétermination. La narratrice use du pronom personnel c.o.d « la » : « je la vis ». Le lecteur est plongé dans l'inconnu, la scène de reconnaissance n'a pas lieu pour lui. L'effet de surprise est rendu également par l'emploi du présent de l'indicatif dans le présentatif. La ponctuation a également son importance : le tiret semble mettre au second plan certaines informations de la phrase : « [...] — là, devant moi, sortant du jardin, dans la poussière encore ensoleillée du chemin. » Cette parenthèse rend l'événement hyperbolique. Nous assistons à une sorte de cliché de la scène de reconnaissance avec le *topos* du revenant. Notons que cette description semble s'être instantanément figée dans le temps. Cela est dû à l'usage du participe présent d'aspect inaccompli et du verbe *sortir* qui est un verbe perfectif, le tout étant accentué par l'adverbe « encore ». De nouveau, nous trouvons un tour au présentatif, mais cette fois, à l'imparfait, ce qui redouble la scène du premier regard. Cela permet de justifier de ce qu'elle a vu : « C'était bien son visage », et prouve qu'elle n'a pas eu une hallucination. La description physique est, d'abord, généralisante : « son visage », puis, plus spécifique : « ses yeux ». Le regard de la narratrice se fixe. Elle donne des détails sur « son visage » en le caractérisant avec un adjectif épithète et un adjectif relationnel : « son mince visage de reine », avec un adjectif objectif, « mince », et un autre subjectif, « de reine ». Nous avons affaire ici à une description hyperbolique. La narratrice use d'intensifs : « ses yeux si longs ». Nous pouvons également ressentir ce passage comme de la prose poétique. Les sifflantes [s] et les liquides

⁵⁵ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit*, p. 14.

[1] traduisent une certaine sensualité. Le retour au passé simple brise cette poéticité. La narratrice n'est plus maîtresse d'elle-même : « Je l'appelai d'une voix étouffée par une anxiété soudaine, comme devant un souvenir ». Jedla semble appartenir au passé. Nous sommes dans le *topos* du coup de foudre avec l'importance octroyée au regard et à la perte du langage : « Je l'appelai d'une voix étouffée ». Nous assistons à un retour en arrière dans la narration, à une analepse : la narratrice met en relief l'absence de cette femme dans sa vie (absence physique) qui n'implique pas chez elle une véritable absence puisque « ses yeux sombres avaient toujours existé en [elle]. » Nadia est comme aliénée par Jedla, quelqu'un d'autre vit en elle. Un passé qu'on croyait oublié resurgit. Le regard de Nadia sur elle-même est faussé : Jedla a toujours existé pour elle. Cette dernière désire situer l'endroit où réside ce souvenir dans son cerveau mais ce lieu est abstrait : « au creux d'une émotion trouble ». Cela semble faire référence au « sale petit secret »⁵⁶ au sens freudien. Le retour de l'inconscient a des manifestations physiques : ce trouble se traduit par un emballement du cœur : « je sentis mon cœur battre ». N'est-ce pas le surgissement d'un amour oublié qui est la cause de cet effet ?

La fascination qu'opère Jedla sur Nadia lui permet d'exercer une emprise forte sur la narratrice. Jedla jouera de cette influence pour avoir une mainmise sur Nadia et plus particulièrement sur sa vie sentimentale. De même, Amélia se servira de son ascendant sur Ginia pour entraîner cette dernière à accomplir des actes qu'elle ne peut assumer complètement, ce qui la poussera à s'humilier devant Guido et, finalement, à le perdre. Amélia est jalouse de Ginia car celle-ci s'est emparée de son « beau peintre » mais elle est aussi jalouse de Guido puisque Ginia est amoureuse de lui. L'ayant mise en garde plus d'une fois au sujet de ce dernier⁵⁷, Amélia semble déterminée à « donner une leçon » à Ginia qui, petit à petit, s'éloigne d'elle et s'entête à croire au grand amour. Pour ce faire, Amélia la provoque en exhibant son corps devant son amant, lui démontrant par cet acte-même qu'elle n'a pas de complexes et qu'elle s'accepte entièrement. Par jalousie et voulant prouver à Guido qu'elle aussi est capable de poser nue sans que cela ne la gêne, Ginia se propose comme modèle à celui-ci après qu'il ait peint Amélia. Mais, Rodrigues, un ami peintre de Guido, se trouve lui aussi dans la pièce, dissimulé derrière le rideau de l'alcôve. Découvrant qu'ils sont trois et non deux à la regarder poser, perturbée et surprise par cette présence, Ginia se vexe, se

⁵⁶ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Gallimard, Folio, 1992.

⁵⁷ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 56 :

« Je t'en prie, dit Amélia, ces jours-ci, toi, tu as trouvé l'amour et tu te fiches de tout le monde. Tu as raison. Mais moi, à ta place, je ferais attention. »

rhabille en pleurant et s'enfuit de l'atelier après s'être fait traiter d'« idiot » par Guido. Ce sera la dernière fois qu'elle le verra.

Alors Ginia osa se tourner et, s'écartant de la cheminée parce que la chaleur était trop forte, regarda Amélia avec envie. [...] Alors, Ginia, le cœur battant, dit : « Fais-moi, moi aussi. » Guido leva les yeux. « Tu veux poser ? lui dit-il. Poser nue ? » Ginia regarda du côté d'Amélia et dit : « Oui.

— Tu as entendu ? dit très haut Guido. Ginia veut poser nue. »

Amélia répondit d'un éclat de rire. Sautant en bas du divan en se drapant dans son manteau, elle courut vers le rideau. « Déshabille-toi là, près du feu. Moi, je me rhabille. »

Ginia regarda une dernière fois la neige sur les toits et balbutia : « Il le faut vraiment ?

— Allons, dit Guido. Nous nous connaissons. » [...]

À cet instant, Ginia comprit tout et elle en fut tellement atterrée qu'elle fut incapable de se retourner. Pendant tout ce temps, derrière le rideau, il y avait eu Rodrigues qui, maintenant, était au milieu de la pièce et la regardait.⁵⁸

Ce passage est relaté de telle façon que nous pouvons nous demander si Guido, Amélia et Rodrigues n'ont pas volontairement profité de la situation afin d'amener Ginia à se compromettre. En effet, avant de se proposer comme modèle, Ginia demande si Rodrigues est sorti et personne ne lui répond. Puis, comme s'il voulait se faire entendre par quelqu'un d'éloigné, Guido « dit très haut » ce qu'a décidé de faire Ginia. De plus, lorsque celle-ci hésite, il la rassure pour qu'elle aille jusqu'au bout. En informant Rodrigues des projets de Ginia, Guido fait de cette scène un véritable acte de voyeurisme. Amélia est également sa complice puisqu'elle rit lorsqu'elle comprend le petit jeu qu'il essaie de mettre en place.

De la même façon que dans *La Soif*, le personnage du « Bel Été » est un personnage dominé, manipulé, qui a cru, à un moment donné, pouvoir s'emparer de la situation et la contrôler, en vain.

2.2 Un personnage en quête d'un idéal.

La Soif et « Le Bel Été » présentent, tous deux, un personnage féminin en construction. Cesare Pavese nous expose, à travers le personnage de Ginia, les difficultés à faire cohabiter ses idéaux avec la réalité. Ginia désire sortir de l'adolescence et devenir une femme mais, pour y accéder, elle est obligée de se chercher, de se "frotter" au monde extérieur. Cette nouvelle relate, en quelque sorte, son entrée dans le monde adulte, semée d'obstacles et de désillusions. Ginia a des idées arrêtées sur ce que doit être une femme et sur la façon d'y parvenir. Il semble que, pour elle, une jeune fille devient une femme dès l'instant où elle a des rapports sexuels avec un homme⁵⁹, mais ce dernier doit, toutefois, répondre à un

⁵⁸ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 82-83.

⁵⁹ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 54 :

certain modèle sociétal⁶⁰. Ginia a une vision de l'amour et de la sexualité très puritaine voire naïve. Elle croit au grand amour et au mariage. Elle est la figure type de la jeune fille innocente et pure.

Les premières pages de la nouvelle montrent bien la crédulité de cette dernière face aux comportements de ses jeunes camarades :

Penser qu'ils étaient allés tant de fois en barque, et que l'on blaguait, que l'on riait, qu'on se moquait des couples. Ginia, qui surveillait les autres n'avait pas remarqué qu'il y avait quelque chose entre Pino et Rosa. [...] On n'entendait plus la voix d'Amélia qui avait entraîné tous les autres à sa suite. Ginia, idiote, s'imaginant qu'ils jouaient à cache-cache, n'était pas allée à leur recherche et était retournée dans la barque.⁶¹

Lorsque Ginia comprend que la plupart de ses amies ont déjà eu des relations sexuelles, elle est irritée et blessée de ne pas avoir été mise au courant et surtout de ne pas avoir eu encore l'occasion de faire l'amour avec un garçon, bien qu'elle juge que ces jeunes filles se sont perdues en ayant agi ainsi. Elle a d'autres ambitions pour elle-même et croit valoir mieux qu'elles.

Ce ne fut que lorsqu'elles descendirent du tram, près de chez elles, que Rosa marmotta qu'elle avait peur d'être enceinte. [...] Ginia fut plus émue qu'elle de cette histoire, car elle avait le sentiment d'avoir été trompée et d'avoir été laissée à jouer les petites filles pendant que les autres s'amusaient, et cela justement par cette Rosa qui n'avait même pas un peu d'ambition. « Je vaudrais mieux que ça, moi, disait Ginia. À seize ans, c'est trop tôt. Tant pis pour elle si elle a envie de se perdre. » Elle parlait ainsi, mais elle ne pouvait repenser à cela sans humiliation, car l'idée que les autres, sans jamais le dire, y étaient toutes passées dans les champs, alors qu'elle, qui vivait toute seule, la main d'un homme lui faisait encore battre le cœur, cette idée lui coupait la respiration.⁶²

Dès l'ouverture de la nouvelle, nous percevons le désir de Ginia de ne pas être comme les jeunes filles de son âge. Elle cherche à s'en distinguer. Elle ne veut plus être une enfant mais une « dame ». Elle s'exclut elle-même du groupe d'amies avec qui elle sortait pour y arriver.

Ginia ne parlait pas sérieusement — car, justement, son plus grand plaisir, c'était de passer ces quelques heures seule à la maison, comme une dame — mais il fallait bien faire comprendre de

« Il est visible que je lui plais, la manière dont je parle, dont je regarde, comme je suis ; je lui plais comme amie, il m'aime. Il ne croyait pas que j'avais dix-sept ans, il m'embrassait sur les yeux ; je suis vraiment une femme. »

⁶⁰ Si Ginia cède aux avances de Guido c'est aussi parce qu'il a un certain statut social de par son métier de peintre. Lorsque celle-ci apprend qu'il est d'origine paysanne cela la trouble profondément :

« Maintenant, elle comprenait pourquoi Amélia n'avait jamais voulu de lui. « S'il n'était pas peintre, ce serait un campagnard quelconque » [...] « Mais lui habite ici, pensait-elle, et il a fait des études, et nous avons les mêmes cheveux. » »

⁶¹ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 13.

⁶² Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 12.

temps en temps à Rosa qu'elles n'étaient plus des gosses. Même dans la rue, Rosa ne savait pas se tenir, elle faisait des grimaces, riait, se retournait — Ginia l'aurait tuée.⁶³

Si Ginia ne cesse de marteler qu'elle est seule, c'est qu'elle considère sa solitude comme une liberté. Elle n'est sous la tutelle de personne et vit de façon autonome. Dans ce cas, elle est déjà un peu adulte.

Elle trouvera en Amélia un modèle, une figure de femme, certes imparfaite, mais suffisante pour pouvoir s'en inspirer. Néanmoins, Ginia cherchera à dépasser ce modèle, à être plus vertueuse qu'Amélia qu'elle considère, elle aussi, comme une fille « perdue »⁶⁴. Ginia croit encore qu'il est possible d'avoir une sexualité hors mariage sans être perçue par autrui comme étant dans le péché. Pour accepter ses propres agissements, elle s'invente une autre forme de mariage qui naîtrait de l'acte même de se voir nu :

C'est ainsi que commença sa vraie vie d'amoureuse, car maintenant que Guido et elle s'étaient vus nus, tout lui semblait différent. Maintenant oui, où elle était comme mariée, même quand elle était seule, il suffisait de penser aux yeux de Guido quand ils l'avaient regardée, pour ne plus se sentir seule. « C'est ça que ça veut dire, se marier. »⁶⁵

Mais, peu à peu, ses espérances s'ébranlent et Ginia ne comprend que trop tard que ses idéaux n'étaient qu'illusoire.

D'une certaine manière, Nadia, dans *la Soif*, agit pareillement. Elle aussi ne se sent pas à sa place auprès des jeunes gens de son âge et préfère la solitude aux sorties en groupe, mais ce, pour des raisons différentes. En effet, Nadia est musulmane mais son physique et surtout son éducation tendent à la faire paraître aux yeux de tous comme une Européenne. Dans cet *entre-deux*, Nadia est incapable d'adopter une unique position et reste en retrait, seule.

Ma surprise était légitime ; sur cette plage à la mode, fréquentée en majorité par des familles de colons et quelque fois des fonctionnaires, tous, en tout cas, européens, nous étions les seuls estivants musulmans. D'ailleurs, mon teint de blonde et mon allure émancipée trompaient la plupart ; et ceux qui me connaissaient n'oubliaient pas de rappeler ma mère française, morte, il est vrai, à ma naissance, mais mon père m'avait élevée, comme ils disaient, « à l'européenne ». J'avais beau les ignorer, j'étais une des leurs.⁶⁶

Au départ, elle aussi a le sentiment d'être supérieure aux autres et affiche impunément sa double culture. En réalité, elle désire assumer ce qu'elle est. *La Soif*, sur le même schéma que « Le Bel Été », raconte les désillusions de Nadia sans cesse en porte-à-faux avec les

⁶³ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 10-11.

⁶⁴ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 69 :

« Et puis Ginia était sûre, mais elle n'osait pas le dire, que ce genre de chose arrivait quand on commettait les péchés que commettait Amélia. »

⁶⁵ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 76.

⁶⁶ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 17.

autres. Celle-ci souhaite faire concorder la réalité musulmane avec ses propres idéaux concernant la femme et le couple. Elle cherche à être considérée par son entourage, à être intégrée et reconnue par les siens.

Jedla est une sorte de double d'Amélia en ce sens qu'elle aussi est un modèle pour le personnage principal, mais ce, de façon plus complexe et paradoxale. En effet, très tôt dans le roman, nous comprenons que Nadia envie le couple que forment Jedla avec Ali, même si par la suite ils représenteront pour elle tout ce qu'elle refuse. Ce couple constitue pour Nadia une référence. C'est pourquoi elle tentera de "voler" Ali à Jedla, considérant qu'elle est plus à même de le rendre heureux.

De même que pour Ginia, la quête de Nadia est celle d'un homme capable d'entendre ses différences et de les accepter. Mais cela semble impossible et Nadia doit se résoudre à abandonner cet idéal. Malgré les critiques qu'elle adresse, au cours du roman, aux femmes musulmanes mariées et séquestrées dans leur maison, elle n'hésite pas, dans les dernières pages de *La Soif*, à se marier avec Hassein et à "s'enfermer" elle aussi pour trouver enfin sa place dans ce monde. Nadia doit finalement se fondre dans un modèle préconçu par la société. Contrairement à Ginia qui souhaitait être un prototype de la femme parfaite, au début du « Bel Été », Nadia ne se soumet aux traditions musulmanes qu'à la fin du roman. Leur parcours est en quelque sorte inversé.

Ces deux ouvrages présentent une même trame romanesque. Au début du récit, le personnage principal veut se distinguer des autres et préserver ses valeurs et ses différences⁶⁷. Il entre dans une quête identitaire avec la revendication du moi par rapport à autrui. Aussi bien Ginia que Nadia ont dans l'idée d'atteindre leur idéal qui serait de trouver un homme avec qui elle formerait un couple idyllique. Toute la difficulté réside dans le fait de vouloir à la fois préserver son intégrité et son authenticité tout en se confrontant à l'autre. Assia Djébar reprend à Cesare Pavese une des problématiques essentielles liées au couple. À cela s'ajoute le monde extérieur, les autres qui renvoient une image du couple. Ceux-ci se présentent donc, dans un premier temps, comme un obstacle, une entrave. Ce ne sera que plus tard que le personnage se rendra compte de leur nécessité. C'est pourquoi, au cours du récit, il se trouve régulièrement seul. Cet adjectif revient quasi systématiquement sous la plume de Cesare Pavese pour qualifier Ginia. C'est à la fin de la nouvelle, lorsqu'elle se retrouve toute seule, qu'elle comprend ses erreurs et peut, dès lors, évoluer et acquérir une certaine maturité. Ginia

⁶⁷ Ginia veut être en accord avec les valeurs qu'on lui a inculquées tout en devenant une femme ; Nadia veut conserver son éducation à l'européenne dans le monde musulman.

réalise alors qu'elle a été impatiente et qu'elle n'a pas agi comme une femme mais comme une enfant capricieuse :

Elle comprenait que c'était elle qui avait été idiote. Toute la matinée, elle songea à se tuer ou espéra au moins avoir attrapé une pneumonie. Comme ça, ce serait leur faute et ils auraient des remords. Mais se tuer ainsi ne valait pas la peine. C'était elle qui avait voulu jouer les femmes et elle n'y était pas parvenue.⁶⁸

Ses agissements l'ont isolée. Elle craint de ne plus jamais retrouver ces instants de joie et d'insouciance qu'elle avait eu l'été passé. Sa solitude est telle qu'elle espère secrètement que quelqu'un franchisse le pas de sa porte :

Ce soir-là, elle attendit Rosa, elle attendit Amélia, elle attendit même Rodrigues, bien décidée à fermer la porte au nez à n'importe qui. Personne ne vint.⁶⁹

L'autre apparaît comme essentiel. Si Ginia ignore ses petits camarades, leur présence, de ce fait, est indispensable. Il n'y a aucun intérêt à "bouder" si les personnes concernées ne sont pas là pour s'en rendre compte.

Le point commun entre ces deux romans réside dans la manière dont chacun traite la quête identitaire de leur personnage principal. En effet, que ce soit Ginia ou Nadia, chacune comprend à ses dépens qu'elle ne peut pas devenir la personne qu'elle souhaite être sans se confronter à autrui. L'autre est un passage obligé pour se définir. D'ailleurs, nous retrouvons régulièrement des passages qui mettent en scène le regard extérieur. C'est lui qui façonne le personnage principal. Assia Djébar s'empare de cette problématique tout en la réactualisant, en y mêlant des thèmes plus proches de la réalité algérienne. Si Nadia est aussi mal à l'aise c'est parce que les autres, les siens, la rejettent et la perçoivent comme « un pauvre petit produit de fabrication mixte »⁷⁰. Chez Pavese, cet intérêt pour le regard extérieur est visible au travers du thème de la peinture et des peintres où il y joue un rôle primordial. Lorsque Ginia assiste à une séance de nus dans laquelle pose Amélia, la scène est décrite en ces termes :

Son cœur se mit à battre quand Amélia se leva pour la première fois en s'étirant et ramassa son slip tombé du divan, mais c'était une émotion stupide qu'elle eût éprouvée également, si elles avaient été seules, l'émotion de s'apercevoir que nous sommes toutes faites pareilles et que, pour n'importe qui, voir Amélia nue, c'était comme la voir, elle.⁷¹

Amélia sert de miroir à Ginia. Elle est une sorte de double. L'autre, chez Cesare Pavese, permet de mieux se connaître et c'est ce qui effraie tant Ginia. Il est vrai que ce regard

⁶⁸ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 85.

⁶⁹ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 85.

⁷⁰ Assia Djébar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 31.

⁷¹ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 25.

extérieur est perçu négativement par cette dernière. Il lui pèse et lui renvoie une image d'elle-même qu'elle ne supporte pas. C'est pour cette raison qu'elle demandera à Guido qu'il n'y ait personne d'autre lorsqu'ils passent des moments seuls, tous les deux :

Maintenant qu'elle savait que Guido était aussi gentil, elle devint plus courageuse et, la tête appuyée contre son épaule, elle lui dit qu'elle voulait toujours le voir seul parce qu'avec lui elle était bien mais pas avec les autres.⁷²

Le regard de Guido la blesse également, ainsi que le sien⁷³. Ses principes et préjugés sur l'amour et le sexe l'empêchent de s'épanouir véritablement. De surcroît, Ginia doute sans cesse d'elle-même, de son physique et, peu à peu, se met à jalouser Amélia et les autres femmes qui ont été modèle pour Guido.

Ils franchirent la porte d'entrée en riant, et Ginia prit le tram en pensant à Amélia, aux filles qui avaient posé pour les dessins, et en se comparant mentalement à elles.⁷⁴

Ginia essaie de se voir telle qu'on la perçoit, pour se connaître elle a besoin de se comparer.

Le passage de l'enfance à l'âge adulte se fait progressivement. Ginia doit faire l'expérience de l'échec, ici l'échec amoureux. À l'instar du personnage principal de *La Soif*, Ginia ne réalise que trop tard qu'elle n'est pas maîtresse des événements. Cette première désillusion est un passage obligé pour accéder au rang de jeune femme. Après cet épisode, Ginia n'est plus la même, elle prend conscience qu'elle a agi de façon puérile. Cesare Pavese rend merveilleusement bien l'écart qui existe dans son personnage principal qui oscille sans cesse entre la petite fille et la femme.

C'était elle qui avait voulu jouer les femmes et elle n'y était pas parvenue.⁷⁵

Ginia n'arrive pas à adopter une seule et même posture, elle se découvre des atouts féminins par excellence tels que sa sensualité et son corps mais ses agissements demeurent encore très enfantins.

La relation homoérotique qui constitue aussi bien l'intrigue romanesque du « Bel Été » que celle de *La Soif* est également représentative de la quête identitaire qui bouleverse le

⁷² Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 56.

⁷³ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 55 :

« Et ainsi cette demi-heure, pendant laquelle Ginia aurait voulu lui demander tant de choses, sur Amélia, sur lui, sur ses tableaux, et ce qu'il faisait le soir et s'il l'aimait, s'écoula sans que Ginia ait le courage d'obtenir seulement qu'ils aillent derrière le rideau parce que, à la lumière il lui semblait que tout le monde la regardait. »

⁷⁴ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 73.

⁷⁵ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 85.

personnage de Ginia et de Nadia. L'amitié de Ginia pour Amélia fait partie de cet apprentissage. Ginia explore une autre forme de rapports humains aux côtés d'Amélia.

La fin de chacun de ces deux ouvrages est emblématique de cette quête. En effet, nous ne savons pas, lors des dernières pages, si le personnage principal a tiré les leçons de ses agissements. Tout du moins, nous avons l'impression que les héroïnes ont appris de leurs actes, mais, comme le livre ne se clôt pas complètement, la possibilité que tout recommence n'est pas à négliger. Dans *La Soif*, Nadia semble réaliser au dernier moment qu'elle ne s'est pas mariée pour les bonnes raisons avec Hassein et qu'elle ne pourra pas effacer sa culpabilité face au décès de Jedla. Son mariage semble voué à l'échec. La fin du « Bel Été » voit le retour d'Amélia dans la vie de Ginia. Comme si rien n'avait jamais eu lieu, Ginia et Amélia reprennent leurs habitudes :

[...] Écoute, Ginia, au cinéma, il n'y a rien de bien.
— Allons où tu voudras, dit Ginia. Je me laisse conduire par toi.⁷⁶

Ginia renoue ainsi avec son comportement de jeune fille passive qui se laisse guider par les autres, exempte de décisions.

Excepté ces deux grandes thématiques, la recherche d'un idéal et le rapport homoérotique entre deux jeunes femmes, il y a très peu de points communs entre ces deux ouvrages. Le style de Cesare Pavese est très différent de celui d'Assia Djébar. Ce dernier possède une écriture très épurée, très sobre. On ne trouve pas de longs passages lyriques dans « Le Bel Été ». On ressent, au contraire, chez lui le désir d'exprimer le quotidien, le banal à travers une langue dépouillée et d'une grande simplicité. Il explore également le parler populaire donnant ainsi à ses textes une tonalité familière et désinvolte qui n'est aucunement reprise par Assia Djébar. Toutefois, Cesare Pavese expérimente, à travers ses différentes nouvelles, des types d'énonciations divers. L'action, dans « Le Diable sur les collines », est relatée par un narrateur masculin homo-intradiégétique ; « Entre femmes seules » est un récit à la première personne où le narrateur est une femme et possède un statut de narrateur homo-intradiégétique. Nous pouvons voir ici un lien avec les romans du premier cycle romanesque d'Assia Djébar qui, eux aussi, changent régulièrement d'instances narratives. L'histoire des *Enfants du Nouveau Monde* est prise en charge par une narratrice extra-hétérodiégétique et « *Les Alouettes naïves* jouent avec les différents pôles de l'énonciation. Au discours d'Omar, narrateur au statut homo-intradiégétique, s'oppose celui de la narratrice-auteure qui, en

⁷⁶ Cesare Pavese, *Le Bel Été*, *op.cit.*, p. 87.

position extra-hétérodiégétique, prend en charge les discours des autres personnages. »⁷⁷ Si ce n'est là une ressemblance suffisante entre ces deux auteurs cela témoigne, tout du moins, d'une volonté de varier les points de vue et le genre du narrateur.

Les textes de Cesare Pavese ont sûrement dû jouer un rôle essentiel dans l'élaboration des premiers romans djebariens. Assia Djébar a emprunté plusieurs thématiques à celui-ci qu'elle a, par la suite, développées et faites siennes. *La Soif* reprend certaines de ces problématiques, mais cette influence est de moins en moins visible pour ses autres romans; le style d'Assia Djébar émergeant petit à petit, leurs œuvres n'ont plus en commun que ce côté méditerranéen, ces atmosphères chaudes et pesantes et ce goût prononcé pour la paresse et la lassitude.

L'analyse comparée menée dans ce chapitre a permis de mettre en lumière des liens intertextuels forts entre *La Soif*, *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan et *Le Bel Été* de Cesare Pavese. *La Soif* s'inspire indéniablement de *Bonjour Tristesse* en reprenant un même schéma narratif ainsi qu'un personnage principal au tempérament bien affirmé et en perpétuel conflit avec lui-même. Cette contiguïté se double d'une même sensibilité aux mots et au rythme des phrases qui font d'Assia Djébar une héritière de Françoise Sagan. Toutefois, elle ne se réduit pas qu'à cela puisqu'il est possible de rapprocher *La Soif* d'une autre œuvre, *Le Bel Été*, en ce qu'elles abordent toutes deux des problématiques similaires telles que le couple et ses conséquences sur l'individu et les rapports ambigus entre jeunes femmes. Mais ce faisant, force est de constater qu'Assia Djébar a su renouveler une matière littéraire déjà explorée et imposer son propre système de langue au travers de cette première publication.

C'est en empruntant des matériaux littéraires à d'autres écrivains présents ou passés et en les détournant qu'Assia Djébar a construit son propre style. Ses lectures, mais aussi les *best-sellers* d'une certaine époque, ont pu déteindre sur son écriture et ainsi participer à l'élaboration d'une esthétique personnelle. Les influences extérieures sont sûrement celles qui donnent l'envie d'écrire à l'écrivain, mais celui-ci ne saurait acquérir une originalité sans travailler minutieusement son texte. Plus il écrit, plus il est susceptible de maîtriser sa phrase, son rythme et ainsi parfaire son écriture.

Il s'agira donc, dans un deuxième temps, de s'intéresser aux modifications et amplifications faites par Assia Djébar au sein de son écriture. Qu'est-ce qui différencie, par exemple, la rédaction de *La Soif* de celle des *Enfants du Nouveau Monde* ? Une étude

⁷⁷ Giuliva Milo, « Naissance d'une œuvre », *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, collection « documents pour l'Histoire des Francophonies/Afriques », Editions scientifiques internationales, Bruxelles, 2007, p. 61-62.

comparative entre son premier, son troisième et son quatrième roman permettra d'éclairer l'évolution du style djebarien et d'en extraire les thématiques privilégiées par l'auteure ainsi que les procédés littéraires qui seront par la suite développés plus longuement dans son second cycle romanesque.

Chapitre second

De l'écriture de *La Soif* aux *Alouettes naïves* : le parcours intratextuel d'Assia Djebar.

Après la parution de son premier roman, il faut attendre la publication des *Enfants du Nouveau Monde*¹ pour véritablement voir et ainsi pouvoir apprécier des choix stylistiques et thématiques assumés et affirmés.

Ce troisième roman est, par de nombreux aspects, en rupture avec les précédents ouvrages. Publié en 1962 mais achevé depuis le milieu de l'année 1961, il porte sur la guerre d'indépendance de l'Algérie et sur les répercussions qu'un tel phénomène a pu provoquer dans la société musulmane. Mais bien davantage que le témoignage d'une simple évolution thématique par le biais d'une intrigue centrée cette fois-ci sur la guerre et l'engagement politique, ce roman est remarquable par l'élaboration d'une écriture à voix multiples, sorte de symphonie musicale.

Les différences les plus flagrantes entre *La Soif* et *Les Enfants du Nouveau Monde* sont donc visibles dans la construction même du roman. Contrairement à la première œuvre monologique, *Les Enfants du Nouveau Monde*, dès l'exposition de sa table des matières, fait montre de cette pluralité de voix. Chaque chapitre porte le nom d'une femme ou d'un homme, ce qui laisse supposer que chacune des parties se focalise sur un seul des personnages et relate son récit. En réalité, la composition de l'ouvrage est plus complexe. Bien qu'Assia Djebar s'applique à faire coïncider ses titres de chapitre avec des contenus thématiques, elle se permet des digressions, revenant sur des personnages déjà évoqués. Par ce procédé, elle arrive à relier les différents destins de ses protagonistes et à maintenir un fil conducteur.

Les Alouettes naïves ont, elles aussi, une architecture très "travaillée". Si la structure tripartite de l'œuvre : « Autrefois », « Au-delà » et « Aujourd'hui », fait se succéder des périodes et brouille les repères temporels, des changements énonciatifs récurrents s'ajoutent à ce schéma ainsi que l'insertion de psycho-récits qui font de ce roman une sorte de chant collectif².

¹ Comme nous l'avons souligné dans l'introduction, nous ne nous intéresserons pas, dans ce chapitre, à son deuxième roman, *Les Impatients*, car, bien qu'il nous présente une intrigue captivante autour d'un jeune couple, il ne se distingue pas assez de l'écriture de *La Soif* pour nous permettre d'analyser une évolution esthétique.

² Dans « Ruptures et décalages : *Les Alouettes naïves* d'Assia Djebar », Denise Brahim s'intéresse de très près à cette composition : « Des trois parties du livre, la première et la troisième sont les plus développées et elles sont présentées comme formant une suite chronologique allant de la première intitulée *Autrefois* à la troisième

Cet écart entre les deux premiers et les deux derniers romans de ce qui apparaîtra comme un premier cycle romanesque atteste d'une progression dans l'écriture. Quelles sont les modifications et corrections thématiques et stylistiques opérées par Assia Djébar qui font de ces deux ouvrages des œuvres sur le chemin d'une "maturité" ?

1 La reprise et l'amplification de certains thèmes.

Si Assia Djébar ne s'écarte pas radicalement de ses précédents écrits avec *Les Enfants du Nouveau Monde* nous pourrions dire qu'elle s'applique plutôt à "libérer" son écriture en reprenant des motifs textuels déjà contenus à l'état de germe dans *La Soif* et *Les Impatients* pour en faire de véritables *leitmotive* qui traverseront, dès lors, entièrement son œuvre.

Perpétuellement préoccupée par la femme musulmane et son devenir dans une société en pleine métamorphose, Assia Djébar s'attache à mettre en scène un ensemble de figures féminines, allant de la femme traditionnelle musulmane à l'occidentalisée, de l'"émancipée provocante" à la "maquisarde". En dressant un tel tableau, elle ne cherche pas à blâmer un comportement en particulier, mais jette un regard, à un instant donné, sur la situation de l'ensemble des femmes en Algérie.

Assia Djébar est soucieuse d'explorer les rapports hommes/femmes et la question du couple dans le monde musulman : le couple en tant qu'éternelle confrontation, en tant que refuge indispensable à l'épanouissement d'un quelconque bonheur, le couple comme lieu de toutes les altérités, de tous les combats. C'est seulement avec *Les Enfants du Nouveau Monde* qu'il nous est possible de voir clairement développées et non plus esquissées ces thématiques au même titre que celles de la guerre et de l'engagement politique.

1.1 La femme.

En tant que femme, qui plus est musulmane, Assia Djébar se sent concernée par les problèmes et les difficultés vécus par ses "sœurs" à une époque où la liberté des femmes est

intitulée *Aujourd'hui*. L'une et l'autre prennent la forme d'un récit ou plus exactement d'une juxtaposition de récits de nature assez diverse et qui se situent à différents moments du temps, sans exclure les retours en arrière vers un passé plus ou moins lointain [...]. Dans le domaine de l'histoire, on peut certes affirmer la continuité, raccorder le présent au passé et les projeter vers l'avenir. Mais l'évolution qui se produit au long de ce parcours est vécue comme une série de décalages qui font que les êtres humains ne parviennent pas à se retrouver eux-mêmes. L'histoire les détruit à mesure qu'elle se construit. [...] La masse romanesque, du seul fait de sa composition, fait apparaître ces failles comme des obstacles tragiques au mouvement qu'on voudrait croire continu des émancipations. » *Assia Djébar*, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, L'Harmattan, 2008, « Autour des écrivains maghrébins ».

une question en plein essor en France. C'est pourquoi elle leur donne si souvent la parole et s'attache à retranscrire le plus fidèlement possible leur quotidien.

Même si dans *La Soif* et *Les Impatients* une jeune fille est au centre de l'intrigue, celle-ci se présente comme nettement occidentalisée, alors que, sur ce point, *Les Enfants du Nouveau Monde* innove, car tout en optant pour une narration à la première personne, sept femmes ont la parole³, chacune d'elles incarnant un type de femmes spécifique. Ces dernières sont touchées "de plein fouet" par la guerre, ce qui n'était pas le cas des personnages de Nadia et Dalila qui évoluaient dans un monde protégé, hors actualité. Le livre de 1962 se propose bien de mettre en relief ces mutations.

Nous pouvons regrouper les différents protagonistes de ce roman en trois catégories : les traditionnelles, les « petit[s] produit[s] de fabrication mixte »⁴ et les "engagées".

Chérifa et Amna, sa voisine, appartiennent à la première catégorie. Toutes deux se plient aux coutumes et aux traditions musulmanes. Femmes cloîtrées, elles sont soumises à leur maître : leur mari. Mais, cette passivité propre est en réalité présentée comme ébranlée. Chérifa se souvient de son premier mariage et de sa nuit de noces avec horreur.

Rien de pire, se dit-elle en revenant s'asseoir auprès de la morte, tandis que, dans le gris finissant du jour, la lueur des bougies s'allongeait et tremblotait le long des murs, rien de pire que d'être obligée de vivre près d'un homme que tout en elle avait instinctivement rejeté.⁵

Son dégoût pour cet homme ne va pas cesser de croître et quelques années plus tard cette dernière s'élèvera contre lui, refusant ses avances. Bien que le passage soit long, il est toutefois intéressant d'analyser les réactions de Chérifa lors de cet événement :

Il la toucha. Chérifa ne comprenait pas. Dans ses bras, maintenant, elle entendait le trouble de *l'homme* dont les lèvres couraient sur son cou, sur sa gorge. Quelle idée ce matin, d'avoir mis ce peignoir qui la découvrait tant ! Quand il était parti, elle s'était sentie, seule dans la maison, si insouciant ! Elle percevait la voix rauque de *l'homme* qui murmurait des mots confus. Lui, son mari ? Lui, plus étranger qu'un étranger ? Elle refusait. Ces caresses, ce souffle précipité ; *non*, elle disait *non* ! Tout son être, tout son corps disait *non* pour cette intimité aveuglée qu'il tentait de bousculer avec des mots qu'il voulait tendres, qu'elle trouvait insultants. *Non* !

[...] Elle savait depuis le début, qu'elle n'aimait pas *cet homme* ; elle savait aussi effacer de sa mémoire tout souvenir de leurs furtifs contacts nocturnes, « son devoir d'épouse », disait-on. Le jour, il ne lui en restait rien ; même pas l'ennui inévitable, si ordinaire à la majorité des femmes qu'elle connaissait, qu'elle voyait autour d'elle ne s'épanouir, ne se découvrir que dans les limbes éclairées d'aurore de la maternité [...].

³ L'écriture à la troisième personne offre l'occasion à Assia Djébar de sonder le cœur et les pensées de plusieurs femmes musulmanes. Dans *Les Enfants du Nouveau Monde*, elles sont au nombre de sept : Chérifa, Amna, Lila, Suzanne, Touma, Salima et Hassiba.

⁴ Assia Djébar, *La Soif*, Julliard, 1957, p. 31.

⁵ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, Julliard, 1962, p. 27.

Ainsi, Chérifa qui, jusque-là ne s'était pas crue différente, si ce n'est dans l'orgueil hautain mais instinctif de l'allure, s'interrogeait, cet effort même la surprenant déjà. Qu'avait-elle connu tout à l'heure dans les bras de *cet homme* ? Son refus — elle n'ajoutait plus « venu de Dieu », mais *de moi* ! ... — avait-il jailli de ce désir d'homme projeté brutalement au soleil, sans l'excuse des nuits conjugales ? et ce dégoût ?⁶

Dans cette page, la narratrice alterne entre narration et discours indirect libre. Nous comprenons que le mari de Chérifa est excité par son comportement. Le fait qu'elle se soit opposée à son autorité (quelques pages avant, nous pouvons lire que Chérifa refuse de porter son enfant), cette révolte, la rend aux yeux de l'homme extrêmement désirable. Ce n'est qu'à son contact qu'elle réalise ce qu'elle a provoqué en lui : « Dans ses bras, maintenant, elle *entendait* le trouble de *l'homme* dont les lèvres couraient sur son cou, sur sa gorge. » Sa première réaction est révélatrice : elle se fait des reproches : « Quelle idée ce matin, d'avoir mis ce peignoir qui la découvrait tant ! » La modalité exclamative souligne l'état d'inquiétude dans lequel elle se trouve à cet instant ainsi que la culpabilité qu'elle ressent envers ses propres agissements. Puis, elle se ressaisit, ceci est visible au travers des interrogations « Lui, son mari ? Lui, plus étranger qu'un étranger ? » Le parallélisme de construction montre que Chérifa se réveille. Elle réagit enfin et réalise sa situation. Comme les tragédiennes classiques, elle semble vouloir contenir sa violence par le biais de ces questions lapidaires. Cette violence explose pourtant dans la phrase suivante où son refus s'affirme clairement. La narration disparaît presque complètement, laissant place aux pensées de Chérifa dans lesquelles le mot « non » martèle à quatre reprises le texte. Chérifa perçoit son mari comme un étranger, un ennemi. L'emploi du syntagme « l'homme » pour le désigner n'est pas anodin. Il est anonyme et inconnu pour elle. Et en même temps, par cette appellation, elle désigne tous les hommes, le sexe opposé dans sa globalité.

