

**Les sirènes de Césarée**  
**Assia Djebar chante *La femme sans sépulture***

Ernstpeter Ruhe

*Der Mythos läßt den Menschen leben, indem er die Übermacht  
de-potenziiert; für das Glück des Menschen hat er keine Bilder.<sup>1</sup>*

Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 38

Rarement un mythe a subi des modifications plus radicales: les séduisantes créatures qui par leur chant attiraient les marins sur leur rocher où ils trouvaient la mort fascinaient l'Antiquité par leur ambivalence.<sup>2</sup> Le moyen âge aimait remplacer les ailes et les griffes d'oiseaux par une queue de poisson. Bifide, la sirène s'ouvre à l'angle de maints chapiteaux romans, lointain écho d'une duplicité devenue élément de décoration. Car l'époque préférait l'univocité de la leçon de morale. L'*interpretatio christiana* transformait les êtres hybrides en un symbole du vice, de l'ensorcelante coquetterie féminine et de la luxure.

C'est par la réduction que les modernes ont voulu venir à bout de ce mythe inquiétant. Le pluriel devient singulier, et l'unique rescapée ne survécut que sous la forme d'un modèle réduit: la „petite sirène“ du conte d'Andersen, femme passive, victime – elle ne séduit pas ni ne tue, mais elle est séduite et tuée – est un être doux. En mourant elle se dilue dans l'écume

---

<sup>1</sup> La notion blumenbergienne de „depotenzieren“, riche de connotations, est difficile à traduire; nous la rendons par „dépotentialiser“: „Le mythe permet à l'homme de vivre, dans la mesure où il dépotentialise ce qui est trop puissant. Il n'a pas d'images pour le bonheur des hommes“ (notre traduction).

<sup>2</sup> Cf. par exemple la belle formule de Boèce: „ces sirènes douces jusqu'à la mort“ („Sirenes usque in exitium dulces“, *Consolatio philosophiae*). Pour une esquisse de l'histoire des sirènes cf. le catalogue de l'exposition de Bruxelles *Sirènes m'étaient contées*.

des vagues. C'est de l'écume – de l'émasculatation d'Ouranos – qu'est née jadis Aphrodite. Si cette naissance est comme une métaphore de la „dépotentialisation“ qui, d'après le philosophe Hans Blumenberg, définit les mythes, la mort de la petite sirène est une métaphore de l'inversion. La fin de l'évolution est marquée par la pure esthétisation, par une mort en beauté,<sup>3</sup> comme la trouvent les ondines et Ophélie si chères aux peintres et poètes de l'époque<sup>4</sup>. L'ère industrielle sonnera à sa façon le glas des jeux d'esthètes, en faisant hurler les sirènes d'usine et d'alarme. La domestication des musiciennes aux voix jadis si mélodieuses est on ne peut plus totale. C'est désormais le technicien qui donne le la. Par leur disharmonie, les sons que produisent les appareils de son invention sont comme un commentaire ironique de tout chant séducteur.

C'est au centre de son dernier roman *La femme sans sépulture* qu'Assia Djebar évoque le mythe des sirènes. La place structurellement significative qu'elle donne à cette évocation correspond au rôle que joue le mythe dans ce texte et dans son oeuvre en général. Nous avons affaire à une appropriation dans tous les sens du terme. Par sa réécriture l'auteur s'approprie le mythe, le fait sien en se fondant en lui. Et cette adaptation rend la scène antique propre à devenir le moule narratif idéal dans lequel peuvent se joindre et s'éclairer mutuellement l'époque coloniale et l'existence postcoloniale, l'Histoire et les histoires.

Le mythe „dépotentialise“ ce qui est trop puissant, fatidique, en le décomposant et en le multipliant. Blumenberg prenait pour preuve de sa définition le polythéisme des mythes antiques et leur inépuisable potentiel narratif. La réécriture du mythe des sirènes par Assia Djebar confirme cette thèse. La variante qu'elle crée et qui se nourrit de ce qui est

<sup>3</sup> cf. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* 45.

<sup>4</sup> „Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles / La blanche Ophélie flotte comme un grand lys, [...]“ Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes* 51-52. Pour l'histoire des ondines et sirènes au XIX<sup>e</sup> siècle cf. Anna Maria Stuby, *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Les arts du XX<sup>e</sup> siècle (cinéma, bande dessinée) sont souvent restés fidèles à cette tradition. Le titre du dessin animé de Disney, *La petite sirène*, évoque clairement son modèle. Les bandes dessinées aiment aussi décorer leurs bulles d'appétissantes sirènes.

le propre de son écriture ouvre le mythe à une nouvelle lecture, résolument féminine. En se projetant dans la pluralité du personnel mythique (Ulysse et les sirènes), un être singulier essaie de „dépotentialiser“ ses contradictions. C'est dans ce sens – dans le sens étymologique du terme – qu'on peut parler d'appivoisement du mythe dans le dernier livre d'Assia Djebar: Tenter de „rendre privé, personnel“ s'avérera être le contraire d'une domestication.

