



République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la
recherche scientifique
Université Larbi Tébessi - Tébessa
Faculté de lettres et des langues étrangères
Département de lettres et langue française



Mémoire de fin d'études
en vue de l'obtention du diplôme de MASTER
Domaine : lettres et langue française
Filière : Littérature générale et comparée

Les forces de liberté: Libération dans Ombre
Sultane de Assia Djebar

Présenté Par :

Djellali Safa

Sous la direction de :

Dr. Djebli Safa

Année universitaire : 2021/2022

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Remerciements

Je veux dans un premier temps remercier, ma directrice de recherche Mlle. Djebli Safa, enseignante à l'université de Tébessa, pour sa patience et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion depuis son inspiration du thème et jusqu'à la délibération de nos jury respectés.

Je remercie également toute l'équipe pédagogique et administrative de l'université de Tébessa et les intervenants responsables de notre formation au sein de la faculté de lettres et des langues étrangères surtout ceux du département de lettres et langue françaises plus spécialement les enseignants qui prennent en charge le deuxième cycle en LGC.

Dédicaces

Je dédie cet humble travail à ma mère **Alleg Yasmina**

Ma chère mère aucune dédicace ne serait exprimer ma gratitude, mon amour envers elle, pour son éducation, les sacrifices qu'elle a faits pour que nous puissions devenir les personnes que nous sommes aujourd'hui, que ce travail soit l'exaucement de ses vœux et le fruit de ses sacrifices en attendant d'éventuelles réussites dans ma vie.

Elle a guetté mes pas, et m'acouvé de tendresse, sa prière et sa bénédiction m'ont été d'un grand secours pour mener à bien mes études. Elle m'aaidé et soutenu pendant de nombreuses années avec à chaque fois une attention renouvelée. Puisse Dieu, tout puissant la combler de santé, de bonheur et lui procurer une longue vie.

A mon cher oncle Toufik, mes oncles, ma tante Sabiha, l'hej Tarek ma famille. I ls m'ont chaleureusement supporté et encouragé tout au long de mon parcours.

A Mouhamed El-haddi qui m'a aidé tout au long de mon parcours universitaire, rien ne peut remplacer ta bonté avec moi.

mes chères sœurs : Faten, Salma, Sabrine, Selma, Chaima, Nardjes et Nour je vous aime.

Ma petite Lucy .

Djellali Safa

Résumé en trois langues (Arabe, Français, Anglais)

1. Résumé

Ce travail de recherche préparé afin de finaliser un mémoire de Master en littérature générale et comparée, validant de la sorte cinq ans de dur labeur qui passèrent comme un éclair.

Pour une bonne perception de ce travail; nous résumerons les grandes lignes de cette recherche qui traite un thème qui nous tiens à cœur intitulé : les forces de liberté - libérations dans Ombre Sultane de Assia Djebar. Dans cet humble travail nous avons décidé de parler d'un chef d'œuvre de la littérature en général de la fameuse dame a la première chaire de l'académie française.

Avec comme perspective d'étudier et d'analyser son œuvre Ombre sultane en démontrant son engagement pour la cause féminine et l'étude de sa doctrine idéologique en faisant une analyse sociocritique et une étude générale qui nous amènera à démontrer tout cela.

Les Mots Clés:

Les forces de liberté - La société algérienne - La sociocritique - Une étude des personnages – la femme algérienne .

2. Abstract

This research work prepared in order to finalize a Master's thesis in general and comparative literature, thus validating five years of hard work which passed like lightning.

To help you and guide you towards a good perception of our work; we will summarize the main lines of this research which will deal with a theme that is close to our heart entitled: the forces of freedom - liberations in Ombre Sultane by Assia Djebar.

In this humble work we have decided to speak of a masterpiece of literature in general from the famous lady to the first chair of the French Academy.

With the perspective of studying and analyzing her Sultana shadow work by demonstrating her commitment to the female cause and the study of her ideological doctrine by making a sociocritical analysis and a general study which will lead us to demonstrate all this.

Key Words:

Freedom foces, Algerian society, - La sociocritique, the characters, the algérien woman

3-ملخص

أعد هذا العمل البحثي من أجل وضع اللمسات الأخيرة على أطروحة ماستر في الأدب العام والمقارن، وبالتالي أتمام خمس سنوات من العمل الشاق التي مرت علينا كالومضة. لمساعدتكم وإرشادكم نحو تصور جيد لعملنا؛ سنلخص الخطوط الرئيسية لهذا البحث الذي سيتناول موضوعاً قريباً من قلوبنا بعنوان: قوى الحرية - التحرر في أومبر سلطان لآسيا جبار. في هذا العمل المتواضع قررنا أن نتحدث عن تحفة الأدب بشكل عام من السيدة الشهيرة صاحبة أول كرسي عربي في الأكاديمية الفرنسية. من منظور دراسة وتحليل عملها و من خلال إظهار التزامها بالقضية الأنثوية ودراسة مذهبها الأيديولوجي من خلال إجراء تحليل اجتماعي ودراسة عامة ستقودنا إلى إثبات كل هذا.

الكلمات المفتاحية

قوى الحرية – المجتمع الجزائري- دراسة المجتمع- دراسة للشخصيات –المرأة الجزائرية

Introduction

Dans toutes les époques, le rôle de la femme est indéniable, surtout à notre époque, si l'on peut dire la société moderne, Les femmes doivent avoir confiance en elles, être ambitieuses, avoir de bonnes idées, être persévérantes, travailleuses et créatives. Elles sont le partenaire fondamental de l'homme et leur rôle dans la société est considéré comme l'un des rôles les plus importants pour un être humain dans la société. En dépit des contraintes et des obstacles auxquels la femme est confrontée dans certaines sociétés le cas des femmes arabo-musulmanes et nord-africaines, elles ont tout de même prouvé qu'elles peuvent s'adapter à l'évolution des conditions sociales, économiques et politiques qui les entourent et confirment leurs progrès remarquables dans les domaines qui nécessitent des connaissances, et du savoir faire

"Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui."¹

La culture par ses spécificités et ses rencontres avec d'autres cultures, est véhiculée par la littérature. Le texte littéraire peut constituer un moyen d'accès à des codes sociaux et à des modèles culturels car, quelle que soit sa langue d'expression il renferme souvent une représentation du monde, des valeurs partagées entre une culture et une autre. L'un des moyens de mettre en exergue cette interculturalité reconstruit l'identité culturelle.

La littérature est l'une des plus grandes créations humaines, par son ingéniosité et par la créativité de ceux qui œuvrent pour nous faire rêver. Elle nous transporte vers des mondes imaginaires. Sous divers formes, genres et styles de la poésie en passant par le théâtre jusqu'à l'avènement du fameux roman.

Ombre sultane, le roman objet de notre travail dont l'action se déroule principalement à Alger et ses alentours, raconte l'histoire de deux femmes, ou bien des femmes, d'Algérie : des mères, des sœurs, des voisines, des cousines. Comme des pièces d'une mosaïque, ces femmes-là trouvent leur place dans le récit quand Isma, la narratrice, se plonge dans les souvenirs de son enfance. Elle nous fait vivre des scènes dans des espaces clos ou sous un ciel ouvert, là où elle découvre les limitations et les conditions des femmes, parfois entendant des confessions inattendues, pas faites pour ses oreilles trop jeunes. Aussi, fait-elle émerger une autre femme qui d'aucune façon ne constitue une partie de son passé: Hajila, la femme qui rend possible la séparation entre elle-même et son mari.

¹ Assia Djebar – Femmes d'Alger dans leur appartement 1980

Ce travail vise à étudier l'œuvre de Ombre Sultane d'Assia Djébar, en se basant sur le côté sociologique et idéologique dans ce roman: **Alors quel est le rôle de la doctrine féministe de Assia Djébar pour l'émancipation féminine? Et comment défend-on les conditions des femmes dans notre société par le biais de la littérature?**

Notre travail est fondé sur la littérature maghrébine afin d'étudier les aspects du métissage culturel dans l'œuvre et d'identifier les traits identitaires et idéologiques de l'auteur. Pour atteindre ce but, nous avons proposé quelques hypothèses qui pourraient nous aider à répondre à notre problématique :

- La littérature véhicule des idéologies et défend des doctrines sociales.
- Tout au long de notre histoire riche en contact civilisationnel, la femme a vécu une oppression et a trouvé par le biais de la littérature un moyen de se défendre.

Ce corpus qui mis les fondations de la littérature engagée pour la cause féminine et la mise en avant du roman et de l'écriture romanesque, telle qu'elle nous a été transmise comme héritage de la virtuosité de Assia Djébar..