Le deuxième paragraphe fait état de sa conduite durant les trois années qu'a duré son mariage. Chérifa se conformait aux normes de la société musulmane traditionnelle en acceptant passivement des relations sexuelles journalières avec un homme qui lui répugnait. Elle a réussi l'exploit durant toutes ces années à vivre en occultant ce qu'elle ressentait, sans que cela n'entache son quotidien : « Le jour, il ne lui en restait rien ; même pas l'ennui inévitable, si ordinaire à la majorité des femmes qu'elle connaissait, qu'elle voyait autour d'elle ne s'épanouir, ne se découvrir que dans les limbes éclairées d'aurore de la maternité [...]. »

Cet épisode sordide “fait l'effet d'une bombe”. Elle commence alors à penser par elle-même, à prendre conscience de son existence en tant qu'individu : « Son refus — elle

⁶ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 31 à 33. Nous soulignons.

n'ajoutait plus « venu de Dieu », mais *de moi !* ... — avait-il jailli de ce désir d'homme projeté brutalement au soleil, sans l'excuse des nuits conjugales ? » Elle sera répudiée par cet homme et se remariera avec Youssef avec qui elle connaîtra enfin le bonheur. Mais, ce début de révolte n'aboutira pas⁷. Toujours voilée et cloîtrée, Chérifa ne se libérera pas des carcans de la société.

Le personnage d'Amna lui est proche. Femme traditionnelle, cette dernière est mariée à Hakim, inspecteur de police, qu'elle respecte et honore docilement. Mais, un jour, celle-ci lui ment, tandis qu'elle ne lui dissimulait jamais rien. Par cet acte, elle enfreint les lois du mariage en agissant contre son mari :

Écoute, je sais : Youssef n'était pas là cette nuit. Mais retiens bien ceci et dis-le-lui quand il rentrera : mon mari (puisque'il est mon mari hélas, puisque tel a été mon sort, je le demande aujourd'hui à Dieu, pour la première fois ! ...), mon mari s'est dérangé pour venir m'interroger. [...] Il a dit : « Est-ce que Youssef était bien là cette nuit, à son heure habituelle, depuis le coucher du soleil jusqu'à ce matin ? » Il l'a demandé plusieurs fois. Il sait que je ne mens pas. Jamais, je ne lui ai menti. Je ne suis pas de ces femmes hypocrites qui prennent plaisir à cacher tant de choses à leur maître. Il sait qu'avec moi, il peut entrer à n'importe quelle heure, tout reste clair dans sa demeure dont j'ai la charge. Non, je ne lui ai jamais menti, Dieu m'est témoin... [...] Je lui ai dit : « Youssef était là comme d'habitude, auprès de sa femme. » Oui, je lui ai menti. Que Dieu me pardonne : je lui ai menti et je ne regrette rien.⁸

Si Amna se conduit ainsi, c'est à cause de la guerre et du métier qu'exerce Hakim. Travaillant pour l'administration française, il est considéré par les siens comme un traître à la patrie. Amna choisit son camp, elle opte pour son pays avant « [s]on maître, [s]on seigneur, le père de [s]es enfants ». Elle affiche, dès lors, sa participation, certes minime, à la guerre d'indépendance.

Chérifa comme Amna sont encore immergées dans la religion musulmane et ne peuvent en aucun cas être qualifiées d'émancipées. Mais leur comportement irréprochable au sein de la société se fissure peu à peu. Un autre genre de femmes musulmanes naît alors.

Lila et Touma sont, à des degrés différents, des Arabes émancipées influencées par les mœurs occidentales.

Lila a été éduquée selon le modèle français. Son père, conscient des transformations futures que génère la colonisation, veut que sa fille bénéficie des mêmes armes que les petits Français. Elle est scolarisée et ira jusqu'à faire des études supérieures en philosophie.

⁷ Même si un deuxième mouvement de révolte a lieu plus tard dans le récit, il s'agit de l'épisode où Chérifa décide de traverser toute la ville, seule, pour prévenir son mari du danger qu'il encourt, elle restera néanmoins une femme cloîtrée.

⁸ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 85-86.

Rachid [le père de Lila] veut habiter seul avec sa femme (« seul ? Pourquoi seul ?... Impossible ! »). Il veut, un jour, quel scandale, emmener sa femme — sa femme toujours ! — à la capitale (« pour une promenade ?... quelle fantaisie ! ») ; il veut...que veut-il encore ? — « Oui, parfaitement, précise Rachid, ma fille ira à l'école. Cette fois, père, je ne céderai pas. » [...] Bientôt les temps vont changer, même les filles auront besoin d'être armées !⁹

Elle est l'exemple même de la jeune femme musulmane des temps modernes, coincée entre deux cultures que tout semble opposer. Fiancée et mariée à un jeune musulman du nom d'Ali, Lila accepte de remplir ses devoirs de femme musulmane, et finit par rester enfermée chez elle par amour¹⁰. Mais, lorsque ce dernier part au maquis la laissant seule, elle décide de louer un appartement en retrait de la ville dans lequel elle tentera désespérément de vivre sans lui. Tout ce qui préoccupe Lila c'est son couple. Impuissante face à la solitude, elle essaie de comprendre comment elle en est arrivée là. Incapable d'entendre les raisons qui ont poussé Ali à entrer dans la lutte, elle l'a vu s'éloigner peu à peu. Il est vrai que Lila ne se soucie guère des problèmes politiques de son pays. Ce ne sera qu'à la fin des *Enfants du Nouveau Monde*, lorsqu'elle se trouvera au poste de police pour être interrogée après l'arrestation de son cousin Bachir pour l'attentat d'une ferme, qu'elle aura enfin l'impression d'exister et d'avoir une utilité dans ce monde :

« Enfin, me voici donc », se dit Lila, comme si depuis longtemps elle devait arriver là, sur cet horizon. « Enfin »... et elle suit ses gardes dans la prison neuve. [...] Non, encore sur le bord, elle se trompe : rien ne lui est familier. Rien de l'exaltation de se sentir enfin parvenue là où s'ouvrent les douleurs froides, les cris des nuits effarées, les chœurs de victoire des victimes ; rien de cette palpitation du nouveau monde auquel elle va appartenir, enfin délivrée d'elle-même, des nœuds de sa jeunesse, des plaines de sa solitude ; non, rien ne sera pareil aux vertiges qui l'ont autrefois possédée, sortilèges. Elle se trompe : elle croit réapprendre le défi alors que tout, brusquement, derrière elle, a retrouvé son cours ; devant l'épreuve qui commence, elle pense qu'une seule certitude l'attend : le triomphe de son orgueil et la fierté du duel, alors qu'il s'agit désormais de sa naissance, — ou d'un véritable réveil.¹¹

Le personnage de Touma est entièrement affranchi. Se moquant des siens et de ce qu'ils peuvent penser, elle arbore des tenues vestimentaires provocantes voire choquantes pour un pays puritain tel que l'Algérie. D'ailleurs, elle ne fréquente aucun Algérien mais seulement des Européens, la plupart soldats. Son désir de liberté et sa soif d'exister la poussent à n'agir qu'en tant qu'Occidentale. Elle ne revendique pas le moins du monde ses origines arabes bien au contraire :

⁹ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 206.

¹⁰ « Lila commença donc par faire l'expérience de l'abandon, de la passivité amoureuse ; elle se plia, avec moins de reconnaissance que de plaisir ébloui, à cette ambition d'Ali, sans voir qu'en voulant la construire, il la limiterait en même temps. [...] Ali persistait à vouloir modeler Lila — Lila si rétive désormais —, à la projeter le plus près possible de cet absolu qu'il entrevoyait pour elle. » Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 45.

¹¹ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 308, 309, 310. Nous soulignons.

[...] elle imagine le désir des hommes qui la jaugent s'aiguiser davantage de pouvoir contempler « l'Arabe affranchie » (« Oui, avec des escarpins, une jupe courte, une permanente, vraiment pareille aux nôtres ! ... et même bien roulée... une brune si aguichante ; elle pourrait être de Marseille, ou d'Arles... »).

Touma aime que ces hommes la violent ainsi ; elle y voit une forme d'estime. Les autres, quand elle passe, ferment leur visage. « Les autres » ; elle rectifie : « Les Arabes » et elle prononce ces mots en redressant la tête.¹²

Elle est autonome, travaille comme secrétaire dans une société d'assurances. Elle est une indicatrice pour la police française, dénonçant ceux qui complotent contre le système de la Métropole. Elle représente dans ce roman la figure de la traîtresse :

Tout le monde savait que Touma ne fréquentait que les Européens, elle plus digne que la dernière des prostituées. [...] Ta fille, sais-tu donc ce qu'elle fait, toi qui ne vois rien, qui n'as conscience de rien, elle trahit la cause ! elle trahit !¹³

Elle se fera assassiner par son propre frère, Tawfik qui, par ce geste, pensera sauver l'honneur de sa famille. L'auteure n'affectionne pas particulièrement ce personnage qui est pour elle le fruit des dérives de la guerre.

Nous pouvons considérer Suzanne comme appartenant à cette deuxième catégorie de femmes. En effet, bien que cette dernière soit une Française elle vit en Algérie depuis sa plus tendre enfance et est mariée à Omar, un avocat arabe. Lorsque celui-ci trouve les événements trop dangereux pour lui et sa famille et décide de partir un temps en France, Suzanne refuse de le suivre. Pour elle, l'Algérie est sa patrie. Elle ne peut accepter de l'abandonner ainsi que les gens qu'elle aime :

Omar voulait que Suzanne et Nadia [leur petite fille] partent avec lui. « Non », avait rétorqué Suzanne. Et Omar savait que ce serait toujours non. « Notre place à tous est ici ! Ce n'est pas le moment de partir. Non. » [...] Je resterai ici, même si cela doit durer dix ans. Si je te quitte un jour [...] je ne divorcerai qu'à la fin, quand tout sera fini, quand ce pays sera libre...¹⁴

Suzanne est une Française qui a fait sienne l'Algérie. Elle est donc, elle aussi, une figure hybride à l'instar de Lila et de Touma¹⁵.

À ce second groupe s'ajoutent les femmes "engagées" qui sont, dans *Les Enfants du Nouveau Monde*, au nombre de deux.

¹² Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 147.

¹³ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 270-271.

¹⁴ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 126-127.

¹⁵ Assia Djébar dépeint très régulièrement ses protagonistes féminins occidentalisés en train de fumer comme si la cigarette était une marque de l'émancipation féminine. Lila, de la même façon que Touma, Suzanne ou encore Nadia, le personnage de *La Soif*, sont fumeuses.

Salima est une jeune institutrice, arrêtée par la police pour avoir participé activement à la lutte pour l'Algérie libre. Elle aussi a pu continuer ses études supérieures et accéder à une certaine indépendance :

Elle était alors, de la ville, la seule musulmane à poursuivre ses études. Un père mort à l'âge où elle aurait dû, comme les autres, se cloîtrer ; une chance, en somme. Mais sa mère et eux tous restaient à la charge d'un oncle guère riche. Fallait-il apprendre l'humilité ? Elle se revoyait alors à quinze ans, décider, le jurer, puisqu'elle était l'aînée, de « *se conduire en homme* ». D'affronter toutes les difficultés pour faire vivre, le plus tôt possible, le reste de sa famille.¹⁶

« Fidèle à son serment », elle subira de longs interrogatoires sans jamais fléchir sous la menace. Elle ne parlera pas et n'avouera jamais avoir comploté avec Mahmoud, un responsable politique.

Hassiba est, quant à elle, un personnage secondaire dans ce roman. En effet, nous avons peu d'informations la concernant et cette dernière ne s'exprime que très peu au cours de l'ouvrage. Le chapitre qui porte son nom ne s'intéresse en réalité presque pas à ce personnage. Il ne mentionne que son arrivée en ville, un après-midi, par la micheline. Celle-ci est accueillie par Youssef, également suspecté par la police d'être un patriote. Nous ne la retrouvons qu'à la fin de l'œuvre où, munie de « pataugas neufs », elle suit Youssef et un guide au travers de la montagne afin de rejoindre le maquis.

Salima et Hassiba sont des modèles de résistantes. Par leurs actes, leur fidélité envers la patrie et leur engagement, elles acquièrent un statut d'homme : « la guerre, pour les femmes, a été une période de participation totale à la vie des hommes, à la vie du pays. »¹⁷

Nfissa dans *Les Alouettes naïves* est, elle aussi, une figure de résistante. La première partie du roman intitulée « Autrefois » nous relate son séjour au maquis avec son fiancé Karim, puis son emprisonnement et enfin son retour auprès de sa famille. Ce roman suit le parcours d'une jeune algérienne militante qui, en pleine guerre d'Algérie, découvre l'amour et la sexualité. Avec cette œuvre, Assia Djébar mêle des thèmes qui lui tiennent à cœur de façon subtile et intelligente sans tomber dans le piège de la simplification¹⁸.

Assia Djébar met en scène les femmes musulmanes en fonction de l'espace dans lequel elles évoluent, ainsi dans *Les Enfants du Nouveau Monde* « se retrouve le rapport lieu

¹⁶ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit., p. 107. Nous soulignons.

¹⁷ « Il ne s'agit plus, comme on croit parfois en France, de savoir si les femmes algériennes participeront à l'Algérie indépendante. Elles *ont participé*. Demain, le rôle de la femme aura une suite logique. Peut-être même plus importante que le rôle de l'homme. », Sylvie Marion, « La Nouvelle Algérienne », entretien avec Assia Djébar, *France Observateur*, 13^{ème} année, n°629, 24 mai 1962.

¹⁸ *Les Enfants du Nouveau Monde* aborde ces mêmes thèmes mais ce dans un style moins élaboré, plus typé. La peinture des personnages et l'intrigue romanesque demeurent plus superficielles et plus schématiques que celles des *Alouettes naïves*.

clos/lieu ouvert qui était dans *Les Impatients*. Il y a des femmes qui restent à l'intérieur et des femmes qui sortent »¹⁹. À travers ses personnages féminins, elle tente de nous montrer les modifications qu'opère l'entrée de l'Algérie dans ce « nouveau monde ».

Ce roman est l'occasion de développer également les relations entre femmes. Même si dans *La Soif* cette dimension était déjà amorcée à travers l'amitié de Nadia et de Jedla, il n'empêche que *Les Enfants du Nouveau Monde* développent davantage, et à plusieurs endroits du texte, la description des liens qui unissent les protagonistes, liens la plupart du temps de sororité.

L'amitié entre femmes a une importance primordiale dans le monde musulman. Les femmes ne pouvant s'exprimer qu'en présence d'autres femmes, un véritable microcosme se crée. Se retrouvant au bain ou dans leur maison, les femmes échangent des heures et des heures durant. Il était logique pour Assia Djébar, qui fait ici œuvre de transcription de ce monde si particulier, de mettre en valeur ces rapports-là.

Lila et Suzanne ont une amitié de longue date. Si depuis leur mariage respectif ces dernières se voient peu, chacune demeure néanmoins la confidente de l'autre²⁰. Lila « conçoit l'amitié comme l'amour, égoïstement : un miroir pour lui renvoyer sa propre image, plus vraie que dans le vide de la solitude. Une protection aussi.²¹ » L'amitié entre femmes fait souvent l'objet, dans les romans d'Assia Djébar, d'une certaine ambiguïté²². Celle-ci ne manque pas d'ailleurs de souligner, de nouveau, par cette comparaison cette dimension-là. Suzanne est donc un double de Lila qui lui permet de mieux se connaître, de « davantage s'écouter, elle. » Elle est une alliée « à chaque incident de son amour, quand Ali semblait disparaître, et avec lui, toutes les attaches, quand il devenait l'autre, l'ennemi, l'étranger, [...] »²³. Amna l'est également pour Chérifa, sa voisine, avec qui elle passe toutes ses journées. Lorsqu'elle décide de mentir à son maître pour protéger le mari de Chérifa, elle commence son discours en ces termes :

Elle a parlé tout à l'heure. Amna a oublié ses mots, non *leur accent affectueux*. Chérifa est sa *sœur* ; elle l'a appelée : « *O ma sœur ! ...* » [...]

¹⁹ Mildred Mortimer, « Entretien avec A. Djébar », *Research in African literatures*, University of Texas Press, Vol 19, n°12, 1988, p. 199.

²⁰ « Pendant six ans se voir, se parler à peine, comme par hasard puis, au terme, se reconnaître ; un vrai dialogue, un seul. Depuis, tandis que chacune s'absorbait dans son histoire particulière, malgré la séparation et malgré la vie, ou son semblant, les lie toujours une constance à se retrouver, l'une en face de l'autre, pareilles. Lila a besoin de cette stabilité ; elle en sait gré à Suzanne comme d'une offrande inépuisable. » Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 118.

²¹ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 118.

²² Nous pensons notamment à la relation homoérotique de Nadia et Jedla dans *La Soif*.

²³ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 118.

— N'aie pas peur ; je te le dis comme je le pense. Ai-je un jour parlé contre *mon cœur* ? As-tu, un jour, surpris ma bouche contredire *mon cœur* ? Tu es *ma sœur*... Les hommes, eux, ont leurs affaires, leurs soucis. Quelquefois, ils se dévorent comme des chacals affamés. Mais moi, je l'affirme, quand une femme comme toi (cinq ans que nous vivons ensemble et jamais le moindre incident entre nous, jamais le moindre, crois-tu que c'est par hasard ?) est *proche de mon cœur*, je me comporte avec elle comme si *un même sang nous liait*, comme si nous avions *bu le même lait d'une même mère*, je le jure sur la tête de ce petit qui ouvre à peine les yeux à la vie...²⁴

Assia Djébar met ici en relief la solidarité qui, la plupart du temps, caractérise les rapports entre femmes musulmanes²⁵. La proximité d'Amna et de Chérifa est clairement perceptible dans ce discours au travers d'un vocabulaire de l'affecte et du cœur²⁶ ainsi que dans la répétition de l'adverbe « même ». Amna déclare à Chérifa sa fidélité et son amour. Il apparaît une distinction fondamentale dans ce discours entre les relations entre hommes et celles entre femmes : les hommes ne tisseraient, la plupart du temps, que des liens superficiels et matériels entre eux, qui parfois peuvent se révéler être de l'hypocrisie, alors que les femmes auraient entre elles des rapports plus profonds et plus intenses.

C'est par l'intermédiaire de divers regards masculins qui, tour à tour, se posent sur l'un ou l'autre des personnages féminins du roman, révélant, dès lors, des rapports de nature variable entre les deux sexes, qu'il nous est possible d'apercevoir également certaines de ces transformations.

Presque tous les personnages féminins des *Enfants du Nouveau Monde* sont perçus et décrits par un ou plusieurs hommes au cours de l'histoire. Il est intéressant de constater que le regard de l'homme sur la femme possède deux versants : parfois bestial et dur, il viole aussi bien qu'il magnifie et honore.

L'opinion masculine est souvent unanime quand il est question d'exprimer ce que les hommes ressentent face à une femme inconnue, fantôme de la rue, ou face à leur propre femme. Un désir violent de possession s'empare d'eux :

Chérifa portait, ce matin-là, un déshabillé blanc ivoire qu'il lui avait offert, bien des mois auparavant, et qui lui avait coûté cher ; elle n'avait jamais daigné, jusque-là, le porter devant lui (comme il la moulait merveilleusement, dénudant sa gorge, sa nuque, ses bras !). Voici qu'il la

²⁴ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit., p. 83-84. Nous soulignons.

²⁵ Les relations entre femmes musulmanes et européennes sont très différentes. N'ayant tissé que peu de liens entre elles, elles sont davantage rivales que sœurs : « Le contact et la présence presque permanente des femmes européennes auraient dû être le prétexte d'un rapprochement de l'autre communauté vers la plus évoluée, c'est-à-dire celle de souche européenne, et créer ainsi des liens de sympathie et de connaissance approfondie. Mais l'attitude dédaigneuse de certaines Européennes d'Algérie devait empêcher l'épanouissement logique d'une symbiose tel qu'on aurait pu le souhaiter et a creusé, au contraire, un fossé entre les esprits et la mentalité [...] des Musulmans et des Européens. » Gaudio Attilio, *La Révolution des femmes en Islam*, Paris, Julliard, 1957, p. 165.

²⁶ Ce vocabulaire est mis en italique dans le texte.

voyait pour la première fois ainsi courroucée, superbe, [...]. Mais lui, un dur désir d'elle l'envahissant soudain là, en pleine lumière, au centre de la cour et de ses marbres, lui, haletait.²⁷

Leur regard se fait lourd et pesant lorsqu'ils croisent au hasard des rues une femme voilée. Sensibles aux moindres détails, leurs yeux insistants glissent sur ces femmes qu'ils examinent de la tête aux pieds :

Elle marche droit, d'un pas régulier ; déjà des *yeux* se lèvent sur ce qu'ils imaginent être une silhouette alanguie *rôdant* au soleil. Ils ont noté aussitôt la finesse de la cheville, les souliers non éculés — ce ne sont pas des babouches de vieilles —, le voile de soie différent de celui des filles du fleuve. La raideur enfin, les yeux fixes qu'on n'accroche pas, chacun des *spectateurs* les *remarque* aussi. [...] Chérifa passe. « Je voudrais qu'elle me *regarde* ! » se dit, avec une tristesse exigeante, « Chicou-le-vrai ». « Qu'elle me *regarde* ! » répète en écho son cœur, comme si, à travers les premières limbes de l'alcool, cette ombre de femme voilée qui passe avec majesté est venue pour éteindre ses rages.²⁸

Les hommes sont tels des prédateurs à l'affût d'une nouvelle proie à traquer du regard. Le participe présent « rôdant » et la prédominance d'un vocabulaire de la perception dans ce passage activent cette métaphore.

Mais cette attitude rudimentaire n'est pas celle de tous les hommes. Youssef, ou encore Bachir, ne sont pas traversés par de tels sentiments à leur égard. Au contraire, une même fascination et un profond respect émanent de leur perception de la femme :

Bien sûr, répond-il pour la rassurer, puis en la contemplant (« *comme elle est belle*, une splendeur... elle que je vais quitter »).²⁹

Une jeune fille apparaît en robe blanche, les cheveux roulés en longue tresse sur le dos ; un air de jeunesse fragile illumine son visage fin. En descendant les marches, elle sourit légèrement, sans doute de plaisir à la ville entière qui l'accueille, elle, l'invitée éphémère. Surpris, Bachir la contemple. « *Comme elle est belle !* » pense-t-il, interdit, tandis que Hassiba, au bas des marches du train, se cogne presque à lui, sans rien remarquer du trouble de ce jeune homme timide. [...] « *Comme elle est belle !* » répète Bachir, les yeux dans le vague, poursuivant déjà l'image du sourire furtif sur les lèvres minces de la jeune fille qui a disparu dans le soleil.³⁰

La reprise du syntagme « *Comme elle est belle !* » montre bien l'influence du charme féminin sur l'homme. Youssef comme Bachir sont soumis à cette beauté. Le deuxième extrait reprend des éléments du coup de foudre romanesque. Bachir se fige devant la jeune Hassiba,

²⁷ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 30-31.

²⁸ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 140-142. Nous soulignons.

²⁹ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 229. Nous soulignons.

³⁰ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 200. Nous soulignons.

il ne peut plus bouger et reste coi. Il est fortement intimidé par sa présence. Celle-ci est pour lui comme une apparition : « poursuivant déjà l'image du sourire furtif sur les lèvres minces de la jeune fille qui a disparu dans le soleil. » Il avouera à la fin du roman être amoureux de cette dernière.

Assia Djébar rend parfaitement bien le comportement masculin qui, paradoxalement, oscille entre un désir de supériorité mêlé d'une certaine condescendance, et une admiration allant parfois jusqu'à la vénération des femmes.

La question de la femme n'est donc plus simplement ébauchée. Elle prend une importance considérable. La femme se place désormais au centre de la guerre et plus généralement de l'Histoire algérienne. *Les Enfants du Nouveau Monde* dressent le tableau de femmes en train de prendre conscience de leur existence et de leur avenir et qui désirent, pour certaines, contribuer au même titre que les hommes à l'élaboration d'« un nouveau monde ». Seulement, le sexe dominant n'est peut-être pas encore prêt à de tels bouleversements : « il arrive ainsi qu'un pas esquissé hors de l'ombre fasse entrevoir la route et son tracé jusqu'au but dessiné sur la pierre ; mais la lumière n'a pas jailli dans le même éclair pour l'autre. »³¹

1.2 L'évolution du couple.

Une autre thématique est, elle aussi, plus largement développée dans ce troisième roman que dans les deux précédents : celle du couple et des relations entre hommes et femmes.

Le statut de la femme musulmane se modifiant, celle de la structure traditionnelle du couple également³². Assia Djébar se penche donc sur la naissance de ces couples « modernes ». Chérifa et Youssef, Lila et Ali dans *Les Enfants du Nouveau Monde* et plus particulièrement Rachid et Nfissa dans *Les Alouettes naïves* sont, pour l'écrivaine, un véritable terrain d'expérimentation.

³¹ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 230-231.

³² Mais nous est-il possible de parler de « couple » pour qualifier ces unions ? Pour Assia Djébar « le problème de l'émancipation féminine pourrait être un sujet à débattre à l'intérieur du couple : or, ce dernier, en Islam, n'existe pas à l'origine. Cela pour des raisons historiques et géographiques : les sociétés musulmanes sont pour la plupart situées à la frange des déserts, où les genres de vie se résument par une opposition et une association des activités nomades et sédentaires ; pour contrebalancer, semble-t-il, cette fluidité de l'assise territoriale, la souche familiale se revigore, les liens du sang se font sacrés, la tribu enfin protège l'individu comme le palmier et fait de l'ombre sur les autres pousses. À la famille chrétienne fondée sur le couple, l'Islam s'adaptant à ce fonds sociologique préfère la famille dite « agnatique » (descendant d'une même souche masculine). » « La femme en Islam ou le cri du silence. » in *Femmes*. Tome II : *la condition féminine*, Marcelle Auclair et Mérie Grégoire (dir.), Paris, Plon, édition hors commerce pour les membres du Club Français des Bibliophiles, (juillet) 1967, p. 335, ill., p. 86-95, ill. (avec des contributions de Françoise Dolto, Flora et Benoîte Groult, Mérie Grégoire, Françoise Giroud...). Rééditée in *Assia Djébar : littérature et transmission*, sous la direction de Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe, Centre culturel international de Cerisy, Presse Sorbonne nouvelle, 2010, p. 183-184.

Le mariage traditionnel musulman a subi une évolution durant la période de la colonisation³³ : l'amour a joué, petit à petit, un rôle primordial dans l'union de deux êtres. Le patriarche qui, auparavant, choisissait pour sa fille l'homme qu'elle épouserait³⁴ a perdu de son autorité et l'on a vu de plus en plus régulièrement des jeunes filles décider elles-mêmes de l'homme avec qui elles voulaient vivre. Ces mariages d'amour qui voient peu à peu le jour en Algérie bousculent les relations entre hommes et femmes. Assia Djebar représente ce nouveau type de mariage³⁵ : Lila se marie avec Ali par amour et il en est de même pour Chérifa et Youssef³⁶ et Nfissa et Rachid.

Le regard des hommes change lui aussi sur les lois du mariage traditionnel. Youssef repense quelquefois, avec amertume, à sa jeune sœur, Zineb, à qui il a imposé son mari :

Sa dernière sœur, Zineb, lui avait bien causé quelque souci : parce qu'elle avait pu faire des études, apprendre le français, aller au collège jusqu'à seize ans, elle avait difficilement accepté ensuite de se retrouver cloîtrée comme les autres, puis un jour, mariée à un inconnu... des tiraillements, c'était normal... Non, inutile de se mentir, pense Youssef, cela avait été plus grave ; il le sait mais veut l'oublier, car il se croit responsable — responsable du malheur d'une jeune femme qui ne s'arrête de pleurer le jour de ses noces, et les mois qui suivent ; Zineb qui osait (était-elle vraiment sans pudeur, comme le prétendaient les autres ?) répondre à son frère [...].

Non, elle n'était pas sans pudeur de le dire, de le crier pour ne pas étouffer. Il l'avait comprise ensuite, il se le rappelait, lorsque Chérifa lui avait tant parlé d'elle, de son premier mari, avec cette voix absente qu'elle prenait alors et ces yeux durs qui lui faisaient mal, lui qui croyait apercevoir dans leur eau profonde l'image de femmes multiples auxquelles on avait pris, à jamais, leur destin et qui se débattaient...³⁷

C'est grâce à sa femme, Chérifa, qu'il prend conscience du traumatisme que subissent les femmes musulmanes, jetées dans les bras d'un parfait inconnu sans jamais avoir leur mot à dire. Il supporte très mal ses agissements passés et présente tous les signes de la culpabilité, « des tiraillements », qui le mèneront jusqu'à une certaine remise en question. L'interrogation,

³³ Il est vrai que les mœurs européennes influencent les jeunes Algériennes. Poursuivant leurs études, celles-ci acceptent difficilement le retour à la vie traditionnelle musulmane et le mariage forcé.

³⁴ « Les parents donc se mettront en quête de la bru dont ils rêvent et, si les parents de celle-ci acceptent de la leur donner en mariage, les clauses du « contrat de mariage » seront discutées, toujours en dehors des intéressés évidemment. Les jeunes mariés se rencontreront pour la première fois de leur vie dans la chambre nuptiale, où sera consommé le mariage. [...] Le paiement de la dot constitue la condition dont dépend le pouvoir du mari sur la femme. Il aura ainsi le droit de satisfaire des exigences sexuelles et de se servir de sa femme, tout comme il a le droit de disposer selon son gré d'une marchandise qu'il achète », Gaudio Attilio, *La Révolution des femmes en Islam*, Julliard, Paris, 1957, p. 52.

³⁵ Nadia et Hassen dans *La Soif* n'appartiennent pas à ces « mariages d'amour ». En effet, Nadia confie au cours du roman qu'elle n'aime pas passionnément Hassen, elle se marie avec lui par convention sociale.

³⁶ Chérifa a d'abord été mariée à un homme qu'elle n'aimait pas. Cette expérience traumatisante l'a beaucoup affectée. Répudiée par ce dernier, celle-ci peut désormais épouser l'homme qu'elle désire, elle n'est plus sous la tutelle du père : « Mais au fond, pour elle, la honte d'être répudiée est adoucie par le fait que, pour la première fois de sa vie, elle goûtera à la liberté de disposer d'elle-même. Si elle se remarie, elle aura, en effet, choisi son époux, car elle ne doit plus à son père une obéissance aveugle », Gaudio Attilio, *La Révolution des femmes en Islam*, op.cit, p. 58.

³⁷ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 54-55.

« était-elle vraiment sans pudeur, comme le prétendaient les autres ? », souligne bien l'état de doute dans lequel il se trouve. Il remet en cause, dans cet extrait, un des fondements même de la religion musulmane puisqu'il semble condamner au travers de sa réflexion la supériorité de l'homme sur la femme, dictant et imposant sa loi de façon arbitraire. Dans un monde en crise, il semble que la religion et les croyances ne soient en rien épargnées.

Dans *Les Alouettes naïves*, Rachid s'offusque lui aussi devant la condition des femmes de son pays qui ont pour seule fonction de procréer. Après le décès de sa jeune sœur, Zhor, morte en couche, celui-ci s'écrit :

— Morte en couche !... Qu'avait-on besoin d'insister ! Le médecin avait prévenu !... On l'a livrée pour la reproduction de la famille Yacoub... Le mari n'avait qu'à la répudier : elle serait vivante maintenant. Lui, dans trois mois, il va se remarier et il les aura, ses gosses !... mais elle... sa vie... n'était-elle qu'une pondeuse !³⁸

Nfissa et Rachid se marient en petit comité sans l'accord de leur famille. Pour le critique contemporain Giuliva Miló, cet acte s'explique ainsi :

C'est que, face à la redéfinition des rôles masculin/féminin, la société patriarcale semble bien ne plus se justifier. Rachid et Nfissa incarnent l'aspect positif des nouvelles générations. Sans rien renier de leur patrimoine identitaire, ils savent cependant passer outre les conventions d'un cérémonial qui ne ferait que retarder leur bonheur. [...] Déjà marqués par leur passé de résistants, mûris par l'expérience de la douleur, ils savent maintenant cueillir la quintessence de la vie et aller au-devant de leur passion amoureuse, un amour qui veut rivaliser avec la mort et qui leur donne la force de regarder l'avenir en face. En fait, ce n'est pas la liaison qui est brutalisée mais plutôt les mœurs, quand elles s'avèrent vides d'authenticité, quand elles aliènent et emprisonnent l'individu dans la répétition d'un rituel qui n'adhère plus à la réalité.³⁹

Désormais, l'homme et la femme ne sont plus des étrangers l'un pour l'autre, ils échangent, partagent. Le père de Lila appartient à cette génération "d'hommes modernes" puisqu'à une période où la femme est encore jugée comme inférieure à l'homme, il décide de former avec sa femme et sa fille une famille à l'Occidentale. Il désire habiter seul avec elles et non dans la demeure familiale, et surtout, cherche à avoir une véritable relation avec sa femme avec qui il fait de longues promenades amoureuses. Le thème de la promenade symbole d'une symbiose entre l'homme et la femme sera constamment repris dans les romans d'Assia Djebar. La promenade est ce moment privilégié où l'amour entre deux êtres est éminemment perceptible. Lila et Ali, Nfissa et Rachid font régulièrement des marches ensemble, affichant ainsi leur union aux yeux de tous.

³⁸ Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 82-83.

³⁹ Giuliva Miló, « Naissance d'une œuvre », in *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*, Editions scientifiques internationales, Bruxelles, 2007, collection « documents pour l'Histoire des Francophonies/ Afriques », p. 65.

Le plus souvent, les relations qu'ils entretiennent au sein du couple nous sont exposées par l'intermédiaire d'un des personnages féminins mais il arrive ponctuellement que ce soit l'homme qui nous offre à lire son point de vue sur les liens qui l'unissent à sa compagne, nous proposant, dès lors, une vision plus complète de ces rapports hommes/femmes.

Lila vit son mariage comme une perpétuelle confrontation, s'opposant constamment à son époux, Ali. En même temps, elle est capable de s'oublier dans sa relation jusqu'à l'abnégation. Les femmes ont une position difficile en ces temps de grands changements, revendiquant une place dans ce monde d'hommes, elles adoptent régulièrement une attitude de défi face à leur fiancé. Lila aime à penser que c'est cette violence qui alimente leur amour :

[...] que de fois, au cours de leurs querelles, s'était-elle surprise à jouir de cet air de tragédie qui planait sur leur bruit perpétuel : plaidoyers, reproches, serments amers, joutes dérisoires de leur éloquence et de leur rage ; leur amour se dressait ainsi, hydre à deux têtes qui tentaient de se dévorer l'une l'autre.⁴⁰

Tirillée entre un désir de liberté et le besoin de s'abandonner tout entière à son mari, elle affronte Ali et sa jalousie dans un premier temps, puis se résigne par la suite, se coupant du monde extérieur et des autres, s'absorbant complètement dans son amour. Elle prend, par exemple, la décision de ne pas sortir de chez elle durant toute la durée de sa grossesse⁴¹. Amoureuse, plus rien n'a alors d'importance aux yeux de Lila, elle ne veut se consacrer qu'à son couple :

Ali lui échappait, grondait : « Tu me fais perdre mon temps », voulait se remettre à son travail, à une révision pour un de ses derniers examens ; elle s'arrêtait net dans ses élans brisés, dans ses chatteries feintes, vexée, offensée, froide, ou plutôt elle s'efforçait. [...] il comprenait mal pourquoi elle s'absorbait dans cette paresse systématique : depuis son mariage, elle se voulait ainsi disponible pour vivre les moindres incidents de leur amour [...].⁴²

Ali lui est indispensable, elle ne peut vivre sans lui. Ce dévouement envers l'être aimé est un trait caractéristique des femmes djebariennes. L'homme est une nécessité. Chérifa a elle aussi beaucoup de mal à se séparer de Youssef lors de son départ pour le maquis :

Je ne suis pas faible, Youssef ; je ne manque pas de courage, je t'assure, mais... mais je ne peux vivre sans toi.⁴³

⁴⁰ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 46.

⁴¹ « [...] elle avait décidé de ne plus sortir tant que durerait sa grossesse, nullement effrayée devant les cinq à six mois d'emprisonnement auxquels elle se condamnait délibérément. » Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 65.

⁴² Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 63-64.

⁴³ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 230.

Ces femmes sont dépendantes de leurs maris. Elles pensent ne pas pouvoir poursuivre leur quotidien sans eux. Les hommes, eux, paraissent moins affectés par cette séparation. Youssef constate qu’il s’est écoulé plusieurs heures depuis son départ sans qu’il n’ait pensé à sa femme :

Youssef, accroupi en face de Hassiba qui s’est aussitôt endormie, la regarde, un peu absent. Depuis la veille, il avait oublié sa femme. « Oublie-t-on si facilement la paix ? » pense-t-il avec tristesse, et il garde les yeux ouverts.⁴⁴

Il est vrai que les hommes ont de grandes “occupations”, contrairement aux femmes. Leur engagement dans la guerre, leur travail, expliquent probablement pourquoi ils ne manifestent que très discrètement leur attachement envers leur épouse. Sans cesse dans l’action, ils ont moins le temps de penser à elles.