\* \* \*

**Six reines.** – Trois femmes sont réunies à Cherchell chez Zohra Oudai: Mina a emmené son amie chez sa tante. La narratrice se souvient d'une comptine nationaliste que l'on enseignait dans les cours d'arabe: „*Nous avons une seule langue, l'arabe / Nous avons une seule foi, l'islam / Nous avons une seule terre, l'Algérie!*“ (71). A la règle „des 'trois fois un'“, les jeunes femmes opposent, en chantant leurs variations, „[l]e jeu des trois, sur une même terre: trois langues, trois religions, trois héros de résistance“ (72).<sup>5</sup>

La petite scène peut tromper par son ton léger, ludique, elle est pourtant lourde de sens. La règle des 'trois fois trois' est une formule libératrice qui permet aux femmes de faire sauter le carcan de l'idéologie nationaliste. Si le mythe moderne vide le réel d'histoire et le remplit de nature, d'essences,<sup>6</sup> les amies mythologues savent comment renverser ce retournement du réel. Elles réintroduisent la dialectique de l'histoire, et avec la pluralité qui lui est propre, elles font apparaître aussi la femme („La Kahina, notre reine des Aurès“, 72).

<sup>5</sup> „*Nous avons trois langues, et le berbère d'abord! [...] Nous avons trois amours: / Abraham, Jésus... et Mohammed!*“ L'évocation des trois héros de résistance élargit la notion de terre: „*Jugurtha, trahi, est mort à Rome, loin de sa terre; / La Kahina, notre reine des Aurès, vaincue, s'est tuée auprès d'un puits; / Abdelkader, expatrié, s'est éteint à Damas, auprès d'Ibn 'Arabi!*“ (71-72). A la patrie s'ajoutent les terres d'exil.

<sup>6</sup> La phrase fait allusion à la définition bien connue des *Mythologies* de Roland Barthes dans laquelle il dit entre autres ceci (216): „Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains: il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences. Une prestidigitatation s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature [...]“

Le travail sur le mythe fondateur de l'Algérie postcoloniale ne s'arrête pas là. C'est de façon moins visible, plutôt implicitement qu'il continue dans la réécriture d'un mythe de l'antiquité. Il est évoqué lorsque dans le chapitre suivant les deux mythocritiques rendent visite à une amie de la mère de Mina, Lla Lbia (Dame Lionne). La narratrice a découvert dans le musée de Cherchell<sup>7</sup> la mosaïque représentant Ulysse et les sirènes. Elle est convaincue que les trois femmes-oiseaux représentent „[d]es femmes de Césarée“ (106). „Ce sont nos femmes d'aujourd'hui, ces oiseaux de la mosaïque?“ (108) s'enquiert l'hôtesse. Elle admire la perspicacité de la narratrice, qui n'est autre que l'auteur Assia Djébar. Et elle a raison, plus qu'elle ne pouvait le prévoir. Car le roman dans son ensemble se base sur le jeu des 'trois fois trois'. Aux trois sirènes de la mosaïque viennent s'ajouter deux fois trois „femmes d'aujourd'hui“: Zoulikha, héroïne et martyre de la guerre de libération, le personnage central du texte,<sup>8</sup> et ses deux filles Mina et Hania, d'un côté, et de l'autre trois femmes qui leur sont proches de différentes façons: la tante Zohra Oudai, l'amie de la mère Lla Lbia, et celle qui a grandi dans la maison directement voisine et qui revient reconstituer l'histoire de Zoulikha dans son roman, Assia Djébar, la sixième: ce n'est guère un hasard si c'est dans le chapitre 6 – et seulement dans ce chapitre –, placé au milieu du texte, qu'elle s'avancera pour dire „Je“.

Trois fois trois: ce qui ainsi se déplie et se multiplie, se laisse aussi replier sur soi-même, mais ne retrouvera plus alors son point de départ. Astucieusement un changement important a été opéré par les amies: 'trois fois un' est devenu 'trois fois une', le monde féminin (des sirènes), multiplié par trois, a „dépotentialisé“ le monde masculin (du slogan nationaliste).

„I'm through with love“ – Il y a bien plus encore: les femmes d'aujourd'hui, devenant sirènes chacune à son tour, finissent par occuper la place masculine réservée dans le mythe à Ulysse et à ses compagnons.

<sup>7</sup> „De ma ville, 'Césarée', c'est son nom du passé, [...]“ (13).

<sup>8</sup> Elle reçoit aussi le titre de reine, lors d'une fête des femmes: „Ce soir, ce sont tes noces avec le Paradis, ô notre reine!“ (179). Cf. 177: „Toutes les invitées [...] se comportaient comme si la reine de la fête, c'était moi.“

<sup>9</sup> Chanson de Bing Crosby (1931), rendue célèbre par Marilyn Monroe.

Ceux-ci sont deux sur la mosaïque de Cherchell,<sup>10</sup> le groupe des hommes obéit donc lui aussi à la règle des „trois fois un“.