A cet effet, nous analysons notre corpus par l'appui de l'approche sociocritique qui nous permettra de percevoir le texte littéraire comme objet social qui aide à pénétrer la société avec ses éléments : culture, civilisation..., ainsi, l'approche narratologique qui permet d'analyser le roman.

Après cette présentation, il est temps d'affirmer le parcours qui va être emprunté dans les pages qui suivent. D'abord, nous allons avancer une étude divisée en trois grands chapitres, le premier décrit les recherches et les différents points de vue théoriques au tour des définitions des notions de base de notre thème y compris : la littérature, la culture, l'identité, et le féminisme, en mettant en relief la relation entre ces conceptions afin de faciliter la compréhension du contexte générale de l'œuvre et son analyse.

Le deuxième chapitre à son tour se compose de trois parties, la première s'intéresse à la présentation de l'auteur Assia Djébar, son vécu, ses œuvres et son rôle majeur dans la littérature Maghrébine. La deuxième partie se préoccupe de la présentation et l'analyse de notre corpus Ombre Sultane en tant qu'œuvre féministe. La dernière partie de ce chapitre fut une étude narratologique complète de notre roman.

Le troisième chapitre transpose de façon plus concrète les concepts énoncés précédemment, il comporte trois parties, la première est une étude analytique et sociocritique du roman, elle sert à analyser la structure et le paratexte avec tous ses composants. La deuxième est l'étude sémiologique des personnages. La dernière partie, aborde les traces de idéologiques et culturelles de notre romancière.

Chapitre I : Synthèse et théories

I- La littérature

« Pour l'écrivain, la littérature est cette parole qui dit jusqu'à la mort : je ne commencerai pas à vivre avant de savoir quel est le sens de la vie. »¹

1 Etymologie et définition

Le mot littérature issu du latin « Litteratura » dérivé du « Lettra » (la lettre), apparaît au début de XII^e siècle avec un sens technique de chose écrite puis évolue à la fin du moyen âge vers le sens de « savoir tiré des livres », avant d'atteindre au XVII^e et XVIII^e siècles son sens principal actuel : ensemble des œuvres écrites ou orales comportant une dimension esthétique et artistique.² la littérature est la plus grande création humaine par son ingéniosité et sa créativité que l'on définit comme l'ensemble de la production intellectuelle ayant une valeur esthétique, elle véhicule les émotions de ses auteurs et relate les faits historiques de notre civilisation. D'une part, Andreï Makine, un écrivain russe, définit la bonne littérature ainsi : « *La vraie littérature était cette magie dont un mot, une strophe, un verset nous transportaient dans un éternel instant de beauté.* »³

Il passe en revue cet aspect esthétique de la littérature qu'elle permet aux lecteurs de s'évader. Cette forme d'expression artistique vise notamment à éduquer, à communiquer des pensées, à influencer et même à séduire : « *La littérature garde l'acception générale de la connaissance obtenue par les livres. On dit alors avoir de la littérature comme on dit aujourd'hui avoir de la culture.* »

Dit Philippe Caron

Cette dernière comme fait culturel peut parfois contribuer à constituer une identité nationale, selon Amr Séoud : « *Le problème des littératures se pose ainsi en terme de nationalistes voire nationalisme et on aime partout lier la littérature à un patrimoine.* »⁴

Elle érige un héritage patrimonial d'un pays lorsqu'elle souligne les valeurs, les traditions, les mœurs et tout ce qui peut transmettre la culture d'une civilisation précise en sauvegardant ses traits identitaires.

¹Roland Barthe, Œuvres complètes: 1962-1967 (édition 2002)

²<https://www.espacefrancais.com/la-litterature/>consulté le 10/04/2022 à 17h00

³Jean-Paul Sartre, *Quest-ce-que la littérature ?*, essai, Gallimard (1985) p307

⁴ Cours de Mr Dakhia, littérature maghrébine 2017

Bien que, la notion de la littérature a été constamment remise en cause par des théoriciens et des critiques en évoquant au fil des siècles des différentes définitions et pour mieux englober l'évolution de ces dernières ; il est favorable de se référer initialement à sa genèse.

2 Histoire littéraire

Histoire littéraire : Aristote définit la littérature comme un domaine vaste et en constante évolution L'histoire littéraire comme histoire des genres et des œuvres¹. Revenons aux temps anciens, La littérature grecque et romaine a jeté les bases de la littérature occidentale A partir de cette période, pour imiter, adapter, rejeter et réparer l'inévitable héritage classique. Quinze cents ans entre Homère et l'aube du Moyen Âge Les principales formes de prose et de poésie ont émergé ainsi que La littérature comme activité à part entière. C'est un domaine emphatiquement évolutif et très vaste.²

3 Genre littéraire

Le mot lui-même a d'abord été employé dans les sciences naturelles. Nous appelons « genre » un groupe d'espèces qui présentent des caractères communs plus ou moins remarquables. On y appelle « espèce » des lignées secondaires entre lesquelles tout mélange devient impossible, et qui, du reste, sont fécondes.

En littérature

La critique s'est appropriée ces termes ; et les critiques, tout comme les naturalistes, parlent, eux aussi, de genres et d'espèces : « *Les genres littéraires sont des espèces dans le règne littéraire, comme il y a des espèces dans le règne végétal et dans le règne animal* ». ³

La naissance de cette notion en littérature était illustrée récemment par Antoine Compagnon en racontant une histoire dans laquelle, il a distingué le genre littéraire d'autres termes. C'est celle du « soldat de Baltimore ». Stendhal la relate dans *Racine et Shakespeare* en 1823, et elle est alors toute récente. Je cite Stendhal : L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence

¹<https://www.espacefrancais.com/la-litterature/>consulté le 17/04/2022 à 19h00

²<http://andret.free.fr/lit/antic.htm>consulté le 10/04/2022 à 17h20

³Émile Faguet, *Revue de Paris*, 1985

un maudit nègre aura tué une femme blanche. »¹ Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Ici, ce que le soldat de Baltimore introduit, c'est l'idée de convention littéraire. La littérature, comme tout discours suppose, des conventions, et la première de ces conventions, c'est qu'il s'agit de littérature. Le soldat de Baltimore n'était jamais entré dans un théâtre, il n'avait jamais vu une pièce de théâtre, il ne savait pas à quoi s'attendre. La littérature est une attente. Entrer en littérature, comme lecteur ou comme spectateur, mais aussi comme auteur, c'est intégrer un système d'attentes. Le genre est une convention discursive.²

Le système des genres chez les anciens, repose surtout sur l'hypothèse d'une adéquation du ton, de la forme et du sujet, entre lesquels doit exister une convenance. Si l'on détourne l'un de ces éléments, en s'écarte du genre, soit par dérision, soit par créer un sous-genre difficile à classer.

A partir d'un nombre restreint de genres fondamentaux, les auteurs ont, par glissement plus que par rupture, créé des genres mixtes pouvant revêtir une originalité momentanée, puis, s'ils furent souvent imités, durable. La postérité des de ces genres mineurs a souvent été plus grande que celle de leurs genres d'origine, et l'œil du lecteur moderne, qui est sensible à cette postérité, a parfois du mal à les situer dans le contexte antique.³

En outre, depuis l'antiquité jusqu'aux siècles modernes la notion du genre littéraire reste ambiguë et floue en exprimant à chaque fois une réalité quasiment différente, c'est ce que Tzvetan Todorov a mentionné : « Chaque époque a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie. »⁴

Ces derniers temps, on distingue globalement cinq genres principaux qui comportent des caractéristiques communes, On cite : le genre épistolaire, le genre théâtral, le genre poétique, le genre argumentatif et dernièrement le genre narratif qui inclut à son tour le fameux sous-genre : le roman.

¹ Stendhal, *Racine et Shakespeare, Othello*

² Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998. P19

³ Gaillard, Jacques (2012). *La théorie du genre, Approche de la littérature latine des origines à Apulée*. Paris : éditions Nathan, p22

⁴ Tzvetan Todorov, *Les Formes du discours*, cité dans Michel Corvin, *Qu'est-ce que la comédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 4.

4 Le roman

« Il est l'autre de tous les genres, l'autre de la définition. Par rapport aux genres et à ce qui généralise, il est ce qui dégénère, ce qui dé généralise. Là où il y a un toujours, mettez un parfois, là où il y a un tous, mettez un quelques et commencez d'approcher du roman »¹

D'après Pascal Guignard, le roman est un genre imprévisible, qui ne peut pas être envisagé, c'est précisément pour cette raison que le romancier jouit pleinement de la liberté d'expression. Au début du XII^e siècle, le roman désigne la langue vulgaire par opposition au latin. D'où le second sens de roman : c'est un texte vulgaire qui est la traduction ou l'arrangement d'un texte latin.² Pour Littré, le Roman « est une histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures. »³ Quel que soit la forme du roman, le roman est un récit, une narration, il nous propose de nous intéresser à la vie d'un ou de plusieurs personnages.