Dans *Les Alouettes naïves*, Nfissa est, elle aussi, éloignée de Rachid à cause de la guerre, mais à l’inverse des personnages de Lila et de Chérifa, elle se satisfait de cette situation :

— En fait, continue-t-elle, et c’est la première fois, je n’ai pas vraiment besoin de lui. Je me suis levé brusquement. La colère, je crois, une violence que je veux maîtriser. J’ai pensé alors « je l’ai vraiment perdue », et, en même temps, l’idée qu’elle était devenue comme toutes celles de son sexe, parfaitement indépendante et tranquille, avec cette manière d’être végétale que je n’ai trouvée à ce stade irrémédiable qu’aux musulmanes.⁴⁵

De roman en roman, Assia Djébar fait “progresser” ses héroïnes qui accèdent à une forme de liberté et à une autonomie certaines. C’est d’abord au sein du couple et dans sa relation à l’homme que s’affirme cette tendance. Même si Nfissa arrive à ne pas s’absorber totalement dans son amour à la différence de Lila ou de Chérifa et qu’elle apprend à vivre également pour elle, son adoration envers Rachid est toujours présente et elle est réciproque. Rachid est conscient de la place qu’a prise Nfissa dans sa vie :

La pensée de Rachid se porte ensuite sur Nfissa ; il lui serre le poignet dont il imagine, dans une poussée de désir, la finesse. Il se dit qu’après tout il comprend mieux qu’elle-même ce qu’elle fuit : l’attente qu’elle n’a jamais connue mais qu’elle semble quelquefois avoir rêvée en avance et donc inutilement, esquisse de vie, que son instinct pressentait et que le présent a bousculée sans pourtant l’effacer. Brusquement, Rachid craint qu’une séparation intervienne entre

Rachid trouvait Nfissa quelquefois lourde, peut-être parce qu’il ressentait davantage combien il ne pourrait s’en séparer.⁴⁷

⁴⁴ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 310.

⁴⁵ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967 (rééd. UGE ; 10/18, 1978), p. 329.

eux. Il a peur mais pour elle ?⁴⁶ |

Rachid exprime peu ses sentiments. Nous trouvons seulement des bribes de pensées ou de discours témoignant de son amour pour elle. Assia Djébar aborde la question du couple principalement par le biais des femmes. Elle explique de manière plus précise dans *Les Enfants du Nouveau Monde* et dans *Les Alouettes naïves* les sentiments que ressent la femme envers son mari, ce qui n'était pas le cas dans *La Soif*. En effet, nous comprenions pourquoi Nadia avait tant besoin d'un homme dans sa vie mais en aucune façon ce qu'elle éprouvait pour lui ne se trouvait exposé dans le livre⁴⁸, même après son mariage.

L'amour entre deux êtres se traduit également par l'acte sexuel. L'amour physique est un acte fondateur pour Assia Djébar. Elle aborde dans *Les Enfants du Nouveau Monde* ces moments d'intimité entre Lila et Ali mais c'est dans *Les Alouettes naïves* que celle-ci décrit de façon très détaillée les relations sexuelles qui rythment le quotidien de Nfissa et Rachid. Ces instants d'abandons sont la preuve de leur amour.

La découverte de la sexualité, de l'orgasme, font partie des principaux changements dans les rapports hommes/femmes. Ils ne sont plus le privilège de l'homme, la femme naît désormais aux plaisirs de la chair.

Avec hypocrisie, avec douceur, avec patience, elle tâchait, usant d'une science lentement apprise, de le libérer de ces chaînes imaginaires, de cette mécanique affreuse qui faisait de lui un ennemi. Lui qui souriait, de ses yeux étroits, dans les caresses, qui rendait sa force abandon, et de sa chaleur faisait un besoin si vulnérable de tendresse, lui qu'elle reconnaissait enfin, au bout de ces tunnels du malheur, auquel, avec un éclair d'orgueil dans le regard parce qu'elle avait réussi, parce qu'elle se savait devoir réussir, elle se donnait enfin, elle se livrait, elle se nouait, accueillant les effluves qui emplissaient son âme, l'irriguaient elle, terre confiante, terre ouverte, multipliée soudain, vive, puérile, insouciant, folle, heureuse, grave, étrangement épanouie avec une volupté végétale qui étonnait Ali lui-même.⁴⁹

L'acte sexuel est libérateur. Lila combat les démons d'Ali au cours de ces longues étreintes. Elle voit se dénouer « [s]es chaînes imaginaires », tout ce qui l'éloigne d'elle, tout ce qui fait de lui « un ennemi », jusqu'à atteindre enfin son âme et s'abandonner complètement dans ses bras. La métaphore végétale⁵⁰ qui présente Lila comme une plante naissant sous les caresses de son époux montre bien l'échange, la communion qui a lieu entre

⁴⁶ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 310-311.

⁴⁷ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 422.

⁴⁸ Bien que le roman se refermât sur Nadia et Hassein unis en un même lit, elle ne mentionne que très peu ses sentiments pour ce dernier.

⁴⁹ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 49.

⁵⁰ Cette métaphore se retrouve dans toute l'œuvre d'Assia Djébar. La femme, pour elle, est un être végétal. Une fois ses racines plantées, elle se régénère seule.

ces deux personnes. Ce n'est que dans ces intenses émois que réside l'harmonie. La lutte entre les hommes et les femmes se termine dans cette union physique :

Il la prend alors, pour la première fois depuis si longtemps. Elle a mal, mais ce n'est point pour cela qu'elle pleure au cœur même du plaisir : l'homme l'habite et malgré la houle, qui la bouscule au plus profond, qui la fait sombrer dans un murmure marin envahissant ses tempes et ses oreilles, secouant sa nuque et ses reins, malgré le plaisir, elle pleure puisqu'il lui transmet ainsi son fardeau, qu'il tombe ensuite près d'elle, toujours rivé à elle, l'emprisonnant comme son seul recours, retrouvant dans un sommeil qui l'abîme un calme momentané.⁵¹

Dans *La Soif*, Assia Djébar évoquait déjà, avec pudeur, le corps et la nudité, mais rien de comparable avec ces passages d'une réelle poéticité et sans détour. L'écrivaine ne suggère pas ces instants de volupté mais, au contraire, prend grand soin d'exposer toutes les sensations physiques et psychologiques qui habitent les personnages. Rien n'est passé sous silence. Toute la complexité des relations au sein du couple exulte au travers de l'acte sexuel.

La découverte du couple sera désormais une problématique récurrente dans les romans d'Assia Djébar. Néanmoins, dans *Les Enfants du Nouveau Monde* et *Les Alouettes naïves*, elle va de pair avec l'engagement politique. En effet, les relations entre hommes et femmes sont constamment inscrites dans la guerre. Youssef et Ali quittent leur femme respective pour "monter" au maquis⁵², Rachid, grandement affecté par les événements historiques, est incapable de se reconstruire après la guerre et, par conséquent, ne peut bâtir un avenir avec Nfissa⁵³. Tous ces couples sont en péril, sans cesse en opposition et en contradiction. Les rapports hommes/femmes sont encore trop ancrés dans un modèle sociétal ancien. L'homme ne peut s'empêcher de contrôler, de maîtriser l'être aimé. Il s'empare de lui, tentant tant bien que mal de le modeler à la manière d'un Pygmalion :

Ali persistait à vouloir modeler Lila — Lila si rétive désormais —, à la projeter le plus près possible de cet absolu qu'il entrevoyait pour elle.⁵⁴

— Rachid, a-t-elle dit, il m'a semblé quelquefois, au moment où je souffrais de son départ, il m'a semblé être comme sa fille... C'est lui qui m'a créée.⁵⁵

⁵¹ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 418-419.

⁵² Si dans le cas d'Ali et Lila, il semble que ce soit Lila qui ait trop tardé à se réveiller et à comprendre enfin les préoccupations de son époux, Youssef, lui, ne veut pas entendre le désir irrépressible de sa femme de l'accompagner au maquis.

⁵³ « Comment reposséder le passé s'il ne pouvait se retrouver seul et vidé ? Sa femme lui interdisait et l'amertume et l'assouissement, elle ne désirait que la course en avant, l'essentiel qu'ils fussent les coursiers accouplés et rapide au besoin en plein désert. Mais comment pouvait-elle prévoir que cette précipitation dans un avenir forcément opaque réserverait d'inévitables houles, et Rachid qui espérait le répit... » Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 422.

⁵⁴ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 45.

⁵⁵ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 323.

Dans *La Soif*, la jalousie semble être ce qui motive Jedla à mettre en place son plan machiavélique afin que son mari rompe avec elle. Ali a eu lors de leurs fiançailles une liaison avec une autre femme à qui il a fait un enfant. Jedla ne peut oublier cet épisode.

Je ne veux plus de ce bonheur où il me faudrait toujours surveiller l'autre, subir les regards des autres femmes parce qu'il est beau et que je suis laide ; je ne veux plus de ce calcul. Je me demande comment tant de femmes, amoureuses comme on dit, peuvent se plier, une vie durant, à cette humiliation, à cette possession angoissée.⁵⁶

Dans *Les Enfants du Nouveau Monde*, cet aspect-ci ne fait pas partie des discordes au sein de ces couples. Nous retrouvons dans *Les Alouettes naïves* ce sentiment de jalousie qui s'empare de Nfissa lorsque cette dernière apprend qu'une jeune femme, nommée Julie, s'est éprise de Rachid⁵⁷.

Les Enfants du Nouveau Monde et *Les Alouettes naïves* s'appliquent à mettre en lumière les difficultés que traversent ces couples "modernes" en cette période de trouble. Ces deux romans approfondissent une problématique qui voyait lentement le jour à la fin du roman *La Soif*, lorsque Nadia, blottie au creux des bras d'Hassein, réalise que ce dernier ne comprendra jamais ce qu'elle ressent vraiment au plus profond d'elle-même : « Il comprit seulement que j'avais besoin de la chaleur de son corps pour m'enfoncer dans la nuit, dans la vie. »⁵⁸

1.3 La guerre et l'engagement politique.

La différence entre *La Soif*, roman en dehors de toutes considérations politiques comme l'a affirmé la critique de l'époque, et ce troisième ouvrage est évidente : Assia Djébar inscrit l'intrigue des *Enfants du Nouveau Monde* dans la guerre d'indépendance. C'est la première fois que l'Histoire algérienne est au cœur de son écriture. Pourtant, il se trouvait déjà dans *La Soif* quelques passages, certes très courts, témoignant d'une certaine conscience politique et surtout des stigmates du choc des cultures.

Le seul personnage qui incarne l'engagement politique dans ce livre est le journaliste Ali. L'extrait suivant nous laisse penser que le récit se déroule probablement après l'indépendance car ce que se propose de faire Ali est plutôt innovant et surprenant. Il est vrai que cette entreprise n'aurait pu en aucun cas voir le jour en temps de guerre.

— Oui, disait-il, notre presse est pourrie. Mais cela ne me décourage pas ; il y a énormément à faire dans notre pays. Je suis content de revenir à Alger ; le journal que je vais monter sera

⁵⁶ Assia Djébar, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957, p. 111.

⁵⁷ « La jalousie a drainé la souffrance, puis celle-ci la volupté qui, sans que Nfissa le comprenne, l'éloigne irréversiblement du bonheur. » Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, *op.cit.*, p. 314.

⁵⁸ Assia Djébar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 165.

bilingue : français et arabe. Ce sera difficile, je ne me fais pas d'illusion. Mais si seulement au début je gagne à moi tous les jeunes, je pourrai tenir. Jedla a peur d'un échec ; les échecs ont peu d'importance. Le pire c'est la léthargie, le sommeil. On ne parle toujours que des colons, du colonialisme. Le mal, voyez-vous, c'est notre mentalité de colonisés, de colonisables. C'est cela qu'il faut secouer, c'est ce qu'il faut leur dire dans notre langue.⁵⁹

La création d'un journal bilingue fait montre d'une prise de position assumée vis-à-vis des problèmes que rencontre son pays. Ali est réaliste quant à la situation de l'Algérie. Il sait que la langue française a joué un rôle capital dans l'éducation des jeunes Algériens. C'est pourquoi il ne rejette pas la culture française mais l'insère au sein de la culture arabo-musulmane de son pays. Il émane de ce projet un véritable désir de cohabitation. Par ce geste, Ali se tourne vers l'avenir et non vers le passé. Il refuse de laisser son peuple se confiner dans une situation imposée par la colonisation et pour cela désire la révolution, c'est-à-dire la sortie pour l'Algérie de cet état de léthargie dans lequel elle s'enlise.

Assia Djebar traite également, mais partiellement, d'un autre problème fondamentalement lié à la colonisation et à la décolonisation, celui de *l'entre-deux* : Nadia est présentée comme perdue dans *l'entre-deux* des civilisations, « l'argent, la liberté, l'éducation « européenne » [les] avaient pourris tous, et [elle] plus que les autres. »⁶⁰

Il est donc bien question des conflits franco-algériens dans ce roman et plus précisément des retentissements sur les jeunes Algériens de la présence des Occidentaux.

L'écrivaine confiera bien plus tard qu'elle avait écrit avant *La Soif* un livre "engagé", mais que celui-ci avait été refusé par la maison d'édition de Kateb Yacine.

Toutefois, mon vrai premier roman était un récit que j'avais écrit avant *La Soif* en fantasmant sur la vie des maquisards algériens. Je m'étais basée sur les informations qui avaient alors commencé à filtrer sur les maquis et je m'étais mise dans la peau d'un maquisard au grand cœur. Le livre n'était pas très bon, mais je l'avais quand même envoyé aux éditions du Seuil, qui venaient de publier *Nedjma*, de Kateb Yacine. On m'avait répondu que je savais écrire mais que l'histoire n'était pas très convaincante !⁶¹

La guerre faisait donc partie d'un projet d'écriture initial, il n'est, par conséquent, pas anodin de voir un tel sujet se déployer dans ce roman et ce jusque dans ses publications les plus récentes. En réalité, ce n'est pas tant la guerre en elle-même qui l'intéresse, c'est pourquoi elle se trouve très régulièrement en arrière plan, mais plutôt l'étude des répercussions psychosociologiques de l'Histoire sur la population musulmane.

Avec *Les Enfants du Nouveau Monde*, l'écrivaine cherche à inscrire son récit dans une réalité. La question du bilinguisme et les difficultés pour une jeunesse algérienne "à cheval"

⁵⁹ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 70.

⁶⁰ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 130.

⁶¹ Assia Djebar, *Jeune Afrique*, 30 mars 2008, Paris, propos recueillis par Hamid Barrada et Tirthankar Chanda.

entre deux cultures ayant à construire un avenir après le très long séjour des Européens se retrouveront comme *leitmotive* dans ses prochains ouvrages mais toujours en lien direct avec le contexte historique. Le roman s'ouvre sur une journée de 1956, année charnière, période de massacres, et se referme à la tombée de la nuit. La guerre interfère systématiquement avec le quotidien des personnages. Tous la côtoient de près ou de loin⁶². Nous pouvons distinguer deux groupes de personnes : ceux qui assistent au spectacle des combats, majoritairement les femmes, et ceux qui y participent. L'*incipit* des *Enfants du Nouveau Monde* est révélateur de ce phénomène. Alors qu'on pouvait s'attendre à voir débiter le roman *in medias res* à cause du nom donné au chapitre, « Chérifa », qui suppose l'apparition rapide de ce personnage, Assia Djébar choisit de commencer son roman sur un plan plus large (le contexte de la guerre) et de le restreindre petit à petit jusqu'à introduire ce personnage. Elle alterne ainsi regard d'historienne et regard de romancière.

L'*incipit* met en place une série d'oppositions binaires : une opposition temporelle d'une part (le présent qui correspond au temps de la guerre de libération se mêle dans cette page au passé, temps de la colonisation), une opposition spatiale et/ou géographique (le clivage ville/montagne) à laquelle s'ajoute une opposition des sexes (masculin/féminin), et d'autre part, une opposition des fonctions (passivité des femmes qui sont spectatrices des événements historiques, elles contemplent la montagne alors que les hommes combattent). Mais, cette dernière est sujette à controverse. En effet, par certains côtés, les femmes participent à l'action. Elles accompagnent les combats en commentant ce qu'elles voient ou croient voir. Ceci est souligné par la comparaison avec le chœur du théâtre antique : « il se trouve toujours une femme, jeune, vieille, peu importe, qui prend la direction du chœur ». Elles sont celles qui regardent même si parfois leur regard est faussé : « dans ces demeures qu'on croit toujours aveugles mais qui bâillent désormais à la guerre sous son masque de jeu immense dessiné dans l'espace. », « « Un second abattu ! », s'exclame-t-il [l'enfant], prenant le vol piqué d'un autre avion pour sa chute. » Quand on ne sait pas ce qu'il se passe parce qu'on est trop loin, on comble ce manque par l'imagination ou on interprète le peu que l'on voit.

Le clivage ville/montagne est exposé dès la première phrase du livre : « Dans le vieux quartier arabe, au pied de la montagne [...] ». La ville et la montagne sont des lieux antagonistes mais qui ont toutefois des interférences. La montagne peut avoir des répercussions sur la ville : « intervient ensuite la canonnade proche, si proche que les murs en

⁶² Il y a les activistes, Ali, Youssef, Bachir, Salima et Hassiba ; les ennemis : Touma, Hassen et les inspecteurs de police, français ; les femmes, qui même si elles ne désirent pas être impliquées dans cette guerre (c'est le cas de Lila et de Chérifa) en subissent les conséquences.

sont secoués », « et le silence de la maison, un instant suspendu, car on a craint qu'un reste d'obus ne tombât sur la terrasse. Cela s'est produit à maintes reprises [...] . » La guerre est proche et touche tout le monde. La montagne est personnifiée, elle devient le terme pour désigner les combattants « [...] exclamations, soupirs, silences gémissants quand la montagne saigne et fume [...] ».

L'entremêlement passé/présent est visible au travers de l'emploi des adverbes ou des groupes prépositionnels qui rythment la deuxième phrase de ce début de roman : « autrefois », « maintenant », « de l'époque », « à présent ». Le temps d'avant la colonisation s'apparente à une période de richesse, d'opulence, de prospérité, visible dans l'architecture même de la ville : « Dans ces lieux où s'étendait autrefois [...] le seul faubourg — celui où les familles aisées de l'époque aimaient venir, dès la fin du printemps, pour y trouver, près des sources et des vergers proches, un peu de fraîcheur — ». Le temps présent est lui désigné par le syntagme : « Dans le vieux quartier arabe ». L'adjectif « vieux » connote le temps qui passe et, en ce cas, apporte le sème de délabrement, de ruine. L'adjectif « arabe » renvoie à la culture et à la tradition musulmanes. Le présent est donc le temps de la colonisation puisque l'on doit désormais spécifier où résidaient autrefois les Arabes. Le passage du temps marque l'architecture des lieux. On passe d'un seul faubourg authentiquement arabe, « le seul faubourg », à une ville comme mégapole, ville dans laquelle on se perd, on erre, « la ville maintenant agrandie ». La ville d'aujourd'hui est synonyme de labyrinthe : « chaque demeure est le fond d'une impasse où l'on fait halte après qu'on s'est perdu dans un dédale de ruelles ». Elle est un endroit dangereux. Notons le terme d'« impasse » qui peut faire référence à un coupe-gorge et donc à un piège. De plus, la ville est le lieu de la garde. Une atmosphère de répression, de violence est installée. Pour preuve la dissimulation et le silence des femmes et des enfants : « La garde peut survenir à tout moment ; à peine ont-elles alors le temps de les faire rentrer précipitamment, de leur bâillonner la bouche pour étouffer contre la porte leurs murmures et, les soldats passés, d'aller s'installer au fond de leur chambre, chaque mère avec sa couvée, assise là, [...] ». Dans cette phrase, Assia Djébar décrit le climat de crainte et de peur par la syntaxe même, qui se trouve bousculée ; toutes les actions s'enchaînent brusquement en une seule et longue phrase mimant ainsi l'adverbe « précipitamment ».

Assia Djébar expose ici certaines dates clefs du conflit franco-algérien. Youssef se souvient du 8 mai 1945, date des émeutes à Sétif, où tout semble avoir commencé. L'événement n'est jamais relaté de façon objective et impartiale, il est toujours vu à travers les yeux d'un des personnages. Ainsi, l'épisode est présenté comme lacunaire. Youssef ne fait qu'évoquer un souvenir. Ces allusions historiques se poursuivront dans *Les Alouettes naïves*

qui, par sa construction narrative et les multiples changements énonciatifs opérés au cours du roman, rendent les références plus aléatoires voire quasi inexistantes. Aucune date précise ne jalonne l'intrigue⁶³.

La romancière use également de cette opposition temporelle, passé/présent, contenue dans *Les Enfants du Nouveau Monde*. « Autrefois » et « Aujourd'hui », titres de deux des trois parties de ce livre, dénotent bien une volonté de la part de l'auteure d'explorer deux périodes : le temps de la guerre, de la résistance et de l'emprisonnement, et le temps de l'exil à Tunis. Le passé est donc relativement proche du présent. Il n'y a pas dans cet ouvrage un avant et un après-guerre. L'auteure modifie son point de vue. Il n'est plus seulement celui des combattants mais également celui des exilés. L'action est donc perçue de l'extérieur, vue de la frontière tunisienne. Dès lors, les rôles ne sont plus les mêmes. Les personnages aident les rescapés de la guerre, écoutent leur histoire, dénoncent par le biais de journaux les vicissitudes de la guerre, mais ne sont plus en première ligne. L'intrigue ne se fait pas majoritairement au présent mais, la plupart du temps, elle s'échafaude par l'intermédiaire de récits et de réminiscences passés. C'est pourquoi nous assistons à un grand nombre de conversations entre Omar et Rachid relatant leur propre expérience en tant que maquisard, prisonnier ou activiste au sein de groupes nationalistes. Cette dimension-là qui n'existait pas dans *Les Enfants du Nouveau Monde* est représentative de l'engagement politique, fil conducteur du livre. Nous plongeons dans le quotidien des réfugiés, quotidien fait de longues discussions, de ressassements et de souvenirs d'enfance. L'atmosphère y est lourde, pesante. À l'inverse des *Enfants du Nouveau Monde*, roman se refermant sur l'espoir d'un monde meilleur, *les Alouettes naïves* conservent tout du long, même lorsque la guerre se termine, une tonalité pessimiste.

Il y a une véritable progression du thème de la guerre entre ces deux ouvrages. Optant avec *Les Enfants du Nouveau Monde* pour une construction relativement "simple" afin de mettre en valeur l'importance des femmes au cours du conflit et d'"exhiber" le caractère historique de son livre, Assia Djébar a schématisé et typé⁶⁴ ses personnages ainsi que son intrigue. *Les Alouettes naïves* relèvent d'une écriture plus complexe, formée de plusieurs

⁶³ « La restitution chronologique des événements reste brouillée et interpelle les connaissances hors-texte du lecteur. La romancière elle-même intervient à plusieurs reprises pour dire son impossibilité à traduire le conflit selon des critères historiques ainsi que sa gêne à rapporter les tortures ou les sévices qu'engendre la guerre. » Giuliva Miló, « Naissance d'une œuvre », *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar, op.cit*, p. 68.

⁶⁴ Assia Djébar a conçu ses personnages comme des types, chacun possédant des caractéristiques propres à une catégorie d'hommes, permettant ainsi à l'opinion commune de les reconnaître rapidement.

couches successives : les époques, les récits, les souvenirs se superposent, annihilant complètement le temps linéaire.

À travers cette œuvre je découvris qu'à l'intérieur d'une même phrase je pouvais glisser, passer des impressions de l'enfance à celles de vingt ans après. Ce qui signifie que chez un personnage le glissement de la mémoire peut être rendu comme en musique, de manière non rationnelle. Quand j'écrivis *Les Alouettes naïves* j'avais lu Proust.⁶⁵

Assia Djébar demeure fidèle à ses thèmes de prédilection : de l'émancipation de la femme musulmane à la découverte du couple et d'une sexualité assumée en passant par l'importance octroyée aux événements historiques, l'auteure poursuit depuis *La Soif* une seule et même voie. Si à ses débuts certains de ces sujets n'étaient encore qu'à l'état embryonnaire ils se sont depuis épanouis, se complexifiant, et acquérant davantage une dimension réaliste. Désormais, ils constituent les sous basséments de son œuvre.

Les Alouettes naïves, dernier ouvrage du premier cycle romanesque, cumulent en son sein chacune de ces thématiques dans un style d'une grande virtuosité. Assia Djébar dirige à la fois un récit aux nombreux *leitmotive* et traversé par de multiples voix.

2 Une esthétique en voie d'achèvement.

Nous avons vu qu'Assia Djébar s'est constituée au fil du temps un matériau littéraire dont elle use régulièrement depuis la rédaction de *La Soif*. Si *Les Enfants du Nouveau Monde* traitent de sujets plus ou moins proches de ceux contenus dans *Les Alouettes naïves*, ils s'en distinguent néanmoins par leur écriture.

Nous nous consacrerons dans cette deuxième sous-partie à l'étude de trois phénomènes stylistiques qui, selon nous, se retrouvent presque systématiquement chez cette auteure à partir de *La Soif*. S'étant exercée à plusieurs reprises et à des degrés différents dans ses premiers romans à maîtriser l'art du roman polyphonique, du "roman poétique" et du roman autobiographique, Assia Djébar continuera d'explorer toutes les combinaisons qu'offre une telle triade dans la dizaine d'ouvrages qui composera ultérieurement son œuvre.

2.1 Dialogisme et polyphonie.

Le dialogisme concerne le discours en général. Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction

⁶⁵ Renate Siebert, *Andare ancora al cuore delle ferite*, entretien avec Assia Djébar, Milano, La Tartaruga edizioni, 1997, p. 49. Traduit de l'italien par mes soins.

entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond⁶⁶. Quant à la polyphonie, elle peut être sommairement décrite comme pluralité de voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque. Elle a donc, à l'origine, une acception plus strictement littéraire.

Assia Djebar a rédigé *La Soif* dans un style limpide et sobre bien loin de l'écriture des *Enfants du Nouveau Monde* dans lequel la narratrice est la porte-parole de différents personnages qui possèdent chacun leur propre langage. Celui-ci s'infiltré dans l'énoncé de la narratrice rendant, dès lors, la lecture du livre plus ardue. *La Soif* comportait néanmoins certains passages se rapprochant d'une écriture polyphonique. Plusieurs instances narratives coexistaient déjà dans le roman. En effet, la narratrice, Nadia, se replongeait dans ses jeunes années. En ce cas, deux voix étaient alors en présence : celle de Nadia au moment où elle se remémore cette période et celle de Nadia âgée de vingt ans. Le plus souvent ces deux instances énonciatives se superposaient : le récit restait donc monophonique. Mais, parfois elles entraient en dissonance :

Les cheveux mouillés, les lèvres un peu salées, je rentrais : mon seul moment de bien-être, alors — j'allais dire : de paix, pour nommer cette lourdeur bienfaisante qui me rompait les membres et me lavait l'esprit. Mais je crains la gravité de ce mot. Non. C'était simplement l'harmonie du jour qui n'en finissait pas de mourir, dans la splendeur, avec la lenteur âcre de ma vie.⁶⁷

Un décrochage énonciatif apparaît dans ce passage. Ceci est visible au travers des verbes conjugués comme de la typographie. La phrase principale est à l'imparfait de l'indicatif : « Les cheveux mouillés, les lèvres un peu salées, je rentrais », le tiret long qui suit marque un deuxième niveau de lecture au sein de ce premier syntagme. Le groupe verbal qui ouvre cette parenthèse dans le récit peut être considéré comme une périphrase verbale composée d'un auxiliaire aspectuel « allais » suivi d'un infinitif « dire ». Traduisant un stade antérieur au début de la réalisation du procès, ce groupe verbal à l'imparfait de l'indicatif concurrence le conditionnel présent (je dirais) en indiquant une action postérieure dans le passé. Ce qui est introduit par les deux points est donc invalidé par cette construction verbale. Le terme de « paix » n'est pas le mot juste pour qualifier l'état dans lequel se trouve Nadia. Dans le syntagme « Mais je crains la gravité de ce mot » le verbe craindre est au présent de l'indicatif et non à l'imparfait ou encore au passé simple comme le supposerait la concordance des temps. Ce changement de temps dénote un changement d'énonciateur. Nous passons de commentaires proférés par Nadia dans le passé à une réflexion faite par Nadia, narratrice

⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Moscou, 1975, Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

⁶⁷ Assia Djebar, *La Soif*, *op.cit.*, p. 13.

principale de *La Soif*. Par conséquent, il y a bien deux voix contenues en un seul énoncé. Mais à la différence d'un roman comme *Les Alouettes naïves* cette polyphonie se localise seulement dans un ensemble de phrases. Dans son quatrième roman, Assia Djébar construira toute l'architecture de son livre sur ce principe de polyphonie.

Cette technique est de nouveau expérimentée dans *Les Enfants du Nouveau Monde*, et ce, de façon plus conséquente. La plupart des pages de ce roman relèvent de la polyphonie. Il se loge dans la voix de la narratrice une multitude d'autres voix qui entrent en interaction entre elles. Voix de l'opinion publique algérienne, voix de l'opinion publique occidentale, voix d'hommes et de femmes, de colonisés et de colonisateurs, toutes caractérisées par un langage particulier.

Dans une prose qui, parfois, dans l'usage des guillemets et des tirets, mentionne ce plurilinguisme, Assia Djébar donne la parole essentiellement aux femmes musulmanes, faisant ainsi résonner les prémisses d'une révolution.

Nous procéderons à l'analyse de notre corpus en nous appuyant sur certains phénomènes polyphoniques répertoriés par Mikhaïl Bakhtine dans son chapitre intitulé « Du discours romanesque » contenu dans *Esthétique et théorie du roman*.

Le roman renferme un grand nombre de discours identifiables. Ils renvoient le plus souvent à des genres et à des groupes ou classes de sujets. Ils ne sont mentionnés ni par des guillemets ni par des formules déclaratives, mais sont insérés sous une forme anonyme dans le propos du narrateur ou du personnage. Ils sont reconnaissables par certaines tournures ou par un certain vocabulaire.

Il y a ainsi dans *Les Enfants du Nouveau Monde* un langage propre à la communauté des femmes musulmanes. Ce langage n'est pas spécifique à un personnage mais renvoie à une sorte de sociolecte féminin et musulman. Lorsque Amna s'adresse à Chérifa pour la prévenir des doutes qu'a son mari, Hakim, un policier, vis-à-vis de son mari Youssef, résistant durant l'occupation française, elle s'exprime ainsi :

Écoute ! elle parle vite. Écoute, je sais : Youssef n'était pas là cette nuit. Mais retiens bien ceci et dis-le-lui quand il rentrera : mon mari [...], *mon mari s'est dérangé* pour venir m'interroger. Il ne m'a pas dit pourquoi mais sûrement, ce sont ses chefs, *les maudits*, qui veulent savoir.[...] Je ne suis pas de ces femmes hypocrites qui prennent plaisir à cacher tant de choses à *leur maître*.[...] Non, je ne lui ai jamais menti, *Dieu m'est témoin*...⁶⁸

Les termes soulignés mettent en relief la condition inférieure de l'épouse face à son mari ainsi que le poids de la religion à laquelle on ne cesse de se référer dans le monde

⁶⁸ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 85. Nous soulignons.

musulman. La locution figée « Dieu m'est témoin » qui ponctue la dernière phrase de ce discours est régulièrement utilisée par la population musulmane pour donner une certaine autorité à ses paroles.

L'extrait suivant met également en scène un langage commun à l'administration. Même si ce dernier est quelque peu elliptique, nous reconnaissons la langue du représentant de l'ordre avec son vocabulaire spécifique et ses tournures syntaxiques :

Votre période d'interrogatoire est terminée, Mademoiselle. En conséquence... Il continue sur ce ton froid, comme s'il était dans un salon, obligé de faire des adieux prématurés. Toutefois, il ajoute des précisions, des remarques : *tout s'est passé en règle, elle n'aura pas à déposer de plaintes.*⁶⁹

Le discours direct est un procédé très prisé pour introduire une pluralité de discours au sein du roman. On pourrait dire que chaque personnage parle une langue différente dans la mesure où chacun a ses propres habitudes syntaxiques et lexicales. Rappelons toutefois que chaque personnage, comme chacun de nous, est en quelque sorte plurilingue : parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui. « Dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité. »⁷⁰ Dans *Les Enfants du Nouveau Monde*, Assia Djébar emploie le discours direct de façon particulière. Régulièrement, nous le retrouvons inséré dans de la narration au sein de parenthèses ou de tirets. La lecture de la phrase principale est ainsi altérée. Une nouvelle voix s'impose en contre-point :

Q'importe la peur qui l'a saisi tout le jour, au milieu de cette chaîne d'hommes dressés, mains sur la nuque, les yeux éblouis par le soleil, — et un officier s'approche, fait un choix parmi ces suspects d'être suspects ; derrière lui, un soldat, la face durcie de haine (« trois des nôtres sont morts aujourd'hui dans cette sale guerre, pense-t-il, trois, ce matin encore. ») s'arrête : il a envie, lui aussi, de tuer, là, en plein midi, ces vieux qui tremblent, silhouettes dérisoires. L'homme ne lui rend pas son regard ; il s'applique à oublier sa peur en rêvant, yeux bien ouverts malgré la vive lumière, au théâtre de feu qui se déploie (« encore un ratissage, se dit-il, il reste donc un village à détruire ») en un ballet majestueux au-dessus de la ville.⁷¹

Une sorte de va-et-vient s'effectue entre deux instances énonciatives. Nous passons d'un point de vue externe, celui de la narratrice, à un point de vue interne, d'une conscience objective à une conscience subjective.

⁶⁹ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 111-112. Nous soulignons.

⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, « Du discours romanesque », op.cit, p. 158.

⁷¹ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 20.

La contribution du personnage au “plurilinguisme” du roman ne se cantonne pas seulement à son discours direct. La langue du personnage influe sur le discours du narrateur ou d’un autre personnage et le contamine. Cette contagion crée autour du discours direct d’un personnage une « zone d’influence » :

Et ses enfants : l’aîné grandit si vite ; treize ans maintenant ; encore deux ans, encore trois, puis la montagne l’appellera ; il deviendra à son tour figure du spectacle, sur ces vallons brûlés. « Dieu, je témoigne devant toi, un homme, un enfant, armes à la main, n’est-ce pas plus digne que ce corps qu’il me faut maintenir debout ? *Debout !* »

Le soldat, sa mitraillette en avant, lui frôle le ventre : « Redresse-toi ! *Debout !* », et l’homme les yeux voilés de fatigue, dans un ultime effort répète : « *Debout ! debout !* »⁷²

Notons que dans cet exemple nous avons la retranscription au style direct des pensées d’un des personnages. Ceci est visible au travers des guillemets. Or, le discours rapporté au style direct reste entièrement monologique dans le sens où aucun mélange de voix entre l’instance citante et l’instance citée ne se produit. Pourtant il semble qu’il y ait dans cet extrait un phénomène de dialogisme puisque le dernier mot du discours de l’homme fait écho au discours du soldat qui suit. Il y aurait une sorte de contamination du discours direct de l’homme par le discours direct du soldat et ceci est visible au travers du point d’exclamation. Nous comprenons grâce à la confrontation dans le même énoncé du mot « debout », présent à deux reprises, que le deuxième terme n’appartient pas à l’énonciation du premier personnage.

Mikhaïl Bakhtine définit également les « procédés de création de l’image du langage » qui souvent correspondent à du discours indirect ou indirect libre. Afin de mieux appréhender les procédés bakhtiniens nous nous appuyerons sur un passage relativement long déjà cité brièvement ci-dessus :

Q’importe la peur qui l’a saisi tout le jour, au milieu de cette chaîne d’hommes dressés, mains sur la nuque, les yeux éblouis par le soleil, — et un officier s’approche, fait un choix parmi ces suspects d’être suspects ; derrière lui, un soldat, la face durcie de haine (« trois des nôtres sont morts aujourd’hui dans *cette sale guerre*, pense-t-il, trois, ce matin encore. ») s’arrête : il a envie, lui aussi, de tuer, là, en plein midi, *ces vieux* qui tremblent, silhouettes dérisoires. L’homme ne lui rend pas son regard ; il s’applique à oublier sa peur en rêvant, yeux bien ouverts malgré la vive lumière, au théâtre de feu qui se déploie (« encore un ratissage, se dit-il, il reste donc un village à détruire ») en un ballet majestueux au-dessus de la ville. [...] Le soldat ne baisse pas les yeux. Il insulte : « *Cette sale guerre* » et la montagne en face de lui striée de temps en temps d’éclairs, de fumées blanchâtres devient le front de l’ennemi caché. Une barre tendue d’un horizon à l’autre. Il ne baisse pas les yeux, non. Il baisse son arme. L’homme, à ses pieds. Ah ! enfoncer l’arme dans ce corps à terre, le corps vaincu *de cette sale guerre*. Il est las. Lassante besogne que de veiller toujours sur ces ombres épuisées, aux bras levés à perpétuité. (« *Des vieillards presque* : les jeunes, eux sont tous là-bas, dans la montagne à se terrer pour fondre ensuite sur nous et nous massacrer par surprise. ») Ceux-là ont peur ; il sait, lui, que la

⁷² Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 20. Nous soulignons.

peur seule cache bien, tout le reste. Il baisse les yeux : l'homme gît dans la poussière, plié en trois, aux genoux, à la tête. « Un chien mort, pense-t-il, un chien crevé ! »⁷³

L'auteure confronte, dans une même organisation syntaxique, deux points de vue, elle éclaire l'un par l'autre. « L'objet de l'hybridation romanesque intentionnelle, c'est une représentation littéraire du langage. »⁷⁴

[...] derrière lui, un soldat, la face durcie de haine [...] s'arrête : il a envie, lui aussi, de tuer, là, en plein midi, *ces vieux* qui tremblent, silhouettes dérisoires.⁷⁵

La construction correspond à un « énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. »⁷⁶ Dans l'exemple ci-dessus, se mêle à la langue de la narratrice celle d'un des personnages, le soldat. Les syntagmes « la face durcie de haine » et « silhouettes dérisoires » appartiennent bien au langage de la narratrice alors que le groupe nominal « ces vieux » se rapporte à un vocabulaire populaire voire familier caractéristique du langage des soldats.