Le schéma réducteur que le texte nous fait découvrir comme déjà inscrit dans la scène antique ne va pas résister à la relecture à laquelle il est soumis dans le roman. A Ulysse et à ses compagnons se superposent deux femmes et leurs compagnes. Dans leur contexte, l'homme est absent ou mort. Dame Lionne vit seule, comme est seule la narratrice; Mina a été amèrement déçue par une „histoire... d'amour. Non, de régression!“ (94); l'homme qu'elle aimait avait fini par avouer qu'il était homosexuel. Tante Zohra vit seule depuis la mort de son mari, comme Zoulikha est restée veuve de ses trois maris. D'une cour voisine de la maison de Mina s'élève la plainte d'une femme dont le fiancé avait été assassiné au début de la guerre. Si un homme fait son apparition parmi les femmes (le mari de Hania), il s'efface rapidement pour aller „en ville, entre hommes!“<sup>11</sup>

Les femmes, vivant toutes une vie émancipée, sont entre elles et ne semblent nullement mécontentes de l'être. La narratrice interprète ce plaisir d'être entre elles dans le contexte d'une vieille tradition:

Après tout, la maison, à Césarée, reste encore domaine presque exclusif des femmes, en somme, le gynécée. Le „maître de maison“ [...], l'homme, ne se sent vraiment maître qu'au-dehors, dans l'espace presque ségrégué des rues, des cafés maures [...], partout où son individualité est multipliée par les membres (femmes, filles et garçonnets) de la famille qu'il est censé entretenir, donc à la fois commander et supplanter dans la cité. (138)

Veut-elle exprimer sa surprise de voir combien les habitudes sont tenaces? Ou se surprend-elle elle-même? Car si elle semble exprimer une certaine distance vis-à-vis de cette façon de vivre, c'est pourtant avec plaisir qu'elle la partage, ne serait-ce que le temps de ses visites.

<sup>10</sup> Cf. les indications explicites de la narratrice: „[...] ses compagnons (ils sont deux, ici seulement, [...]“ (107).

<sup>11</sup> „Ce soir, Hania garde à dîner l'amie de sa sœur. Le mari de l'hôtesse est présent; il les quittera assez vite. 'Une réunion, en ville, entre hommes!' dit-il, avec un sourire d'excuse.“ (83)

Avec les hommes, l'amour s'est absenté. Les femmes de la génération précédente agissaient déjà comme si elles étaient „de notre génération“ (138), rappelle Hania. Elle prend pour preuve Zoulikha qui a choisi elle-même ses trois maris „et elle les a aimés, chacun, différemment!“ (138). Si la liberté du choix ne pose plus problème pour les femmes plus jeunes, les choses semblent bien moins simples du côté de l'amour. Un nouveau départ pourrait-il s'annoncer avec la génération suivante? Les fiançailles du petit frère de Hania et de Mina sont célébrées, mais la description très succincte ne laisse rien deviner des sentiments („[mon frère] était si beau, il rayonnait aux côtés de sa promise!“ 85).

Si l'avenir ne laisse entrevoir aucun changement, c'est que les femmes ont eu une profonde déception dans le passé. Elle s'est installée à partir d'une date précise: 1962. L'analyse attentive de deux passages-clés – l'un placé au milieu, l'autre à la fin du livre – permet cette conclusion. Sur le modèle de Zoulikha, qui avait lutté et s'était sacrifiée pour son pays, les femmes étaient prêtes à prendre leur envol, mais avec l'indépendance „la torpeur, depuis 1962, s'est réinstallée, écrasante“ (109). On devine en filigrane ce qui s'est „réinstallé“: le pouvoir des hommes sur les femmes. Une fois la guerre finie, ils les ont renvoyées à leur rôle traditionnel; les espoirs d'un changement dans la relation entre les sexes, comme l'avait prédit Frantz Fanon dans une envolée optimiste<sup>12</sup>, étaient restés vains. Et depuis, les choses se sont encore beaucoup aggravées, comme nous l'apprend l'épilogue. Les hommes, „hommes faits ou garçons oisifs“ (217), ne veulent même plus se souvenir, „leur tranquille petite vie“ leur suffit (214). Dans leur ennui, ils ne trouvent même plus la force de réagir à „tant de violents sursauts [...], cette nouvelle saignée“ (218), c'est-à-dire aux massacres des intégristes. Le message politique est clair; il rejoint les

<sup>12</sup> Cf. les conclusions concernant le changement du „statut de l'Algérienne“ dans un texte de 1957, publié en annexe au premier chapitre intitulé „L'Algérie se dévoile“ dans Frantz Fanon, *Sociologie d'une révolution* 48-50: „[...] la Révolution Algérienne a provoqué une modification objective des attitudes et des perspectives. [...] La femme algérienne est au cœur du combat. [...] Côte à côte avec nous, nos soeurs [...] liquident définitivement les vieilles mystifications“ (49-50).

mots de Zeus au début de l'*Odyssée*: ce sont les hommes eux-mêmes qui provoquent leur malheur et leur misère.<sup>13</sup> Assia Djébar revenue au début du nouveau millénaire trouve – comme Ulysse descendant chez les morts – un monde de fantômes, des „ombres à peine mouvantes“ (217).