C'est une disposition naturelle de l'esprit humain qui nous donne le goût de « nous soustraire au cours ordinaire des choses pour nous créer un ordre imaginaire d'événements où nos facultés trouvent un plus libre exercice ».⁴

Le roman est un genre polymorphe, qui présente de nombreux sous-genres littéraires ; c'est un genre en constante évolution parce qu'il est resté longtemps sans codification, à l'inverse du théâtre ou de la poésie. Le romancier bénéficie donc d'une grande liberté formelle et thématique.⁵ Parmi ces nombreux sous genres, nous citons le roman d'aventure, qui présente l'ensemble des voyages et des épreuves qui ont été, depuis l'antiquité, les voies royales du roman d'aventure, Le roman d'aventure garde le dessein de nous arracher à la vie quotidienne, de nous introduire dans un monde où le héros court à chaque instant des risques et d'abord le risque de mourir.⁶ C'est réellement ce que notre roman « Ombre Sultane » d'Assia Djebar représente.

4.1 Caractéristiques du roman

Le roman se définit comme un récit fictif en prose, il est constitué de plusieurs éléments, commençant d'abord par l'intrigue qui désigne le déroulement des événements qui établit le nœud de l'action. Elle est composée de plusieurs séquences, c'est-à-dire des passages qui forment une unité sur le plan du temps, des lieux, de l'action et de l'intervention des

¹Pascal Guignard, essayiste et romancier, en 1989 dans un numéro du Débat

²Michel Raimond(2011), le roman ce parvenu, Le Roman .Paris : Armand Colin, p 27

³ Ibid. p30

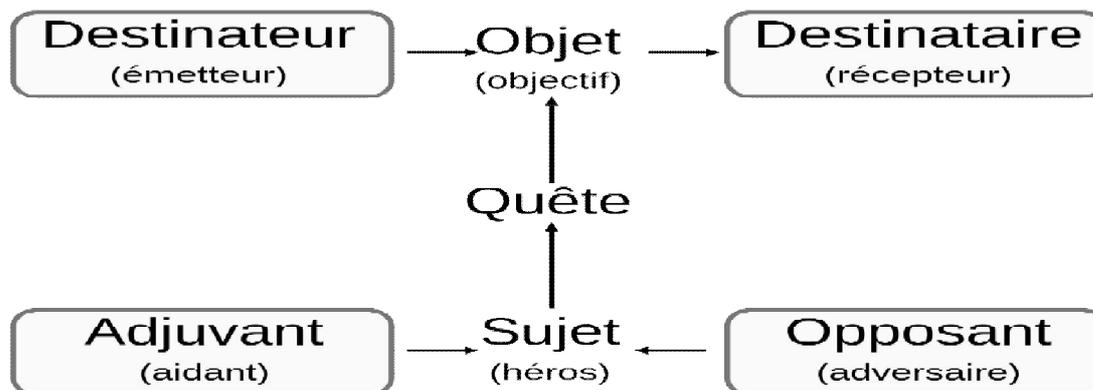
⁴article « Roman » de la Grande Encyclopédie

⁵https://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782340025714_extrait.pdfconsulté le 12/04/2022 à 10h15

⁶ Le roman, p39

personnages.¹ Elle est l'une des plus importants éléments dans le roman sous prétexte qu'elle est considérée comme étant le conducteur de l'histoire. Ensuite, le personnage est l'élément primordial du roman, c'est un être imaginaire, le terme a subi une grande évolution au fil du temps ; durant l'Antiquité, le personnage est conçu comme un héros, un être hors du commun, un demi dieu dont le destin est scellé dès la naissance, il incarne des valeurs collectives comme la foi, la force et le courage.²

Dans la poétique d'Aristote, le personnage est considéré pour l'essentiel comme l'agent de l'action.³ De surcroît, le personnage est l'acteur du premier élément à savoir l'intrigue, on peut qualifier le personnage comme principal ou secondaire selon son rôle qu'il joue et sa fonction dans le roman. L'étude de cet élément est présentée dans un schéma appelé le schéma actanciel de Greimas qui porte sur les personnages et les relations qui existent entre eux :



4

En outre, ce qui caractérise ce genre narratif est la présence d'un narrateur, Il est « la médiation narrative », c'est celui qui raconte l'histoire, celui qui structure, assure l'organisation de la fiction et la met dans son cadre spatio-temporel, il se distingue du personnage et de l'auteur : « *qui parle dans le récit n'est pas qui écrit dans la vie* »⁵ Le narrateur se distingue de l'écrivain par la virtualité, le narrateur est une conception fictive qui existe dans le monde imaginaire alors que l'écrivain est une personne réelle qui existe dans le monde tangible.

¹<https://www.espacefrancais.com/les-elements-constitutifs-du-roman> consulté le 12/04/2022 à 11h00

² <https://www.schoolmouv.fr/cours/definition-et-caracterisation-du-personnage/fiche-de-cours> consulté le 12/04/2022 à 14h20

³ Le roman, p202

⁴<http://www.alloprof.qc.ca/BV/pages/f1051.aspx> consulté le 22/04/2022 consulté le 22/04/2022 à 19h 20

⁵ Cours de Mme Djebli, fichier PDF, Analyse du discours littéraire, 2018, p21

Le dernier élément qui constitue et complète la narration du roman est le cadre spatio-temporel qui relie l'espace et l'endroit où se passent les actions des personnages et le temps, c'est-à-dire la période ou la durée des événements.

Le récit pour s'inaugurer, se maintenir, se développer comme un monde clos, suffisant, constitué, exige à la fois local (localité) et temporalité. Il doit dire quand, il doit dire où. L'évènement narratif ne se propose que muni de toutes ses coordonnées. Sans données temporelles, spatiales (conjointes à d'autres) le message narratif ne peut être délivré. »¹

L'écriture romanesque vise par son style et sa vraisemblance le plaisir littéraire, elle permet au lecteur de s'évader et elle lui révèle l'âme humaine.²

4.2 Le roman chez Assia Djébar

L'Histoire demeure un espace du discours littéraire constamment sollicité et sans cesse revisité par Assia Djébar : l'insertion de l'Histoire, dans son œuvre romanesque, est liée à l'actualisation du passé et s'articule tout particulièrement sur la période coloniale. Ce passé, bien souvent, se matérialise à travers l'écriture récurrente, voire rituelle, de la thématique de la guerre. Ses textes sont fortement référenciés en déployant une scénographie coloniale relative à la contextualisation des événements historiques. De ce fait, nous constatons que dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *La disparition de la langue française*, l'espace de référence est l'Algérie, les noms des villes et des personnages sont majoritairement algériens. En fait, par définition, le roman est un récit fictif qui met en scène des personnages agissant dans un cadre spatio-temporel. Les personnages sont un : « élément majeur du récit : à titre d'agent et de support de l'enchaînement des actions, ils en constituent des actants. Le personnage est toujours construction de mots et de signes

Les œuvres de Assia Djébar partent souvent de l'individuel, voire de l'autobiographique, pour évoquer des thèmes collectifs. Elle a ainsi à plusieurs reprises dépeint la situation de sa génération, confrontée aux valeurs de deux communautés et de deux cultures.

Parmi ses premières œuvres, *Les Enfants du nouveau monde*, en 1962, et *Les Alouettes naïves* en 1967, se placent durant la [guerre d'indépendance algérienne](#) (qui n'est pas terminée au moment où le premier de ces romans est écrit), et évoquent le rôle des femmes au quotidien et

¹C.Grivel, production de l'intérêt romanesque in Littérature : textes théoriques et critiques, Paris, Nathan, 2004, p115

²M.Delecroix et F.Hallyn, in Introduction aux études littéraires Paris, Duculot, 1995, p174

dans ce conflit spécifique, leur claustration dans la société traditionnelle algérienne et leur désir d'émancipation.