À l'encontre de l'« hybridation », l'énoncé produit par « interrelation dialogisée des langages » est pur dans ce sens qu'il contient le matériau linguistique d'un seul discours ou peu s'en faut. Au lieu d'emprunter à autrui une partie de sa phrase, on lui emprunte toute sa phrase. L'énoncé n'en est pas moins bivocal cependant puisqu'il se lit comme toujours sur le plan de la conscience stylisée et sur celui de la conscience stylisante. Le matériau linguistique est donc absolument homogène :

Il ne baisse pas les yeux, non. Il baisse son arme. L'homme, à ses pieds. Ah ! enfoncer l'arme dans ce corps à terre, le corps vaincu *de cette sale guerre*. Il est las.⁷⁷

Les premières phrases relèvent du discours du narrateur. L'exclamation marque l'entrée dans du discours direct libre. Il semble que le narrateur n'insère pas son propre matériau linguistique dans cette phrase. Dans la variation, la conscience stylisante y met un peu de son matériau linguistique. La variation est donc proche de l'hybridation. Dans cet exemple, nous pouvons nous demander si nous n'avons pas plutôt une variation. En effet, le syntagme *le* « corps vaincu » semble être une expression du narrateur.

⁷³ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 19 à 21. Nous soulignons.

⁷⁴ Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, « Du discours romanesque », op.cit, p. 125.

⁷⁵ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 19. Nous soulignons.

⁷⁶ Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, « Du discours romanesque », op.cit, p. 125-126.

⁷⁷ Assia Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 21. Nous soulignons.

Dans l'écriture des *Enfants du Nouveau Monde* Assia Djébar use massivement de parenthèses et de tirets, du discours direct, du discours indirect et indirect libre ainsi que du discours direct libre. Ces procédés dénotent bien une écriture polyphonique. Toutefois, nous ne pouvons pas encore parler pour cet ouvrage de roman polyphonique.

A contrario, *Les Alouettes naïves* sont représentatives de ce type de roman. L'architecture même de ce livre incarne ce phénomène en croisant les instances énonciatives. Deux narrateurs font entendre leur voix⁷⁸ : Omar⁷⁹, s'exprimant à la première personne et la narratrice ou voix de l'auteure⁸⁰ qui prend en charge les récits des autres personnages. En plus de ces deux voix, une myriade de petits récits⁸¹, de nature diverse et de longueur inégale, structurent l'intrigue initiale. Détachés typographiquement⁸² du reste du texte, voix anonymes ou passées, s'élevant comme un chant collectif, ils symbolisent la mémoire ancestrale. La majorité de ces micro-récits retrace la généalogie de Nfissa. Ce sont souvent des anecdotes vécues par un des membres de sa famille qui sont ainsi retranscrites. Leur agencement dans le roman est minutieusement étudié. Ces psycho-récits éclairent l'histoire principale et lui donnent du sens. Par exemple, l'un d'eux expose une conversation entre plusieurs femmes musulmanes au sujet du sexe de l'enfant à venir⁸³. Celui-ci prend place avant que Nfissa ne découvre sa grossesse. Il a donc une fonction au sein du roman, celle d'annoncer cette grossesse au lecteur et de le préparer à la suite des événements.

Nous rencontrons également au sein de ce livre ce que Mikhaïl Bakhtine appelle des « genres intercalaires ». Selon lui, et bien plus tard selon Marthe Robert, le roman est capable d'absorber n'importe quel autre genre : « Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant

⁷⁸ « [Le texte] va aussi jouer avec les différents pôles de l'énonciation. Au discours d'Omar, narrateur au statut homo-intradiégétique, s'oppose celui de la narratrice-auteure qui, en position extra-hétérodiégétique, prend en charge les discours des autres personnages. » Giuliva Miló, « Naissance d'une œuvre », *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, *op.cit.*, p. 61-62.

⁷⁹ « Mes compagnons faisaient leur travail, notaient les besoins, discutaient avec le responsable ou l'infirmier ; moi... comment oublier le spectacle ? Je m'y plongeai en son cœur : un sourire furtif ici, un gémissement de malade sous une tente, un regard là, emporter avec moi ces signes seuls. » Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, *op.cit.*, p. 15, *incipit*.

⁸⁰ « Dans ces lieux, pendant deux, trois mois, ou davantage, je les fais vivre ensemble et le calme de ces jours, survenu dans leur existence tout à fait brusquement, n'est comparable qu'à la transparence du ciel qu'ils contemplent sous la fenêtre, à chacun de leurs réveils. Si Omar considérait ces deux durées entrecroisées ou parallèles, mais chaque nuit englouties dans un lit bas au centre d'une des chambres nues de la maison de marbre, si, extérieur à eux mais de tous les étrangers le plus proche, il tentait de reconstituer (il ne le fera même pas plus tard) le déroulement de leur été clair, peut-être éprouverait-il quelque désarroi ; [...] » Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, *op.cit.*, p. 159.

⁸¹ Seize récits au total sont disséminés dans le texte.

⁸² Ces psycho-récits sont mis en italiques dans le roman.

⁸³ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, *op.cit.*, p. 366-367.

de façon nouvelle la diversité de ses langages.»⁸⁴ *Les Alouettes naïves* contiennent effectivement des fragments de chansons populaires ou encore de poèmes :

La menthe et l'olivier
Ont reverdi le sentier
Te souviens-tu des palmiers
De la chamelle et de son lait.

Mon amour que j'appelais frère
Toi qui es mort à la guerre
Nous aimions nous aimer naguère
Aux portes bleues du désert

La menthe et l'olivier
Ont reverdi le sentier.

Les femmes vont à la fontaine
Tous les matins de la semaine
Le soleil couche au cimetière
Je n'y fais jamais de prière.

Te souviens-tu des palmiers
De la chamelle et de son lait.⁸⁵

Ce poème n'est en réalité qu'un extrait : une suite apparaît quelques pages plus loin. Son insertion dans le roman nous amène à nous interroger sur sa fonction. Ce n'est pas par hasard qu'il est introduit dans cette page. Il intervient au moment où la narratrice définit l'impact de Nfissa sur l'existence de Rachid. Nous comprenons que pour Rachid Nfissa est synonyme d'enfance, elle lui rappelle une sorte d'ancienne mélodie murmurée par de vieilles femmes à une époque lointaine et révolue :

Sa femme était pour lui [...] quelque patio de rêve et de marbre aux fillettes habillées de voiles [...] tandis que lui, garçon aux yeux émerveillés, se croit au paradis et que sur les terrasses, accompagnant la mélodie de la vieille chanteuse aveugle, le son rythmé et monotone du tambourin se prolonge avec la nuit.⁸⁶

Ce poème est donc étroitement lié au personnage de Nfissa. C'est pourquoi nous le retrouvons par la suite lors des retrouvailles entre les deux amants. Il est le chant qui accompagne la venue de Nfissa.

Le poème se construit autour de deux refrains, chacun reprenant le thème de la renaissance avec l'évocation du printemps et la présence d'une nature luxuriante. Mais ce message d'espoir entre en dissonance avec les quatrains qui confrontent un passé heureux à

⁸⁴ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 141-142.

⁸⁵ Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 414.

⁸⁶ Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 413.

un présent morbide. Ce poème résume en quelque sorte le projet des *Alouettes naïves*. Assia Djébar oppose dans la structure même de son roman le récit de la guerre et ses répercussions (récit principal) à l'enfance vue comme un paradis perdu (les psycho-récits). Le poème peut alors être perçu comme une mise en abyme du roman.

La polyphonie dans *Les Alouettes naïves* s'élabore de façon complexe et subtile. À la manière d'un chef d'orchestre, la romancière organise et ajuste les différentes voix qui composent ce roman. Excellant désormais dans l'art du roman polyphonique, elle reprendra dans la plupart de ses futurs ouvrages ce procédé, devenu une constante de son écriture.

2.2 La prose poétique.

Assia Djébar publiera en 1969 un recueil de poèmes intitulé *Poèmes pour l'Algérie Heureuse*⁸⁷. Cette attirance pour la poésie était déjà repérable à la lecture de ses premiers livres. Bien que chacun des quatre ouvrages portent la dénomination de "roman", cette catégorisation se doit d'être complétée. Défini par la critique contemporaine comme un genre fourre-tout, sans loi (« lawless »⁸⁸), le roman regroupe sous cette appellation un nombre considérable de récits en tous genres. Il nous semble qu'une des caractéristiques stylistiques des romans djébariens réside dans une écriture de *l'entre-deux*, oscillant entre la prose et la poésie ou autrement dit entre le narratif et le lyrique. Cette indétermination générique est très certainement liée à la situation d'Assia Djébar dans le champ des littératures. À mi-chemin entre deux civilisations, l'une possédant une littérature plutôt romanesque (le roman au vingtième siècle est en France le genre le plus expérimenté) l'autre développant essentiellement une littérature poétique⁸⁹ (l'Algérie et les pays arabo-musulmans en général), Assia Djébar ne pouvait que composer un genre hybride. Désireuse de transporter dans cette langue étrangère, qui est pour elle le français, un mode d'expression propre à sa culture maternelle, la poésie devenait un moyen de subvertir la langue de l'autre.

Jean-Yves Tadié⁹⁰ définit ainsi un sous-genre du roman qu'il baptise *récit poétique* :

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps,

⁸⁷ Assia Djébar, *Poèmes pour l'Algérie Heureuse*, Alger, SNED, 1969.

⁸⁸ André Gide qualifie ainsi ce genre dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*.

⁸⁹ « Tant que, chez nous, tout était clans, tribus, rameaux de la société vivante, rappelez-vous... (Et il semblait parler à ses ancêtres.) Quelle était la seule forme d'expression chez nous?... La poésie... (il se reprend), la poésie oratoire. » Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 218.

⁹⁰ Jean-Yves Tadié, *Le Récit Poétique*, Gallimard, Paris, 1978, p. 7-8.

des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message.

La Soif relevait déjà d'un certain lyrisme. La narration à la première personne, voix plaintive exprimant sa solitude et son désarroi face aux vicissitudes de l'amour, fait écho au JE poétique qui chante sur le mode élégiaque un amour perdu ou malheureux, le temps qui passe, la mort... Mais, la narration prédomine, structurant le récit, rappelant ainsi sans cesse au lecteur l'objet sur lequel il doit se concentrer : l'intrigue. Toutefois, nous ne pouvons nier que régulièrement cette prose ait sa poéticité. Le choix du vocabulaire, le rythme des phrases, les répétitions ainsi que les analogies produites par certaines comparaisons ne peuvent que nous interpeller. La narration dès lors se rompt, laissant au lecteur le temps d'apprécier la mélodie qui s'échappe du texte :

Je me sentais lasse, mais déjà je faisais attention à ce qu'il pourrait penser. Il était là, près de moi. Je dis mes rêves d'une vie calme, d'une paix dans le silence, dans le soleil, dans l'oubli. Je dis ma recherche des êtres — et non la poursuite de fantômes. Je dis la vanité de ces couples qui continuaient à danser, jambes entre jambes, le regard terne comme s'ils étaient déjà en enfer. Même alors, je n'oubliais pas pourtant l'excitation et le sang chaud et la fièvre de tous ces plaisirs. Je dis seulement leur retombée.⁹¹

Cet extrait contient un nombre considérable de procédés poétiques. Un jeu de paronomase s'effectue entre la première et la seconde phrase. « Je me sentais lasse » résonne avec « Il était là ». À l'oreille, « là » semble être l'adjectif masculin de « lasse » comme si une réciprocité s'installait entre les deux personnages. Ce jeu de miroirs est redoublé par la rime suffisante qui précède ces deux termes : « était » et « sentait ». La répétition du groupe nominal « Je dis » nous rappelle la figure de l'anaphore. Les allitérations en [l] contenues dans la troisième phrase traduisent la langueur qui saisit Nadia dès la première ligne : « Je dis mes rêves d'une vie calme, d'une paix dans le silence, dans le soleil, dans l'oubli. » Le rythme binaire fruit de l'accumulation de compléments du nom et de compléments circonstanciels donne à la phrase une certaine stabilité. Celle-ci est brisée par l'apparition d'un tiret et par le passage à une phrase plus brève. Cette opposition rythmique se double d'une opposition thématique. La mort s'insinue peu à peu dans le texte et contamine des mots qui en contexte auraient dû être euphoriques. La présence de termes comme « oubli », « fantômes », « terne » et « enfer » connotent négativement le « silence » et « le sang chaud ». Le dernier mot « retombée » exprime parfaitement le mouvement ascensionnel puis la chute qu'accomplit le

⁹¹ Assia Djebar, *La Soif*, op.cit, p. 82. Nous soulignons.

texte. Les phrases s'amplifient, par ajout de propositions, jusqu'à s'effondrer : « Je dis seulement leur retombée. ».

Le passage qui suit se construit plus ou moins de la même manière :

*Elle avait longtemps résisté ; elle nous avait épiés : elle avait scruté, la nuit, le visage clair d'Ali ; elle avait surveillé ma beauté, mes éclats de rire, mon insolence, mes airs de chatte. Et puis, elle avait eu peur — peur de cette jalousie qui l'avait habitée, sans cris, sans impatience, qui la grignotait, sournoise, avec des dents pointues.*⁹²

Le pronom personnel « elle » ainsi que l'auxiliaire *avoir* scandent l'extrait. Ce motif revient sans cesse comme une litanie. Les phrases s'allongent par accumulation de syntagmes de même nature : « elle avait surveillé ma beauté, mes éclats de rire, mon insolence, mes airs de chatte. » L'asyndète crée un effet de liste. Assia Djébar joue continuellement sur le passage d'une phrase longue à une phrase plus courte afin de donner du rythme à son écriture. La dernière phrase est ici bousculée par la ponctuation. Le tiret marque une pause avant que la narration ne reprenne son déferlement. La métaphore de la jalousie vue comme un monstre qui aliène petit à petit Jedla est plutôt commune. Néanmoins, la romancière rend bien le caractère dangereux et perfide de ce sentiment par la construction de sa phrase. Les verbes des propositions relatives ne sont pas suivis de compléments. Le complément du verbe est pronominalisé c'est pourquoi il se situe entre le pronom personnel et le verbe : « qui l'avait habitée », « qui la grignotait ». Cette pronominalisation écourte donc le syntagme qui se trouve d'emblée suivi par des compléments apposés. Cela a pour effet de mimer le parcours de la "bête" qui doucement se glisse en elle car ces compléments ralentissent la lecture de la phrase.

Ces exemples illustrent la tentation d'Assia Djébar de transporter dans sa prose une écriture poétique. Mais ces élans lyriques ne gênent jamais le sens du texte.

À partir des *Enfants du Nouveau Monde*, nous observons dans ses romans des épigraphes de nature poétique :

« Et pourtant de douleurs en courage en confiance
S'amassent des enfants nouveaux
Qui n'ont plus peur de rien pas même de nos maîtres
Tans l'avenir leur paraît beau »

Paul Eluard

*Poèmes pour tous.*⁹³

⁹² Assia Djébar, *La Soif*, op.cit, p. 110. Nous soulignons.

⁹³ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit. Paul Eluard, *Poèmes pour tous : choix de poèmes 1917-1952*, Paris, Éditeurs français réunis, 1959.

D'après Gérard Genette, l'épigraphe peut avoir quatre fonctions distinctes : elle peut servir de commentaire sur le titre ou sur le texte lui-même, elle peut légitimer un texte grâce à l'autorité que véhicule le nom d'un auteur connu et, surtout, elle permet d'inscrire le texte dans une tradition intellectuelle, littéraire et culturelle⁹⁴.

Dans ce cas-ci, l'épigraphe a pour rôle de refléter une partie du projet romanesque d'Assia Djébar. Mettre en exergue un extrait de poème d'un poète engagé suppose que l'œuvre revêtira un caractère politique. L'épigraphe annonce la tonalité du livre. De plus, il y a dans ce passage une allusion évidente au titre de son roman « des enfants nouveaux ». Cette citation dévoile donc les origines du titre.

L'épigraphe des *Alouettes naïves* est un poème écrit par Assia Djébar elle-même. La romancière est donc aussi poète, ce que nous soupçonnions depuis ses premières œuvres. Cette citation suggère irrémédiablement la présence de la poésie au sein du roman (ce que nous démontrerons par la suite) :

« À toi plus qu'une sœur
Toujours plus vivante que morte
En pleurant, tu me tiens la porte
Du passé, du plus prochain bonheur.
De A..., me voici devenir enfin
Ce miroir dont tu demeureras le tain. »⁹⁵

La tonalité de ces deux romans est ainsi clairement exprimée. Toujours est-il que dans *Les Enfants du Nouveau Monde* la poésie se trouve relayée au second plan voire bridée. Ayant essuyée plusieurs critiques de la part de ses confrères et de journalistes français qui regrettaient l'absence dans ses premiers romans de références explicites à la guerre d'indépendance, Assia Djébar ne pouvait pas se permettre d'entraver la lecture de ce livre avec une prose poétique trop hermétique. Malgré tout, certains passages de cet ouvrage ne sont pas sans nous évoquer un air déjà fort familier :

Une journée si longue pour elle [Lila], comme un saut étalé dans un espace nouveau ! Ce temps passé lui paraît à présent un lac noir, des eaux stagnantes duquel elle se voit en train de jaillir, avec une lenteur surprise devant l'écoulement de ces heures.⁹⁶

Le temps est ici comparé à un saut puis à de l'eau. Le saut symbolise le passage d'un état à un autre, d'une époque à une autre. L'eau synonyme d'écoulement ne possède pas cette qualité, elle est sans mouvement et hostile : « stagnante[s] », « un lac noir ». Nous

⁹⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 145-149.

⁹⁵ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit.

⁹⁶ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit, p. 223.

reconnaissons dans ces quelques lignes le “style djebarien”. La comparaison et la métaphore du temps sont désormais un classique de son écriture⁹⁷ :

Sur la montagne, tout le jour, la mort a frappé dans la poussière et le saccage. Mais la nuit, dans la ville recueillie, elle a glissé, elle a choisi ses prises : une fille sauvage à l’heure du crépuscule, puis, avant le matin et l’éclaboussure du soleil, un jeune homme heureux qui a souri, dernière offrande nocturne, avant que la vie ne recommence.⁹⁸

Ce petit paragraphe résume en usant d’une métaphore filée les événements morbides qui se sont produits au cours de cette journée. Dans un style voilé et fleuri, Assia Djébar fait allusion à la mort de Touma, « fille sauvage », et à celle de Bachir, « jeune homme heureux », victimes de la guerre. La mort, entité sournoise et omniprésente, sévit aussi bien sur le terrain, « la montagne », qu’en ville. Elle est représentée sous les traits d’un dieu maléfique à qui l’on doit faire des « offrande[s] » afin de vivre dans des temps meilleurs. Les assonances en [i] imitent le trajet silencieux de la mort : « Mais la nuit, dans la ville recueillie, elle a glissé, elle a choisi ses prises : une fille sauvage ». Nous sommes tentés à la lecture d’insister sur ce son et ainsi de marquer des pauses. Ces deux phrases se construisent sur une opposition, visible au travers de l’adverbe « Mais ». Opposition temporelle « tout le jour »/« la nuit », et spatiale « sur la montagne »/« dans la ville ». La longueur et la composition rythmique des propositions sont également antinomiques. La première proposition, plus courte par rapport à la seconde, encadre l’information principale contenue dans le groupe verbal avec deux syntagmes compléments circonstanciels : « Sur la montagne, tout le jour » d’un côté et « dans la poussière et le saccage » de l’autre. Cette formulation précise et efficace, très stable rythmiquement, ne fait que relater une information manifeste. Il est évident qu’il y a des morts sur le lieu des combats. Alors qu’il est plus curieux de voir la mort s’insinuer à l’intérieur des villes, lieu normalement protégé. Assia Djébar veut montrer par ce paragraphe que la guerre a des répercussions sur l’ensemble de la population. En ne nommant pas par leur prénom Touma et Bachir celle-ci les place en quelque sorte au même rang que les combattants algériens morts sur le terrain.

La teneur poétique de ces passages peut être discutée. Il est vrai que la poésie ne l’emporte pas toujours sur le discours plutôt idéologique de l’écrivaine.

⁹⁷ Ces deux figures étaient déjà présentes dans *La Soif*. Cette image du temps qui passe est très appréciée par l’auteur. « Le temps s’écoulait, étale, comme une nappe d’eau morte. Il me semblait avoir vécu depuis des années dans cette ombre des pièces fraîches, dans cette veille éternelle », Assia Djébar, *La Soif*, *op.cit*, p. 44.

⁹⁸ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, *op. cit*, p. 301-302.

Au contraire, dans *Les Alouettes naïves*, Assia Djébar allie merveilleusement bien le narratif et le lyrique qui, ainsi combinés, font de ce roman un modèle du genre du récit poétique.

Écrivant sans doute au plus près d'elle-même (elle aborde de façon très précise et sans aucun tabou la naissance de l'amour et la découverte des plaisirs charnels) le langage poétique semblait le seul capable d'exprimer cette intimité en toute pudeur. Il n'est donc pas surprenant de constater que les plus beaux moments de poésie se manifestent lorsque la narratrice prend en charge le récit :

Sous l'arbre, ils sont là étendus, couple nu dans la clarté diffuse de la lune en éclipse. Le chêne unique au-dessus d'eux et comme prenant racine dans leur émoi ; eux calmes toutefois, Nfissa oubliant que tout à l'heure l'amour a été pour elle amer, presque stérile (« non, jamais stérile, proteste-t-elle, même lorsque le plaisir est absent, le bonheur, le bouleversement dans les entrailles...comment l'oublier ? »), mais Rachid n'oublie pas ; il se met silencieusement à caresser sa femme, la poitrine tendrement, les hanches, les jambes et tout le corps tendu d'abord, frémissant ensuite puis accueillant... Mer lente devenant flot puis déferlement puis débordement, où Rachid s'engloutit, Nfissa, lavée et nourrie par lui tandis que, dans le feuillage du chêne, les cigales se sont tues, seuls quelques oiseaux lourds voletant dans un bruit prolongé de plumes.⁹⁹

La nature et les deux amants sont étroitement liés. Ils sont en parfaite communion, l'arbre se nourrissant de leurs corps nus. La nature semble se faire la plus discrète possible, laissant les amants, seuls, poursuivre leurs caresses : « tandis que, dans le feuillage du chêne, les cigales se sont tues ». Cette image est un *topos* en poésie. La nature accompagne régulièrement les pleurs ou les joies du poète, elle est une sorte de double. Le groupe phonétique [kl] qui ponctue la première phrase participe à instaurer un climat bienveillant ainsi que l'assonance en [u]. La métaphore filée de l'acte sexuel est activée phonétiquement par l'adjectif « amer » qui automatiquement entre en écho avec le substantif « Mer » quelques lignes plus tard. L'analogie entre la mer et l'acte sexuel est facilitée par la faculté de cet élément à se transformer, à se modifier à l'instar d'un corps en émoi. Il y a un jeu de miroirs entre ces deux phrases : « il se met silencieusement à caresser sa femme, la poitrine tendrement, les hanches, les jambes et tout le corps tendu d'abord, frémissant ensuite puis accueillant... Mer lente devenant flot puis déferlement puis débordement, où Rachid s'engloutit, Nfissa, lavée et nourrie par lui ». La répétition de l'adverbe « puis » en témoigne ainsi que les rimes en [en] produites par les participes présents adjectivés « frémissant » « accueillant », le participe présent « devenant » et les substantifs « déferlement » et « débordement ». La construction de ce paragraphe est également intéressante. La nature

⁹⁹ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 186-187.

ouvre et clôt l'extrait. Cette construction cyclique isole le passage de l'ensemble du texte. Il acquiert donc une certaine autonomie à l'intérieur même du récit. De la même façon, nous pouvons considérer la deuxième partie du roman, « Au-delà », partie lyrique par excellence, comme étant hors du temps et hors du récit :

La seconde partie du roman est donc l'effet d'une volonté délibérée : arracher cet épisode à la chronologie et à l'histoire, le situer hors du temps, en rupture avec lui. *Au-delà*, bien que construit sans complément, de manière à permettre toute sorte d'élargissement à l'interprétation, signifie d'abord au-delà de la continuité temporelle qui rattache *Aujourd'hui* à *Autrefois*.¹⁰⁰

Il est donc possible de voir dans la structure même des *Alouettes naïves* une alternance entre narration et lyrisme. Les changements d'énonciation (Omar est le narrateur principal des parties « Autrefois » et « Aujourd'hui » alors que se fait entendre la voix de l'auteure dans « Au-delà »), les changements stylistiques soulignent cette hybridité.

Des fragments de poèmes se logent dans les parties de narration donnant dès lors une unité au roman. Ils la "contaminent" afin d'exhiber le caractère poétique de l'ouvrage. Ces poèmes appartiennent majoritairement à la culture maghrébine. Néanmoins une référence explicite à Baudelaire est présente dans le livre :

[...] Nfissa s'attendrit en réécoutant ce professeur qu'elle a vraiment aimé, dévoiler pour la première fois (ma treizième année, se dit-elle), la magie dense des vers :

*Mon enfant, ma sœur, songe à la douceur...*¹⁰¹

Ces deux vers baudelairiens, présentés sur la même ligne, montrent en quelque sorte l'influence *linéaire* de la prose sur la poésie lorsqu'elle se trouve introduite dans le roman et rompt la narration : le lecteur est tenté de se remémorer « L'invitation au voyage ». Ces instants d'évasion (de sortie hors du récit) se répètent bien souvent. Nous pouvons répertorier une dizaine de citations au sein du roman, chansons ou poèmes¹⁰² de longueur variable.

Dans le dernier numéro du Journal, je relis un poème signé d'une initiale.

*Les mots ne suffisent pas à déterrer l'histoire
Et c'est avec du sang qu'on éclaire les mémoires.*¹⁰³

¹⁰⁰ Denise Brahimi, « Ruptures et décalages : Les Alouettes naïves d'Assia Djébar », *Assia Djébar*, sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, L'Harmattan, 2008, (Coll. : « Autour des écrivains maghrébains », p. 71.

¹⁰¹ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 71. Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.

¹⁰² Il va sans dire que la chanson est une forme de poésie. Versifiée et rimée, la chanson emprunte ses procédés à la poésie.

¹⁰³ Le personnage de Farid est l'auteur de ces vers. Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, op.cit, p. 339.

S'il nous était difficile de percevoir *La Soif* et *Les Enfants du Nouveau Monde* comme des récits poétiques au sens où l'entend Jean-Yves Tadié, leur mode d'expression relève de la poésie mais non leur genre, *Les Alouettes naïves* s'érigent en tant que tel. Assia Djébar écrit un livre hybride qui sous ses airs de roman s'affiche comme poésie aussi bien au travers du langage et de ses procédés que dans la forme même que revêt certaines pages de l'ouvrage.

2.3 L'écriture autobiographique.

L'une des spécificités des romans issus de ce premier cycle romanesque est cette tendance qu'a l'auteure à s'investir complètement dans ses œuvres au point de donner l'impression de s'abandonner partiellement ou totalement à une écriture autobiographique, écriture dénoncée par l'auteure comme dangereuse et douloureuse lorsque celle-ci n'est pas assumée. Il est certain que tout écrivain se livre à cet exercice dès l'instant où il écrit, toute fiction emprunte des éléments à la réalité, mais il ne tient qu'à lui et à son art de maintenir une distance entre ses écrits et sa vie. Toutefois, certains sujets abordés ou encore certains choix énonciatifs sont plus à même d'entraîner l'auteur, malgré lui, sur les pentes du récit autobiographique. De *La Soif* aux *Alouettes naïves* Assia Djébar n'a de cesse de côtoyer de près ou de loin ce type de récits jusqu'à refuser finalement d'écrire tant cette expérience de l'intime lui causa de souffrances, la proportion d'éléments autobiographiques s'amplifiant de roman en roman jusqu'à devenir après la publication des *Alouettes naïves* un obstacle pour la romancière désormais atteinte d'aphasie. Son silence durera dix ans au cours desquels elle changera de mode d'expression se consacrant au cinéma et à la poésie.

La Soif comportait certains éléments laissant présager une écriture autobiographique. L'emploi de la première personne, le fait que le personnage principal soit une jeune fille perdue dans *l'entre-deux* des civilisations française et algérienne, possédant certains traits de caractères et un comportement pouvant se confondre avec ceux de la romancière, activaient chez le lecteur une lecture autobiographique :

Il reste que cette Algérienne occidentalisée est déjà une forme d'image de soi, même si la phrase de Joubert citée en exergue, « la moitié de moi se moque de l'autre », incite à se défier de toute identification autobiographique trop facile.¹⁰⁴

L'emploi de la première personne pousse le lecteur à rechercher des éléments biographiques. Par exemple, le personnage de Nadia poursuit des études de Lettres, cette information pouvant être mise en relation avec le parcours scolaire d'Assia Djébar :

¹⁰⁴ Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar, Écrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan, « Classiques pour demain », 1997, p. 55-56.

Devant ma table de travail et mes dictionnaires de latin, je récapitulai : il me fallait Hassein. [...] Je traduisis de haut, l'esprit plein d'effervescence, une version de Sénèque sur la modération.¹⁰⁵

De même, Nadia comme la romancière ne comprend que très peu sa langue maternelle, elles sont sensibles à son accent. Dans *Ces voix qui m'assiègent*¹⁰⁶ l'écrivaine en fait mention :

Les multiples voix qui m'assiègent — celles de mes personnages dans mes textes de fiction —, je les entends, pour la plupart, en arabe, en arabe dialectal, ou même en berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale.¹⁰⁷

Il est vrai que lorsque nous connaissons la biographie d'Assia Djébar le personnage de Nadia peut nous apparaître dans une certaine mesure comme un double de la romancière. Toujours est-il que même si ce personnage lui est proche par certains côtés ce serait sans doute créer un malentendu que d'effectuer une telle lecture. Rien n'est dit dans le paratexte permettant d'opter pour cette hypothèse. De plus, Assia Djébar a toujours nié dans ses commentaires cette dimension, ce qui n'a pas empêché la critique de s'y attacher, parfois même de s'y complaire.

Les Enfants du Nouveau Monde sont plus problématiques de ce point de vue. En effet, Assia Djébar confie qu'à la source de ce roman se trouve une anecdote réelle. Sa mère lui aurait raconté qu'un jour d'intenses combats un obus vint s'écraser sur la ville et tua une vieille femme qui passait ses journées sur sa terrasse à contempler le spectacle de la montagne. Les femmes de la maison ne s'en rendirent compte que le jour tombé. Cet épisode sera repris dans la narration des *Enfants du Nouveau Monde* au début du chapitre un¹⁰⁸. Bien que cet événement ne puisse en aucun cas être considéré comme un fait vécu par la romancière, il ne relève pas non plus de la pure invention. La réalité s'infiltré peu à peu dans son processus de création. Très proche de ses personnages de fiction, Assia Djébar révélera par la suite qu'elle a construit le personnage de Lila en s'inspirant de ses propres réactions et sentiments face à la guerre :

Dans mon troisième roman, *Les Enfants du Nouveau Monde*, j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila, à côté et en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi...¹⁰⁹

¹⁰⁵ Assia Djébar, *La Soif*, op.cit, p. 68.

¹⁰⁶ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma Francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.

¹⁰⁷ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma Francophonie*, op.cit, p. 29.

¹⁰⁸ « Certains récits lui sont inspirés par sa mère et sa belle-mère qui viennent lui rendre visite à Rabat et lui racontent des épisodes de la guerre à Blida. » Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar*, Association de la pensée française, CulturesFrance, 2006, p. 80.

¹⁰⁹ Assia Djébar, *Jeune Afrique* n° 1225.

Lila a également les mêmes goûts qu'elle en littérature et en peinture. Grande lectrice de Cesare Pavese, passionnée de poésie, elle passe la plupart de son temps à relire les ouvrages qu'elle a aimés. Nous rencontrons dans ce texte plusieurs passages qui évoquent ces instants de lecture :

Elle déjeunait en face de lui, conversant de tout, de rien, de l'un des livres qu'elle avait relu (« Pavese... » commençait-elle et elle s'en allait dans le mouvement du roman comme dans un voyage).¹¹⁰

Comme ils n'avaient pas sommeil, et que plus rien n'était à chercher, ils se mirent à lire de la poésie, l'un après l'autre, comme des enfants, et ce qu'ils aimaient. [...] Il [Bachir] récita Victor Hugo avec tendresse, Le Bateau ivre avec chaleur, puis Eluard, puis Desnos, puis des poèmes que des jeunes avaient écrits en partant au combat et après avoir récité, eux aussi, Rimbaud, Eluard, Desnos, tous les poètes de la liberté.

Dans sa chambre, Lila ne possédait qu'un fascicule scolaire usé d'Apollinaire. Elle commença à son tour [...] ¹¹¹

Nous savons également qu'Assia Djébar apprécie beaucoup Venise et ses peintres. Ce ne peut être par hasard que Lila se passionne pour un tableau de Carpaccio :

À ranger ses affaires pour donner à sa chambre un air moins lugubre ; au fond de sa malle, voici qu'elle retrouvait une reproduction du seul tableau qu'elle aimât, de sa manière exigeante habituelle : « les courtisanes » de Carpaccio. « Le plus beau tableau du monde » clamait-elle autrefois et pour lequel, elle avouait avec une ardeur si triste qu'on ne pouvait l'accuser de snobisme — elle qui détestait voyager parce qu'elle ne supportait pas le premier contact avec les êtres et les choses — qu'elle désirait voir Venise où elle imaginait que les couleurs du Carpaccio original, bien qu'il dût gésir dans les antichambres glacées de quelque musée ou palais vide, répondaient sans doute à celles des rues de cette ville-femme au passé oriental et bruyant comme des souks arabes qui auraient enfin étouffé leur exotisme pour une splendeur secrète. ¹¹²

Le parallèle qu'opère Lila entre Venise et le monde oriental en supposant que les couleurs du tableau sont proches de celles qu'elle perçoit dans sa ville est également sous-entendu par Assia Djébar lorsque cette dernière compare les bruits de la ville de Venise avec ceux de son enfance en Algérie. Pour l'auteure, il y a une atmosphère familière qui se dégage de cet endroit :

J'ai écrit ce livre [*L'Amour la fantasia*] d'un premier jet [...]. J'ai repris celle-ci [la troisième partie] par deux fois, puis une troisième fois, j'ai pu l'achever, clôturer enfin mon livre [...] surtout parce que, deux étés de suite, j'ai vécu plusieurs semaines à Venise. Au cœur de Venise, près du pont dei Greci, j'entrais presque quotidiennement dans la petite église des Carpaccio : ainsi portée par la vision de l'eau, des couleurs, de ce rêve permanent et vivant que représente cette ville en son quotidien, je flottais dans un « hors du temps » quasi voluptueux.

¹¹⁰ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit., p. 75.

¹¹¹ Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit., p. 292.

¹¹² Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, op. cit., p. 175-176.

Mais surtout, oh oui essentiellement, mes yeux pourtant éblouis à chaque minute de mes longues marches, la nuit, à l'aube, tout le temps, je me sentais vivre dans un royaume de sons merveilleusement préservés : bruits revenus de mon enfance (les bruits de pas du moindre passant, à l'aube, sous votre fenêtre), les voix au loin, ou tout près, la musique, plus que dans nulle autre cité italienne, de la langue italienne, et par îlots soudains, le cahotement du dialecte vénitien.¹¹³

Cette même attirance qu'entretiennent l'auteure et son personnage pour Venise (la ville en elle-même mais aussi celle de la Renaissance peinte par Carpaccio) étaye notre hypothèse sur la direction autobiographique qu'emprunte petit à petit son œuvre.

Assia Djébar a donc façonné le personnage de Lila à son effigie. Mais si nous nous en tenons à ses dires, Lila lui ressemble surtout dans sa manière de faire face aux événements de la guerre. Lila, qui demeure tout au long du récit en retrait, dans sa "bulle", refusant de voir ce qu'elle est par ailleurs contrainte de percevoir, représenterait l'écrivaine qui en pleine guerre d'Algérie se retire afin d'écrire le récit d'une jeune algérienne émancipée en proie à la découverte de l'amour : *La Soif...*

Avec le temps, Assia Djébar sème de plus en plus de références et d'allusions autobiographiques dans ses romans. Elle pense maîtriser ses textes car elle se croit à l'abri derrière la langue française qui est pour elle un voile. Mais en réalité le français se comporte comme un révélateur. Moins elle croit se dévoiler plus ses écrits deviennent autobiographiques jusqu'à la publication des *Alouettes naïves...*

L'écrivaine travaille beaucoup sur la forme de ce quatrième roman. Insérant dans la trame romanesque de nombreux récits qu'elle a amassés au cours d'*interviews* menées à la frontière de la Tunisie dans des camps de réfugiés entre 1957 et 1959, ce livre devient un lieu de témoignages. L'expérience que vivent les protagonistes dans ces camps de réfugiés est un peu la sienne :

Impudeur pourtant, je le répète. Le deuxième jour, je suis dur, le cœur sec. J'écoute, je traduis, je passe au suivant. Le troisième jour, je me redis plusieurs fois le mot : « impudeur ». De quel droit les faisons-nous venir là, toujours sous l'arbre, un olivier — oh dérisoire — et devant le cercle des autres qui attendent leur tour ? De quel droit dire à un homme, à une femme : « Raconte pour que le monde sache ! » le monde ?... Le monde s'est figé à l'instant de leur effroi, ou de leur solitude et que tenter de faire d'autre sinon, pour qu'ils s'en délivrent, de parler de l'avenir, de le dessiner devant eux comme un

La seule expérience douloureuse de la guerre que j'ai eue, déclare-t-elle, c'était à Tunis. Lorsque j'allais aux frontières et que je voyais des centaines de milliers de réfugiés qui racontaient des choses atroces [...]. Après 62, j'ai mis trois à quatre ans pour arriver à les inscrire dans le roman *Les Alouettes naïves*». ¹¹⁵

¹¹³ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma Francophonie*, op.cit, p. 111-112.

brouillon, juste pour que leur regard
s'allume. De quel droit les replonger dans les
jours d'hier ?¹¹⁴

Il est fort probable qu'Assia Djébar a ressenti les mêmes sentiments que son personnage lorsqu'elle s'est rendue dans les camps, aux frontières tunisiennes, avec la Croix Rouge et le Croissant Rouge après le bombardement de Sakiet Sidi Youssef le 8 février 1958. Elle rassemblera et ordonnera ces témoignages qu'elle publiera sous le titre « Journal d'une maquisarde » dans le journal algérien *El Moudjahid*¹¹⁶ en 1959.