Dans le conte *Le silence des sirènes* de Franz Kafka (1917), Ulysse qui a les oreilles bouchées et s'est fait attacher au mât croit que les sirènes chantent. Il ne se rend pas compte qu'elles font seulement semblant. Assia Djébar ne fait même plus semblant, elle se détourne. Ceux qui se bouchent les oreilles pour mieux oublier, „il faut sans doute les oublier“ à leur tour (217). Ils sont devenus des morts vivants: c'est au-delà du fleuve Léthé (l'oubli, en grec) que commence le monde des ombres.

**Rhapsodie.** – Aphrodite naît des suites d'une castration, rappelait Blumenberg, scène qu'il lit comme une métaphore du pouvoir qu'ont les mythes de „dépotentialiser“ ce qui subjugue. Sous une forme plus abstraite, plus générale, c'est ce qui arrive au mythe d'Ulysse chez les sirènes: une 'émasculatation' a lieu, dans le sens d'un évincement des *masculi*. Les conséquences sont aussi les mêmes: nous assistons à travers le texte à la naissance de la Beauté. Elle apparaît sous la forme artistique propre aux sirènes: sous forme de chant. A maints endroits du texte, une femme entame un chant. La narratrice chante une complainte (80).<sup>14</sup> De concert avec son amie Mina, elle varie une comptine (cf. 71-72). Lors de la fête des femmes, une vieille femme fredonne „la mélodie de l'Aimé“, qui déclenche d'autres „litanies“ (178-179). Le rapprochement avec les sirènes de la mosaïque devient parfait lorsque la voisine qui pleure son fiancé assassiné accompagne sa complainte sur le luth (cf. 29).<sup>15</sup> Mais la ressemblance ne doit pas faire

<sup>13</sup> „Nous entretenons, à notre tour et à demeure, nos tortionnaires, nos gardes-chiourmes, nos gens d'armes [...], nos 'bains d'Alger'! Les voici, ces derniers, revenus plus sanglants, modernisés“ (219). Cf. dans l'*Odyssée*, chant I, 32 sqq.: „Ah! misère!... Ecoutez les mortels mettre en cause les dieux! C'est de nous, disent-ils, que leur viennent les maux, quand eux, en vérité, par leur propre sottise, aggravent les malheurs assignés par le sort [...].“

<sup>14</sup> Une autre complainte est chantée par une inconnue pour Zoulikha morte (cf. 205-206).

<sup>15</sup> Sur la mosaïque les sirènes sont représentées „la flûte double et la lyre à la main“ (217). Cf. aussi 107-108.

oublier une différence de taille qui ramène au cœur de la réécriture du mythe: le chant et la musique ont complètement changé de fonction.

Lorsque la narratrice décrit la mosaïque, elle la définit, conformément à la tradition, comme „une scène de séduction d'où le héros Ulysse doit sortir vainqueur!“ (107). Pourtant, il y a un changement: „or la mosaïque ne rend pas présent [l]e risque de mort. Non... La scène semble entièrement baignée par la magie de la musique [...]“ (107). Cette interprétation de l'œuvre d'art se reflète dans l'action du roman. Des femmes chantent pour des femmes. Le héros à ensorceler a disparu et avec lui toute idée de lutte entre les protagonistes. S'il y a encore séduction, c'est celle que les femmes subissent ensemble et qui vient de leurs chants mutuels. La musique crée le climat magique qui atteint son apogée avec la fête des femmes, et que Zoulikha décrit comme „cette harmonie qui nous a liées, toutes!“ (180).

Les chants sont entremêlés de longs passages où des voix se relayent pour dire les souvenirs de l'héroïne de la guerre de libération. L'auteur est là pour les accompagner dans la „quête du passé“ (45), écoutant, interrogeant pour faire dire davantage et devenant finalement la „nouvelle narratrice dans l'ombre“ des voix (153): du travail mémoriel commun surgit le chant intitulé *La femme sans sépulture*, le livre.

L'épopée de Zoulikha naît de l'oralité, et c'est Assia Djébar qui opère le passage à l'écrit. Elle le fait dans l'esprit du modèle antique auquel renvoyait déjà la scène de la mosaïque. Comme Homère, le plus grand des rhapsodes, qui composait ses œuvres sur la base des poésies que la tradition avait rassemblées autour de la guerre de Troie, elle 'ajuste et coud les chants'<sup>16</sup> sur Zoulikha pour en faire un ensemble textuel qui reste marqué par son origine, le chœur des voix, la sienne incluse. Morceau après morceau, chant après chant, le livre se présente comme un montage en mosaïque, à l'image de celle qui est évoquée au centre du texte. Et comme sur la scène du pavement antique, la plus grande partie de la vie reconstituée de Zoulikha apparaît dans l'éclat des couleurs vives, les couleurs rhétoriques

<sup>16</sup> Pour cette étymologie cf. *Le Petit Robert*, article „rhapsode“.

y incluses, lorsque l'héroïne donne la réplique<sup>17</sup> ou harangue une foule (67). Mais il y a aussi des parties presque effacées,<sup>18</sup> qui restent pour toujours dans l'ombre, surtout celles qui concernent sa mort et son enterrement.