II- Identité et culture

« L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence. »¹

Amine, Maalouf

« Ce qui crée le sentiment de soi, c'est essentiellement la manière dont nos souvenirs construisent notre identité. »²

Boris Cyrulnik

1 Race et ethnies

Selon le Trésor de la Langue Française Informatisé, le mot « race » signifie en biologie Subdivision de l'espèce fondée sur des caractères physiques héréditaires, représentée par une population. Plus précisément en anthropologie, ce mot signifie :

- Groupement naturel d'êtres humains, actuels ou fossiles, qui présentent un ensemble de caractères physiques communs héréditaires, indépendamment de leurs langues et nationalités.
- Ensemble de personnes qui présentent des caractères communs dus à l'histoire, à une communauté, actuelle ou passée, de langue, de civilisation sans référence biologique dûment fondée³

La notion de race a été utilisée à partir du XVIII^e siècle pour distinguer des groupes humains possédant des critères physiques transmissibles, dans le prolongement des généalogies bibliques puis des grandes taxonomies de Linné. Au XX^e siècle, elle a notamment été utilisée pour justifier la perpétration de la Shoah par les nazis, l'apartheid en Afrique du Sud et la ségrégation aux États-Unis. Elle n'est plus employée aujourd'hui dans la description du monde vivant que pour désigner les espèces et sous-espèces du monde animal en général.⁴

Une ethnie ou un groupe ethnique est une population humaine qui considère avoir en commun une ascendance, une histoire (historique, mythologique) une culture, une langue ou un dialecte, un mode de vie; bien souvent plusieurs de ces éléments à la fois. L'appartenance à une ethnie ou ethnicité est liée à un patrimoine culturel commun, que ce soit la tradition, les

¹ AMIN, Maalouf (1998), les identités meurtrières, Grasset, p.62

² BORIS cyrulnik, L'ensorcellement du monde, édition Odile Jacob, coll. 67, 1997, p. 211

³ Le trésor de la langue française informatisé

⁴ Étymologie du terme race, sur www.cnrtl.fr consulté le 13/03/2020 à 21h50

coutumes, le rôle social, l'origine géographique, l'idéologie, la philosophie, la religion, la cuisine, l'habillement, la musique...

Les plus grands groupes ethniques actuels peuvent comprendre plusieurs centaines de millions de personnes (Hans, Arabes, Russes, Bengalis, Latino-Américains, Amazigh...) et être présents dans plusieurs pays.¹

2 Les fondements de l'identité

La philosophe Hannah ARENDT écrit : « *Le monde commun est ce qui nous accueille à notre naissance et ce que nous laissons derrière nous en mourant. Il transcende notre vie aussi bien dans le passé que dans l'avenir. Il était là avant nous, il survivra au bref séjour que nous y faisons. Il est ce que nous avons en commun, non seulement avec nos contemporains, mais aussi avec ceux qui viendront après nous* »²

L'identité est un ensemble de critères de définition d'un sujet et un sentiment interne. Ce sentiment d'identité est composé de différents sentiments : sentiments d'unité, de cohérence, d'appartenance, de valeur, d'autonomie et de confiance organisés autour d'une volonté d'existence. Nous allons examiner successivement les référents de l'identité puis les différents noyaux de l'identité individuelle, groupale ou culturelle.

L'identité, au sens large, est d'abord un ensemble de caractéristiques qui permettent de définir expressément un objet ou un acteur. L'identification extérieure est la recherche de ces caractéristiques.

2.1 Traditions, mœurs et coutumes

« *Mais dans son sens le plus haut, le syncrétisme est la reconnaissance d'une unique tradition, qui traverse et qui nourrit toutes les religions, tous les savoirs, toutes les philosophies...* »³

Le pendule de Foucault - Umberto Eco

Les traditions illustrent l'histoire des peuples. Dicton

La tradition désigne la transmission continue d'un contenu culturel à travers l'histoire depuis un événement fondateur ou un passé immémorial (du latin traditio, tradere, de trans « à travers » et dare « donner », « faire passer à un autre, remettre »). Cet héritage immatériel peut constituer le vecteur d'identité d'une communauté humaine, élément pouvant contribuer à son ethnogénèse. Dans son sens absolu, la tradition est une mémoire et un projet, en un mot une conscience collective : le souvenir de ce qui a été, avec le devoir de le transmettre et de l'enrichir.

¹Gilles Ferréol (dir.), Dictionnaire de sociologie, Armand Colin, Paris 2010

²ARENDT Hannah, Condition de L'homme moderne, 1958, p. 53

³Umberto Eco, Le pendule de foucault, Bompiani , 1988, p 78

Avec l'article indéfini, une tradition peut désigner un mouvement religieux par ce qui l'anime, ou plus couramment, une pratique symbolique particulière, comme les traditions populaires.¹

Mœurs du latin *mos*, au pluriel *moris*, conduite, manière d'agir, genre de vie, habitude.

En sociologie, les mœurs sont les habitudes naturelles ou acquises de conduite ou de manière de vivre d'un individu, d'un groupe, d'un peuple, d'une société. Les mœurs varient selon les époques et les peuples. Elles sont étudiées en ethnologie et en sociologie comparative. Par extension, le terme mœurs s'applique aux habitudes naturelles des différentes espèces animales.²

Une coutume est une pratique qui s'applique à travers les générations afin de reproduire et de conserver les mêmes habitudes et les mêmes agissements anciens d'un peuple, d'un pays ou d'une famille. La coutume et la tradition sont intimement liées et sont souvent associées mais la tradition peut être définie comme la pensée qui entoure la mise en application concrète de coutume dans les faits.

"Presque tout ce qui caractérise l'humanité se résume par le mot culture."

François Jacob - 1920-2013 - *Le jeu des possibles* - 1981

3 Etymologie et définition de la culture

➤ Etymologie

Le mot culture descend du latin "cultura" qui désigne dans son sens littéral le soin que l'on procure à une terre afin de la rendre fertile et rentable. Ce terme provient à son tour du verbe "colère" « LATIN » qui signifie "habiter ou cultiver. Dans son sens second, le terme désigne l'action de cultiver l'esprit et l'enrichir par l'ensemble des connaissances acquises par un individu. Apparemment, le philosophe romain Cicéron fut le premier qui a employé le terme culture: « Un champ, si fertile soit-il, ne peut être productif sans culture, et c'est la même chose pour l'âme sans enseignement [...] La culture de l'âme (*cultura animi*), c'est la philosophie : c'est elle qui extirpe radicalement les vices, met les âmes en état de recevoir les semences, et, pour ainsi dire, sème ce qui, une fois développé, jettera la plus abondante des récoltes. »³

¹Nouveau dictionnaire universel des synonymes de la langue française » de François Guizot - 1822, p 19

²<http://www.toupie.org/Dictionnaire/Moeurs.htm> consulté le 12/05/2020 à 12h12

³<https://nanopdf.com/download/la-culture-quest-ce-que-cest> consulté le 14/05/2020 à 20h00

- **Culture et société**

L'anglais Edward Tylor, fondateur de l'anthropologie, est considéré comme le premier à en avoir donné une définition, à la fois en forme d'inventaire et globalisante : Culture ou civilisation, pris dans son sens ethnologique le plus entendu, est ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société »¹.

D'une manière générale, la culture englobe l'ensemble des traditions, des coutumes, des mœurs et des habitudes qui caractérisent une telle ou telle société. Elle peut désigner ainsi l'intellectualité dont les individus jouissent dans leurs sociétés. Lorsqu'on parle de la culture, il est indispensable d'évoquer la notion de la civilisation qui désigne à son tour l'ensemble de croyances et des traits culturels spécifiques à une communauté donnée dans une certaine époque.

III-Le Féminisme

Le féminisme est un ensemble de mouvements et d'idées philosophiques ayant pour vocation de définir et de promouvoir l'égalité (politique, économique, culturelle, sociale et juridique) entre les femmes et les hommes en militant pour les droits des femmes¹ dans la société civile et dans la vie privée. Le féminisme a pour objectif d'abolir, dans ces différents domaines, les inégalités dont sont victimes les femmes. Si le terme « féminisme » ne prend son sens actuel qu'à la fin du XIX^e siècle sous les plumes d'Alexandre Dumas et d'Hubertine Auclert, les idées de libération et d'émancipation des femmes prennent leurs racines dans le siècle des Lumières et se réclament de mouvements plus anciens que des combats menés dans d'autres contextes historiques. L'objectif principal de la première vague féministe est que hommes et femmes deviennent égaux devant la loi.