Dans la deuxième partie de ce roman, « Au-delà », la narratrice relate la lune de miel de Nfissa et Rachid. Dès lors, plusieurs passages exposent le bonheur physique et spirituel de ces deux êtres. Ces pages d'une rare intimité ne peuvent avoir été écrites qu'à partir d'une expérience personnelle, celle de la romancière (?) :

J'expérimentais qu'une fiction romanesque ne peut se contrôler tout à fait, que l'écriture de femme se fait de plus en plus contre son propre corps, inévitablement.

Cinquante pages au cœur du livre (celui-ci, sur la guerre d'Algérie, où le personnage principal, qui dit « je », est un jeune homme) se révélaient des pages sur le bonheur amoureux, sur la sensualité d'un couple vivant sa lune de miel... Je me disais, superficiellement bien sûr — j'allais dire « vainement » : ce sera pour faire contrepoint avec le tumulte de la guerre, en paroles et en actes, du reste.

Mais ces pages, je les savais autobiographiques. Une fois ce livre publié, ce fut comme si je voulais recouvrir ma vie et moi-même d'un voile immense, d'une nuit à l'infini.

Écrire donc pour une femme, si elle ne peut se cantonner dans la fiction, lui devient *a posteriori* dévoilement.¹¹⁷

Cette “chute” dans l'écriture autobiographique, Assia Djébar ne se l'explique que par le fait qu'elle est une femme écrivain. La femme, selon elle, est plus à même de se livrer dans ses fictions car elle s'implique davantage qu'un homme dans son écriture. Elle écrit tout contre elle.

Son écriture allant à l'encontre de ses valeurs et de son intégrité, Assia Djébar arrêtera cette fiction. Il faudra attendre une dizaine d'années avant qu'elle ne reprenne la plume. Malgré tout, l'écriture autobiographique continuera, mais autrement, à tenir une place toute particulière dans les œuvres de maturité où sa voix s'élèvera contant son enfance et sa vie de femme.

¹¹⁴ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, *op.cit.*, p. 250.

¹¹⁵ Cologne, *Cahiers d'Études Maghrébines*, n°2, mai 1990, p. 89.

¹¹⁶ *El Moudjahid*, du n°44, 22 juin au n°49 du 31 août 1959 (t.2 dans la réédition en volume journal, p. 317-319, 348-349, 365-366, 381, 382, 383, 416-417, 436-437), récits repris dans *El Djeich* (Alger), n°54, novembre 1967.

¹¹⁷ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma Francophonie*, *op.cit.*, p. 64.

Ainsi, l'écriture autobiographique comme l'écriture poétique et polyphonique composent l'esthétique d'Assia Djebar. Évoluant de roman en roman, ces tendances stylistiques s'affirment véritablement, chacune d'elles s'harmonisant et s'homogénéisant au sein de ses œuvres. De la même manière, son matériau littéraire ne change pas d'un livre à l'autre, il s'amplifie, se complexifie mais suit toujours une progression continue. Faire l'expérience du cinéma permettra à Assia Djebar de mieux appréhender la dimension autobiographique de son œuvre et enrichira considérablement sa vision de la femme musulmane.

Chapitre troisième

Le regard de la critique française sur une écrivaine algérienne francophone : une représentation de l'altérité.

Femme, écrivaine en langue française, d'origine algérienne, Assia Djébar suscite depuis plus de cinquante ans un nombre conséquent d'articles et de publications critiques concernant son œuvre. Elle appartient à cette première génération d'écrivains algériens en langue française, produits de la colonisation et de la décolonisation franco-algérienne.

Il est intéressant d'analyser l'évolution de la critique française sur le premier cycle romanesque de l'auteure car cela permet de mettre en lumière des manières de penser et leur évolution. On peut s'interroger notamment sur les événements historiques qui sont survenus au cours de cette période et qui ont amené à dénigrer ou valoriser un corpus donné. On peut également se demander quels sont les critères littéraires de reconnaissance d'une œuvre, à ce moment donné.

Deux périodes de la réception critique semblent émerger de ce premier cycle : l'une, allant de 1957 à 1962, englobant les deux premiers romans, correspondrait à une critique virulente¹, l'autre, s'étalant de 1962 à 1967, serait plutôt une période de reconnaissance et d'espoir permettant de construire une figure de l'écrivaine acceptée.

À partir des *Enfants du Nouveau Monde*, la critique plutôt négative jusque-là prend un nouveau tournant. On assiste à son basculement. Elle devient beaucoup plus élogieuse concernant ces œuvres. Les critiques reviennent alors sur les deux premiers romans en mettant en lumière non plus les défauts mais les qualités de ces œuvres ! *La Soif* et *Les Impatients* deviennent, dès lors, des étapes incontournables et non-controversées du parcours littéraire d'une future "grande auteure".

Peut-on, désormais, avec le recul, considérer que c'est la critique de l'époque qui a poussé l'auteure à faire évoluer son écriture ? Son engagement politique émergeant véritablement avec son troisième roman, *Les Enfants du Nouveau Monde*, est-il en lien avec les reproches parfois violents proférés par la critique ? Son œuvre fut-elle une réponse aux attentes de la critique française ?

Nous voudrions montrer dans un premier temps quelle a été la réception critique française des deux premiers romans d'Assia Djébar, puis le phénomène de revirement de cette

¹ Assia Djébar doit encore faire ses preuves pour être acceptée en tant qu'écrivaine franco-algérienne par la critique.

même critique lors de la parution des *Enfants du Nouveau Monde* en 1962, et pour finir, analyser les conséquences de la critique journalistique française sur l'ensemble du premier cycle romanesque djebarien.

1 Une critique virulente: le premier regard sur Assia Djébar (1957-1962).

Lors de la publication de *La Soif* en 1957 et des *Impatients* en 1958, la critique journalistique française ne cesse de condamner les deux premiers romans. Il apparaît clairement qu'elle est davantage soucieuse de mettre en lumière les manques de l'écriture plutôt que de recenser ce qui fait l'intérêt de ces romans, même si, dans quelques articles, la critique souligne, ponctuellement, des points positifs dans son écriture et dans les thèmes traités. Entre lectures hâtives, "mauvaises" lectures ou encore lectures attendues, les deux premiers romans d'Assia Djébar ne sont en aucun cas épargnés.

Assia Djébar se fit connaître avec un premier roman intitulé *La Soif*, écrit durant l'été 1956 et publié aux éditions Julliard en 1957. « Un beau jour je me suis mise au travail, poussée par le besoin d'écrire. J'ai créé des personnages sans but précis, puis ils se sont animés et m'ont entraînée dans leur vie »². On peut encore lire en quatrième de couverture de l'ouvrage :

La soif dont souffre Nadia, jeune musulmane de la bourgeoisie d'Alger, est de celles que sans doute on n'apaise jamais, soif d'un « ailleurs », soif de pureté.

Deux êtres, pour elle, symbolisent le bonheur : son amie d'enfance Jedla et Ali, le mari de Jedla ; Nadia devient l'amie dévouée du couple, amitié très vite trouble : non sans cynisme en effet elle entreprend la conquête du séduisant Ali, et, à sa stupeur, trouve une parfaite alliée en Jedla elle-même... Jedla, inapte au bonheur, qui n'a de cesse qu'elle ne l'ait détruit et qui meurt peu après. Nadia se mariera à son tour, mais le sentiment de jalousie qu'elle a éprouvé pour « l'autre » ne cessera plus de la hanter.

La Soif relate l'émancipation d'une jeune fille bourgeoise aux prises avec les interdits de sa société ainsi que sa découverte du corps et de la sensualité. Ce récit de femme écrit à *la première personne* fit sensation à Alger : une femme y prenait la parole pour dire, même sur le mode imaginaire, "une soif étrange", le langage du corps, le regard des hommes. En raison des thèmes abordés, il est évident que ce roman fut controversé, et qu'il a suscité le scandale.

Dans *Les Impatients*, roman à *la première personne*, « Dalila est une jeune Algéroise en conflit avec son milieu familial, sa société. Les coutumes, les traditions de ce milieu sont

² Propos recueillis par Nejma (pseud.) : « *La Soif* d'Assia Djébar », *Messages d'Algérie*, 15 décembre 1957.

incompatibles avec sa volonté d'indépendance. »³ « Dalila aime Salim, mais celui-ci est désiré par Lella, la rivale. Au retour d'un voyage à Paris, où Salim est allé rejoindre Dalila, il est tué avec Lella par le mari jaloux de celle-ci. Assia Djébar précise dans un entretien accordé à Tunis en septembre 1958 : « ce que j'ai voulu montrer ici, c'est la prise de conscience de Dalila, une jeune Algérienne en révolte contre la tradition, son milieu, sa famille. J'ai voulu montrer combien dans ce monde calme où rien objectivement n'avait encore changé se développait un processus qui laissait deviner les bouleversements futurs. » »⁴

C'est de cette première personne et des problèmes de lecture liés à cette énonciation dans un roman dont il va être maintenant question.

1.1 Le problème de la première personne et la question de l'autobiographie.

Un roman à la première personne du singulier ne peut échapper à l'amalgame narrateur-auteur. Le prière d'insérer de *La Soif* qui paraît en janvier 1957 stipulait bien que « dans une atmosphère à la fois tendre et pure, où la franchise n'est que le revers de la tendresse, ce roman qui n'a rien d'autobiographique, bien que l'auteur appartienne au monde qu'elle dépeint, nous offre l'image d'une certaine jeunesse d'aujourd'hui, celle qui sait déjà de quel prix on paye la soif d'être heureux. »⁵ Gérard Genette a attiré l'attention sur le fait que « la narration homodiégétique [...] simule l'autobiographie »⁶, puisqu'elle met en scène un « je » narrateur racontant une histoire dont il fait lui-même partie. La structure de *La Soif* et des *Impatients* correspondant à ce schéma là, ces récits seraient donc susceptibles d'être lus comme autobiographiques, même s'ils ne furent pas des autobiographies dans le sens lejeunien du terme. Philippe Lejeune attribue toutefois, lui aussi, des caractéristiques spécifiques au roman à la première personne : « *L'auteur* n'a pas de rapport d'identité avec le *narrateur* : mais le lecteur cherchera toujours à deviner le premier à travers le second. C'est une mauvaise habitude, qui trouve encouragement [...] dans l'emploi de la narration à la première personne ». ⁷ Cette ressemblance formelle avec l'autobiographie, dont les deux premiers romans d'Assia Djébar font preuve, éveille donc chez le lecteur une certaine curiosité quant à la position de l'auteure vis-à-vis de son texte. De plus, les renseignements

³ Janine Dupray, *Dialogues*, Paris, n°3, juillet-août 1962.

⁴ Entretien d'Assia Djébar accordé en septembre 1958 à Tunis, cité par Daniel Lançon, « L'invention de l'auteur : Assia Djébar entre 1957 et 1969 ou l'Orient second en français. », in *Assia Djébar : littérature et transmission*, sous la direction de Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe, Centre culturel international de Cerisy, Presse Sorbonne nouvelle, 2010, p. 124.

⁵ Quatrième de couverture de *La Soif*, 1957.

⁶ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Poétique, 1983, p. 52.

⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Poétique, 1975, p. 169. Italiques de l'auteur.

éditoriaux du paratexte encouragent parfois une telle lecture ou au contraire la réfrène (comme cela est le cas pour le paratexte de *La Soif*). Force est de constater que cette erreur est présente dans la lecture que font certains journalistes des premiers romans d'Assia Djébar. Un journaliste du *Monde* donne une lecture autobiographique des *Impatients*. Emile Henriot dit ainsi d'Assia Djébar qu'elle est :

« d'une si parfaite culture française que, n'était son nom, le lieu et le sujet de son livre, *Les Impatients*, la question de son origine ne se poserait pas et qu'on pourrait à la lire la considérer comme une jeune femme de chez nous, préoccupée de la liberté féminine et de ses gênes en face de l'amour. Mais, toute politique à part, on n'échappe pas à sa race, à son milieu, à ses traditions et à l'emprise qu'ils exercent sur l'être même le plus ardemment soucieux de se libérer, de se trouver lui-même et seul dégagé de tout esclavage. C'est bien le mot qui convient dans le cas d'Assia Djébar, jeune musulmane instruite, passionnée, et si vivement désireuse d'indépendance que sa révolte se tournera contre elle-même et l'homme, qu'elle aimera, le temps venu, jusqu'à haïr en lui l'idée d'un maître. [...] Il y a d'abord dans *Les Impatients*, et dès le début du livre, ce côté de la vie féminine musulmane, intime et bourgeoise, où l'auteur a très certainement vécu. »⁸

Cette lecture du roman d'Assia Djébar répond à un désir profond qu'a la critique française de voir dans les œuvres d'une écrivaine franco-algérienne une trace, un témoignage réel de la vie en Algérie durant le conflit franco-algérien, d'avoir affaire à ce qui se passe vraiment de l'autre côté de la Méditerranée dans le monde féminin⁹, monde auparavant totalement fermé aux Occidentaux. Il est possible que le critique ait été influencé par le paratexte éditorial. Il est vrai que le syntagme « où l'auteur a très certainement vécu » fait écho à un passage du prière d'insérer de *La Soif* « bien que l'auteur appartienne au monde qu'elle dépeint. »¹⁰ Nous savons que le récit à la première personne du singulier n'est alors pas vraiment accepté dans le monde arabo-musulman. Il n'est pas autorisé d'avoir une pensée individualisée, non collective. L'individualisme est propre au monde occidental, il s'oppose en ce sens au monde musulman qui fait primer la tribu, la communauté sur l'individu. Jean Déjeux affirme que « l'exposition du soi, de l'homme-sujet, jusqu'à des années récentes, n'était guère prisée [...]. Cette exposition du sujet s'est faite dans le contexte de

⁸ Emile Henriot, « Trois romancières », *Le Monde*, n°4299, mercredi 19 novembre 1958, p. 8, « La Vie littéraire ». Nous soulignons.

⁹ D'après Marta Segarra : « on est enclin à rapporter le contenu des œuvres à la biographie de leurs auteurs quand ceux-ci sont des femmes. », *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 133.

¹⁰ Un doute subsiste dans le prière d'insérer de *La Soif*. En effet, l'éditeur souligne que ce roman n'est pas une autobiographie. Pourtant, dans la phrase qui suit cette remarque, il est clairement énoncé que ce qui est dit dans le roman n'est pas totalement étranger à l'auteur. Une incertitude concernant le genre de ce premier roman est volontairement laissée par l'éditeur, serait-ce une stratégie éditoriale ?

l'acculturation étrangère.¹¹» En ce cas, confondre le « je » qui s'exprime dans *La Soif* ou dans *Les Impatients* avec un « je » auctorial, c'est octroyer à Assia Djébar une pensée totalement occidentalisée, c'est lui accorder une liberté qu'elle n'a pas forcément déjà acquise avec ces deux premiers romans. C'est un peu comme si le critique-lecteur fantasmait sur une parole tabou. Il faut dire qu'Assia Djébar est l'une des premières femmes algériennes à prendre la parole de cette façon, ce qui peut d'une certaine manière expliquer cet engouement pour une lecture autobiographique. Pour se défendre d'une telle interprétation de lecture l'auteure déclarera en septembre 1958 à Tunis :

J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur de l'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance dans les premières œuvres. Ma vie personnelle n'a rien de commun avec mes héroïnes.

Philippe Lejeune n'affirme-t-il pas : « si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc inconnu, même s'il se raconte lui-même dans le livre: il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'*autres textes* (non autobiographiques), indispensable à un espace autobiographique »¹² ?

Toutefois, cette "mauvaise" lecture faisant de la narratrice l'auteure elle-même n'est pas un trait récurrent de cette critique sur les premières œuvres d'Assia Djébar. D'autres aspects de son écriture vont être véritablement et systématiquement pris pour cible par cette critique journalistique. En effet, il apparaît que la tragédie d'un peuple en guerre est quasiment absente. *La Soif* est presque dépourvue d'allusions au contexte socio-historique de l'époque. Dans *Europe* en 1968, l'écrivaine soutient qu'elle en avait une conscience claire : « Il aurait été indécent de ma part d'utiliser cette vie comme thème. C'était pour moi alors plus que de la politique, plus que de la littérature, oh bien plus, la vie la plus quotidienne possible. Erreur, peut-être ? Je n'en sais rien. »¹³

Or, c'est cette absence d'engagement au sein de son œuvre qui pour nombre de ses compatriotes algériens, mais également pour une majorité de critiques littéraires français, crée polémique et les amène à considérer son roman comme *décevant*.

¹¹ Jean Déjeux, *L'émergence du « je » dans la littérature maghrébine de langue française*. Paris, l'Harmattan, « Itinéraires et contacts de cultures », n°13, 1991.

¹² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit.*, p. 23. Italiques de l'auteur.

¹³ « Le romancier dans la cité arabe », réponse au questionnaire : « Le roman par les romanciers », *Europe*, n°474, octobre 1968, p. 118.

1.2 L'absence d'ancrage historique : un retrait de la scène politique ?

Assia Djébar ne traite pas des thèmes propres à la littérature algérienne de l'époque. Elle s'oppose ainsi à une certaine *doxa*. Pour les nationalistes du pays en guerre, la littérature en Algérie se doit de servir la lutte pour la libération. C'est pourquoi Assia Djébar est incomprise autant par ses pairs, les intellectuels algériens qui la répudient car elle dessert la cause algérienne en vantant les mérites d'une éducation occidentale, que par la critique française, qui n'octroie aucune qualité à une œuvre qui apparaît comme dépourvue d'"originalité" dans les thèmes même qu'elle traite. Assia Djébar essuie, dès lors, des critiques concernant sa propre identité. Pour les Algériens, elle fait partie des traîtres, chez les Français¹⁴, on déplore une absence d'identité algérienne.

Jean Déjeux souligne bien dans son introduction aux « Regards sur la littérature maghrébine d'expression française » que « Le F.L.N [...] en 1956 demande que des pièces de théâtre, des poésies, des écrits exaltent la lutte patriotique pour l'indépendance. » En cette période de trouble, « les auteurs vibrent avec leur peuple et ne peuvent pas vivre dans une tour d'ivoire. » « La littérature algérienne [...] [doit] être une littérature au service de l'action révolutionnaire. »¹⁵

Ceci peut expliquer pourquoi Jean Déjeux est déçu par le premier roman d'Assia Djébar. Il prend l'absence du conflit franco-algérien dans son premier roman comme une sorte de déni de la guerre elle-même. Mais ce qu'il semble déplorer le plus chez cette écrivaine, c'est que rien dans son écriture ne laisse transparaître ses origines algériennes. Il reproche à *La Soif* de n'être qu'une pâle copie de romans occidentaux de la même époque, il condamne son manque d'authenticité et critique le fait que ce roman ne « se ressent[e] en rien du caractère musulman de son auteur. Mis à part les noms des protagonistes du drame et les horizons d'Alger, l'histoire aurait presque pu se dérouler dans les mêmes endroits que ceux de *Bonjour Tristesse*. »¹⁶

C'est pourquoi il s'offusque devant le prix de « L'Algérienne », décerné à Assia Djébar pour *La Soif* par une association française qui éditait un périodique intitulé *Algéria*, dirigé par Pierre Furnari à Alger. Pour Jean Déjeux, il faudrait au moins que l'auteure assume ses origines pour pouvoir prétendre au prix du *roman algérien* ! « En publiant *La Soif* (le prix de

¹⁴ Il se trouve que c'est plus spécifiquement la gauche française qui trouve regrettable de ne pas lire dans un premier roman, qui plus est franco-algérien, une prise de position forte concernant la conjoncture actuelle.

¹⁵ Jean Déjeux, « Regards sur la littérature maghrébine d'expression française », *Etudes Sociales Nord Africaines*, 1957.

¹⁶ Jean Déjeux, « Regards sur la littérature maghrébine d'expression française », *Etudes Sociales Nord Africaines*, op.cit.

l'Algérienne (!) a été décerné à ce roman qui aurait presque pu se passer ailleurs qu'en Algérie), l'éditeur trouvait que le filon « Algérie » était bon à exploiter sur le plan financier.¹⁷ » Le critique ne voit dans cette absence de contexte socio-historique qu'une stratégie éditoriale : « Jalousie, adultère, désir de suicide et avortement, il faut tout dire, parce que c'est rentable... On étouffe dans ce cynisme odieux. La soif de Nadia et des personnes faites à son image n'est jamais étanchée... Tout cela sonne le creux et le vide. » Le critique file l'image de la soif pour finir : « avoir soif d'autre chose » que du statut de « colonisé » et de « colonisable »¹⁸ « c'est déjà un pas de fait dans le redressement. À condition toutefois que cette soif soit autre chose que celle de l'or et de la célébrité à n'importe quel prix ! »¹⁹

Comme si Assia Djébar ne se sentait pas le moins du monde concernée par les événements se déroulant dans son pays ! « Or lorsqu'elle écrivait *La Soif*, publié en 1957, elle participa déjà, normalienne, à la grande grève des étudiants algériens, et son militantisme se retrouvera donc tout naturellement dans les romans qu'elle publiera en 1962 et 1967. »²⁰

Pour ce qui est des *Impatients*, le deuxième roman d'Assia Djébar écrit seulement un an après *La Soif*, la critique commence à s'éloigner de son opinion première en s'appuyant sur la place consacrée à la conjoncture politique à la fin de l'ouvrage. N'en demeurent pas moins les mêmes remarques que pour *La Soif*. Bien qu'Assia Djébar dise s'être inspirée de femmes connues dans la réalité pour construire ses personnages féminins, la guerre n'y fait toujours pas d'apparition spectaculaire. Assia Djébar est « d'une si parfaite culture française que, n'était son nom, le lieu et le sujet de son livre, *Les Impatients*, la question de son origine ne se poserait pas et qu'on pourrait à la lire la considérer comme une jeune femme de chez nous, préoccupée de la liberté féminine et de ses gênes en face de l'amour. »²¹

Paul Catrice ne comprend guère la position non-engagée d'Assia Djébar lorsqu'il établit un portrait des premiers écrivains que l'on nomme encore « nord-africains » au tout début des années soixante, dans *L'Afrique et l'Asie* : « Combien loin [nous sommes] du tumulte des armes et de la Révolution ! De la Kahena nous retombons, avec Assia Djébar, à une sorte de

¹⁷ Jean Déjeux, « Regards sur la littérature maghrébine d'expression française », *Etudes Sociales Nord Africaines*, *op.cit.*

¹⁸ Assia Djébar, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957, p. 70-71.

¹⁹ Jean Déjeux, « Regards sur la littérature maghrébine d'expression française », *Etudes Sociales Nord Africaines*, *op.cit.*

²⁰ « Algérie », *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman*. Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier, Paris, Hatier, 1997, p. 185.

²¹ Emile Henriot, « La Vie littéraire », « Trois romancières », *Le Monde*, n° 4299, mercredi 19 novembre 1958, Jean Déjeux dans *Cahiers Nord-Africains*, en février-mars 1961, reprend les propos d'Emile Henriot : « Pour un peu, comme le fait remarquer avec raison Emile Henriot dans *le Monde*, on pourrait à lire Assia Djébar la considérer comme une jeune femme de chez nous, préoccupée de la liberté féminine et de ses gênes en face de l'amour. Les dernières pages des *Impatients* se veulent cependant « engagées ». A vrai dire, elles n'ont que peu de rapports avec les héros du livre, sinon que, sur ce plan aussi, il y a des impatiences... », p. 8.

Françoise Sagan algéroise. »²² Il y aurait entre ses œuvres et celles de Kateb Yacine « toutes proportions gardées », la différence qu'il y a « entre Françoise Sagan et Simone de Beauvoir. » »²³

Ce rapprochement entre Assia Djébar et Françoise Sagan se poursuivra durant plusieurs années encore. Il semble que ce processus d'analogie soit un phénomène courant lorsque deux cultures opposées en tous points entrent en contact.

1.3 Un désir d'appropriation métropolitaine.

Cette comparaison entre une écrivaine française et une écrivaine algérienne semble, tout d'abord, trouver une justification par une proximité éditoriale. René Julliard avait publié peu auparavant, en 1955, le premier roman de Françoise Sagan, alors âgée de dix-huit ans, *Bonjour Tristesse*, roman qui devint très rapidement un *best-seller* dans le champ de la littérature française. De manière comparable, ce même Julliard (éditeur à succès de Françoise Sagan) a publié *La Soif* et *Les Impatients* d'Assia Djébar, où on pouvait découvrir la féminité et le couple dans le contexte de la rencontre de deux cultures²⁴. Il est fort possible qu'avoir le même éditeur à la même période ait encouragé cette analogie entre les deux écrivaines. S'en suivra, dès lors, la célèbre formule qui accompagnera pendant plusieurs années l'écrivaine Assia Djébar, qualifiée désormais par cette critique de « Sagan musulmane ». Comme si la seule façon de comprendre l'autre résidait dans le même ! Or, cette comparaison est susceptible de résonner comme une injure pour Assia Djébar. En effet, on fait face ici à un processus d'assimilation ou de récupération métropolitaine et on renie ce qui fait la particularité et l'unicité de l'auteure.

Est-ce parce qu'on avait déjà en France à cette époque Françoise Sagan que l'on a accordé peu de valeur à l'œuvre d'Assia Djébar ? Peut-être que l'on n'a pas pu percevoir comme originaux des thèmes qui semblaient avoir été traités plus d'une fois dans les romans français ? Ou est-ce parce que la critique attendait plus d'une femme « algérienne » écrivant en pleine guerre d'Algérie ?

²² Paul Catrice, « Femmes écrivains d'Afrique du Nord et du Proche Orient », *L'Afrique et l'Asie*, Bulletin des Anciens du Centre des Hautes Etudes d'administration musulmane, n° 59, 1962.

²³ Cité par Daniel Lançon, « L'invention de l'auteur : Assia Djébar entre 1957 et 1969 ou l'Orient second en français », *op.cit.*, p. 126-127.

²⁴ Le contact entre deux cultures est précisément un des lieux majeurs de divergences pour la critique française journalistique qui, nous le rappelons, ne considère pas ce thème comme la trace d'un engagement politique de la part de l'auteur.

Très souvent les auteurs francophones sont jugés par la critique comme des auteurs mineurs ou, tout du moins, délibérément situés en dehors de la sphère littéraire française. Ces œuvres continuent à être prises souvent comme des prétextes à des discours idéologiques, ethnographiques ou sociologiques. La volonté de considérer une littérature comme un reflet ou un témoignage des réalités sociales ou économiques est, certes, une attitude appelée par certaines créations maghrébines elles-mêmes. Elle finit, cependant, par se dresser en obstacle devant des écrivains qui sont réduits à d'autres fins que celles qui les stimulent de plus en plus, c'est à dire le travail littéraire et la création. C'est ce qu'il semble arriver à Assia Djebar à qui la critique française demande de rendre compte dans son œuvre de l'actualité franco-algérienne. La critique journalistique se complaît parfois à se référer à cette littérature comme à l'expression de phénomènes sociaux ou politiques. Le discours critique semble alors être une entreprise de récupération aux fins d'une conception personnelle de l'actualité algérienne. En effet, il apparaît que la France ne s'arrête jamais de "canoniser" puisque même la littérature étrangère en langue française a ses critères de "beauté".

Même si la critique s'adoucit petit à petit — Jeanine Durand dans la revue *Ibla* dit des *Impatients* que c'est « tout simplement un bon roman, intelligent, alerte, vivant »²⁵ — on attend encore d'Assia Djebar qu'elle fasse ses preuves et qu'elle se distingue de la littérature occidentale pour parler de son monde, le monde dit « oriental ». Selon Chantal Savoie²⁶, la prise en compte du contexte socio-historique dans lequel un écrivain écrit est certainement un des critères permettant la valorisation d'une œuvre par la critique. Elle montre que la légitimation repose sur "deux grandes figures d'intelligibilité" : la contextualité (en particulier le "filon nationaliste" comme critère de légitimation), et l'intertextualité (la parenté établie avec des auteurs marquants ; un lien intertextuel avec une œuvre canonique masculine apportant un net surcroît de légitimité).

Quelques années plus tard, la critique va changer assez radicalement de regard sur l'œuvre d'Assia Djebar, et cette dernière va enfin être appréciée comme une auteure à part entière.

À quoi est dû ce changement et qu'est-ce que cela nous apporte concernant la question de l'altérité ? À partir de quelle date peut-on dire que ce tournant critique a lieu ? Y-a-t-il plusieurs dates ? Nous devons maintenant définir quels sont les critères littéraires qui ont

²⁵ Durand Jeanine, « *Les Impatients* d'Assia Djebar », Tunis, *Ibla*, n°86, deuxième trimestre 1959.

²⁶ Chantal Savoie, « Femmes, littérature et succès commercial » in « Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle », conférence dans le cadre du cours « Le Québec par sa littérature et sa culture », Université du 3^e âge (UTAQ), 26 octobre 2007.

permis ce revirement. Ces critères sont-ils fondés ou relèvent-ils d'une évolution dans les mentalités ? La vision de l'autre aurait-elle changée ? Les critères pour juger l'autre ont-ils évolué ? Si oui, pour quelles raisons et de quelles façons ? Comment l'écrivaine étrangère accède-t-elle à une reconnaissance après avoir été violemment condamnée par ses pairs et par les critiques durant sept ou huit années ? Comment entre-t-on dans le canon littéraire français ?

2 Le revirement de la critique : vers une reconnaissance du « premier cycle romanesque » (1962-1965).

Il apparaît qu'à un moment donné la critique française journalistique a changé d'avis concernant les deux premières œuvres d'Assia Djébar et s'est mise à voir en elle une véritable auteure, potentiellement capable d'être intégrée dans la sphère de la Littérature française. Si l'on regarde de façon grossière les dates de ces articles, il semble que ce soit avec la parution des *Enfants du Nouveau Monde* qu'a lieu ce revirement. En effet, en 1963, on trouve encore des articles d'intellectuels algériens, mais aussi d'une partie de la critique française qui s'attaquent à Assia Djébar.

2.1 Les critères de reconnaissance pour la critique médiatique française.

Il est vrai qu'avec ce roman publié en 1962 (mais terminé depuis 1960), Assia Djébar nous donne (*enfin !* selon la critique) à lire un récit "engagé". Tout du moins un récit véritablement "algérien" où s'exprime *un regard interne* sur les événements historiques. La critique française a certaines attentes concernant une écrivaine algérienne de langue française. Surtout en pleine guerre de libération ! Quelles sont les attentes de cette critique auxquelles *Les Enfants du Nouveau Monde* répondent ?

Tout d'abord, *Les Enfants du Nouveau Monde* brisent ce tabou de *l'absence de référence historique*. Ce roman aspire à montrer l'émergence du monde neuf enfanté par la lutte de la libération nationale. La guerre est certes en toile de fond mais profondément présente aussi au plan de l'action des personnages. On y suit, chapitre après chapitre, la vie d'Algériennes mais aussi d'Algériens au cours d'une journée de 1956 (l'accent est mis principalement sur les personnages féminins, qui sont d'ailleurs plus nombreux.)

De plus, grâce à une *écriture polyphonique* mais aussi grâce à une *énonciation à la troisième personne* (ce sont des nouveautés), ce roman devient le lieu privilégié de la parole et plus précisément des pensées féminines. Contrairement à *La Soif* et aux *Impatients*, une multitude de voix s'emmêlent tout au long du récit sans qu'aucune ne prenne le pas sur l'autre

(pas même celle de la narratrice). *Ce brouillage énonciatif* est d'emblée valorisé par la critique. Même si cela n'est pas clairement dit, nous supposons que le monologisme des premiers romans et la confusion qu'il y a pu avoir avec le récit autobiographique, a poussé Assia Djébar à changer son énonciation et à opter pour un système énonciatif plus complexe, reflet d'une littérature plus élaborée, plus mature, plus apte à être mieux considérée par la critique française. Il ne faut pas oublier qu'à cette même époque dans la sphère littéraire française, le Nouveau Roman commence à trouver une certaine réception.

Pour preuve, cet article de Georges Bratschi, issu de *La Tribune de Genève*, qui vante les mérites d'une écriture polyphonique. Nous citons un peu longuement en mettant l'accent sur certains passages, à nos yeux décisifs :

Il arrive même qu'elle [la littérature] soit une affaire d'État. D'une nation, la littérature reflète le visage. C'est pourquoi le roman d'Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, présente tant d'intérêt. Il est plus qu'un témoignage historique. [...] *Les Enfants du Nouveau Monde* sont nés, on le devine, de la révolution algérienne. Le sujet n'est pas nouveau. Mais jusqu'à présent, il était pris de l'extérieur, soit par [...] le colonel Jules Roy, soit par [...] le colonel Georges Buis. Récits d'officiers français, *La guerre d'Algérie* et *La grotte* étaient des livres tragiques.

Ce qui frappe d'abord en lisant le roman d'Assia Djébar, c'est la différence de ton plus doux et plus assuré en même temps, plus émouvant aussi. Dans cette fresque, des Algériennes prennent conscience de leurs droits, de leur dignité, elles expriment leur confiance en l'avenir alors que celui-ci est gravement menacé. [...]

Ce qui frappe ensuite, c'est la lucidité au second degré de la romancière, qui sait ce que ses personnages ne savent pas encore. Elle indique leur évolution, en définissant l'éblouissement de ces femmes d'avoir un ennemi et de pouvoir alors se dresser : être. [...]

Tout en expliquant les causes et les effets de la révolution, la jeune romancière algérienne n'a pas recherché l'efficacité avant la qualité. Son livre, inversement à celui de Jules Roy, ne se présente pas comme l'expression d'une protestation et d'une volonté civiques. [...]

Il n'y a pas trace de haine dans son récit, aucun désir de revanche. L'adversaire y est traité avec une étrange sérénité, une sorte de calme dédaigneux. [...]

On a parlé de personnages à propos des femmes décrites par Assia Djébar. Il serait plus juste de les qualifier d'héroïnes, si le terme n'avait un sens trop romanesque. On les voit quitter le voile pour prendre les armes. Puis parfois reprendre le voile, non plus pour dissimuler leur visage, mais leurs armes. [...]

C'est que la romancière possède le pouvoir de faire apparaître les structures historiques derrière la dialectique interne des personnages. Quels sont les dons d'Assia Djébar ? Un style net, lumineux, de la grâce, un mélange d'émotion et de pudeur. Et pourtant, il arrive que le récit fasse de brusques détours au moment où l'auteur semblait aller à l'essentiel par le chemin le plus court. Ce sont alors des improvisations murmurées, des métaphores venant d'un autre monde.

En ce sens, le charme de ce livre du « Nouveau Monde » est indéfinissable. Il est construit comme un quartier arabe, avec des cours fraîches, des jardins, des zones d'ombre. Néanmoins on ne s'y perd jamais.²⁷

L'écriture polyphonique et digressive d'Assia Djébar est présentée ici comme donnant du poids et de l'intérêt à son roman. La critique voit en ces procédés un atout dans son

²⁷ Georges Bratschi, « Une Algérienne de 26 ans présente les enfants du nouveau monde », *La Tribune de Genève*, n°134, page 5, Juin 1962.

écriture, encore que ce que dit Paul Buttin en 1962 à propos du style d'Assia Djébar n'aille pas vraiment du côté de la valorisation. En effet, bien que ce dernier juge ce troisième roman comme intéressant et original (la nouveauté semble être, pour le critique, la place accordée à la parole féminine), il ne porte pas moins un jugement sévère quant à l'écriture : « On pressent à travers ce style, une pensée riche, tumultueuse, qui veut tout dire, tout exprimer, ne rien laisser dans l'ombre, *tellement que l'auteur n'en semble pas complètement maître* »²⁸. Il y a, de façon latente, une sorte de stéréotype concernant la femme contenue dans cette remarque : la femme serait peu rationnelle, elle aurait une pensée torturée, n'allant pas à l'essentiel.

Dans un entretien mené par Gabrielle Rolin²⁹ en juin 1962, intitulé « Une femme du nouveau monde », Assia Djébar dit s'être inspirée de faits réels pour écrire *Les Enfants du Nouveau Monde*. Ayant vécu pendant la guerre à la frontière de la Tunisie dans des camps de réfugiés algériens, ayant côtoyé ces derniers, elle se serait servie des récits qu'on lui a relatés pour écrire³⁰. Il nous semble pertinent d'aborder cet aspect du témoignage car nous pouvons, dès lors, nous demander s'il n'explique pas en partie le revirement de la critique. Il est clair que la critique littéraire de cette époque attendait de la part d'une auteure franco-algérienne un point de vue *autre* sur les événements, une prise en compte certaine de l'*actualité*, un regard neuf et étranger sur des faits maintes et maintes fois exposés du côté français. Dans ce roman s'expriment donc des voix qui ont existé. L'ancrage dans une réalité autre est donné explicitement à lire (contrairement à ce qui se passe dans les précédents romans).

En un mot, on peut considérer la présence immédiate du contexte socio-historique, l'ancrage dans une réalité s'imposant d'emblée comme autre (une plongée dans le monde oriental sous domination française), la position médiane et nuancée de l'écrivaine quant aux apports de la culture occidentale³¹, l'énonciation à la troisième personne, l'écriture polyphonique³², comme autant d'éléments qui ont permis à Assia Djébar d'être reconnue par la critique journalistique française.

²⁸ Paul Buttin, *Confluent*, 1962. Nous soulignons.

²⁹ *Jeune Afrique* n°87, juin 1962.

³⁰ Assia Djébar a donc fait œuvre de traduction en transposant des récits arabes en français. Dès lors, le passage d'une langue à une autre entraîne forcément une perte de sens.