„Alors, où il est? Dans une chanson?“

(Jean Genet, *Les paravents*)<sup>19</sup>

**Enchantement.** – Un auteur qui écrit „avec un souci de fidélité historique“,<sup>20</sup> a un avantage sur l'archéologue: lorsqu'il y a lacune, il peut faire intervenir la fiction. Assia Djébar imagine les monologues de Zoulikha vivante et même morte, au moment où le cadavre est exposé au milieu du village du père (197-212).

Pour le lieu inconnu de l'enterrement, rien de comparable n'intervient. Ce n'est pas l'imagination qui fait défaut. Elle prend au contraire une toute autre envergure. *La femme sans sépulture* – le titre du livre insiste sur le manque. L'absence de lieu où aller commémorer la morte incite à la quête. Au douloureux questionnement des filles de la morte – „Où trouver le corps de ma mère?“ (45) –, Assia Djébar trouve la réponse en tant qu'écrivain. Elle correspond à l'originalité de la morte: une femme fière et libre qui s'est envolée vers le maquis dans les montagnes au-dessus de Cherchell pour se mettre à la tête d'un groupe de combattants ne peut être commémorée que sous une forme qui la libère de toute fixation, dans la terre d'un lieu ou dans l'écriture d'une hagiographie. C'est le chant commun des sirènes-témoins, surgissant du vif des souvenirs, qui garde présente une vie avec ses contradictions et lui garantit la survie.

<sup>17</sup> Cf. les épisodes qui font preuve de „[s]on franc-parler“ aux pages 19, 22 et 171.

<sup>18</sup> Cf. pour l'état de conservation de la mosaïque: „L'une des trois femmes-oiseaux a un corps à demi effacé. Mais les couleurs, elles, persistent...“ (108-109)

<sup>19</sup> C'est sur cette question posée par la mère de Saïd qui vient d'être tué que se termine la pièce (287).

<sup>20</sup> Cf. p. 9 (Avertissement): „Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha [...] sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire.“

Ce qui résulte de cette analyse pour le titre du roman-documentaire, est vrai pour les autres moments métatextuels du livre: les commentaires de l'auteur ne doivent pas être compris comme les constatations d'un fait, mais comme des questions implicites auxquelles le lecteur doit chercher une réponse. Parallèlement aux personnages il lui faut entreprendre sa propre quête, herméneutique celle-ci.

Dans l'épilogue, Assia Djebar explique les relations entre la mosaïque du musée et son livre:

Je suis revenue seulement pour le dire [sc. le chant de Zoulikha]. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes! Elle sourirait, elle se moquerait, Zoulikha, si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère. (214)

Les parallèles proposés sont concluants, mais ce n'est pas tout. Comme elle-même n'est pas seulement Ulysse, mais sirène aussi, élevant son chant littéraire en l'honneur de l'héroïne, Zoulikha-sirène est aussi Ulysse. Si l'on comprend par le „grand poème d'Homère“ non seulement l'*Odyssee*, auquel est fait référence ici avec la mosaïque, mais aussi l'*Illiade*, il est aisé de voir que Zoulikha joue dans la guerre de libération le rôle d'Ulysse dans la guerre de Troie. Le héros de l'antiquité était un homme rusé. C'est en se cachant avec d'autres hommes armés dans le ventre du cheval de bois qu'il trompa la vigilance des Troyens et put ouvrir la ville assiégée aux Grecs enfin vainqueurs. Zoulikha l'imité à sa façon, en faisant passer clandestinement des fonds collectés pour l'achat d'armes cachés dans son couffin à travers les postes de contrôle militaire. Elle y ajoute une autre ruse qui rappelle celle de la lutte finale de l'*Odyssee*: pour endormir davantage la vigilance des soldats français, elle se déguise en vieille femme. C'est déguisé en mendiant qu'Ulysse dupe les prétendants qui ont investi sa demeure pour lui prendre sa terre et sa femme Pénélope et qui lui décochent

des railleries, avant qu'il ne commence à leur envoyer ses flèches mortelles. Le parallèle avec les Français, prétendants à la possession de l'Algérie, est manifeste. La raillerie de l'envahisseur est un thème qui revient également à plusieurs reprises dans le contexte de Zoulikha; il permet à l'héroïne de briller dans l'art des réponses cinglantes et d'être à ce niveau-là aussi la digne héritière d'Ulysse, renommé pour ses qualités de rhéteur.<sup>21</sup>

„C'est l'Homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire [...]“ ainsi commence l'épopée d'Homère (chant I, 1). „C'est la Femme qu'il faut me dire“ répond Assia Djebar avec sa chanson de geste en l'honneur de l'héroïne de Césarée.

**L'aventure de Télémaque.**<sup>22</sup> – Nouvel Homère, nouvel Ulysse: à travers la réécriture se dessinent au-delà de l'histoire de Zoulikha les contours de celle qui écrit. L'accès n'est pas facile, le moi se cache derrière des voiles qu'il faut d'abord lever. Le nom propre a disparu au profit de toute une gamme de circonlocutions qu'unit une contradiction, la tension entre être à la fois dedans et dehors: ou bien elles insistent sur le rôle de l'auteur dans la création du texte („l'intervieweuse“, „l'interlocutrice“, „l'auditrice“, „l'écouteuse“, „la narratrice“)<sup>23</sup> ou bien elles disent sa distance et son étrangeté („la voyageuse“, „la passagère“, „la visiteuse“, „l'étrangère“)<sup>24</sup>.