Le mouvement féministe a suscité une grande diversité d'analyses sociologiques et philosophiques. La deuxième vague féministe, qui intervient à la fin des années 1960 avec la naissance du Mouvement de libération des femmes (MLF) et du *Women's Lib*, a ainsi élaboré plusieurs concepts qui entendent rendre compte de la spécificité du rapport de domination exercé par les hommes sur les femmes. C'est à cette période qu'est reformulé le concept de patriarcat, élaboré celui de sexisme et que l'accent est mis sur la sphère privée comme lieu privilégié de la domination masculine : « le privé est politique »

¹ Lagarde, Christian(2008). L'identité à toute les saucés, identité, langue et nation Qu'est ce qui se joue avec les langue ? . Cahors : édition Trabucaire, p50

L'histoire du féminisme

Beaucoup de femmes ont joué un rôle important dans l'histoire locale ou mondiale, mais toutes n'ont pas nécessairement défendu les droits des femmes. Le mouvement des femmes est composé de femmes et d'hommes qui oeuvrent et luttent pour réaliser l'égalité entre eux et améliorer la vie des femmes en tant que groupe social. Traditionnellement, dans la plupart des sociétés, les femmes étaient confinées au foyer en tant que filles, épouses et mères. Bien souvent, les femmes que l'histoire a retenues ne l'ont été qu'en raison de leur relation avec des hommes célèbres. Bien sûr, de tout temps, de nombreuses femmes ont joué un rôle important dans la vie culturelle et politique, mais elles ont eu tendance à rester invisibles. Et, même si des femmes militent et luttent pour l'égalité ont toujours fait partie de la réalité des sociétés humaines, ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'un mouvement féministe organisé a véritablement vu le jour.

L'une des pionnières sur ce terrain est la femme de lettres italienne Christine de Pizan, qui va réfléchir et écrire sur ses congénères en tant que groupe social. Dès 1495, elle publiera un livre sur la condition féminine. Elle rédigera des critiques d'oeuvres d'hommes célèbres, qui répertorient les péchés et les faiblesses de la gent féminine et se demandent si les femmes sont vraiment des êtres humains ou si elles s'apparentent plutôt à des animaux. Christine de Pizan est un exemple parfait des premières féministes, mais son cas est particulier puisqu'elle savait lire et écrire, chose très inhabituelle pour une femme à cette époque.

Plus tard, les femmes vont participer à la Révolution française, dès le début, en prenant la tête des premières manifestations. Des ouvrières en marche vers Versailles exigent du pain pour leurs familles, ainsi que des changements politiques en faveur de leur condition. Mais, à la fin de la Révolution, il ne sera plus question des droits de la femme. C'est pourquoi, en septembre 1791, Olympe de Gouges rédige la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, en réponse à la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, dans l'intention de dénoncer l'échec de la Révolution française à reconnaître l'égalité entre les femmes et les hommes. Suite à ses écrits (dont cette Déclaration), Olympe de Gouges sera accusée, jugée et condamnée pour trahison, ce qui entraînera son exécution immédiate.

Le mouvement des femmes va prendre de l'ampleur en Amérique du Nord, où la plupart d'entre elles commencent à aller à l'école plus tôt qu'en Europe. Les femmes qui savent lire

et écrire, encouragées à réfléchir à leur condition, vont rapidement remettre en question le fonctionnement de la société. Les premières militantes voyagent à travers le continent pour prôner la fin de l'esclavage et de l'oppression des femmes. En 1848, elles organisent la première Convention pour les droits de la femme et continuent à faire campagne pour améliorer la condition sociale de toutes les femmes. Le mouvement va ensuite démarrer en Europe, guidé par les mêmes objectifs. Les militantes réunissent des signatures exigeant que les femmes qui travaillent touchent leur propre salaire, qu'elles puissent avoir leur maison et la garde de leurs enfants.

La première vague de militantisme féministe

La lutte pour le suffrage des femmes est connue sous le nom de "Mouvement" le droit de vote des femmes." A la fin du XIXe siècle, le mouvement prend une dimension mondiale. Depuis lors, les termes «féminisme» et «féminisme» ont été utilisés.

La première vague d'activisme féministe a conduit à des manifestations de masse, Publication de revues, discussions structurées et formation d'organisations Internationale des femmes. Enfin, dans les années 1920, les femmes ont obtenu le droit de vote dans la plupart des pays européens et nord-américains. au même

Actuellement, ils sont de plus en plus nombreux à travailler à l'étranger, dans des usines et leurs bureaux, ils s'engagent dans des partis communistes, socialistes et socialistes.Démocrates. C'est aussi au début du 20ème siècle qu'ils purent enfin enregistrer Université et vivre une vie de famille et une vie professionnelle. dans les pays Là où le parti fasciste est arrivé au pouvoir, en revanche, le mouvement féministe est interdit.

Les femmes recommenceront à s'organiser à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans certains pays européens, ils obtiennent alors des droits politiques égaux. elles ou ils La libération est un objectif majeur dans ces sociétés ; La plupart d'entre eux peuvent. Enfin travailler à temps plein, divorcer et aller à l'université.¹

¹ COQUET J-C, «L'être et le passage ou d'une sémiotique à l'autre», in TLE n° 6, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, Paris, 1988, p.106.

La deuxième vague de militantisme féministe

En Europe occidentale et aux USA, le mouvement féministe resurgit dans les années 70. Cette deuxième vague du militantisme féministe vise la « libération de la femme ». Des groupes différents se constituent avec des modes d'action différents. Le courant de pensée féministe libéral demande de meilleures lois en matière d'égalité et la réforme d'institutions comme les écoles, les églises et les médias. Le féminisme radical affirme que la cause de l'inégalité des femmes est le patriarcat, autrement dit, les hommes en tant que groupe oppresseur des femmes. Ce courant met aussi l'accent sur la violence des hommes à l'encontre des femmes et commence à dénoncer la violence domestique et le viol. Pour les féministes socialistes, c'est la combinaison du patriarcat et du capitalisme qui est à l'origine de l'oppression des femmes.

Le deuxième souffle du féminisme va aussi donner naissance à de nouveaux domaines d'étude pour la science. Les études sur les femmes vont devenir une discipline enseignée à l'université, et des ouvrages sont publiés sur les oeuvres des femmes en littérature, musique et sciences, mais aussi sur une histoire qui n'avait encore jamais été écrite : celle des femmes.

Enfin, à cette époque, le mouvement des femmes a joué un rôle important dans la rédaction de documents internationaux sur les droits de la femme, comme la Déclaration universelle des droits de l'homme et la Convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes (CEDAW, 1979).¹

La troisième vague de militantisme féministe

La troisième vague du féminisme fait principalement référence au mouvement américain des années 1990, né en réaction aux médias et aux politiciens conservateurs qui ont déclaré la fin du mouvement féministe ou parlé de « post-féminisme ». Le terme « backlash » a été popularisé par Susan Faludi dans son livre *Backlash : The Cold War on Women*, publié en 1991, qui décrit la réaction négative du système patriarcal envers la libération des femmes. Ce phénomène n'est pas nouveau : les mouvements sous-féministes se sont longtemps heurtés à l'hostilité.

¹COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990. avec l'affirmation de la notion de l'autoréférentialité d'une œuvre d'art

Cependant, dans les années 1980, les formes institutionnelles de violations des droits des femmes se sont intensifiées. Le troisième mouvement féministe se caractérise par une prise de conscience accrue des catégories croisées, telles que la race, la classe, le sexe et l'orientation sexuelle. L'accent est également mis davantage sur les questions raciales, y compris le statut des femmes dans d'autres parties du monde (féminisme mondial). C'est également à cette époque que de nombreuses ONG féministes ont émergé, se concentrant sur des luttes féministes spécifiques plutôt que sur la représentation des idées féministes en général.

Le féminisme de la troisième vague utilise activement les médias et la culture pop pour promouvoir ses idées et mener des activités, par exemple en publiant des blogues ou des magazines électroniques. Il vise à rapprocher le féminisme de la vie quotidienne des citoyen.ne.s. Les principales questions qui préoccupent les féministes de la troisième vague sont le harcèlement sexuel, la violence domestique, l'écart de rémunération entre les femmes et les hommes, les troubles alimentaires et l'image corporelle, les droits sexuels et reproductifs, les crimes d'honneur et les mutilations génitales féminines.¹

Féminisme en littérature

L'idée de littérature féministe a émergé avec l'apparition de la deuxième vague de féministes dans les années soixante, puis ce fut une nouvelle littérature née de la critique féministe et des études de l'écriture des femmes.

La littérature féministe elle-même est construite sur le genre dans son double rapport au sexe et sa charge sociale et culturelle. Il associe la féminité à la participation voire à un rôle social et politique des femmes dans la société.

Dans les théories féministes anglo-saxonnes, le débat entre structuralisme et essentialisme a aussi permis plus tard de faire des femmes écrivains un groupe puis des sous-groupes en soi et d'affirmer l'existence d'une certaine identité féminine, d'ailleurs pour certaines théories critiques on peut distinguer entre leur. D'un point de vue terminologique, il y a trois appellations qui classent la position et le développement des femmes dans la littérature

Dans les théories féministes *anglophones*, un débat entre *constructivisme et essentialisme* a également permis par la suite de *faire des écrivains femmes un groupe* puis des sous-

¹[Le féminisme et les mouvements de femmes \(coe.int\)](http://coe.int)

groupes à *part entière*, et d'affirmer l'existence d'une identité féminine spécifique. D'ailleurs, pour certaines théories critiques, on peut distinguer, d'un point de vue terminologique, trois appellations qui catégorisent la place des femmes dans la littérature, ainsi que leur évolution :

- au départ était une *littérature "féminine"*, s'appuyant sur les schémas narratifs et les thèmes de la tradition des écrivains masculins ;
- puis arrive la *littérature "féministe"*, qui tend à contester ces schémas et revendique son droit à l'autonomie ;
- enfin la *littérature dite "de femme"*, imposant et revendiquant sa propre identité du genre.