³¹ Le critique Georges Bratschi montre bien l'absence de révolte contenue dans l'œuvre d'Assia Djébar concernant la culture occidentale : « *Il n'y a pas trace de haine dans son récit, aucun désir de revanche. L'adversaire y est traité avec une étrange sérénité, une sorte de calme dédaigneux.* » *op.cit.* On est en aucun cas dans un récit de type "engagé", au sens manichéen du terme, dénonçant les méfaits de la colonisation française sur l'Algérie.

³² L'écriture polyphonique est à l'origine d'une répartition relativement égale des voix dans le roman, ce qui permet de donner la parole à d'autres en évitant de tomber dans le roman à thèse.

Il est possible qu'Assia Djébar ait tenu compte des remarques faites sur ses deux premiers romans en rédigeant *Les Enfants du Nouveau Monde*. Peut-être la connaissance de son lectorat a-t-elle permis ce succès et sa reconnaissance ?

2.2 Un nouveau regard sur ce premier cycle romanesque.

Le plus surprenant est peut-être que cette critique, dans les années 1962-1965, revienne sur les deux premiers romans en nuancant les précédents reproches et en valorisant des aspects du texte dont elle n'avait pas tenu compte. Il apparaît que pour comprendre et connaître un ouvrage il faut avoir un certain recul et l'insérer dans un ensemble d'œuvres. C'est à partir du moment où il y a eu matière à comparer que la critique s'est adoucie.

L'exemple de Jean Déjeux est significatif. En l'espace de quelques années son opinion concernant l'écrivaine Assia Djébar se modifie. Il revient sur *La Soif* qu'il afflige, de nouveau, des mêmes critiques, mais il accepte la justification de l'auteure vis-à-vis de cette œuvre et va même jusqu'à prendre sa défense. Au début de son article, il commence par mettre en évidence certains passages qui dans le roman *La Soif* font écho à l'actualité :

« Le pire, c'est la léthargie, le sommeil ! On ne parle toujours que des colons, du colonialisme. Le mal, voyez-vous, c'est notre mentalité de colonisé, de colonisable. C'est cela qu'il faut secouer, c'est ce qu'il faut leur dire dans notre langue. » (Citation de *La Soif* p. 70-71.)

*Quelques remarques sporadiques de ce genre permettent quand même de ne pas trop accabler l'auteur dont encore une fois, c'est le premier roman. D'aucuns lui ont reproché de ne pas manifester une plus grande conscience de la condition de la femme algérienne, de montrer trop d'égoïsme et trop d'indifférence aux graves questions posées par la conjoncture. De toute façon, Assia Djébar avoue elle-même que « s'il existait dix familles algéroises menant la vie des personnages de *La Soif*, c'est bien un maximum », de même qu'elle explique au sujet de cette première œuvre, qui « reste [pour elle] un exercice » :*

« ... J'ai effectivement voulu dans ce roman présenter la caricature de la jeune fille algérienne occidentalisée et qui s'identifie dans tout son comportement à la jeune fille française. [...] »
C'est heureux !³³

La première remarque de Jean Déjeux dénote bien un changement dans son attitude. Cette citation de *La Soif* faisant explicitement référence aux problèmes rencontrés par les Algériens durant la guerre n'était en aucun cas mise en relief lors de ses précédents propos sur ce roman. Il y a un véritable désir de sa part de comprendre l'auteure. Désormais, la critique accepte et comprend les choix littéraires antérieurs d'Assia Djébar. En 1964, Jean Déjeux s'exprimera de nouveau sur Assia Djébar et sur ses trois premiers romans. Sa réception critique aura encore évolué. Plus question pour lui de porter des jugements négatifs et moraux sur ces trois romans, il prend le parti de ne s'appuyer que sur les dires d'Assia Djébar pour

³³ Jean Déjeux, « Romans sur les milieux féminins algériens », *Cahiers Nord-Africains*, n° 82, 1961. Nous soulignons.

parler de son œuvre : « *La Soif* reste pour l'auteur un exercice, selon son aveu. [...] Son premier véritable roman, comme elle le dit elle-même, est *Les Impatients*.³⁴ »

Janine Dupray, dans un article datant de 1962, trouve une explication pour légitimer l'absence d'ancrage historique dans *La Soif* :

Si Assia Djébar ne parle pas de la guerre dans *La Soif* c'est que le problème pour la femme algérienne est peut-être encore plus complexe que pour l'homme algérien. Il ne s'agit pas seulement pour elle de vivre cet éclair qui va abolir cent trente ans de domination étrangère ; elle sent aussi craquer sous ses pieds tout un monde, ses structures sociales traditionnelles ancrées dans la vie quotidienne depuis des siècles, et dont elle est plus ou moins prisonnière.³⁵

Il est bon de remarquer que la critique Janine Dupray tente de faire de chacun des trois romans des étapes nécessaires à la naissance de l'écrivaine Assia Djébar, comme tentera de le faire Jean Fanchette, un autre critique, à cette même période. Elle considère que *La Soif* donne naissance au personnage féminin djébarien : « Ce n'est donc pas un hasard si, dans *La Soif*, on voit une jeune fille prendre conscience d'elle-même, de son corps et en second pôle du « difficile monde des autres ». Ce sera la première étape, la différenciation initiale, la naissance. » Tout en filant la métaphore de l'œuf, la critique en arrive au troisième roman, *Les Impatients*, qui est, pour elle, « l'éclosion ». « Ce troisième ouvrage est, techniquement aussi, le plus abouti, le plus original par son découpage. »³⁶

Jean Fanchette s'applique à montrer, quant à lui, l'évolution de l'écriture djébarienne tout en soulignant ce qui distingue le roman *Les Enfants du Nouveau Monde* des deux précédents. Dans son article il valorise chacun des trois romans même si l'on sent bien que *Les Enfants du Nouveau Monde* marquent pour lui un aboutissement, une consécration :

[...] Depuis la parution de son premier roman la jeune romancière a considérablement évolué. Entre *La Soif* parue en 1957 et, publiés il y a quelques mois, *Les Enfants du Nouveau Monde*, il y a une évolution, un cheminement fort intéressants. Il y a surtout la prise de conscience d'une nationalité et celle d'une double appartenance. Assia Djébar jetée à la limite de deux cultures sait et a su dire ce qu'elle doit à l'une et à l'autre.[...] *La Soif* était un récit-confiance, acte d'amour à trois voix (à peine). Avec *Les Impatients*, son deuxième roman paru en 1958, Assia Djébar élargit l'éventail, essaye sa technique sur plusieurs personnages, campe et distribue ses personnages, entrelace les situations, noue et délie les motifs d'une symphonie plus vaste. [...] *Les Impatients* sont peut-être le plus beau roman d'Assia Djébar. Si *La Soif* était une eau-forte, ce second roman semble ressortir plutôt à la fresque. Dans un style qui ne connaît de défaillance que dans les dialogues, Assia Djébar a su, par contre, faire vivre ses personnages grouillants qui peuplent son roman, participant à une vie quasi-tribale où les maisons et les terrasses et non pas les êtres ont des portes communicantes.[...] *J'entends bien qu'Assia Djébar a voulu prendre de la distance par rapport à l'événement ou plutôt attendre cette prise de*

³⁴ Jean Déjeux, « Anthologie des Ecrivains Maghrebins d'expression française », *Présence Africaine*, 1964, p. 101.

³⁵ Dupray Janine, « *Les Enfants du Nouveau Monde* par Assia Djébar », *Dialogues*, n° 3, juillet-août 1962.

³⁶ *ibid.*

conscience dont je parle plus haut. Elle attendit en fait quatre ans pour écrire *Les Enfants du Nouveau Monde*³⁷. La jeune-fille-avec-un-beau-brin-de-plume de *La Soif* et qui s'était muée en la romancière pleine de promesse des *Impatients* est maintenant un véritable écrivain français qui a pris conscience du drame qui déchire son pays, l'Algérie. [...] Assia Djébar ne condamne pas. Ce livre n'est pas un réquisitoire. Son propos est seulement une guerre absurde entre deux communautés faites pour s'aimer et se respecter. Il n'y a pas ici de longs discours contre la torture. [...] Assia Djébar, Algérienne et écrivain français, aura sa place dans cette Algérie nouvelle qui se dégage de l'ombre. »³⁸

Nous pouvons constater que Jean Fanchette valorise les mêmes éléments que ses confrères. Le critère indispensable qui fait d'Assia Djébar une écrivaine reconnue en France est son engagement dans le conflit franco-algérien : « la romancière pleine de promesse des *Impatients* est maintenant un véritable écrivain français qui a pris conscience du drame qui déchire son pays, l'Algérie. »

Il a fallu tout de même attendre *Les Enfants du Nouveau Monde*, récit qui témoigne explicitement de la double appartenance culturelle, conséquence de la colonisation française en Algérie, pour que la critique se rende compte que cet *entre-deux*, cette instabilité identitaire, étaient déjà contenus en prémisse dans les deux premiers romans d'Assia Djébar.

Nous avons tenté de montrer qu'il y a eu une évolution rapide de la critique journalistique française à propos du premier cycle romanesque d'Assia Djébar, (cinq, six années), évolution qui n'a pas eu lieu chez les intellectuels algériens. Si, dorénavant, la critique française perçoit Assia Djébar comme une auteure représentative du Maghreb, ce n'est pas le cas de l'intellectuel Mustafa Lacheraf qui estime en 1963 que Malek Haddad et Assia Djébar sont des « écrivains qui n'ont jamais saisi nos problèmes, même les plus généraux. Ils ont tout ignoré, sinon de leur classe petite bourgeoise, du moins de tout ce qui avait trait à la société algérienne ; de tous les écrivains algériens, ce sont ceux qui connaissent le moins bien leur pays. » Le critique en conclut que ces écrivains n'ont « comme public et comme juges que des critiques français qui, eux-mêmes, ignorent tout de l'Algérie. »³⁹

Il paraissait important de montrer que c'est avec *Les Enfants du Nouveau Monde* qu'Assia Djébar devient véritablement auteure pour cette critique. Désormais, elle acquiert une reconnaissance. Elle n'est plus cette « Sagan musulmane »⁴⁰, elle devient auteure à part

³⁷ Cette affirmation est erronée. En effet, le roman *Les Enfants du Nouveau Monde* a été terminé en 1960 mais il ne fut publié qu'en 1962. Un conflit entre l'éditeur et l'écrivaine serait à l'origine de ce délai. Il semble, dès lors, faux de penser qu'Assia Djébar « a voulu prendre de la distance par rapport à l'événement ou plutôt attendre cette prise de conscience. »

³⁸ Jean Fanchette, « Assia Djébar : Romancière algérienne de langue française », *Preuves*, 23 octobre 1962. Nous soulignons.

³⁹ Mustafa Lacheraf, « L'avenir de la culture algérienne », *Les Temps Modernes*, n°209, 19^{ème} année, octobre 1963, p. 733-734.

⁴⁰ Toutefois, il sera nécessaire de se demander si ce désir, très français, qui est de sans cesse souligner les apports de la culture française chez des écrivains issus d'une double culture, n'est pas toujours d'actualité au

entière. Le revirement de la critique, c'est ce point de bascule où l'on perçoit l'autre comme il est vraiment et non plus comme la projection de ce que l'on aimerait qu'il soit.

Le processus d'assimilation propre à cette critique française finit là où commence « le Nouveau Monde », même s'il apparaît évident qu'Assia Djébar a essayé avec *Les Enfants du Nouveau Monde* de répondre aux attentes de cette critique. Parfois, on peut se demander si ce n'est pas la critique elle-même qui donne naissance à un auteur.

Si pour la critique médiatique française des années cinquante-soixante il semble que ce soit *Les Enfants du Nouveau Monde* qui correspondent à un point de bascule dans l'écriture d'Assia Djébar, il n'en est pas de même pour la critique contemporaine qui, s'appuyant sur les dires d'Assia Djébar elle-même, considère plutôt *Les Alouettes naïves* (1967) comme un roman en dehors de ce premier cycle romanesque : reflet d'une écriture de la maturité.

3 Les conséquences de la réception critique sur l'ensemble de l'œuvre d'Assia Djébar.

Quelle a été la réception critique des *Alouettes naïves*, dernier roman du cycle romanesque ? Comment a évolué l'écriture d'Assia Djébar depuis ce premier cycle romanesque ? Comment perçoit-on aujourd'hui ce *premier cycle* ? Ce regard rétrospectif sur cet ensemble a-t-il évolué ou a-t-on le même regard sur ces romans qu'à la fin des années soixante ?

Nous proposons d'analyser maintenant, de façon globale, les répercussions qu'a pu engendrer la critique journalistique française à une certaine époque sur l'ensemble de l'œuvre d'Assia Djébar. Puis, nous ferons le point sur cinquante ans de réception critique et nous tenterons de montrer que ce qui a constitué par la suite le "style djébarien" était contenu en germe dans ce premier cycle romanesque. Il sera nécessaire dans cette troisième partie de s'intéresser de plus près à la réception critique des premiers romans d'Assia Djébar aux vingt et unième siècle.

Les Alouettes naïves est le dernier volet du premier cycle romanesque d'Assia Djébar. Paru aux éditions Julliard en 1967, cinq ans après la libération de l'Algérie, cet ouvrage se compose de trois parties de longueur inégale, intitulées : « Autrefois », « Au-delà » et « Aujourd'hui ». L'article 23 du *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française* le résume ainsi :

vingt et unième siècle. C'est ainsi que l'expression « Sagan musulmane » a encore servi de qualificatif à Assia Djébar en 2005 lors du discours de réception de Pierre-Jean Rémy pour son entrée à l'Académie française.

À l'ouverture du roman, le narrateur arrive en mission dans les camps de réfugiés sur la frontière tunisienne. Ce sont les derniers mois de la guerre d'Algérie. Son retour à Tunis permet l'introduction d'un autre personnage qui devient central : Nfissa et d'un flash-back sur la vie de cette dernière : avant d'être envoyée par ses parents à Tunis, elle a été arrêtée en Algérie, au maquis. À Tunis, Nfissa rencontre Rachid : le récit de leur passion est très fortement évoqué. C'est ce personnage qui focalise l'essentiel de l'intérêt affirmant son identité de femme au fur et à mesure de l'écriture du texte, en écho avec la voix narratrice.⁴¹

3.1 La réception critique des *Alouettes naïves*.

Nous avons déjà suggéré la probable influence de la réception critique de *La Soif* et des *Impatients* sur la rédaction des *Enfants du Nouveau Monde*. En est-il de même pour *Les Alouettes naïves* ? Il semble qu'entre *Les Enfants du Nouveau Monde* et *Les Alouettes naïves* il y ait des similitudes tant du point de vue de l'intrigue que de la forme polyphonique. Pourtant, ce quatrième roman se distingue des trois autres par différents aspects. Il est possible d'analyser ces changements comme une volonté de la part d'Assia Djébar de se détacher des critiques. En ce cas, peut-on encore véritablement parler d'influence de la réception critique sur l'écriture *des Alouettes naïves* ?

Il est vrai qu'Assia Djébar publie son quatrième roman en 1967 (même si elle y travaille dès 1963), les attentes du public et celles des critiques ont pu évoluer depuis *Les Enfants du Nouveau Monde* et, dès lors, elles ont pu influencer sur « la commande de lecture à laquelle obéit souvent son texte »⁴². Les années qui suivent l'indépendance de l'Algérie donnent naissance à des œuvres ayant pour principaux sujets l'indépendance et ses conséquences sur la population algérienne. Comme le souligne très justement Charles Bonn dans *Le Roman algérien*, « la commande » à cette époque n'a pas vraiment changé depuis les années 1958. On attend de l'écrivain algérien en langue française qu'il tienne un discours idéologique sur la guerre d'Algérie et son indépendance :

Entre 1960 et 1965, on peut donc regrouper sous l'appellation commune de « génération de 1962 », [...] un certain nombre de romans dont le but essentiel est, face aux discours dominants de la presse française sur la guerre d'Algérie, de montrer une autre vision des faits. Ces romans servent d'abord à *expliquer*. C'est-à-dire qu'ils servent une *cause*, une visée discursive qui les dépasse, dont ils ne sont que l'illustration, dans un langage littéraire convenu.⁴³

⁴¹ *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française* sous la direction de Christiane Achour, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 21.

⁴² Bonn Charles, *Le Roman algérien de langue française*, Presses de l'université de Montréal, Paris : L'Harmattan, 1985, p. 82.

⁴³ L'universitaire Zahia Bouaïssi, dans sa thèse intitulée, *Femmes aux frontières de l'interdit, Etudes des premiers romans d'Assia Djébar*, publiée aux éditions Göteborgs Universitet, en 2009 en Suède, s'intéresse elle aussi à la situation de la production littéraire après l'indépendance (p. 31) :

« À cette époque, on exigeait de l'écrivain qu'il prenne position pour dénoncer les méfaits du colonialisme mais aussi pour exalter le sentiment patriotique d'une Algérie libre et en voie d'édification socialiste. Merad observe cependant que, curieusement, les premières années de l'indépendance de l'Algérie sont marquées par une

Force est de constater que la critique médiatique française n'est pas directement impliquée dans la production des *Alouettes naïves*. Ce roman ne répond pas particulièrement à une demande explicite qui aurait été formulée dans la presse suite à la publication des *Enfants du Nouveau Monde*. En reprenant le chemin de l'épopée historique, Assia Djébar devrait encenser le public français avec ce quatrième roman comme cela avait été le cas avec *Les Enfants du Nouveau Monde*, roman qui narrait lui aussi le récit de plusieurs individus.

Dans le magazine mensuel *Afrique*⁴⁴, Assia Djébar décrit ainsi son futur roman :

[...] le fond demeure le même mais la forme est différente [de son troisième roman]. Je suis sortie d'un classicisme extérieur tellement assimilé qu'il faisait partie de moi-même et cette réalité musulmane et féminine qui demeure le problème essentiel qui me touche est dépeinte par d'autres procédés, des procédés plus vastes, plus directs, plus arabes peut-être.

Voulant sans doute faire référence à ces « procédés plus arabes », mais ce de façon maladroite, on trouve les remarques suivantes dans un hebdomadaire datant de 1968 :

À propos de son dernier roman *Les Alouettes naïves* un critique a écrit : « quatre atouts dans le jeu d'Assia Djébar...

Un, elle est une femme ; deux, elle « sent » des choses en Arabe ; trois, elle les exprime en Occidentale ; quatre, elle appartient à la génération que l'on a dit sacrifiée des décolonisés. »⁴⁵

Notons la pauvreté qu'implique un tel constat. Rien n'est dit à propos de son écriture exception faite de cette opposition « Arabe » « Occidentale » qui semble former tout l'intérêt de ce propos. On se situe encore dans une vision manichéenne de l'écrivain francophone.⁴⁶

Néanmoins, l'accueil des *Alouettes naïves* par la critique médiatique française est fortement prometteur. Désormais, les jugements moraux et autres sarcasmes concernant l'œuvre djébarienne ne sont plus d'actualité. Les articles ne cesseront de louer ce roman, valorisant l'entremêlement de l'Histoire avec la naissance du couple et d'une sexualité assumée.

activité littéraire ralentie. C'est ce que Déjeux entérine en qualifiant la littérature de langue française de cette période comme « une littérature conformiste, inodore et sans saveur avec les formules consacrées, les poncifs organisés, le vocabulaire reçu. » Les rares romans qui voient le jour à l'époque reviennent sans cesse sur le thème de la guerre de libération et ses martyrs. »

⁴⁴ Savarolles F., *Afrique*, magazine mensuel, n°58, août 1966.

⁴⁵ Félix Giacomoni, *Algérie-Actualité*, semaine du 4 au 10 août 1968, p. 13.

⁴⁶ Une erreur est commise par le journaliste qui oppose « Arabe » et « Occidental ». En effet, le syntagme « elle les exprime en Occidentale » tend à faire penser qu'en Occident tout le monde parle « L'Occidentale », c'est-à-dire le français ?! C'est absurde, à une époque où le français n'est plus la langue parlée dans toute l'Europe. « Elle les exprime en français » eut été plus approprié. On comprend que le journaliste a procédé à un raccourci en voulant mettre l'accent sur la rencontre entre deux mondes : le monde occidental et le monde oriental et montrer que l'écrivaine transcrit une atmosphère « arabe » en langue française.

Les Alouettes naïves, roman d'une très grande intelligence et d'un charme prenant où elle nous donne une image saisissante de la jeunesse algérienne actuelle en porte-à-faux sur deux civilisations. À travers les personnages d'Omar, l'intellectuel, de Rachid, le révolté, de Nfissa, la femme émancipée, mais sur laquelle la poésie des anciennes coutumes est toujours agissante, c'est le drame d'une génération sacrifiée et qui est consciente de sa difficulté à retrouver son équilibre que nous dépeint l'auteur avec une grande sincérité et beaucoup de poésie.⁴⁷

Il est bon cependant de souligner certains aspects de la réception critique journalistique qui n'ont pas beaucoup évolué depuis la parution du premier roman. Il demeure encore un certain engouement pour une littérature étrangère racontant le quotidien d'une population *autre* durant la guerre. Ce désir de récits "exotiques" était déjà visible dans la réception critique de *La Soif* quand on reprochait à l'écrivaine de ne pas avoir fait le récit réaliste d'une jeune algérienne durant la guerre :

Il est encore plus rare de découvrir un roman qui donne *au lecteur français la sensation physique de ce que peut être la vie familiale en Islam, et singulièrement en Algérie*, pendant qu'à la cantonade se poursuivent les combats de la libération et que la présence française se devine hors des contours du récit comme une menace permanente sur la vie quotidienne de chacun. [...]⁴⁸

Sur ce point, la réception française ne parvient pas à se détacher d'une vision simpliste du rôle que doivent tenir des littératures francophones.

Les Alouettes naïves marquent pourtant un tournant dans l'écriture djebarienne. Tout d'abord, ce roman clôt un premier cycle romanesque - après cela Assia Djébar arrêtera, pour un temps, d'écrire pour se consacrer au cinéma⁴⁹ - ensuite, il apparaît comme l'œuvre la plus aboutie. Assia Djébar n'a pas cessé de complexifier l'énonciation de ses fictions en dix ans⁵⁰. Nous avons affaire à une fiction à la première personne mais, contrairement aux deux premiers romans (eux aussi relatés à la première personne), le narrateur n'est pas ici une jeune femme mais un jeune homme, Omar. Il est possible que ce soit en réponse aux critiques précédents qui avaient lu ses deux premiers livres comme autobiographiques qu'Assia Djébar opte pour ce type d'énonciation. Or, elle avouera par la suite que ce qui est dit dans ce roman s'inspire de sa propre vie. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'écrivaine décide de ne plus

⁴⁷ Raymond, François : « Rencontre avec Assia Djébar », *Dialogues*, n° 39, septembre-octobre 1967, p. 18-20.

⁴⁸ Pierre Abraham, « *Les Alouettes naïves* par Assia Djébar », « Jasmin d'Algérie », *L'Humanité*, 5 décembre 1967. Nous soulignons.

⁴⁹ Elle entame en 1977 le tournage de son premier film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, produit par la télévision algérienne et récompensé par la Critique internationale à la Mostra du cinéma de Venise en 1979.

⁵⁰ Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

« L'art romanesque et la technique progressent dans *Les Alouettes naïves* en 1967. Le « je » est ici au masculin. Omar raconte et met peu à peu en lumière Nfissa qui va occuper dans la deuxième et troisième parties du roman une place importante dans des aventures de couples. L'affirmation de soi se poursuit donc dans une œuvre qui marque un tournant dans la création d'Assia Djébar, selon ce qu'elle en dit. Elle a mis deux ans pour l'écrire et s'y est beaucoup investie. »

écrire⁵¹. Il est intéressant de constater que la première personne n'entre pas directement en compte dans le mécanisme du dévoilement de soi. Néanmoins, c'est par le biais d'un regard masculin, celui de son narrateur qui introduit peu à peu la figure de Nfissa à qui Assia Djébar a donné des composantes et des caractéristiques autobiographiques, que l'auteure se dévoile. Peut-être que cette énonciation au masculin a permis, dans une certaine mesure, la levée des masques. Se sentant protégée par cette énonciation qui ne peut lui être imputée puisqu'elle est une femme, Assia Djébar se serait paradoxalement risquée à se dire.

Pierre Abraham a une explication différente pour justifier cette particularité dans l'énonciation des *Alouettes naïves* :

Ce livre si essentiellement si royalement féminin, il paraît à première vue étrange que l'auteur l'ait commencé à la première personne sous le nom d'Omar. À y regarder de plus près, on comprend que toute une série de scènes - non seulement chez Mme Roberte, mais au cours des discussions politiques du Clan - ne paraissaient pas à l'auteur pouvoir être relatées par une femme. [...] Qu'Assia Djébar ait pris le masque d'Omar n'empêche pas que ce soit elle qui tienne la plume [...].⁵²

Il est maintenant nécessaire d'analyser ce qui différencie thématiquement *Les Alouettes naïves* des trois autres romans composant ce cycle.

Celui-ci s'attache moins à dire la guerre d'indépendance et l'engagement de l'écrivaine face à cet événement historique qu'à montrer les conséquences de ce monde en mutation sur l'individu et plus spécifiquement sur le couple. De façon plus développée que dans ses précédents romans où cette thématique n'était qu'effleurée, Assia Djébar met en lumière la découverte du corps et de la sexualité tant du point de vue féminin que masculin. La découverte de l'autre et des plaisirs naissants sont au cœur de ce dernier roman. Comme le remarque Charles Bonn⁵³, il se clôt sur la problématique du couple et non, comme cela était le

⁵¹ « Pour la première fois, j'ai eu à la fois la sensation réelle de parler de moi et le refus de rien laisser transparaître de mon expérience de femme. Quand j'ai senti que le cœur de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement jusqu'à *Femmes d'Alger dans leur appartement*, en 1980 », entretien avec Samia Barrada-Smaoui, *Jeune Afrique*, n° 1225, 27 juin 1984, p. 69. L'auteur redit sa gêne en 1990 : « j'y ai intégré un tel apport autobiographique » - « toute une partie féminine de mon enfance » - que cela m'a gênée comme femme arabe. J'ai donc décidé d'arrêter un moment de publier. Je pensais réellement récupérer sur le plan de l'écriture ma langue maternelle », « Assia Djébar aux étudiants de l'Université de Cologne », *Cahiers d'études maghrébines*, Cologne, n°2, mai 1990, p. 75.

⁵² Pierre Abraham, « *Les Alouettes naïves* par Assia Djébar », « Jasmin d'Algérie », *L'Humanité*, 5 décembre 1967.

⁵³ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Paris, l'Harmattan, 1985.

« Dans *Les Alouettes naïves*, la découverte est plutôt le fait des hommes. Car l'action, pour Nfissa, est déjà une évidence. Mais ce surgissement de la femme dans l'action, dans l'Histoire, est dit par Omar. L'énonciation du deuxième roman est donc plus complexe, moins schématique, moins exemplaire que celle du premier. D'ailleurs, là où *Les Enfants du Nouveau Monde* se terminait sur l'image d'une petite fille au maquis, sous les bombes, *Les Alouettes naïves* se termine sur l'indépendance acquise, et sur l'annonce que « la guerre qui finit entre les peuples renaît entre les couples. » »

cas dans *Les Enfants du Nouveau Monde*, sur la mobilisation des individus dans la guerre d'indépendance.

Cette entrée dans l'intimité du couple que nous donnent à lire *Les Alouettes naïves* se trouve valorisée par la critique qui y voit une sorte de révolution dans le roman algérien de langue française :

Je n'ai pas lu tous les livres [...] mais je ne me rappelle pas avoir ailleurs trouvé, en une trentaine de pages, évoqué de manière aussi parfaitement analysée, aussi précisément sentie et traduite, le cheminement de la jeune épouse depuis le premier tremblement au contact de l'aimé jusqu'aux sommets de l'orgasme qui les unira enfin. [...]

Mais c'est aussi pour rendre hommage à la femme qui n'a pas craint de mettre à nu son expérience (il est impensable de se référer en cette matière à la seule imagination de la romancière) pour en faire bénéficier ses sœurs les lectrices à travers le monde.⁵⁴

L'auteure se détache peu à peu des remarques émises par la critique quant à ses choix thématiques et stylistiques et accède à une certaine maturité en s'affirmant dans une voie qui donne une place plus spécifique au couple et qui se soucie de son devenir dans un monde en transition (elle avait déjà commencé à emprunter ce chemin avec ses deux premiers romans, mais ce, de façon plus timorée⁵⁵). Dès lors, de nouveaux thèmes sont exposés tels que la prostitution avec la présence au sein de la ville de maisons closes ou encore le mariage forcé (thème abordé par le biais du personnage de Zorh, la sœur de Rachid).

L'écriture d'Assia Djébar s'apparente davantage aux récits épiques, en valorisant la collectivité, qu'aux récits des destinées individuelles dont elle exposait le quotidien dans ses deux premiers romans :

Assia Djébar raconte dans *Les Alouettes naïves* (1967) la rencontre à Tunis de deux militants algériens, Nfissa et Rachid, à la fin de la guerre. Avec une audace qui n'est jamais provocante, elle narre leur amour, et la façon dont Nfissa naît au plaisir. Elle ne se contente plus, comme dans ses deux premières œuvres, de mettre en scène des destinées individuelles. Elle les intègre désormais dans une vaste fresque où elle peint l'Algérie en guerre et la Tunisie, terre d'asile de nombreux réfugiés. Elle écrit d'après ses observations personnelles, puisqu'elle-même a vécu dans la capitale tunisienne à l'époque.⁵⁶

Toutefois, il existe un écart avec son projet initial, celui d'écrire une épopée du peuple algérien. Ce décalage est bien senti par le critique Charles Bonn qui a d'ailleurs retenu ce roman dans son essai pour cette raison :

⁵⁴ Pierre Abraham, « *Les Alouettes naïves* par Assia Djébar », « *Jasmin d'Algérie* », *op.cit.*

⁵⁵ « Il est certain que, dès 1957, l'apport tout à fait nouveau dans la littérature algérienne a été celui d'Assia Djébar avec la découverte du corps et du couple ». Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 97.

⁵⁶ Hennebelle, Monique : « La femme sera le devenir du monde arabe... », entretien avec Assia Djébar, *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 3, février 1969, p. 61-64.

Les Alouettes naïves surprend davantage, parfois, mais on y sent également cet écartèlement de l'auteur entre son désir de faire une fresque historique, un monument de la Révolution algérienne, et sa sympathie pour ses personnages qui, si elle s'y laissait aller, la mènerait peut-être trop loin du projet épique et démonstratif des deux romans.⁵⁷

Un autre changement est visible : l'importance octroyée à la composition. Pour Denise Brahimi⁵⁸ c'est un point capital marquant une rupture dans son écriture :

Lorsque paraissent *Les Alouettes naïves* en 1967, leur auteur a passé trente ans. Ce n'est plus le livre d'une jeune fille, comme l'étaient les romans précédents, mais celui d'une jeune femme qui a connu la guerre, l'amour, la conjugalité. Cette maturité désormais acquise apparaît dans ce qui sera désormais l'une des caractéristiques des romans d'Assia Djébar, c'est-à-dire le soin mis à leur composition. La complexité de celle-ci, lorsqu'on parvient à la décrypter, peut fournir une véritable clef du roman, de ce qui a été dans l'esprit de la romancière la signification de son projet et l'axe principal de son développement.

Contrairement aux *Enfants du Nouveau Monde*, la construction des *Alouettes naïves* apparaît comme étant moins schématique, plus complexe dans la composition même de chacune de ses parties. Par exemple, là où *Les Enfants du Nouveau Monde* faisaient résonner par touches des voix féminines à un instant donné⁵⁹, *les Alouettes naïves* insèrent des récits dans sa troisième partie, murmures de voix ancestrales, textes mis en italiques rompant avec le reste de l'énonciation, et fragments jouant le rôle fondamental de la mémoire. Ces extraits de récits deviennent des réminiscences d'un passé révolu qui ne peut en aucun cas être oublié. Ainsi, Assia Djébar instaure-t-elle et réaffirme-t-elle par ce procédé la mémoire collective d'un peuple.⁶⁰

⁵⁷ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française, op.cit.*, p. 87.

« La dépendance de l'écrivain maghrébin de langue française est moins due, quoiqu'on en dise, au choix de sa langue, qu'à sa non-maîtrise de la *commande* de lecture à laquelle obéit souvent son texte. L'*écart* du texte véritablement novateur se situera dans la plus ou moins grande liberté de ce texte par rapport à cette commande. [...] C'est ce qui m'a permis [...] de séparer, d'une part, les textes qui répondent à cette « commande » et dont je ferai dans ce chapitre un essai de typologie globale, et d'autre part ceux qui, à partir du même événement historique, s'installent délibérément dans un « écart » productif, et dont je décrirai isolément les mécanismes variés de production du sens. [...] Cette typologie est nécessaire pour appréhender l'horizon d'attente que les textes de la « génération de 1962 » ont forgé, et mesurer de ce fait l'écart que dessinent les romans que je considère comme les meilleurs. (p. 82). »

⁵⁸ Denise Brahimi, « Ruptures et décalages : *Les Alouettes naïves* d'Assia Djébar », *Assia Djébar*, sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, Paris, L'Harmattan, 2008, « Autour des écrivains maghrébins », p. 129.

⁵⁹ *Les Enfants du Nouveau Monde* s'ouvrent sur des voix de femmes commentant ce qui se passe dans les montagnes, au maquis. Assia Djébar retranscrit l'oralité de façon brute, on ne distingue la parole d'une autre parole que de manière typographique. Le lecteur est en présence des dire d'une masse (celle des femmes) ce qui explique l'indétermination dans les discours (on n'a pas une répartition de la parole clairement énoncée par la romancière). Les voix se mélangent et très vite on perd l'origine de celles-ci. Dès lors, une sorte de symphonie s'élève. On est en présence d'une écriture polyphonique.

⁶⁰ Denise Brahimi, « Ruptures et décalages : *Les Alouettes naïves* d'Assia Djébar », p. 129, *Assia Djébar*, sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, L'Harmattan, 2008, « Autour des écrivains maghrébins ».

L'écriture des *Alouettes naïves* en ce qu'elle ne cesse d'accomplir un mouvement de va-et-vient entre un passé révolu, un présent difficile et un futur incertain, peut faire penser à la structure de *Nedjma* de Kateb Yacine. Le critique Mildred Palmer Mortimer propose ce rapprochement dans son analyse de « La femme algérienne dans les romans d'Assia Djébar » :

Assia Djébar bouleverse le déroulement chronologique des événements. Nfissa revit le passé chaque fois qu'elle rencontre une situation analogue dans le présent. Ce passé représente stabilité et bonheur, et ses souvenirs adoucissent les moments difficiles du présent. [...] Par son atmosphère atemporelle, les retours en arrière, les rapides changements de scènes, l'intérêt porté aux souvenirs d'enfances, *Les Alouettes naïves* nous rappellent en quelque sorte *Nedjma* de Kateb Yacine. Dans *Nedjma*, les amants sont obsédés par le passé, surtout le passé colonial et précolonial de l'Algérie. Lakhdar et Mustapha ont été traumatisés par les événements de Sétif et de Guelma le 8 mai 1945, et Rachid est obsédé par le passé légendaire de sa tribu. Par contre, le passé évoqué par Nfissa dans *Les Alouettes naïves* ne représente aucune angoisse.⁶¹

Après avoir accordé une place à la réception critique française des *Alouettes naïves* et aux originalités de ce roman, penchons-nous d'un peu plus près sur l'auteure elle-même et sur ce qu'elle pense de ses œuvres.

3.2 Ce que dit Assia Djébar de ses quatre premiers romans et plus particulièrement des *Alouettes naïves*.

Le regard que l'écrivain porte sur sa propre œuvre est certainement ce qu'il y a de moins objectif, de plus mouvant, de plus évolutif. Pour ce faire, il faudra tenir compte : de la chronologie de ses remarques, qui se présentent comme des revirements, des changements de regards sur ses œuvres de jeunesse, et de la perspective historique.

Si l'on s'en tient aux dires de la romancière, *Les Alouettes naïves* est son œuvre la plus complète : « C'est un vrai point de départ pour moi. »⁶² Dans une interview en 1966, Assia Djébar prétend que ce troisième roman est « le premier pas vers ce style littéraire d'esprit oriental et de verbe occidental »⁶³.

En 1967, l'auteure réaffirme cette idée :

« Sa manière est autre, elle consiste à en donner non pas une mais des représentations [du passé], qui en font un lieu contradictoire, en dehors de toute théorie de cette contradiction. Celle-ci naît de brisures entre des fragments juxtaposés, qui sont montrés à chaque fois dans toute leur force, non parce qu'ils seraient soumis à la réflexion, mais parce qu'ils surgissent de la mémoire, de manière irréductible à une seule vision. Souvenirs d'enfance et d'adolescence, souvenirs de récits entendus, ils sont des morceaux de la société algérienne traditionnelle [...]. »

⁶¹ Mildred Palmer Mortimer, « La femme algérienne dans les romans d'Assia Djébar », *French review departments*, vol 49, avril 1976.

⁶² Assia Djébar, Interview with Wadi Bouzar, *Lectures maghrébines*, O.P.U., Publisud, 1984, p. 158.

⁶³ Savarolles.F, *Afrique*, magazine mensuel, n°58, août 1966.

Pour ma part, je dirai que mes trois premiers romans étaient des livres de jeunesse (le troisième a été écrit à vingt-cinq ans) et que *Les Alouettes naïves* marquent pour moi la fin d'une période — et d'un style — et le commencement d'une autre. Un tournant donc... En littérature, comme dans la vie, je crois qu'il faut assumer son âge.⁶⁴

Dans *Ces voix qui m'assiègent*⁶⁵, Assia Djébar s'exprime encore sur ses quatre premiers romans :

Les trois premiers de mes romans de jeunesse ont été écrits très vite, à chaque fois, dans une fièvre joyeuse, une parenthèse de trois ou quatre mois.

Le quatrième, *Les Alouettes naïves*, par contre, je l'ai écrit plus longuement, de 1962 à 1965 : premières années de l'indépendance, à Alger, où je ne faisais que marcher dehors [...]. Pourtant, ce roman, une fois publié, m'a amenée à dix ans de silence... De silence volontaire. Un silence délibéré.