Le passage chez les sirènes est pour Ulysse une étape parmi beaucoup d'autres au cours d'un long voyage. Assia Djebar y passe plusieurs fois, et c'est une étape bien singulière, puisqu'elle revient dans la ville de son enfance. De ces retours, trois seront évoqués dans le texte: ceux de 1976 et de 1978 pour tourner et pour terminer un film, celui de 1981 pour

<sup>21</sup> Cf. dans ce contexte la harangue de Zoulikha p. 67.

<sup>22</sup> Allusion au roman *Suite du quatrième livre de l'Odyssee d'Homère, ou les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* de Fénelon (1699).

<sup>23</sup> „[L]'intervieweuse“, 46-47; „celle qui, patiemment, a interrogé“, 185; „l'interlocutrice“, 80; „l'auditrice“, 93; „l'écouteuse“, 93, 138; „celle qui écoute“, 87, 185; „la narratrice“, 153-155, „la conteuse“, 156.

<sup>24</sup> „[L]a voyageuse“, 47, 88; „la passagère“, 69; „la visiteuse“, 45-49, 72-74, 76, 92, 113, 124, 127, 133, 145, 152, 158, 184, 213; „l'étrangère“, 45, 47, 51, 69, 71, 86, 92, 97, 108, 124, 128-129, 151, 213, 215.

„reconstituer [...] le chapelet des souvenirs livrés“ (216) et, vingt ans plus tard, celui de 2001, le moment qu'évoque l'épilogue.

Au fil des retours, bien des choses ont changé au dehors, ont empiré. Il en va différemment pour la vie intérieure du moi. Les indications sont infimes, noyées dans l'ensemble du livre, mais lorsqu'on les rassemble, leur importance devient indubitable.

Le point de départ est assez symbolique: lors de la première venue en 1976, l'auteur constate avec surprise que la maison où Zoulikha avait vécu se trouve „[t]out contre la vieille maison de mon père“ (13). Enfant, elle a donc grandi de l'autre côté du mur qui séparait les patios ornés de mosaïques. A la construction en miroir des maisons correspond une ressemblance frappante entre les deux vies. Dans le récit de la vie de Zoulikha se reflètent des étapes capitales de l'autobiographie d'Assia Djebar telles que nous les connaissons depuis *L'amour, la fantasia*: Zoulikha est „la première fille musulmane diplômée de la région“ (18), comme l'auteur est la première Algérienne à être admise à l'Ecole Normale Supérieure. C'est à leurs pères que les deux femmes doivent le privilège de pouvoir aller au dehors „comme une Européenne“ (19), c'est à eux que leur jeunesse doit „sa première force“ (137). Audacieuses dans leur comportement, elles n'hésitent pas l'une et l'autre à s'engager dans la guerre de libération.

Lors du deuxième retour, le „risque de mort“ que la narratrice trouva escamoté de la mosaïque antique du musée commence à la frôler, au tournant d'une conversation. Son père ne va pas bien, et l'idée de sa mort lui est insupportable: „[...] si mon père devait mourir avant moi, je ne pourrais pas supporter cela: son visage... ses yeux, enterrés! Non, ce serait trop difficile.“ (86) Puis le thème est escamoté jusqu'à la fin, 20 ans plus tard et plus de 130 pages plus loin. L'épilogue se termine avec une dernière conjuration de la voix de Zoulikha qui subsistera „en souffle vivace“ (220), lorsque, après un blanc, suit ce bref passage:

Et toi?

Quand serai-je vraiment de retour pour gravir le chemin qui monte au sommet de Césarée? Là où, sous mille couches de ténèbres, dort désormais mon père, les yeux ouverts. (220)

Avec la reprise du thème, il devient évident que ce n'est pas la mort qui est ressentie comme insupportable, c'est l'idée de l'enterrement qui fait horreur. Elle se laisse adoucir par l'imagination de l'écrivain – le père ne fait que dormir éveillé – et par son art qui peut faire revivre les disparus. C'est ce qui évite à *La femme sans sépulture* d'être ensevelie dans l'oubli („Or son chant demeure“, 214), tout comme le père continue de vivre dans l'écriture de sa fille depuis la première phrase de l'autobiographie.<sup>25</sup>

Lorsqu'Ulysse tarde à revenir, son fils Télémaque se met à sa recherche. C'est en rentrant à Ithaque qu'il le trouve. Et Ulysse, après avoir vaincu les prétendants avec l'aide de son fils, va revoir enfin son vieux père Laertes, qu'il trouve dans son jardin et qui le reconnaît après vingt ans d'absence.