Ainsi cette littérature féminine s'est totalement indépendante des styles préétablis sans chercher à en inventer d'autres.

La question de la littérature féministe a été beaucoup discutée dans les pays anglophones où les études sur les femmes se sont implantées dans les universités, par contre dans d'autres pays comme la France cette littérature a été quelque peu mise de côté, la distinction entre féminin et féministe et étant donné que les femmes sont quelque peu ambiguës et donc peu étudiées, nous avons remarqué que le terme "genre" est très peu utilisé pour parler des littératures européennes mais est plus courant pour parler de locuteurs francophones non européens comme la littérature québécoise.

Grâce aux études féministes, l'écriture féminine est devenue une catégorie à analyser. C'est ainsi que nous avons pu visualiser une fiction féminine spécifique, puis écrire une écriture féminine différente de l'écriture masculine, ce qui apporterait de nouveaux éléments aux différences biologiques entre les sexes.

Genre et écriture

Grâce aux études féministes, les écritures de femmes deviennent une catégorie à analyser. C'est ainsi que l'on a pu concevoir une imagination féminine spécifique, d'où une écriture féminine différente d'une écriture masculine, et qui apporterait de nouveaux éléments aux différences biologiques entre les sexes.

Apparaît alors la gynocritique, terme créé par *Elaine Showalter* :

il s'agit d'une critique étudiant les femmes comme écrivains mais aussi les thèmes, les époques, les genres et les structures inclus dans leurs récits.

Elle servira à poser les règles d'une tradition littéraire féministe.¹

En 1954, elle entre en khâgne au lycée Fénelon (Paris). L'un de ses professeurs est Dina Dreyfus. L'année suivante, elle intègre l'École normale supérieure de jeunes filles de Sèvres, où elle choisit l'étude de l'Histoire. Elle est la première femme algérienne à intégrer l'École. À partir de 1956, elle décide de suivre le mot d'ordre de grève de l'UGEMA, l'Union générale des étudiants musulmans algériens, pour protester contre la répression en Algérie, et ne passe pas ses examens. Elle est exclue de l'école de la rue de Sèvres pour avoir participé à la grève. C'est à cette occasion qu'elle écrit son premier roman, *La Soif*. Pour ne pas choquer sa famille, elle adopte un nom de plume, Assia Djébar : Assia, la consolation, et Djébar, l'intransigeance. Elle épouse l'écrivain Walid Garn, pseudonyme de l'homme de théâtre Ahmed Ould-Rouis, puis quitte la France pour l'Afrique du Nord.²

- **Réflexion sur la littérature des années 90 en Algérie**

Contrairement à la littérature qui faisait valoir la femme à travers son témoignage sur la guerre et à celle où prédomine le spectre de la guerre, les années 90 annoncent une ère nouvelle dans le champ littéraire et la production djébarienne qui est indissolublement liée à la vie. Comme tout intellectuel algérien, Assia Djébar s'engage sur les sillons de la dénonciation. Elle dira dans *Le Blanc de l'Algérie* : « Je ne suis pourtant mue que par cette exigence □ là d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et son urgence »³. Elle affirmera encore : « mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame ».

Écriture d'urgence, parole devant l'imminence du désastre, autant d'expressions employées pour parler de la littérature des années 90. Quoique nous pensions que la littérature algérienne a toujours été une littérature d'urgence. D'ailleurs, pendant les années 50, les œuvres qui ne traitent pas de la guerre ou qui ne sont engagées indirectement sont condamnées par les nationalistes algériens. Les événements qui ensanglantent l'Algérie depuis presque deux décennies alimentent la fiction. Ils ont une incidence certaine sur le

¹[Le féminisme - Théories féministes - La gynocritique \(pagesperso-orange.fr\)](http://pagesperso-orange.fr)

²In revue *Algérie Littérature/ Action*, n°1, mai 1996.

³DJEBAR A., *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, Paris, 1995, p.272.

développement thématique et discursif par la mise en place de nouveaux actants sujets : actants actifs et responsables du désastre et actants témoins de ce désastre.

La critique littéraire la qualifie alors d'une littérature de témoignage puisque l'écrivain a le vouloir d'écrire l'Algérie en deuil. Assia Djébar « rend compte du sang [...] rend compte de la violence »¹. Dans toute son œuvre, « il pleut du sang ». Le sang interpelle le deuil qui ne se porte pas uniquement lorsqu'il y a mort mais aussi lorsque les enfants de la nation dérogent aux normes de la paix civile et qu'ils sont combattus ou reniés par les siens.²

Nous rencontrons alors, dans l'œuvre des années 90 particulièrement, la présence de la mort qui hante l'auteur. L'idée du maléfique y est exprimée. Elle appelle la mort vécue sous le mode du vouloir fatal. L'être et son corps deviennent une proie ou des ennemis à abattre et à combattre. L'œuvre de l'auteur devient à son tour un espace et un support de la mort. Son expression est aussi une raison de la vie de l'œuvre et de son existence.³

Pour Bouba Mohammedi Tabti, de l'université d'Alger, la dimension tragique des textes littéraires algériens des années quatre-vingt-dix vient de ce que « nourris d'unréfèrent qui est celui de l'Algérie d'aujourd'hui, [ils] sont en grande partie constitués de ce que J.M. Domenach a appelé "le matériau ordinaire de la tragédie (...), la souffrance, le deuil, les larmes" »⁴.

Les points de vue sont unanimes sur la question puisque même pour Beida Chikhi « la vision tragique impose un face à face avec la mort que seules la création, l'histoire et la philosophie peuvent assumer et conduire jusqu'à sa limite, là où les effets s'inversent pour affirmer la vie par delà la mort. »⁵.

Ainsi le témoignage domine le champ littéraire. Il est une sorte de thérapie pour l'écrivain qui, grâce à la fiction et au recours à ce que Barthes appelle « effet du réel »⁶, tente de nommer l'innommable. Parfois, il se trouve devant l'interdit de la parole étant

¹In revue Littérature n° 101, Larousse, Paris, fév. 1996.

²BERLIOZ, « La Damnation de Faust », in GUIOMAR M., Principes d'une esthétique de la mort, Librairie José Corti, Paris, 1967, p.465.

³In « résurrection de la tragédie », Esprit, numéro spécial, mai 1965, p.998.

⁴10 In Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?, ouvrage collectif sous la direction de BONN Charles et BOUALIT Farida, L'Harmattan, Paris, 1999, p.98.

⁵CHIKHI B., Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique, L'Harmattan, Paris, 1997 p.222.

⁶BARTHES R., « l'effet de réel », in Communications n° 11, Seuil, Paris, 1968.

donné que « celle-ci jouxte "les territoires" de la violence, de la cruauté, de la mort, quel que soit le visage qu'elles prennent ». Le discours ainsi déployé pullule en expressions de l'indicible puisque le langage commun est incapable de rendre compte de la barbarie, du désastre, du cahot. D'où le recours à des images poétiques qui seront soumises à une infinité d'interprétations. D'ailleurs, sur ce point, nous pensons que c'est le recours à ce langage imagé qui garantira la revivification du témoignage du fait que la sensibilité des générations se modifie et le regard que l'on y portera ne sera plus le même.

Ouvrir une brèche sur la littérature de témoignage et la violence qui en est générée a failli nous faire oublier la sémiotique et l'analyse des sujets témoins dans l'œuvre d'Assia Djebar. Nous avons voulu seulement mettre le doigt à la fois sur le nouveaudiscours qui est tenu par cette forme de littérature mais aussi sur la continuité épistémologique et éthique de la littérature algérienne qui participe par la fiction à l'écriture de l'Histoire au quotidien. Les textes d'Assia Djebar ne dérogent pas à la règle puisqu'elle est l'un des auteurs qui a produit sur la guerre d'hier et continue à le faire sur « la guerre civile » d'aujourd'hui. De même, il est question d'apporter des éclaircissements sur la place ainsi que le statut accordé par la critique aux récits de la dernière décennie du siècle passé en Algérie.¹

¹HARAOUÏ-GHEBALOU Yamilé, « litanies mortuaires et parcours d'identités » in Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?, op. cit. p.53.