J'expérimentais qu'une fiction romanesque ne peut se contrôler tout à fait, que l'écriture de femme se fait de plus en plus contre son propre corps, inévitablement.

Cinquante pages au cœur du livre (celui-ci, sur la guerre d'Algérie, où le personnage principal, qui dit « je », est un jeune homme) se révélaient des pages sur le bonheur amoureux, sur la sensualité d'un couple vivant sa lune de miel... [...]

Mais ces pages, je les savais autobiographiques. Une fois ce livre publié, ce fut comme si je voulais recouvrir ma vie et moi-même d'un voile immense, d'une nuit à l'infini.

Aujourd'hui encore, Assia Djébar porte sur son quatrième roman un regard inchangé, mais cela n'est pas le cas de *La Soif*, qui est perçu par cette dernière comme « un exercice de style » puis, quinze ans plus tard, comme « « un air de flûte » qui continue à être entendu, et qui continue à être juste.⁶⁶ » Ce revirement dans la réception de ses propres œuvres n'est pas anodin, il témoigne du poids de l'influence de la critique médiatique française sur les propos d'une auteure en quête de son auctorialité. Désormais reconnue et bénéficiant d'une renommée nationale et internationale, Assia Djébar peut revenir sur ses propos antérieurs pour les contester ou les confirmer en toute liberté :

⁶⁴ Raymond, François : « Rencontre avec Assia Djébar », *Dialogues*, n° 39, septembre-octobre 1967, p. 18-20. Assia Djébar ne cesse dans ces années-là de souligner une rupture dans son écriture avec la parution des *Alouettes naïves* :

« *Les Alouettes naïves* ont constitué pour moi un véritable tournant. Après avoir relaté certaines choses dont j'avais été le témoin (les camps de réfugiés en Tunisie par exemple), j'ai décidé que dans mes ouvrages à venir, je ne parlerais plus de l'Afrique du Nord, que je gommerais désormais toutes les références géographiques. »

Hennebelle, Monique, « La femme sera le devenir du monde arabe... », entretien avec Assia Djébar », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 3, février 1969, p. 61-64.

⁶⁵ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 64.

⁶⁶ Beïda Chikhi, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1985, p. 7.

Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 87 :

« En 1976, un poète à la radio algérienne attaquait encore avec hargne le non-engagement politique (et le succès éditorial) de mon premier roman publié...en 1957 !

Dix-neuf ans après, je sortis enfin de ma réserve, demandai d'exercer mon droit de réponse à la même radio et répliquai :

— *La Soif* est un roman que j'aime encore et assume. Je ne lui vois pas une ride. Vous ne pouvez m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain un air de flûte à tous vos tambours ! »

Il me semble que *La Soif* est un livre qui n'a pas vieilli ; il se voulait hors actualité. J'ai eu l'occasion de le relire un peu comme une fugue musicale. L'important, il me semble, était la concision, la sobriété du style, la rapidité.⁶⁷

Selon Assia Djébar⁶⁸, ses quatre premiers romans ne forment pas un ensemble. Elle conteste l'expression même de cycle romanesque puisque « il y a des points de ressemblance entre eux mais pas de continuité romanesque. J'aurais aussi bien pu commencer avec le dernier ! » Cette remarque remet en cause la notion même d'évolution et de perfectibilité de son écriture. Toutefois, il serait absurde d'annihiler cette notion de continuité dans son œuvre. En effet, il existe une évolution chronologique certes, mais aussi thématique et stylistique entre ses différents romans. Nombre d'études récentes considèrent *Les Impatients* ou encore *Les Enfants du Nouveau Monde* comme des points de départ qui ont, par la suite, donné naissance aux plus grands chef-d'œuvres d'Assia Djébar. Que ce soit la critique Elena Brândusa-Steicius ou l'universitaire Bouba Mohammedi-Tabti, tous deux voient dans les premiers romans d'Assia Djébar « une préfiguration de l'œuvre à venir⁶⁹ » :

De la jeunesse à la maturité, les écrits s'inscrivent dans une certaine continuité, les textes d'aujourd'hui approfondissant, amplifiant ce qui se trouvait en germe dès les premiers textes, comme ces motifs courant tout au long de l'œuvre : ainsi la mise en retrait des personnages masculins qui s'amorce dès *Les Enfants du Nouveau Monde*, le rapport des femmes entre elles, celui des Algériennes aux Européennes, l'idée de sororité se substituant à celle de rivalité, enfin la découverte puis l'appropriation de l'espace du dehors qui est aussi découverte et appropriation du corps.⁷⁰

Écrit quand Assia Djébar n'avait pas dépassé l'âge de vingt et un ans, son deuxième roman semble préfigurer à bien des égards le thématisme de son œuvre à venir : l'enfermement de la femme musulmane, sa condition inférieure par rapport à l'homme, dans le cadre d'une société patriarcale ; la femme en tant que gardienne de la mémoire et des traditions de son peuple ; les sens comme piste d'auto-découverte et de découverte du monde.⁷¹

En bref, on peut apprécier les thèmes suivants : une écriture axée principalement sur la femme algérienne, sur sa découverte du corps et du couple ; la participation des femmes aux mouvements de libération de leur pays ou, tout du moins, la prise de conscience des femmes face aux bouleversements historiques que subit l'Algérie ; la place prépondérante accordée à

⁶⁷ Mildred Mortimer, "Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien", *Research in African Literatures*, vol. 19, n° 2, Austin (Texas), Summer 1988, p. 198.

⁶⁸ Assia Djébar, Interview with Wadi Bouzar, *Lectures maghrébines*, *op.cit.*

⁶⁹ Elena Brândusa-Steicius, « Assia Djébar : *Les Impatients*, une préfiguration de l'œuvre à venir. », *Assia Djébar*, sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, L'Harmattan, 2008, « Autour des écrivains maghrébins », p. 103.

⁷⁰ Bouba Mohammedi-Tabti, « Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde* ou la clôture du lieu. », *ibid*, p. 115.

⁷¹ Elena Brândusa-Steicius, « Assia Djébar : *Les Impatients*, une préfiguration de l'œuvre à venir. », *ibid*, *op.cit.*

la mémoire ancestrale d'un peuple comme étant les prémisses de ce qu'on nommera par la suite "le style d'Assia Djébar".

Ces extraits de travaux universitaires témoignent d'un intérêt notoire de la critique contemporaine pour les premiers romans d'Assia Djébar. Pourtant, cette tendance est récente. Si la critique est curieuse de ce premier corpus cela n'a pas toujours été. Longtemps ces œuvres sont tombées dans le silence. Il importe désormais d'en préciser les raisons.

3.3 La dépréciation des œuvres de jeunesse.

Le livre, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, marque une deuxième naissance de l'écrivaine. Dès lors, la critique ne fera plus allusion qu'aux œuvres constituant ce deuxième corpus (par ailleurs beaucoup plus fourni). La quantité de travaux s'appuyant sur les œuvres d'après 1980 en témoigne. L'accent est dorénavant mis sur un seul des versants composant l'ensemble de l'œuvre djébarienne. Comment expliquer cette zone d'ombre dans le parcours d'Assia Djébar ? Cette zone d'ombre se traduit également par une absence de rééditions en France de ses premières œuvres.

Dans un premier temps nous analyserons quelques articles récents, reflet de la situation de la réception critique des œuvres d'Assia Djébar au vingt et unième siècle. Puis, nous essaierons de donner un chiffre représentatif du nombre de thèses soutenues s'appuyant sur des œuvres du deuxième corpus d'Assia Djébar afin d'exemplifier la rupture entre la réception de son *premier* et de son deuxième cycle. Enfin, nous soulèverons quelques hypothèses justifiant le désintérêt de la critique pour ce *premier* cycle romanesque en nous demandant si la réception critique des années cinquante-soixante n'est pas responsable de la scission entre le premier cycle romanesque et le reste du corpus djébarien et quelle est la part de l'auteure elle-même dans cette séparation ? Peut être est-ce seulement un trait récurrent de la sphère littéraire critique que de dévaluer les œuvres de jeunesse au profit d'œuvres plus récentes ?

De nos jours, nous trouvons un nombre considérable d'articles en tous genres sur les œuvres d'Assia Djébar, et ce, surtout depuis son élection à l'Académie française en 2005. Cette élection est fortement soulignée par la presse française. Nous allons analyser deux articles du *Monde*⁷² et ainsi pouvoir comparer ce regard avec celui de la critique journalistique des années cinquante-soixante. Sur quels aspects de l'œuvre d'Assia Djébar la presse

⁷² Catherine Bédarida, « l'Académie française ouvre ses portes à Assia Djébar », *Le Monde*, 18 juin 2005.
Christine Rousseau, « Un écrivain-frontière entre l'Orient et l'Occident », *Le Monde*, 17 juin 2005.

contemporaine s'arrête-t-elle ? Comment la presse justifie-t-elle son élection à l'Académie française ?

Chacun de ces articles fait le choix de présenter Assia Djébar selon une perspective bien différente : la journaliste Catherine Bédarida prend le parti de dresser un tableau de la vie personnelle et littéraire de l'auteure. Elle retrace ainsi son parcours de son enfance à son premier roman allant de sa formation d'Historienne jusqu'à sa présente élection. L'accent est mis principalement sur l'intérêt que voue l'écrivaine à la langue et aux enjeux politiques et littéraires que cela entraîne. Sa rapide biographie s'attache à mettre en lumière des moments décisifs charnières de la vie de l'écrivaine et son implication politique pendant et après l'indépendance de l'Algérie.

Omettant dans sa brève bibliographie la plupart des premiers romans d'Assia Djébar⁷³, cet article a néanmoins le mérite de broser le portrait d'une écrivaine luttant pour les droits de la femme musulmane et la « diversité linguistique et culturelle en Algérie ou ailleurs » :

Dans ses romans, elle transporte l'« ombre » en français, la traduisant par une polyphonie de voix intérieures et extérieures, de résonances arabes et de scansion berbères, un choc entre les mots de la passion amoureuse et le silence imposé.⁷⁴

L'article de Christine Rousseau témoigne d'un choix tout autre. Cette dernière construit le portrait d'une écrivaine francophone « à cheval » entre l'Orient et l'Occident. Elle n'écrit pas sur Assia Djébar, elle se contente de rassembler dans son article divers témoignages d'auteurs, de politiques, d'académiciens s'exprimant sur Assia Djébar. Ainsi, elle ne se cantonne pas à un seul point de vue sur l'auteure mais crée au contraire un véritable kaléidoscope. En croisant les regards, elle tente de représenter les multiples facettes de l'écrivaine.

Contrairement à Catherine Bédarida qui ne fait que présenter de façon « académique » Assia Djébar, les témoignages recueillis dans l'article de Christine Rousseau insistent plutôt sur son statut d'auteure francophone et sur l'impact que peut susciter son élection à l'Académie sur les littératures francophones ainsi que sur l'exceptionnel parcours d'une « musulmane » :

[...] Hélène Carrère d'Encausse [...] a souligné qu' « à travers le talent d'Assia Djébar c'est aussi une manière d'œuvrer pour la réconciliation avec l'Algérie. Je suis d'autant plus fière que depuis que je suis secrétaire perpétuelle, c'est la deuxième femme, qui plus est musulmane, à entrer à l'Académie. » [...] Comme le relevait aussi un autre académicien, Marc Fumaroli,

⁷³ La journaliste mentionne seulement des ouvrages du deuxième corpus d'Assia Djébar. Toute sa production littéraire d'avant 1980 est passée sous silence.

« Parmi les œuvres d'Assia Djébar, citons : *Loin de Médine*, *L'Amour, la fantasia*, *Ombre Sultane*, *Vaste est la prison*, *Les Nuits de Strasbourg*, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *La Femme sans sépulture*. »

⁷⁴ Catherine Bédarida, « l'Académie française ouvre ses portes à Assia Djébar », *op.cit.*

« joyeux de ce choix qui est une invitation de la part du milieu littéraire à dépasser les souvenirs atroces qui lient les deux pays. »⁷⁵

Ces deux articles diffèrent de la réception critique journalistique française des années cinquante-soixante. En effet, ils ne s'attardent pas spécialement sur l'analyse d'un de ses romans. On peut "reprocher" toutefois à ces deux articles de préférer construire une image de « femme emblématique » plutôt que de couronner « un écrivain dans son rapport à la langue française. »

Quant aux thèses récemment soutenues sur Assia Djébar, elle sont nombreuses. Le catalogue du SUDOC en répertorie dix-huit abordant une ou plusieurs œuvres de cette auteure. Elles sont en majeure partie centrées sur des ouvrages récents de l'auteure c'est-à-dire les œuvres de son deuxième corpus même si l'on trouve ponctuellement une ou deux thèses s'intéressant à ses premiers romans. Ces thèses se répartissent sur presque vingt années allant de l'année 1980 à l'année 2008 avec un nombre beaucoup plus important se concentrant autour des années 2000⁷⁶. La plupart ont étudié ce que l'auteure elle-même a appelé le « quatuor algérien » c'est-à-dire *L'Amour, la fantasia, Ombre sultane et Vaste est la prison*, trois romans qui composent ce cycle inachevé. Il y a bien une préférence de la critique universitaire pour un seul ensemble du corpus d'Assia Djébar. Pourquoi cette mise à l'écart de ses premières œuvres dans la recherche universitaire ? Nous ne sommes pas en mesure d'affirmer une certitude en vue de justifier de cette situation, néanmoins, il nous est possible d'émettre certaines hypothèses.

Nous pouvons considérer, dans une mesure certaine, que la réception critique des années cinquante-soixante, que nous avons précédemment étudiée, a une part de responsabilité dans la mise à l'écart du *premier* corpus d'Assia Djébar. En effet, la dépréciation de ses deux premiers romans a perduré au point de transmettre à travers les ans l'idée qu'ils n'étaient que des essais permettant à l'auteure d'ajuster son style ainsi que les thématiques de ses romans et ce d'autant plus que l'écrivaine elle-même a qualifié son premier roman, *La Soif*, d'« exercice de style » ! Il est vraisemblable que ce que la critique journalistique a pensé d'une œuvre à un instant donné ait eu des répercussions sur un corpus quarante ans plus tard. L'entreprise de revalorisation des premiers romans d'Assia Djébar mise en place par la critique journalistique après la publication des *Enfants du Nouveau Monde* n'a pas permis la diffusion de ces œuvres au cours des ans.

⁷⁵ Christine Rousseau, « Un écrivain-frontière entre l'Orient et l'Occident », *op.cit.*

⁷⁶ Se reporter en annexe pour consulter la bibliographie de ces thèses.

L'attitude d'Assia Djébar a pu également jouer un rôle dans cette rupture car son comportement n'a jamais cessé d'osciller entre condamnation de son *premier* cycle romanesque et tendresse pour ses "premiers amours". Ce n'est que récemment qu'Assia Djébar a pris la parole pour exprimer son affection "définitive" envers ses premières œuvres⁷⁷.

Il n'est pas évident d'étudier des œuvres de jeunesse quand ces dernières sont introuvables sur le marché du livre. L'absence de réédition en France de *La Soif* et des *Impatients* est un handicap dans le processus de revalorisation de ces ouvrages⁷⁸. Pourtant, on peut penser qu'il existe véritablement un public susceptible de les apprécier. On peut également se demander si ce n'est pas la quantité d'ouvrages composant l'œuvre d'Assia Djébar qui est responsable de l'oubli par la critique de ses premiers romans. En effet, elle a écrit plus de quinze romans et nouvelles depuis le début de sa carrière d'écrivaine et elle continue à publier encore aujourd'hui, ce qui a pu engendrer une attention toute particulière de la critique pour ses œuvres récentes. Mais est-ce une raison suffisante pour ne pas s'intéresser à la genèse de son œuvre ?

Ce qui peu paraître surprenant voire paradoxal c'est que dans certains pays étrangers *La Soif* et *Les Impatients* connaissent un véritable succès. En témoigne les diverses traductions et rééditions de ces romans. *La Soif* est traduite en néerlandais sous le titre *De dorst* en 1958. À cette même date, ce roman est traduit en américain⁷⁹, puis en anglais en 1960⁸⁰. En 1993, une édition allemande paraît du roman *La Soif*, qui sera, par la suite, réédité en 2001 dans cette même langue⁸¹. *Les Impatients* obtiennent un succès certain en Allemagne où ils sont traduits

⁷⁷ Dans une récente interview Assia Djébar s'exprime sur *La Soif* : « Maintenant, j'aimerais bien qu'il soit réédité. Cela fait dix ans qu'on me le demande, je disais : à quoi ça sert ? J'ai dû le relire il y a trois ou quatre ans, et j'ai constaté qu'il n'y avait rien à changer. Je pense qu'il faut le rééditer. Il a, je crois, son public, actuellement. »

⁷⁸ En 1957, les éditions Julliard publient *La Soif*. Ce roman ne sera, par la suite, plus jamais réédité en France. En 1958, ces mêmes éditions publient *Les Impatients* qui ne donneront lieu, eux-aussi, à aucune réédition. Ceci n'est pas le cas du troisième roman d'Assia Djébar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, publié en 1962 à la fin de la guerre d'indépendance franco-algérienne. C'est avec ce roman qu'Assia Djébar accède enfin au rang d'auteur français, ce qui était encore très largement contesté par la critique médiatique française lors de la parution de ses deux précédents romans. Ce succès médiatique peut certainement expliquer les rééditions des *Enfants du Nouveau Monde* en 1973, puis en 1978, mais ce, dans une autre maison d'édition. *Les Alouettes naïves* connaîtront en 1967 le même succès puisque ce quatrième roman sera réédité en 1978 en même temps que *Les Enfants du Nouveau Monde*. Elles seront également rééditées par les éditions Acte Sud en 1997 en collection Babel.

⁷⁹ *The Mischief* (La Soif), novel, New York, Simon & Schuster, 1958.

⁸⁰ *Nadia*, Pocketbook, 1960.

⁸¹ Kimmig Rudolf (traduction). *La Soif : Die Zweifelnden*. München, Heyne, Coll.de poche.

en 1959 et réédités une première fois en 1991⁸². Ce roman ne cessera d'être réédité en Allemagne au cours des décennies⁸³. La dernière réédition date de 2000.

Nous nous intéresserons plus spécifiquement à certains articles américains contemporains commentant le premier roman d'Assia Djebar et, plus généralement, dessinant le portrait d'une écrivaine franco-algérienne. La critique médiatique d'Outre-Atlantique porte-t-elle un regard différent sur Assia Djebar ?

Ce qui frappe dans ces articles américains, c'est le ton neutre et, dans une mesure certaine, objectif dont use le journaliste pour nous faire part de sa lecture de *La Soif*⁸⁴. Il n'est pas question ici de jugements moraux comme cela avait été le cas dans la critique française lors de la parution de ce roman. Néanmoins, il est assuré que la critique américaine a pris connaissance de la critique française de l'époque. En effet, on ne peut s'empêcher de voir souligner dans ces articles un lien de parenté entre le roman d'Assia Djebar et le premier roman de Françoise Sagan⁸⁵. Il n'en ressort pas moins que cette comparaison entre Assia Djebar et Françoise Sagan est condamnée par une journaliste américaine qui s'offusque devant cette analogie simpliste et peu fondée⁸⁶.

De même, l'absence d'ancrage historique est également soulignée par la critique américaine bien qu'il faille noter que ce n'est en rien considéré par cette critique comme un manque ou une lacune.

⁸² Lüsberg Wilhelm Maria. (Traduct.). *Les Impatients: Die Ungeduldigen*. Bern/Stuttgart/Wien, Scherz, Roman traduit. Allemand.

⁸³ Une collection de poche de cet ouvrage voit le jour en 1992.

⁸⁴ Toutefois, il est bon de remarquer que, dans cet article, le titre, *La Soif*, est traduit en américain par *The Mischief*, ce qui signifie, si l'on traduit littéralement, *Le Mal, Le Méfait*. En ce cas, il y a une prise de liberté vis-à-vis du titre d'Assia Djebar et, par conséquent, il s'ajoute ici un sens différent au sens premier. Le titre français ne contient pas toutes les connotations morales et négatives qu'un tel titre soulève. Il est probable que la maison d'édition américaine ayant publié ce roman a considéré comme plus "vendeur" un titre qui suggère plus volontiers ce qui semble "posséder" la jeune narratrice Nadia.

De surcroît, il semble que ce journaliste ait confondu sa lecture de *La Soif* avec celle de *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan :

« Mais avec ou sans fêtes tribales, le fond nord-africain subtilement décrit ajoute à notre souhait de prêter foi à cette façon bien particulière de rendre *l'éternel complexe œdipien*. »

Cette remarque ne peut se justifier pour *La Soif* étant donné que le père de Nadia est quasiment absent du roman, ce qui n'est pas le cas du père de Cécile dans *Bonjour Tristesse*. De plus, il est plus probant que ce soit Cécile qui soit soumise au complexe œdipien puisque cette dernière tente de séparer son père de sa compagne.

⁸⁵ Cette analogie entre ces deux auteures n'a cessé d'apparaître dans des articles critiques français de l'époque.

⁸⁶ "Assia Djebar's Contribution to Arab Women's Literature: Rebellion, Maturity, Vision Journal" article by Evelyne Accad; *World Literature Today*, Vol. 70, 1996.

"Because of this overwhelming concern with finding a personal identity, Djebar's early works, along with other women novelists, were not always warmly received by the critics. In the late 1950s and early 1960s there was a strong tendency to compare her works — either outright unfavorably or in an act of condemnation by association — with Françoise Sagan's *Bonjour tristesse*. In fact, it may well be that adolescent rebellion and the search for identity are not the stuff of the great novels of tomorrow; whether or not this is the case is irrelevant. What matters is that these works were in many ways authentic and necessary; you must know some basic."

Cela se lit avec beaucoup de plaisir. Même s'il y a des similitudes avec le *soufflé* de Sagan, dans l'ensemble les personnages sont moins maniérés et l'on trouve chez la narratrice, bien plus que chez Sagan, un sentiment de chaleur et de maturité grandissante. [...]

Melle Djébar ne s'étend pas sur les conflits du Musulman moderne. En fait, elle ne s'étend sur aucun des points les plus évidents en intérêt scénique tout au long de son récit.⁸⁷

De plus, il apparaît que nos voisins américains sont plus sensibles à la prose « elliptique et voilée »⁸⁸ d'Assia Djébar que la critique française qui ne voit dans ce trait stylistique qu'une absence de maîtrise de son écriture⁸⁹.

Il est évident que la réception critique de *La Soif* a été moins virulente aux Etats-Unis qu'en France. Les attentes différant d'un pays à l'autre, les Américains ont été moins exigeants quant au premier roman d'une écrivaine algérienne d'expression française. La réception critique américaine résume simplement le roman d'Assia Djébar tout en soulevant judicieusement les débats qu'un tel livre a pu susciter en France, mais ce, en s'abstenant de prendre position.

La présence d'un lectorat de *La Soif* aux Etats-Unis dont témoignent ces articles est un cas particulier dans la réception critique contemporaine des œuvres d'Assia Djébar qui ne peut que nous surprendre. Pourquoi ses premiers romans connaissent-ils un succès certain à l'étranger alors qu'en France ils ne sont pas réédités ? Il est toujours étrange de constater que les maisons d'édition françaises opèrent une censure vis-à-vis des œuvres de jeunesse d'un auteur. Ces dernières sont souvent considérées comme un corpus à part, n'ayant pas leur place dans le *grand monde de la littérature française*. Comme si seule une œuvre "mature" pouvait être sacrée par le public !

Cette dévalorisation des œuvres de jeunesse au profit d'œuvres de la maturité n'est peut être que le reflet d'un préjugé qui ne cesse d'être repris par les critiques et les écrivains au cours des siècles. Clément Marot dans sa préface de *L'Adolescence Clémentine*⁹⁰ n'affirme-t-il pas « ce sont œuvres de jeunesse, ce sont coups d'essai. » Les premières œuvres d'un écrivain sont souvent perçues — et régulièrement par les auteurs eux-mêmes — comme un premier pas vers ce qui sera plus tard de la "vraie" littérature. L'œuvre de jeunesse est constamment associée à une écriture, pour certains prometteuse, mais teintée de maladresses

⁸⁷ Jean Campbell Jones : « Between two worlds », *The New York Times Book Review*, October 12, 1958, p. 32 (pour la traduction de *La Soif*, *The Mischief*). Traduit de l'américain par Frances Frenaye. Cet article est consultable en annexe.

⁸⁸ *Ibid.* « Bien qu'en nombre de pages, ce soit un livre exceptionnellement court, les événements sont très agréablement tournés et habilement traités dans une prose elliptique et voilée qui, dans des mains moins adroites, aurait aisément résulté en un roman de taille plus conventionnelle. »

⁸⁹ Le critique français, Paul Butin, porte un jugement déplacé quant à l'écriture djebarienne. « On pressent à travers ce style, une pensée riche, tumultueuse, qui veut tout dire, tout exprimer, ne rien laisser dans l'ombre, tellement que l'auteur n'en semble pas complètement maître ». (Nous soulignons.)

⁹⁰ Clément Marot, *L'Adolescence Clémentine*, Gallimard, Poésie, 1987.

dues à la jeunesse même de l'écrivain et donc à son manque d'expérience. Comme s'il n'était pas concevable d'être un "véritable" auteur lors de sa première tentative ! Pourtant, un grand nombre d'auteurs contredisent cette idée préconçue en livrant au public des œuvres de jeunesse dignes de perdurer dans le temps, telles que les poèmes de jeunesse de Rimbaud ou encore la seule et unique œuvre du jeune Etienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire*.

Comparer deux périodes données de la réception critique rend compte du pouvoir de cette réception qui peut influencer pendant des années sur un même corpus. Ces regards peuvent donner lieu à des changements radicaux dans l'appréhension. Or le regard de la critique des années cinquante-soixante sur les premières œuvres d'Assia Djébar se retrouve quasiment intact cinquante ans plus tard. La réception critique a des répercussions véritablement importantes sur un ensemble de textes et peut véhiculer des *a priori* sur une œuvre. Ce facteur extérieur doit être pris en compte lorsque l'on s'intéresse à la naissance d'un écrivain car il y contribue fortement.

Ce chapitre nous a permis de mettre en lumière des moments charnières dans la réception critique du premier cycle romanesque d'Assia Djébar en faisant systématiquement le lien entre la publication d'un de ses romans et ce qu'il a suscité à un instant donné. Analysant et recherchant les causes de certains phénomènes caractéristiques de cette réception, nous avons pu donner *un éclairage* sur Assia Djébar et sur ses premiers romans, *un regard extérieur* ayant le désir de se détacher du regard des colonisateurs même si cela demeure encore difficile dans la pratique journalistique française, *un regard* sur la naissance d'une écrivaine entre deux mondes, *un regard* sur cinquante ans de réception critique qui d'une certaine manière ont participé à la création de la figure de l'écrivaine Assia Djébar.

Conclusion

Assia Djébar ne déroge pas à la règle. Ses premiers textes s'élaborent à partir d'une littérature contemporaine et passée. C'est avec celle-ci, cherchant paradoxalement à faire naître l'*originalité*, que la future auteure s'évertue à acquérir une certaine aisance tant au niveau du style que dans le traitement de ses sujets de prédilection. Elle écoute également les remarques et conseils de ses confrères et des critiques, cherchant peut-être à correspondre sans jamais pour autant s'y résoudre aux attentes d'un lectorat, français mais aussi algérien avec le troisième puis le quatrième ouvrage.

Il est indéniable qu'Assia Djébar s'est inspirée d'auteurs comme Françoise Sagan et Cesare Pavese pour écrire son premier roman *La Soif*. L'analyse comparée a ainsi démontré qu'elle avait usé de thématiques et de procédés stylistiques relativement proches. Néanmoins, l'écrivaine ne se contente pas que d'imiter ses modèles, elle crée. Ne faire que souligner le lien de parenté entre *La Soif* et *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan, c'est adopter un discours idéologique, c'est nier l'apport personnel introduit dans ce livre. Nous ne pouvons plus cautionner aujourd'hui un tel regard sur cette œuvre. Les raisons qui ont poussé certains critiques français ainsi que certains intellectuels algériens (il ne faut pas oublier ce double regard qui juge et jauge la jeune écrivaine) à ne lire *La Soif* qu'en tant que réécriture insipide ne furent pas seulement littéraires mais bien idéologiques.

Le paradoxe du "bon écrivain" réside donc dans sa capacité à inventer, à faire surgir l'*originalité* à partir de matériaux et formes littéraires maintes fois exploités. *La Soif*, *Les Impatients*, *Les Enfants du Nouveau Monde* et *Les Alouettes naïves* posent les jalons d'un vaste projet romanesque. Assia Djébar nous montre comment naît la "nouveau" de la continuité comme d'un infléchissement de cette dernière. Les thèmes, les procédés stylistiques ne changent pas véritablement, ils évoluent de roman en roman, se renouvellent et ce, quoique ait pu dire la réception critique mais également l'auteure en personne à une certaine époque¹. Cette transformation ne relève pas seulement du bon vouloir de l'auteure, celle-ci subit l'influence extérieure de son lectorat, des critiques et intellectuels tant français qu'algériens. Leur lecture des premiers textes, souvent faussée par certaines idéologies, engendra des *malentendus* qui, et cela est apparemment paradoxal, sont également

¹ Les critiques ainsi qu'Assia Djébar elle-même ont longtemps considéré *Les Enfants du Nouveau Monde* comme étant "LE PREMIER LIVRE", *La Soif* et *Les Impatients* ayant été dès lors reconsidérés comme de simples coups d'essais, voire des "erreurs".

responsables en partie de la construction actuelle de son auctorialité. Sans les erreurs commises à la lecture de *La Soif* aurait-on vu paraître un roman comme *Les Enfants du Nouveau Monde* ? Assia Djébar serait-elle devenue cette célèbre écrivaine franco-algérienne tant préoccupée par la question de l'autobiographie si aux commencements la critique ne s'était pas mise à ne lire ses textes que sous cet angle ? Il semblerait, et cela surprend mais à la fois rassure, qu'acquérir un nom en Littérature relève aussi de la chance...

L'étude du premier cycle romanesque d'Assia Djébar nous a également permis d'envisager la question de l'émergence d'une littérature francophone féminine. Le mouvement féministe français des années 1960-1970 s'est interrogé sur une éventuelle "écriture féminine", cherchant à mettre en relief des caractéristiques littéraires propres aux femmes, la femme en littérature n'ayant été dépeinte, la plupart du temps, que par un regard masculin, celui d'un écrivain. Bien que leur théorie peine parfois à convaincre, - le sexe de l'écrivain n'implique pas forcément un "genre" d'écriture -, elle eut le mérite de mettre en évidence certains thèmes récurrents dans la littérature féminine. L'écrivaine désire en effet exhausser ses consœurs au même rang que les hommes. Le quotidien, les désirs, les envies, la sexualité constitueraient les fondements de nouvelles thématiques. Même si Assia Djébar n'a jamais revendiqué appartenir à ce mouvement, elle ne lui est pas étrangère en ces années et nos recherches n'ont fait que le souligner. Ne prend-t-elle pas la défense des femmes musulmanes dans ses romans en insistant sur l'importance de leur rôle au cours de la guerre d'indépendance ou plus tard dans la reconstruction de l'Algérie après les « années noires » de la guerre civile ? Ne tente-t-elle pas d'élever ces *voix oubliées*, de faire en sorte qu'aujourd'hui encore elles résonnent à l'unisson au côté de celles des hommes ?² Ne considère-t-elle pas l'autobiographie comme un acte typiquement féminin ? S'inquiétant de ne pas être capable de réussir à écrire une "vraie" fiction³, Assia Djébar finira d'ailleurs par arrêter un long temps d'écrire après *Les Alouettes naïves*.

Assia Djébar s'érige donc comme une des pionnières de la littérature francophone féminine en Algérie, ouvrant ainsi, avec ses quatre premiers romans, la voie à une nouvelle génération d'écrivaines. L'ère du silence s'achève laissant enfin place à un cri.

² Y aurait-il eu une littérature féminine en Algérie sans la présence de la langue française ? Peut-être, mais celle-ci n'aurait pu aborder des sujets tels que la nudité, l'amour physique et charnel, les rapports hommes/femmes et le poids des traditions en usant de la langue maternelle, l'arabe. Cette littérature féminine en langue arabe est apparue, mais ce, tardivement et dans des conditions difficiles. Elle possède un caractère pudique et réservé qui est bien loin de qualifier la littérature féminine en langue française.

³ « J'expérimentais qu'une fiction romanesque ne peut se contrôler tout à fait, que l'écriture de femme se fait de plus en plus contre son propre corps, inévitablement. » Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris, 1999, p. 64.

Depuis si longtemps déjà
toujours entre corps et voix
et ce tangage des langages
dans le mouvement d'une mémoire à creuser
à ensoleiller
risques de mon écriture
d'envol
d'exil
d'incessants départs
repères dans le sable ancestral
Écrire est une route
à ouvrir...⁴

⁴ Assia Djebar, « Entre corps et voix », *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris, 1999, p. 11.

Annexes

1 Extraits de *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan et du *Bel Été* de Cesare Pavese.

La netteté de mes souvenirs à partir de ce moment m'étonne. J'acquerrais une conscience plus attentive des autres, de moi-même. La spontanéité, un égoïsme facile avaient toujours été pour moi un luxe naturel. J'avais toujours vécu. Or, voici que ces quelques jours m'avaient assez troublée pour que je sois amenée à réfléchir, à me regarder vivre. Je passais par toutes les affres de l'introspection sans, pour cela, me réconcilier avec moi-même. « Ce sentiment pensais-je, ce sentiment à l'égard d'Anne est bête et pauvre, comme ce désir de la séparer de mon père est féroce. » Mais, après tout, pourquoi me juger ainsi ? Étant simplement moi, n'étais-je pas libre d'éprouver ce qui m'arrivait ? Pour la première fois de ma vie, ce « moi » semblait se partager et la découverte d'une telle dualité m'étonnait prodigieusement. Je trouvais de bonnes excuses, je me les murmurais à moi-même, me jugeant sincère, et brusquement un autre « moi » surgissait, qui s'inscrivait en faux contre mes propres arguments, me criant que je m'abusais moi-même, bien qu'ils eussent toutes les apparences de la vérité. Mais n'était-ce pas, en fait, cet autre qui me trompait ? Cette lucidité n'était-elle pas la pire des erreurs ? Je me débattais des heures entières dans ma chambre pour savoir si la crainte, l'hostilité que m'inspirait Anne à présent se justifiaient ou si je n'étais qu'une petite fille égoïste et gâtée en veine de fausse indépendance.

En attendant, je maigrissais un peu plus chaque jour, je ne faisais que dormir sur la plage et, aux repas, je gardais malgré moi un silence anxieux qui finissait par les gêner. Je regardais Anne, je l'épiais sans cesse, je me disais tout au long du repas : « Ce geste qu'elle a eu vers lui, n'est-ce pas l'amour, un amour comme il n'en aura jamais d'autre ? Et ce sourire vers moi avec ce fond d'inquiétude dans les yeux, comment pourrais-je lui en vouloir ? » Mais, soudain, elle disait : « Quand nous serons rentrés, Raymond... » Alors, l'idée qu'elle allait partager notre vie, y intervenir, me hérissait. Elle ne me semblait plus qu'habileté et froideur.

Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, Paris, Julliard, 1955, p. 71-72.

La dernière fois qu'elle vit Guido, le soir avant son départ, Ginia sentit soudain que faire l'amour comme ça lui plaisait à lui, était quelque chose d'affreux, et elle en fut à tel point frappée que Guido voulut écarter le rideau pour voir son visage, mais Ginia lui retint les mains pour l'en empêcher. Lorsque Rodrigues arriva ensuite et que Ginia les laissa en train de bavarder, elle comprit ce que cela voulait dire que de ne pas être mariés et de ne pas pouvoir passer ensemble les journées et les nuits. Elle descendit l'escalier, accablée, et cette fois, elle était convaincue de ne plus être la même et que tout le monde allait s'en apercevoir. « C'est pour cela, pensait-elle, qu'il est défendu de faire l'amour, c'est pour cela ». Et elle se demandait si Amélia, si Rosa, elles aussi, étaient passées par là. Elle se vit dans les vitrines qui marchait comme ivre, et elle avait le sentiment d'être une autre que cette image molle qui passait telle une ombre. À présent, elle comprenait pourquoi toutes les actrices avaient les yeux battus. Mais ce ne devait pas être ça qui faisait qu'on était enceinte, car les actrices n'ont pas d'enfants.

Dès que Séverino fut sorti, Ginia ferma la porte et se mit nue devant la glace. Elle se trouva toujours la même et cela lui parut impossible. Elle se sentait la peau comme détachée du corps et des frissons de froid la parcouraient encore. Mais elle n'avait pas changé, elle était pâle et blanche comme toujours. « Si Guido était là, il me verrait, se hâta-t-elle de se dire. Je lui permettrais de me regarder. Je lui dirais que maintenant je suis vraiment une femme. »

Le dimanche arriva et le passer sans Guido était bien triste. Amélia vint la chercher, et Ginia en fut heureuse, car, maintenant, Amélia ne lui faisait plus peur et puis, ayant Guido à qui penser, elle n'avait plus besoin de la prendre au sérieux. Tout en la laissant bavarder, elle pensait à son secret. Amélia, la pauvre, était plus seule qu'elle.

Cesare Pavese, « Le Bel Été », *Le Bel Été*, Gallimard, 1955, traduit de l'italien par Michel Arnaud, p. 62.

2 Extrait d'un article critique portant sur *La Soif* d'Assia Djebar.

Extrait de l'article "Une femme est née au monde moderne : la MUSULMANE", partie 3 "Quand la littérature algérienne prend le visage d'une jeune fille",

Paris, Témoignage Chrétien, 26 juillet 1957.

"LA SOIF"

Au cours de ses vacances sur une plage mondaine une jeune fille, Nadia, retrouve l'une de ses anciennes compagnes de pension. Celle-ci est mariée et heureuse... mais, dans son désir d'absolu, elle se refuse à consentir à son bonheur et, accumulant l'irréparable, fait en sorte de le perdre, et se détruit.

Nadia, elle-aussi, à cette même "soif" de pureté mais, dans son besoin "d'être", elle s'acharne à tout rendre équivoque et à tout gâcher avec un insipide cynisme.