*L'Odyssée* raconte l'histoire de deux quêtes qui s'entrelacent, celle du retour au pays natal et celle du père. Le rocher des sirènes n'est pas Ithaque, mais dans la réécriture d'Assia Djebar, les deux lieux ont tendance à se fondre dans Cherchell. Le père est rentré et, tout en haut dans le cimetière qui surplombe Cherchell comme les sirènes sur le rocher dans leur île, il y attire sa fille. Elle s'apprête, après vingt ans d'absence comme Ulysse, „à revenir, suivre le corps de ton père mort, ...“ (219). Le lecteur a compris qu'elle avait commencé bien avant à revenir dans un sens plus profond. Lors de sa visite de 1981, elle avait réservé à l'hôtel non pas sous le nom du mari dont elle venait de divorcer, mais sous celui de son père, „ta première identité [...]. Tu reviens en tant que fille de ton père.“ (104)

„**La première des énigmes**“. – Le retour aux sources identitaires est imprégné d'apaisement, tout comme la rencontre avec les femmes de Cherchell était déjà imprégnée d'harmonie.<sup>26</sup> La ressemblance n'est pas due au hasard, mais renvoie à une même origine, à une problématique qui

<sup>25</sup> „Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père.“ *L'amour, la fantasia*, 11.

<sup>26</sup> C'est ici qu'une comparaison avec l'avant-dernier roman *Les nuits de Strasbourg* serait intéressante. Elle pourrait faire comprendre le changement de climat important d'un livre à l'autre. Par manque d'espace nous ne pouvons que renvoyer aux thèmes du retour et de l'envol qui reviennent dans *La femme sans sépulture* (cf. p. ex. 92: „l'éparpillée dans

traverse l'œuvre djebarienne: c'est la relation entre les deux sexes. Rien ne le prouve mieux que le fait que le dernier livre renoue à un moment donné avec le point de départ de l'autobiographie. C'est un retour en spirale: le point nodal commence à se dénouer.

Dans *L'amour, la fantasia*, tout débute avec un défi: la jeune fille a „défié du regard“ un jeune homme dont la lettre d'amour va être reçue comme un défi par le père, qui l'intercepte et la déchire. Les conséquences sont lourdes pour la vie affective. Elles ont nom „aphasie amoureuse“, „impossibilité d'aimer“, „mutité“ ou „aridité“.<sup>27</sup>

Avec *La femme sans sépulture*, tout aboutit au défi. Dans le chapitre 7 qui contient son „deuxième monologue“, Zoulikha raconte comment le commissaire Costa, la soupçonnant de travailler pour le maquis, l'avait harcelée d'interrogatoires, avait essayé de lui tendre un piège et comment elle avait tenu tête dans cette lutte.

Le récit est encadré par des remarques qui dépassent l'histoire de l'héroïne et nous font entrer de plain pied dans celle de l'auteur. „Tout a commencé, tout a fini avec un défi“ (117) – l'ouverture implique un niveau métatextuel qui est comme un clin d'œil en direction du lecteur qui connaît l'autobiographie. Il sera d'autant plus attentif lorsqu'il arrivera à la fin du chapitre. Le duel avec le commissaire finit par créer une situation troublante. Comme dans la description de la flotte française dansant sur les vagues en vue d'Alger au début de *L'amour, la fantasia*, la maquisarde assiégée sent la violence qui monte, „la seconde du viol craint, désiré, renié“ (121). C'est la mort du commissaire, égorgé de façon particulièrement cruelle par des maquisards, qui sort Zoulikha d'„un entre-deux“ intenable (122). En réfléchissant sur „ce long défi“ et en s'adressant toujours à sa fille Mina, elle essaie de comprendre le sens de la confrontation qui continue de la hanter:

l'air bleu, l'envolée“), mais sous une forme apaisée. Pour *Les nuits de Strasbourg*, cf. notre analyse „Un cri dans le bleu immergé.“ Binswanger, Foucault et l'imagination de la chute dans *Les nuits de Strasbourg*“. Ernstpeter Ruhe (ed.). *Assia Djébar* 169-188.  
<sup>27</sup> Cf. dans l'ordre des citations *L'amour, la fantasia*, 145, *Vaste est la prison*, 150, *L'amour, la fantasia*, 95 et 38 et notre analyse „Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djébar“. Alfred Hornung – Ernstpeter Ruhe (ed.). *Postcolonialisme et autobiographie*. Albert Memmi, *Assia Djébar, Daniel Maximin* 173 sqq.

Il faudrait se dire: sur cette terre, la condamnation vient-elle du fait que nous nous trompons parfois d'ennemi? Que notre défi nous est nécessaire pour sortir du sommeil et que peu important le visage et le corps adverses qui nous servent de butoir, j'allais dire de point d'envol? Nous cherchons la scène [...]. (122)

L'homme-butoir a rendu un grand service: Zoulikha s'est libérée grâce au commissaire Costa („il m'a poussée à décider, à partir en avant, à couper les entraves“, 123) comme s'est librement envolée Assia Djébar depuis ses premiers défis lancés à l'étudiant-épistolier et au père. Jusque dans l'intertextualité, le dernier livre fait encore écho à cette problématique: c'est un défi lancé à l'auteur-butoir Homère qui permet de libérer les voix des sirènes de Cherchell.

Le défi n'était qu'une ruse du moi, un faux problème qui occultait le vrai: “[...] nous cherchons hors de notre sang alors que, la première des énigmes, nous la portons en nous, non...” (123). Dans cette conclusion, un intéressant glissement a lieu, qui va de „hors de notre sang“ à „en nous“. Variations stylistiques du même? Ou plutôt troublant questionnement d'un autre entre-deux auquel ferait écho l'apostrophe du père dans les dernières lignes du livre? Le texte ne le dit pas, il va ailleurs, de même que la narratrice – Ulysse et sirène à la fois – ne restera pas à Césarée.