Chapitre II : Analyse générale du corpus

I. L'auteur (Assia Djébar)

1 Biographie

Assia Djébar naît le 30 juin 1936 dans une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle algérienne. Son père, Tahar Imalhayène, est un instituteur (issu de l'École normale d'instituteurs de Bouzaréa) chenoui originaire de Gouraya. Sa mère, Bahia Sahraoui, appartient à la famille des Berkani (issue des populations berbères chenouis Ait Menasser du Dahra), dont un aïeul a combattu aux côtés d'Abd El-Kader et l'a suivi en exil. Assia Djébar passe son enfance à Mouzaïaville (Mitidja), étudie à l'école française, puis dans une école coranique privée. À partir de 10 ans, elle étudie au collège de Blida et, faute de pouvoir y apprendre l'arabe classique, elle commence à apprendre le grec ancien, le latin et l'anglais. Elle obtient le baccalauréat en 1953 puis entre en hypokhâgne au lycée Bugeaud d'Alger (actuel lycée Emir Abdelkader).¹

En 1954, elle entre en khâgne au lycée Fénelon à Paris. L'un de ses professeurs est Dina Dreyfus. L'année suivante, elle intègre l'École normale supérieure de jeunes filles de Sèvres, où elle choisit l'étude de l'Histoire. Elle est la première femme algérienne à intégrer l'École. À partir de 1956, elle décide de suivre le mot d'ordre de grève de l'UGEMA, l'Union générale des étudiants musulmans algériens, pour protester contre la répression en Algérie, et ne passe pas ses examens. Elle est exclue de l'école de la rue de Sèvres pour avoir participé à la grève. C'est à cette occasion qu'elle écrit son premier roman, *La Soif*. Pour ne pas choquer sa famille, elle adopte un nom de plume, Assia Djébar : Assia, la consolation, et Djébar, l'intransigeance. Elle épouse l'écrivain Walid Garn, pseudonyme de l'homme de théâtre Ahmed Ould-Rouis, puis quitte la France pour l'Afrique du Nord.

2. Ses œuvres

Les œuvres de Assia Djébar partent souvent de l'individuel, voire de l'autobiographique, pour évoquer des thèmes collectifs. Elle a ainsi à plusieurs reprises dépeint la situation de sa génération, confrontée aux valeurs de deux communautés et de deux cultures

Parmi ses premières œuvres, *Les Enfants du nouveau monde*, en 1962, et *Les Alouettes naïves* en 1967, se placent durant la guerre d'indépendance algérienne (qui n'est pas terminée au moment où le premier de ces romans est écrit), et évoquent le rôle des femmes au quotidien et dans ce conflit spécifique, leur claustration dans la société traditionnelle algérienne et leur désir d'émancipation. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, en 1980, est un recueil de nouvelles

¹ Rémy 2006 (site de l'Académie française).

qui emprunte son titre aux tableaux d'Eugène Delacroix et de Pablo Picasso. Au-delà du dialogue avec ces œuvres picturales, c'est l'histoire des femmes d'Alger, du pouvoir patriarcal et de la colonisation¹⁶. *Loin de Médine*, en 1991, rappelle les événements qui entourent les derniers jours du Prophète Mahomet et le rôle des femmes dans ces événements. En 1996, dans *Le Blanc de l'Algérie*, elle s'insurge contre le retour d'une terreur meurtrière en Algérie, et tente de remonter le fil du temps pour rendre intelligible l'origine du mal.

En 2003, son ouvrage *La Disparition de la langue française* est consacré à cette langue imposée puis assumée comme langue d'écriture.

Nulle part dans la maison de mon père, en 2007, est un récit intimiste sur la fin de son adolescence, le refus d'une société patriarcale, les interdits qui étouffaient sa vie à l'époque et la liberté dont semblaient jouir, en regard, ses condisciples européennes.

Les œuvres d'Assia Djebar

- La Soif, roman. Paris : Julliard, 1957.
- Les Impatients, roman. Paris : Julliard, 1958
- Les Enfants du nouveau Monde, roman. Paris : Julliard, 1962.
- Les Alouettes naïves, roman. Paris : Julliard, 1967.
- Poèmes pour l'Algérie heureuse, poésie. Alger : SNED, 1969.
- Femmes d'Alger dans leur appartement, nouvelles. Paris : Éditions des Femmes 1980.
- L'Amour, la fantasia, roman. Paris : J.-C. Lattès, 1985
- Ombre sultane, roman. Paris : J.-C. Lattès, 1987.
- Loin de Médine, roman. Paris : Albin Michel, 1991.
- Chronique d'un été algérien, ici et là-bas. Paris : Plume, 1993.
- Vaste est la prison, roman. Paris : Albin Michel, 1995.
- Le Blanc de l'Algérie, récit. Paris : Albin Michel, 1996.
- Oran, langue morte, nouvelles. Arles : Actes Sud, 1997.
- Les Nuits de Strasbourg, roman. Arles : Actes Sud, 1997.
- La Beauté de Joseph, récit. Arles : Actes Sud, 1998.

Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie, essai. Paris : Albin Michel. 1999.

La beauté Joseph, récit, Arles, Actes Sud, 1999.

La Femme sans sépulture, roman. Paris : Albin Michel, 2002.

La Disparition de la langue française, roman. Paris : Albin Michel, 2003.

Nulle part dans la maison de mon père, roman. Paris : Librairie Arthème Fayard. 2007.

Films (longs métrages)

La Nouba des femmes du Mont Chenoua. 1978.

La Zerda ou les Chants de l'oubli, 1982.

Théâtre

Rouge l'aube [en collaboration avec Walid Carn]. Alger : SNED, 1969.

Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête, drame musical en 5 actes, 2000.

Aicha et les femmes de Médine, drame musical en 3 actes, 2001.

3. Prix et distinctions

1979 - Prix de la Critique internationale à la Biennale de Venise, pour La Nouba des Femmes du Mont Chenoua (long métrage) 1989 - Prix LiBeratur, Francfort (Allemagne). 1995 - Prix Maurice Maeterlinck, Bruxelles (Belgique). 1996 - International Literary Neustadt Prize, Université d'Oklahoma (U.S.A.). 1997 - Prix Marguerite Yourcenar, Boston. 1998 - Prix international de Palmi (Italie). 1999 - Prix de la revue Études françaises, Montréal (Québec). 1999 - Élu membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. 2000 - Prix de la paix des libraires et éditeurs allemands, Francfort (Allemagne). 2005 - Doctorat honoris causa de l'université d'Osnabrück (Allemagne). 2005 - Prix international Pablo Neruda (Italie). 2005 - Élu membre de l'Académie française 2006 - Prix international Grinzane Cavour pour la lecture, Turin (Italie)

II. L'œuvre : Ombre Sultane

"Il faut se laisser porter par cette écriture méditerranéenne pour comprendre l'infinie blessure et la longue bataille des épouses, du rêve de dévoilement à la décision de jeter le voile, de la colère des hommes face à une jeune femme "nue", au rire d'une jeune femme, cheveux au vent. Assia Djébar, oscillant entre espoir et désespoir, n'en a pas fini de dire la nuit des femmes et leur lutte pour pouvoir, enfin, regarder le soleil en face »¹

1-Présentation et Historique

Ombre sultane Ce livre, dont l'action se déroule principalement à Alger et ses alentours, raconte l'histoire de deux femmes, ou bien des femmes, d'Algérie : des mères, des sœurs, des voisines, des cousines. Comme des pièces d'une mosaïque, ces femmes-là trouvent leur place dans le récit quand Isma, la narratrice, se plonge dans les souvenirs de son enfance. Elle nous fait vivre des scènes dans des espaces clos ou sous un ciel ouvert, là où elle découvre les limitations et les conditions des femmes, parfois entendant des confessions inattendues, pas faites pour ses oreilles trop jeunes. Aussi, fait-elle émerger une autre femme qui d'aucune façon ne constitue une partie de son passé : Hajila, la femme qui rend possible la séparation entre elle-même et son mari.