Le destin séparera à jamais ces êtres inaptes à la simplicité de vivre et Nadia, déçue mais consentante, refoulant sa soif de l'impossible, acceptera la médiocrité d'un bonheur sans attente.

Tel est le thème de ce roman très attachant dont le caractère distinctif est qu'il se déroule au sein d'une société musulmane des plus évoluées. Nadia, Jedja, Ali son mari (un journaliste), Hassen (un jeune avocat algérois) en sont les héros, qui n'auraient rien à envier à ceux d'un quelconque roman « bien de chez nous », si ne se dégageait de tout ce roman une impression de grande pureté, de dignité certaine, d'intense et profonde spiritualité auxquelles nos romans à succès — ou à scandales — nous ont quelque peu déshabitués.

L'auteur en est une toute jeune fille, Assia Djebar qui, âgée de 21 ans, étudiante en seconde année de Normale Supérieure (section lettres), entend ne désavouer en rien mais au contraire affirmer sa solide et sévère formation musulmane.

Assia Djebar, qui prétend que ce premier roman ne fut pour elle qu'un dérivatif (pour ne point dire un exercice de style), prépare actuellement un second ouvrage auquel elle attache bien plus d'importance, qui mettra en scène divers types de femmes de son pays, dans le contexte politique et social actuel, et qui sera — dit-elle — cette fois vraiment, son PREMIER LIVRE.

LE DOMAINE DES CERTITUDES

"Que voulez-vous, me disait récemment une très conformiste Algéroise (Française d'origine) aujourd'hui elles sont vêtues à la dernière mode, maquillées très sobrement, ce sont les plus dangereuses, car on ne les reconnaît plus !!!"

Ainsi ces femmes qui, anonymement voilées, faisaient partie d'un autre monde, sont-elles dans la forme nouvelle de la civilisation qu'elles ont adopté, toujours exclues, avec une hostilité que les événements n'ont fait que durcir.

Mais en effet que penser de l'héroïne de "La Soif", et comment la situer : "...Je venais d'avoir vingt ans... Cette dernière année avait glissé comme les autres ; le rythme léger des sorties en groupe dans les cinémas et les casinos d'Alger, les surprises-parties les dimanches pluvieux, les courses folles au vent dans des voitures nerveuses comme de jeunes chevaux racés... J'avais déjà connu de nombreux réveils brouillés par la fatigue douceâtre des lendemains de fêtes ; pour avoir dissipé trop de nuits dans la gaieté facile, et le jazz, et les cigarettes..." Une héroïne de Françoise Sagan se définirait-elle autrement ? Ce fut, dans ce roman, ma première surprise : l'Algérienne avait-elle donc tant changé depuis mes dix années d'exil ?

A vrai dire, avouera Assia Djebar, s'il existe dix familles algéroises menant la vie de ses personnages c'est bien un maximum. Certes, semblables jeunes personnes évoluent-elles nombreuses

en Tunisie ou même au Maroc, mais l'Algérie semble être demeurée jusqu'à ce jour du moins, très en retrait sur ce plan.

Mais que pensent de telles filles, si parfaitement européanisées, la "femme de la rue" ?

C'est très simple, répondra Assia Djebar — elle n'en pense rien pour la bonne raison qu'elle sera la première à ne point la reconnaître comme faisant partie des siens. Elle la prendra pour une européenne.

Pareillement, dans sa résidence parisienne, elle paraît discrètement surprise de la liberté des mœurs qu'il lui est donné, chaque jour, de découvrir.

A quoi bon cette licence ? dira-t-elle. Si c'est là le but à atteindre il est d'un piètre intérêt. La femme musulmane, fut-elle voilée et cloîtrée, a autrement de richesses intérieures, de vraies joies, de certitudes. Son équilibre (fut-ce dans la limitation consciente — et consentie — de ses droits) est autrement solide et certain que celui de ces "émancipées" qui se gaspillent en de vains plaisirs.

La liberté des femmes n'est pas faite d'extérieures apparences. C'est une certitude que l'on porte en soi, et que la discrétion ou une scrupuleuse réserve ne sauraient amoindrir.

L'AVENIR EST OUVERT

Le grand drame de notre milieu, m'a dit encore Assia Djebar, est peut-être celui de ces femmes d'un âge avancé qui, suivant l'évolution naturelle, ou parce qu'elles observent l'émancipation de leurs filles, découvrent qu'elles n'ont pas eu l'occasion de "profiter" de cette liberté qui est désormais accordée à celles de leur race. Elles sont alors prises d'une véritable frénésie de jouissance et elles adoptent les pires travers des européennes dont elles ne font que parodier la vie. Elles veulent "sortir", s'habiller, s'amuser, sans discernement, et ne parviennent qu'à dissiper leur temps en de vaines et futiles mondanités.

Qu'objecter à pareils arguments, quand ils sont exprimés avec une si paisible certitude ? Cette jeune femme de lettres, avec sa richesse spirituelle pourrait bien en imposer à beaucoup de ses contemporaines des plus "civilisées" ! Mais le siècle n'est pas aux spéculations esthético-morales. Les temps troublés que vivent les femmes de cette race forcent à d'autres obligations celles qui entendent s'imposer dans une forme de civilisation avec laquelle il importe de transiger si l'on veut y prendre une légitime place.

Assia Djebar, toute jeune et première femme de lettres algéroise, est décidée à poursuivre ses études, à passer ses diplômes, à se spécialiser dans la connaissance de cette langue natale (qu'elle n'apprit jusqu'ici qu'à l'école coranique) afin de donner l'exemple, d'être parmi celles qui tracent le chemin à toutes ces femmes qui, un jour, suivront et feront de leur Algérie un pays moderne, ouvert au progrès, rendu à cette science qui se dispensa de par le monde quand les Arabes, d'un intellectualisme universel, étaient des premiers à ouvrir les voies neuves à une cogitation des plus savantes.

Eliane RICHARD.

- 3 Article américain portant sur *La Soif* d'Assia Djébar, « Between Two Worlds » de Jean Campdell Jones et sa traduction française.

Between Two Worlds

THE MISCHIEF. By Assia Djébar. Translated by Frances Frenaye from the French "La Soif." 113 pp. New York: Simon and Schuster. \$2.50.

EVER since Françoise Sagan first made her *bonjour* to success, one looks with a certain suspicion on most first-person novels by worldly wise females in their late adolescence. However, Assia Djébar, the 22-year-old author of "The Mischief," gives us a strange, light, quite entrancing novella in this tale, set in an Algerian summer resort beside the sea. According to the publishers, it is the first novel by an Algerian woman to be published outside of her own country.

Although, in pages, it is an exceptionally thin book, the turns are very nicely plotted and skillfully executed in an elliptical, veiled prose, which, in less deft hands, might easily have been padded into a novel of more conventional size.

Nadia, the narrator, half French and half Moslem, is 20 and already bored with the speed of her own sports car. Her father is away on business in France; her mother died when she was born, and she is lolling away the blazing hot summer in the household of one of her married sisters, Myriam.

Garbed in an easy-going cynicism, she tries to provoke some response in the somnolent world around her by any means that promise *divertissement*. In vain she needles her conventional Moslem brother-in-law with her studiously casual air, her slacks, and ever present cigarettes.

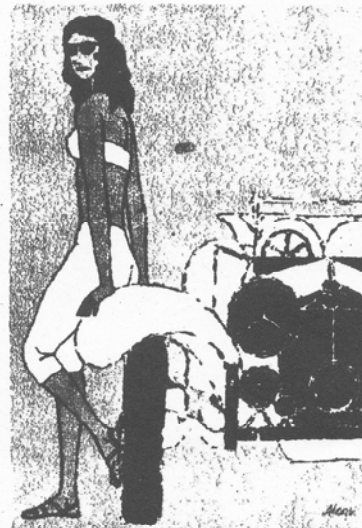
When Jedla, an old school friend for whom she once felt a rather unhealthy affection, rents the villa next door with her attractive new husband, Ali, Nadia fastens all of her confused emotional cravings on

them. What, for her, begins as summer sport, suddenly turns into a quite macabre game — one in which Nadia finally realizes she was more pawn than player.

It is all highly readable. While there are similarities to the Sagan *soufflé*, on the whole the people are less mannered, and there is more of a feeling of warmth and growing maturity in the narrator. The exotic Jedla is a well-developed study in masochism and Ali, along with being someone else's husband, is also interesting as a young Algerian nationalist.

Mlle. Djébar does not elaborate on the conflicts of the modern Moslem. Indeed, she does not elaborate on any of the more obvious points of scenic interest along the route of her story. But with or without tribal feasts, the subtly sketched North African background adds to our willing suspension of disbelief in this particular working out of the eternal Oedipal.

JEAN CAMPBELL JONES.



Jacket drawing by John Alcorn, Push Pin Studio, for "The Mischief."

THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW
oct. 12, 1958, p.32

« ENTRE DEUX MONDES », *LE MAL* par Assia Djébar. Traduit par Frances Frenaye du français « La Soif » p.113, New York : Simon and Schuster. \$2.50

Depuis que Françoise Sagan a lancé son premier *bonjour* au succès, l'on regarde avec une certaine suspicion la plupart des romans écrits à la première personne par des jeunes femmes savantes en fin d'adolescence. Toutefois, Assia Djébar, âgée de 22 ans et auteur de « Le Mal », nous présente une œuvre étrange, légère et tout à fait passionnante, dans ce style et dont l'action se situe dans une station balnéaire algérienne, près de la mer. Selon ses éditeurs, c'est le premier roman écrit par une femme algérienne à être publié hors de son pays.

Bien qu'en nombre de pages, ce soit un livre exceptionnellement court, les événements sont très agréablement tournés et habilement traités dans une prose elliptique et voilée, qui dans des mains moins adroites, aurait aisément résulté en un roman de taille plus conventionnelle.

Nadia, la narratrice, moitié française et moitié musulmane, est déjà lasse, à vingt ans, de la vitesse de sa voiture de sport. Son père est parti, en affaires, en France ; sa mère est morte à sa naissance et elle passe la chaleur étouffante de l'été dans la maison de l'une de ses sœurs mariées, Myriam.

Avec un cynisme facile, elle essaie de provoquer des réactions à la somnolence de son environnement par tout moyen prometteur de divertissement. C'est en vain qu'elle harcèle son beau-frère, musulman traditionnel, avec son air soigneusement décontracté, ses pantalons et ses cigarettes toujours présentes.

Quand Jedla, une vieille amie d'enfance pour laquelle elle a ressenti autrefois un attachement plutôt malsain, loue la villa voisine avec son séduisant nouveau mari, Ali, Nadia concentre tous ses besoins affectifs et confus sur eux. Ce qui, pour elle, commence comme un sport d'été, se transforme soudainement en un jeu très macabre – dans lequel Nadia finalement réalise qu'elle est plus un pion qu'une joueuse.

Cela se lit avec beaucoup de plaisir. Même s'il y a des similitudes avec le *soufflé* de Sagan, dans l'ensemble les personnages sont moins maniérés et l'on trouve chez la narratrice, bien plus que chez Sagan, un sentiment de chaleur et de maturité grandissante. L'exotique Jedla est une étude bien développée sur le masochisme et Ali, en dehors d'être le mari de quelqu'un, est aussi la figure intéressante d'un jeune nationaliste algérien.

Mlle Djébar ne s'étend pas sur les conflits du musulman moderne. En fait, elle ne s'étend sur aucun des points les plus évidents en intérêt scénique tout au long de son récit. Mais avec ou sans les fêtes tribales, le fond nord-africain subtilement décrit ajoute à notre souhait de prêter foi à cette façon bien particulière de rendre l'éternel complexe œdipien.

4 Article critique de François Mauriac portant sur *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan, « Le Dernier Prix ».

LE DERNIER PRIX

Je n'appartiens, en dehors de l'Académie, à aucun littéraire, sauf à celui du prix national des Lettres qui vient de couronner à l'unanimité notre ami André Billy¹, les lauréats du prix Nobel y siégeant d'office. Les cas de conscience surgissent assez nombreux dans une vie pour que nous n'allions pas nous en imposer de surcroît. Le choix d'un jury littéraire engage donc la conscience ? Oui, et gravement si l'on est chrétien. Voici par exemple ce prix des Critiques décerné, la semaine dernière, à un charmant monstre de dix-huit ans². Le dévergondage de l'adolescence féminine, plaie d'une époque où les plaies ne se comptent plus, n'est certes pas tout le sujet de ce petit roman dont nous pouvons tirer une morale, si le cœur nous en dit : mais qu'il nous fasse penser à Laclos, cela accable d'abord. Nous le savons pourtant : il existe une insensibilité, je ne sais quelle férocité lucide, parfois, chez des adolescents, garçons ou filles, que d'autres analyses ont déjà mise en lumière (par exemple *Les Amitiés particulières*³, ces *Liaisons dangereuses* du collège).

Le jury du prix des Critiques a-t-il eu tort de couronner ce livre cruel ? Je n'en déciderai pas. Le mérite littéraire y éclate dès la première page et n'est pas discutable. Mais toute considération autre que littéraire devait-elle être écartée ? Et par exemple la conjoncture historique ? La France vit des jours d'angoisse : son destin se noue en ce moment⁴ ; il va être déterminé pour des générations peut-être. Qu'est-ce que cela a à voir avec le roman d'une petite fille trop douée ? Ceci à mon avis : que le choix d'un jury littéraire devrait manifester au monde, et d'abord à nous-mêmes, que nous nous sommes réveillés de notre assoupissement, que nous n'ignorons plus ce qui se trouve en jeu, fût-ce lorsqu'il s'agit de couronner un ouvrage d'imagination ; notre devoir est alors de proposer, à mérite littéraire égal, une œuvre qui rende témoignage à la vie spirituelle française, brûlante encore, et plus que jamais, nous

4. Lc 7,37-38.

5. Mt 21,31.

1. André Billy (1882-1971), romancier et essayiste, membre de l'Académie Goncourt, donnait au *Figaro* puis au *Figaro littéraire* des « Propos du samedi » fort appréciés.

2. Mauriac ne nomme Françoise Sagan (1935-) ni ne donne le titre de son premier roman : *Bonjour tristesse* (Julliard, 1954) mais il défendra chaleureusement les deux suivants. Voir B.N., I, p. 330-331 et 505-509.

3. Lorsque Roger Peyrefitte avait obtenu le prix Renaudot 1944 pour ce roman, Mauriac avait protesté (« Les Éducateurs de l'âme, *Les Lettres françaises*, 30 juin 1945).

4. La chute de Dien-Bien-Phu date d'un mois. Les traités d'indépendance et d'association du Viêt-nam à la France sont sur le point d'être signés. Le gouvernement Laniel vit ses derniers jours. Pour lui succéder Pierre Mendès France apparaît le mieux armé.

490

1954

le savons bien, nous qui demeurons en contact avec la jeunesse de ce pays.

Je dis : à mérite littéraire égal. Que de beaux noms avaient été prononcés à ce jury du prix des Cantiques ! Et d'abord celui de Paul-André Lesort, jeune maître du roman, dont le dernier livre paru chez Plon : *Le Vent souffle où il veut* vient après trois autres qui ont fortement marqué sa place⁵. Sans doute est-ce précisément sa jeune renommée qui l'a fait écarter. Lesort est l'historien d'un drame spirituel étroitement mêlé au drame du couple. Sans doute aurai-je un jour l'occasion de revenir sur cette œuvre. Mais il avait été question d'autres écrivains : d'André Dhôtel⁶, créateur du plus étrange de nos univers romanesques, d'Audiberti, de Jean Guitton... De tous, à des titres divers, s'ils avaient été couronnés, la nation eût été fière de pouvoir dire : « Voici mes fils, voici mes inspirés. »

Beaucoup protesteront sans doute que l'art constitue un monde qui a ses lois propres, dont la première est qu'il doit fuir la politique et ses servitudes, que seul un jury littéraire qui a pu se garder de la contamination politique saura choisir des œuvres désintéressées. Nous n'entrerons pas à fond dans ce grand débat. Des œuvres désintéressées... Longtemps, j'ai été moi-même intraitable sur ce principe. Aujourd'hui, j'incline à penser qu'il faut en venir à la distinction qu'établissait Péguy dans l'Histoire, entre les périodes et les époques⁷. Il y a des temps de stagnation et de bonace : les périodes, où les Lettres se retranchent d'elles-mêmes d'une Histoire qui ne

les inspire pas, et des temps de gloire ou de calamité : les époques, où la littérature reflète les triomphes et les désastres, dans la mesure où elle est vivante.

À notre époque de malheur, c'est mal poser la question que de se demander si un écrivain doit se mêler ou non de politique. Il y est engagé comme nous tous et ne peut que feindre de l'ignorer. Osons tout dire : si dans chaque cas particulier nous cherchions ce qui s'interpose entre une œuvre littéraire et l'Histoire des hommes, ce qui les empêche de communiquer, nous découvririons souvent une obsession secrète et morbide. Sa piqure importe plus à un intoxiqué que le sort du monde. Tel écrivain qui se glorifie d'ignorer les contingences de la politique fera tourner jusqu'à la mort la cage du vice qui le tient prisonnier. Ce que dissimule tel « splendide isolement », les motifs bas qui se recouvrent de raisons sublimes, tous les prétextes de la fausse grandeur pour ne pas prendre parti dans le conflit idéologique, dans le combat spirituel, chacun est libre de rêver là-dessus... Mais nous voilà loin de la terrible petite fille dont le jury du prix des Critiques a goûté les épices et qui met la dernière main, me dit-on, à ses souvenirs de couvent⁸.

(*Le Figaro*, 1^{er} juin 1954.)

5. Pour ce roman, second du diptyque : *Le Fil de la vie*, Paul-André Lesort (1915-1997) obtiendra le grand prix catholique de littérature.

6. Le Fémina 1955 ira au *Pays où l'on n'arrive jamais* (P. Horay).

7. Cf. *Notre jeunesse* : « Il y a dans l'histoire moderne, et non pas dans toute l'histoire, il y a pour les peuples modernes de grandes vagues de crises, généralement parties de France (1789-1815, 1830, 1848) qui font tout trembler d'un bout du monde à l'autre bout. Et il y a des paliers, plus ou moins longs, des calmes, des bonaces qui apaisent tout pour un temps plus ou moins long. Il y a les époques, et il y a les périodes. Nous sommes dans une période. » (*Ceuvres en prose complètes*, III, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 16.)

5 Liste des thèses portant sur les œuvres d'Assia Djébar entre les années 1980 et 2008.

- Laghouati, Sofiane (1978-....), *Ecrire : le corps comme territoire entre les langues : la "diglossie littéraire" dans l'œuvre de Claude Ollier et d'Assia Djébar*, 2008.
- Nahlovsky-Lett, Anne-Marie (1942-), *L'Infra-discours d'une reconstruction de soi : les relais d'écriture romanesque : les écrivaines algériennes de langue française*, 2008.
- Le Duff, Nadine (1963-....), *Histoires labyrinthiques et littérature combinatoire : proposition de lecture comparée du Fou d'Elsa, d'Aragon, de La prise de Gibraltar, de Rachid Boudjedra et de L'amour, la fantasia d'Assia Djébar*, 2007.
- Qader, Fatima, *L'écriture féminine contemporaine et les représentations de la femme dans "Feux" de Marguerite Yourcenar, "Loin de Médine" d'Assia Djébar et "Te di la vida entera" de Zoé Valdés*, 2006.
- Hsieh, Chih-Ling (1972-....), *Autoportrait littéraire ou l'Écriture de l'autre : sur les œuvres de Marguerite Duras et de Assia Djébar*, 2005.
- Hamandia, Zohra (1964-....), *Entre mémoire et désir : l'identité plurielle chez Assia Djébar*, 2005.
- Richter, Elke, *Ich-Entwürfe im hybriden Raum : das "Algerische Quartett" von Assia Djébar = L'écriture du "je" hybride : le "Quatuor Algérien" d'Assia Djébar*, 2004.
- Agar-Mendousse, Trudy (1973-....), *La notion de contreviolence créative dans l'autobiographie postcoloniale franco-algérienne : paroles d'identité et de résistance chez Assia Djébar, Malika Mokeddem et Nina Bouraoui*, 2004.
- Boibessot, Stéphanie (1977-....), *Portraits d'écrivaines en métissage de soi : la quête de l'identité chez Colette, Leduc et Djébar*, 2003.
- Horváth, Miléna (1972-....), *Entre voix, écrits et images : modalités de l'entre-deux littéraire dans la seconde partie de l'œuvre d'Assia Djébar*, 2001.
- Magaud, Céline (1972-....), *Romans, écriture, identité : Paul Auster, Assia Djébar, Patrick Modiano, Toni Morrison*, 2001.
- Imalhayene, Fatma-Zohra, *Le roman maghrébin francophone entre les langues, entre les cultures : quarante ans d'un parcours : Assia Djébar 1957-1997*, 1999.
- Azzouz, Esma Lamia, *Mémoire, Voix Resurgies, Etude de la narration dans des textes représentatifs de la littérature féminine algérienne - 1970-1997*, 1998.

- Regaieg, Najiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le (je)u de l'écriture : étude de L'amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, 1995.
- Benyekhlef, Djamel (1927-....), *Une histoire des personnages féminins dans la trilogie de Dîb, dans les romans de Djébar et ceux de Boudjedra*, 1992.
- Karzazi, Wafae, *L'univers romanesque d'Assia Djébar*, 1987.
- Sardier-Gouttebroze, Anne-Marie, *La femme et son corps dans l'œuvre d'Assia Djébar*, 1985.
- Mejdoub, Habib, *L'Image de la guerre dans la littérature algérienne d'expression française : "Yahia pas de chance", de Nabile Farès, "Qui se souvient de la mer", de Mohammed Dib, "Nedjma", "Le Cadavre encerclé", de Kateb Yacine, "Les Enfants du Nouveau Monde", de Assia Djébar, "L'Opium et le bâton", de Mouloud Mammeri*, Université de Provence, Centre d'Aix, 1980.

Bibliographie

1 Bibliographie des œuvres.

1.1 Œuvres étudiées.

DJEBAR, Assia, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957.

DJEBAR, Assia, *Les Enfants du Nouveau Monde*, Julliard, 1962.

DJEBAR, Assia, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967 (rééd. UGE ; 10/18, 1978).

1.2 Autres textes consultés.

DJEBAR, Assia, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958.

DJEBAR, Assia, « Il n'y a pas d'exil », nouvelle, *La Nouvelle Critique*, n° 112 (« La culture algérienne », janvier 1960, p. 97-108.

DJEBAR, Assia, « Nous et les autres », Paris, *Jeune Afrique*, 3 décembre 1962, p. 26.

DJEBAR, Assia, « Algérie féminin et pluriel », *Jeune Afrique*, n° 219, 14 février 1965 (article sur *La Femme algérienne* (1964) de Fadéla M'rabet et *La Poésie populaire des Kabyles* (1964) de Pierre Savignac.

DJEBAR, Assia, « Le Retour de la maquisarde », *L'Algérien en Europe*, n° 11, 15 mars 1966.

DJEBAR, Assia, « La littérature maghrébine d'expression française », compte rendu d'une conférence de Mouloud Mammeri à Paris, *Bulletin France-Algérie*, n° 10, avril 1966.

DJEBAR, Assia, « Journal d'une maquisarde », *El Moudjahid*, du n°44, 22 juin au n°49 du 31 août 1959 (t.2 dans la réédition en volume journal, p. 317-319, 348-349, 365-366, 381, 382, 383, 416-417, 436-437), récits repris dans *El Djeich* (Alger), n°54, novembre 1967.

DJEBAR, Assia, *Poèmes pour l'Algérie Heureuse*, Alger, SNED, 1969.

DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma Francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.

DJEBAR, Assia, « La femme en Islam ou le cri du silence », in *Femmes*. Tome II : *la condition féminine*, Marcelle Auclair et Mémie Grégoire (dir.), Paris, Plon, édition hors commerce pour les membres du Club Français des Bibliophiles, (juillet) 1967, 335 p., ill., p. 86-95, ill. (avec des contributions de Françoise Dolto, Flora et Benoîte Groult, Mémie Grégoire, Françoise Giroud...) ; repris dans *Assia Djebbar : littérature et transmission*, sous la direction de Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe, Centre culturel international de Cerisy, Presse Sorbonne nouvelle, 2010, p. 181-186.

1.3 Œuvres en parallèle.

SAGAN, Françoise, *Bonjour Tristesse*, Paris, Julliard, 1955.

PAVESE, Cesare, *Le Bel Été*, Gallimard, 1955, traduit de l'italien par Michel Arnaud.

2 Bibliographie critique.

2.1 Réception critique des œuvres de Assia Djébar.

1957

M. S., « *La Soif* d'Assia Djébar », Casablanca, *Démocratie*, 11 mars 1957 (hebdomadaire).

HERTZ, G., « *La Soif* d'Assia Djébar », Tunis, *L'Action*, 29 avril 1957 (organe du Parti Socialiste Destourien).

FURNARI, Pierre, « *La Soif* d'Assia Djébar », Alger, *Algeria*, n° 50, juin 1957.

RICHARD, Éliane, « *La Soif* d'Assia Djébar », ENTRETIEN, Paris, *Témoignage Chrétien*, 26 juillet 1957.

RANEM, Nedjma (pseud. de Monique Martineau), « *La Soif* d'Assia Djébar », Alger ?, *El Moudjahid*, 5-6 novembre 1957.

CLERMONT, Robert, « *La Soif* d'Assia Djébar », Paris, *Les Lettres Françaises*, n° 686, 5 novembre 1957.

DÉJEUX, Jean, « *La Soif* d'Assia Djébar », Paris, *Cahiers Nord-Africains*, « Regards sur la littérature maghrébine », n° 61, octobre-novembre 1957, p. 69-71.

NEJMA, « *La Soif* d'Assia Djébar », Paris, *Messages d'Algérie*, 15 décembre 1957.

1958

HENRIOT, Henri, « La vie littéraire. Trois romancières : Assia Djébar – Christine Arnothy – Gisèle Prassinos », « *Les Impatients* d'Assia Djébar », Paris, *Le Monde*, n° 4299, mercredi 19 novembre 1958, p. 8.

JONES, Jean Campbell, « Between two worlds », *The New York Times Book Review*, October 12, 1958, p. 32 (pour la traduction de *La Soif*, *The Mischief*). Traduit de l'américain par Frances Frenaye.

DJEBAR, Assia, ENTRETIEN avec Anna Martin, Tunis, *L'Action*, 8 septembre 1958.

1959

DURAND, Jeanine, « *Les Impatients* d'Assia Djébar », Tunis, *Ibla*, n°86, deuxième trimestre 1959.

1961

DÉJEUX, Jean, « Romans sur les milieux féminins algériens », *Cahiers Nord-Africains*, n°82, février-mars 1961.

1962

MARION, Sylvie, « La Nouvelle Algérienne », ENTRETIEN sur *Les Enfants du Nouveau Monde*, Paris, *France-Observateur*, 13^{ème} année, n° 629, 24 mai 1962.

De SAINT-PHALLE, Thérèse, « Djébar publie son troisième roman. Première Algérienne musulmane agrégée ès Lettres », ENTRETIEN, Paris, *Le Figaro littéraire*, 17^{ème} année, n° 841, 2 juin 1962, p. 18.

JUIN, Hubert, ENTRETIEN avec Assia Djébar concernant *Les Enfants du Nouveau Monde*, Paris, *Les Lettres françaises*, n° 930, 7 juin 1962.

PAROT, Janine, « *Les Enfants du Nouveau Monde* », Paris, *Les Lettres françaises*, n° 930, 7 juin 1962.

BRATSCHI, Georges, « *Les Enfants du Nouveau Monde* par Assia Djébar », Genève, *Tribune de Genève*, 9 juin 1962.

ROLIN, Gabrielle, « Une femme du nouveau monde », ENTRETIEN avec Assia Djébar, Paris, *Jeune Afrique*, n° 87, 4-10 juin 1962, p. 28-29.

DUPRAY, Janine, « *Les Enfants du Nouveau Monde* par Assia Djébar », Paris, *Dialogues*, n° 3, juillet-août 1962.

G.-L, M., « *Les Enfants du Nouveau Monde* par Assia Djébar », Paris, *Témoignage Chrétien*, 20 juillet 1962.

G., C. F., « *Les Enfants du Nouveau Monde* par Assia Djébar », Paris, *Syndicalisme*, septembre 1962.

BUTTIN, Paul, « *Les Enfants du Nouveau Monde* par Assia Djébar », Paris, *Confluent*, n° 23-24, septembre-octobre 1962, p. 669-674.

FANCHETTE, Jean, « Assia Djébar », Paris, *Preuves-Informations*, n° 221, 23 octobre 1962.

CATRICE, Paul, « Femmes écrivains d'Afrique du Nord et du Proche-Orient », Paris, *L'Afrique et l'Asie*, n° 59, 3^{ème} trimestre 1962, p. 21-44. (Association Amicale des anciens du Centre des Hautes Études d'administration musulmane, 1948-1972).

1963

MUSTAFA, Lacheraf, « L'avenir de la culture algérienne », *Les Temps Modernes*, n°209, 19^{ème} année, octobre 1963, p. 733-734.

1966

SAVAROLLES.F, *Afrique*, magazine mensuel, n°58, août 1966.

1967

RAYMOND, François, « Rencontre avec Assia Djébar », Paris, *Dialogues*, n° 39, septembre-octobre 1967, p. 18-20.

DJEBAR, Assia, interview, *Jeune Afrique*, n° 351, 1^{er} octobre 1967.

ABRAHAM, Pierre, « *Les Alouettes naïves* par Assia Djébar », « Jasmin d'Algérie », *L'Humanité*, 5 décembre 1967.

1968

DJEBAR, Assia, « Le romancier dans la cité arabe », réponse au questionnaire : « Le roman par les romanciers. », *Europe*, n°474, octobre 1968, p118.

1969

HENNEBELLE, Monique, « La femme sera le devenir du monde arabe... », ENTRETIEN avec Assia Djébar, Paris, *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 3, février 1969, p. 61-64

1976

MORTIMER, Mildred Palmer, « La femme algérienne dans les romans d'Assia Djébar », *French review departments*, vol 49, avril 1976.

1980 à aujourd'hui

ZIMRA Clarisse dans "In Her Own Write: The Circular Structures of Linguistic Alienation in Assia Djébar's Early Novels" in *Research in African Literatures* 2.2, Summer 1980.

DJEBAR, Assia, Interview with Wadi Bouzar, *Lectures maghrébines*, O.P.U., Publisud, 1984, p. 158.

DJEBAR, Assia, ENTRETIEN avec Samia Barrada-Smaoui *Jeune Afrique*, n°1225, 27 juin 1984.

CHIKHI Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1985.

MORTIMER, Mildred, « Entretien avec A. Djébar », in *Research in African literatures*, University of Texas Press, Vol 19, N°12, 1988.

DJEBAR, Assia, « Assia Djébar aux étudiants de l'Université de Cologne », *Cahiers d'Études Maghrébines*, Cologne, n°2, mai 1990.

ACCAD, Evelyne, « Assia Djébar's Contribution to Arab Women's Literature: Rebellion, Maturity, Vision Journal »; *World Literature Today*, Vol. 70, 1996.

CLERC, Jeanne-Marie, *Assia Djébar, Écrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan, « Classiques pour demain », 1997.

SIEBERT, Renate, *Andare ancora al cuore delle ferite*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1997.

BEDARIDA, Catherine, « l'Académie française ouvre ses portes à Assia Djébar », *Le Monde*, 18 juin 2005.

ROUSSEAU, Christine, « Un écrivain-frontière entre l'Orient et l'Occident », *Le Monde*, 17 juin 2005.

CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar*, Association pour la diffusion de la pensée française, CulturesFrance, 2006.

GIULIVA, Miló, « Naissance d'une œuvre », *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Bruxelles, collection « documents pour l'Histoire des Francophonies/ Afriques », Editions scientifiques internationales, 2007.

Assia Djébar, sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, L'Harmattan, 2008, « Autour des écrivains maghrébins ».

DJEBAR, Assia, 30 juin 2008, Paris, propos recueillis par Hamid Barrada et Tirthankar Chanda.

BOUAISSI Zahia, *Femmes aux frontières de l'interdit, Etudes des premiers romans d'Assia Djébar*, Göteborgs Universitet, 2009, Suède.

LANÇON, Daniel, « L'invention de l'auteur : Assia Djébar entre 1957 et 1969 ou l'Orient second en français. », in *Assia Djébar : littérature et transmission*, sous la direction de Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe, Centre culturel international de Cerisy, Presse Sorbonne nouvelle, 2010.

2.2 Littérature maghrébine francophone.

DEJEUX, Jean, « Anthologie des Ecrivains Maghrébins d'expression française », *Présence Africaine*, Paris, 1964.

DEJEUX, Jean, *La littérature algérienne contemporaine*, Presses universitaires de France, 1975.

BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Naaman, 1982.

BONN, Charles, *Le Roman algérien de langue française*, Presses de l'université de Montréal, L'Harmattan, 1985.

Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française sous la direction de Christiane Achour, Paris, L'Harmattan, 1990.

DEJEUX, Jean, *L'émergence du « je » dans la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Itinéraires et contacts de cultures, L'Harmattan, n°13, 1991.

DEJEUX, Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994.

SEGARRA, Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.

CHIKHI, Beïda, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, l'Harmattan, Critiques littéraires, 1998.

SOUKEHAL, Rabah, *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*, Publisud, 2003.

2.3 Littératures francophones.

COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

Littérature francophone, Tome 1 : Le Roman. Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier, Paris, Hatier, 1997.

BENIAMINO, Michel, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris, L'Harmattan, 1999.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

BRAHIMI, Denise, *Langue et Littérature francophones*, Paris, Ellipses, 2001.

Les Champs littéraires africains. Sous la direction de Romuald Fonkoua et Pierre Halen, avec Katharina Städter, Paris, Karthala, 2001.

Les Etudes littéraires francophones : état des lieux. Sous la direction de Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003.

Introduction aux littératures francophones. Afrique, Caraïbe, Maghreb. Sous la direction de Christiane Ndiaye, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2004.

Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base. Sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, Limoge, PULIM, 2005.

JOUBERT, Jean-Louis, *Les Voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Editions Philippe Rey, 2006.

CHEVRIER, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006.

SAVOIE, Chantal, « Femmes, littérature et succès commercial » in « Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle », conférence dans le cadre du cours « Le Québec par sa littérature et sa culture », Université du 3^e âge (UTAQ), 26 octobre 2007.

2.4 Ouvrages d'étude.

2.4.1 Stylistique.

MOLINIE, Georges, *Eléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1999.

Vous avez dit « style d'auteur » ?, journées d'études stylistiques de l'université de Nancy 2, organisées et présentées par Mireille Deren-Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1999.

MOLINIE, Georges, *La Stylistique*, Presses universitaires de France, Paris, 2001.

HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, Petits classiques, Larousse, Paris, 2001.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Armand Colin, Lettres Sup., 2005.

2.4.2 La figure de l'auteur dans la littérature française du XX^e siècle.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », in *Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

FOUCAULT, Michel : « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Ecrits*, vol 1, Paris, Gallimard, 1994.

COUTURIER, Maurice : *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Cours donnés au Collège de France et à l'Université de Paris IV- Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, Cours de licence LLM.

BERNAS, Steven, *L'impouvoir de l'auteur(e)*, L'Harmattan, Champs Visuels, 2007.

2.4.3 Roman et narratologie.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Poétique, 1975.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Poétique, 1983.

FUSILLO, Massimo, *Naissance du roman*, trad. Par Marielle Abrioux, Paris, Seuil, 1991.

TADIE, Jean-Yves, *Le Récit Poétique*, P.U.F., Paris, 1978 ; Gallimard, Paris, 1994.

TADIE, Jean-Yves, *La critique littéraire au XXème siècle*, Pocket, Pocket Agora, 1997.

TADIE, Jean-Yves, *Le roman au XXème siècle*, Pocket, Pocket, 1999.

GODEAU, Florence, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans la littérature étrangère*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Kimé, 2007.

2.4.4 Intertextualité et polyphonie.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, « Du discours romanesque », Moscou, 1975, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit, Propositions, 1985.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

PEYTARD, Jean, *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours*, Bertrand-Lacoste, Référence, 1995.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, L'âge d'homme, Slavica, 2001.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, GF, 2002.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Nathan, Lettres supérieures, 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité*, Armand Colin, 128, 2005.

2.5 Ouvrages sur le féminisme en littérature.

GAUDIO, Attilio, *La Révolution des femmes en Islam*, Julliard, Paris, 1957.

MERCIER, Michel, *Le Roman féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

ALBISTUR, Maïté, *Histoire du Féminisme Français du Moyen Age à nos jours*, Des Femmes, 1977.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture féminine*, Paris, PUF, 1981.

ACHOUR, Christiane ; ALI-BENALI, Zineb ; REZZOUG, Simone : « L'écriture au féminin », in *Les Femmes et la culture*, Alger, Supplément à El Djazaïra, 1981.

GADANT, Monique ; KASRIEL, Michèle, *Femme du Maghreb au présent*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1990.

ADELKHAH, Fariba, *La révolution sous le voile*, Paris, Karthala, 1991.

AMRANE, Djamila, *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, Paris, Karthala, 1994.

BOUSTANI Carmen et JOUVE Edmond, *Des femmes et de l'écriture*, Paris, Karthala, 2006.

ANDREE, Michel, *Le Féminisme*, PUF, Que sais-je ?, 2007.

2.6 Ouvrages sur les contextes historiques

LLAVADOR, Yvonne, *La poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, 1980.

PERVILLE, Guy, *Pour une histoire de la guerre d'Algérie : 1954-1962*, Paris, Picard, 2002.

RIOT-SARCEY, Michèle, *Histoire du féminisme*, La Découverte, Repères, 2002.

PERVILLE, Guy, *Atlas de la guerre d'Algérie : de la conquête à l'indépendance*, cartographie de Cécile Marin, Paris, Autrement, 2003.

La Guerre d'Algérie, Paris, Hachette littératures, Pluriel, 2005. Sous la direction de Mohammed Harbi, Benjamin Stora.

BAKHDATZE, Eléonore, *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hoëbeke, 2007.