Mais son départ s'accompagne de l'annonce du retour, à „[m]a capitale des douleurs“ (213), à l'odyssée de l'écriture. Elle reflète dans l'imbrication des histoires et de l'Histoire le cheminement compliqué de la quête. Un aparté en dit l'essence:

Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite [...]. N'est-ce pas une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous [...] qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner et se retourner... n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir... libérées? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de notre tête... (129)

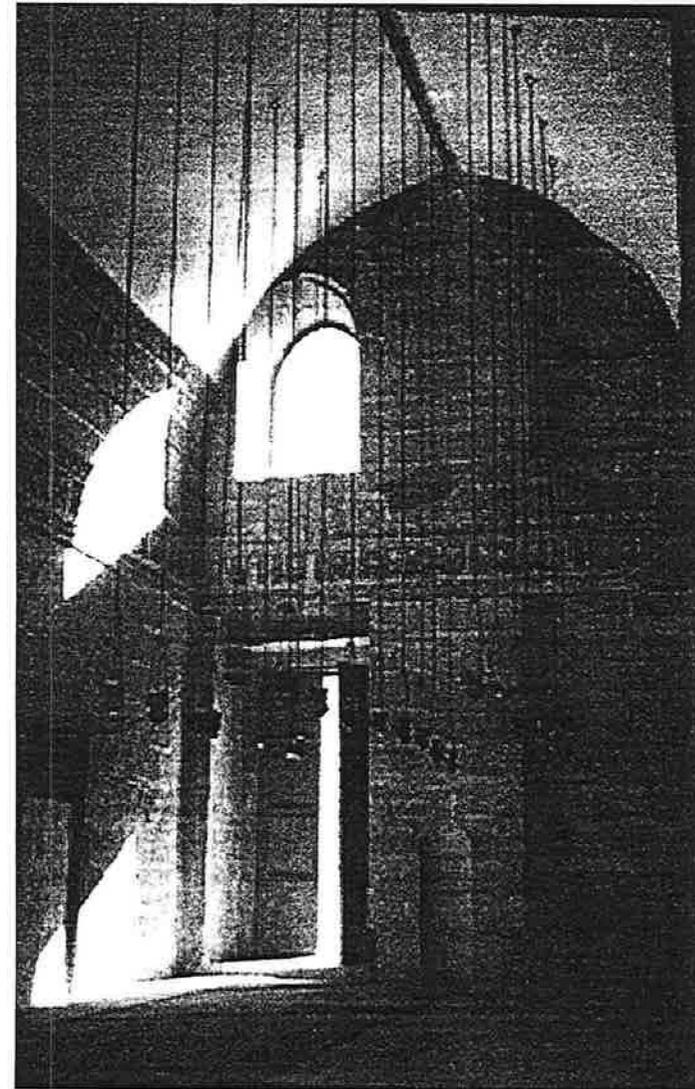
Une montagne surplombe la ville et le port de Cherchell. C'est sur une falaise que sont assises les sirènes d'Homère. Les nouvelles sirènes de *La*

*femme sans sépulture* ont fait de la montagne leur falaise.<sup>28</sup> Elles attendent le retour d'Ulysse.

<sup>28</sup>Tante Zohra chez laquelle se rendent Mina et la narratrice „habite sur les collines qui sont à l'avant-flanc des monts du Dahra“ (69; cf. 125). Zoulikha combat „dans les montagnes qui surplombent Césarée“ (54).

### Références bibliographiques

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Djebar, Assia. *L'amour, la fantasia*. Paris: J.-C. Lattès/Enal, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La femme sans sépulture*. Paris: Albin Michel, 2002.
- Fanon, Frantz. *Sociologie d'une révolution*. Paris: François Maspero, 1978.
- Genet, Jean. *Les paravents*. Paris: Marc Barbézat, L'Arbalète, 1961-1976.
- Homère, *Odyssée*. Traduction de Victor Bérard Paris: Le livre de poche, 1996.
- Rimbaud, Arthur. *Oeuvres complètes*. Ed. Rolland de Renévillle -- Jules Mouquet. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- Ruhe, Ernstpeter. „Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djebar“. Alfred Hornung – Ernstpeter Ruhe (ed.). *Postcolonialisme et autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Amsterdam: Rodopi, 1998: 161-177.
- \_\_\_\_\_. „Un cri dans le bleu immergé. Binswanger, Foucault et l'imagination de la chute dans *Les nuits de Strasbourg*“. Ernstpeter Ruhe (ed.). *Assia Djebar*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001; *Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb* 5: 169-188.
- Sirènes m'étaient contées*. Catalogue de l'exposition organisée à Bruxelles du 20 novembre 1992 au 14 février 1993 par la Galerie CGER. s.l. s.d.
- Stuby, Anna Maria. *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992; *Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur*.



Sultan Hassan Mosque and Madrasa  
(Cairo, Egypt)