.La première de couverture

Prenons le roman en haut et au centre nous remarquons que la première de couverture commence par le nom de l'auteur, généralement il est écrit en gras. Est l'élément le plus captivant sur cette couverture. Ensuite en bas au milieu le titre du roman écrit aussi en gras pour le même but. Il est là pour annoncer le commencement du récit. Il dirige l'acte de percevoir l'image au-dessus qui établit une relation entre le verbal qui est l'élément linguistique et le non verbal qui est l'illustration. Par la suite les illustrations et les images qui créent une certaine dissimilarité entre ce qui est dit par le titre et ce qui est vu à travers l'image en plus le genre de notre ouvrage et enfin en dernier, en bas le nom de la collection

2 -Résumé

Le roman d'Assia Djébar, **Ombre sultane** (1987), poursuit la recherche entamée avec l'Amour fantasia, cette fois-ci plus du côté des femmes du quotidien que de l'histoire. Roman de la "sororité", Ombre sultane et par bien des aspects déroutant. Isma a choisi une autre femme à son mari, dont elle est séparée, Hajila-Meriem sa fille va vivre avec sa mère, mais Nazim né

¹Ombre sultane d'Assia Djébar - La Dépêche de Kabylie (depechedekabylie.com)

d'une Française a adopté Hajila. l'homme, le mari n'est jamais nommé. Il est l'amant pour lequel la femme retrouve gestes d'amour et de tendresse mais surtout le maître, celui qui soumet la femme à ses exigences. Cette soumission engendre une révolte intérieure toute contenue en apparence. Une problématique du dedans et du dehors se déploie avec subtilité autour de ces deux femmes. La sororité est bien difficile à éclore, "arrivée à ce point du récit, une violence me saisit de mélanger ma vie à celle d'une autre. Tout corps masculin sert-il à signaler, le carrefour vers lequel aveuglées, nous patinons, bras tendus l'une vers l'autre". Le thème de la "nudité" revient encore une fois organisé autour des sorties qu'Hajila fait à l'insu du mari. Pourtant cette complexité des femmes existe depuis les temps les plus anciens, transmise par la culture. Dans *Les mille et Une nuits*, Assia Djebar, cette fois, invitée à une autre lecture, c'est Dinarzade qui prend le pas sur Sherazade, c elle qui écoute et qui veille car elle ne peut partager l'homme, elle ne peut être rivale. Pour que s'accomplisse cette sororité, il faut un relais de femmes, porteuses de voix, un récit intimiste avec ses murmures et sa violence : la narratrice s'implique totalement, nous invitant parfois à la confusion entre Isma et l'auteur, par bribes autobiographiques. C'est du dedans que les femmes sont vues, sans idéalisation avec leurs élans, mais aussi leurs soumissions et leurs résignations.

III-Etude narratologique

La narratologie est l'étude ou bien l'analyse des éléments qui composent le récit et ses mécanismes¹. Pour entamer et enrichir l'analyse du roman d'Ombre Sultane il faut distinguer d'abord son mode narratif celui de la diègèsis qui signifie raconter, qui se base sur la présentation verbale d'une fiction celle l'histoire de Isma.

La narratologie est l'étude ou bien l'analyse des éléments qui composent le récit et ses mécanismes, Pour étudier les techniques et les structures narratives mises en œuvre dans ce texte littéraire, il faut distinguer d'abord son mode narratif celui de la diègèsis qui signifie raconter, qui se base sur la présentation verbale d'une fiction celle de l'histoire d'Isma.

1. Le narrateur

Comme nous signalons dans la 1^{ère} partie le narrateur c'est celui qui raconte l'histoire.

➤ Fonctions du narrateur

Dans notre corpus, selon le modèle de Genette, le narrateur assume des fonctions qui se manifestent grâce à son degré de présence. La première est la fonction narrative : car le narrateur rapporte les discours des personnages et il raconte l'histoire. La deuxième est la fonction communicative, on la trouve spécialement dans le prologue où le narrateur cherche à maintenir un contact avec le narrataire, la fonction idéologique, en dépit de ses traits divertissants, l'histoire avait une toile de fond philosophique et religieuse que se manifeste dans l'histoire où le narrateur favorise le rôle de la femme et défend la cause féminine.

- **Le statut du narrateur** Le statut du narrateur se définit à partir de son degré de présence. D'une part, son niveau c'est-à-dire il est dans l'histoire (intradiegétique) ou il est hors de l'histoire (extradiégétique).

2. Les points de vue (la focalisation)

La focalisation présente le champ de vision voire les domaines de perception², Genette a distingué trois types de focalisation : focalisation zéro, focalisation interne, focalisation externe. Le narrateur de notre roman est interne à l'histoire.

¹ Analyse de discours, fichier PDF, cours de Mme Djebli, 2018, p 16

²ibid, p27

3. Les personnages

Les personnages référentiels

C'est le personnage qui renvoie à une réalité historique par exemple Napoléon dans les Rougon de Macquart, mythologique ou social (par exemple il représente des classes particulières dans la fiction l'ouvrier, le chevalier...). C'est ce que Barthes appelé « effet de réel »¹

Dans notre corpus Shéhérazade est l'exemple du personnage mythique, notre écrivaine a voulu créer une sorte de comparaison entre Shéhérazade et Dinarzade et Isma et Hajila fin d'évoquer le thème de la sororité et de montrer l'importance de la solidarité féminine.

Personnages embrayeurs

C'est le personnage qui marque la présence en texte d'un lecteur « un personnage porte-parole ». Dans « Ombre sultane » Isma est le personnage chargé de nous raconter les histoires des autres personnages, elle nous narre leurs souvenirs, leur passé et même leurs émotions.

Personnage anaphore

C'est le personnage qui se renvoie au système romanesque, « tissent dans l'énoncé un réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et longueurs variables (un syntagme, un mot...) [...] Ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur : personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages semant ou interprétant les indices »²

Selon Roland Barthes

L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un « être », mais comme « un participant »

Il considère le personnage comme celui qui fait avancer l'action au fil de l'histoire romanesque à travers son rôle fonctionnel. Il n'est pas seulement un être mais un acteur majeur dans les événements.

Ces théoriciens ont défini la notion du personnage selon leurs opinions mais le point en commun partagé entre eux : c'est le fait que les personnages sont devenus une réflexion de la société réelle en créant une relation entre eux et le lecteur. Ils jouent un rôle primordial dans la construction de l'histoire.

¹HAMON Philippe, « pour un statut sémiologique du personnage », in poétique du récit, Seuil, coll. point, 1977

²HAMON Philippe, pour un statut sémiotique du personnage, poétique, Paris, édition du seuil, 1979, p.45.

Au cours de cette analyse, nous allons tenter de faire une quête ou plutôt une identification de ces êtres, comment Assia Djébar a-t-elle transporté ses personnages? Quel est leur rôle dans le roman? Est-ce que ces personnages représentent réellement la société algérienne de cette époque?

La date de publication d' « Ombre sultane » se coïncide avec le temps du féminisme en Algérie et de la création de l'U.N.F.A l'union des femmes algériennes issue du F.L.N., Parti unique en Algérie à l'époque. Cette action remarquable dans le but d'entreprendre des nouveaux chemins pour les femmes et de créer une nouvelle conscience d'une culture féminine opposante à la domination exercée sur les femmes en s'inspirant de ces événements et par son roman, Assia Djébar fait une critique profonde de la société algérienne, elle analyse le statut de la femme dans cette dernière à travers ses personnages principaux dont les actions du roman tournent autour. Isma et Hajila, deux femmes mariées successivement au même homme, elles sont au centre de l'histoire, certes elles sont différentes mais cette différence ne pose aucun problème pour le rapprochement de leur vie, ce rapprochement s'évolue dans une sorte de sororité et de solidarité. Notre auteure aide les femmes à se voir de nouveau et à voir la vie autrement. Sans oublier les personnages secondaires qui apportent beaucoup à l'histoire, qui vont épauler nos deux héroïnes et qui jouent différents rôles dans la narration :

- Touma la mère de Hajila.- Meriem la fille d'Isma.- Nazim l'enfant adopté par Hajila.

- La belle-mère- KENZA la jeune sœur de Hajila.- Le frère de Hajila.- Le père de Hajila.

Dans notre corpus, Isma se manifeste à travers ses personnages féminins, leur suffocation dans une société ancestrale alourdie par le poids des chaînes sociales qui minorent le statut de la femme, elle raconte une histoire de femmes dans un monde d'hommes. Les personnages féminins, chez Assia Djébar sont presque identiques : ces femmes sont en quête de leur identité, à la recherche d'un « je » perdu. Elles se distinguent des autres femmes qui se sentent opprimées par et dans un monde masculin ; elles revendiquent le droit d'être des personnes à part entière. Parallèlement, l'auteur remet en cause les tabous et les visions étroites et fausses de la femme. Ces personnages féminins représentent un intérêt particulier pour la romancière parce qu'ils sont les porte-paroles de celle-ci exprimant ainsi sa vision du monde, son idéologie, et ses convictions. Elle transpose dans la fiction des situations vécues par de nombreuses femmes, dont elle-même, bousculant des traditions, refusant cette misogynie qui repose sur l'opposition binaire homme/femme allant jusqu'à priver les femmes du droit à la vie.

Elle devient, alors, la voix de celles qui prennent leur mal en patience en dénonçant certaines pratiques, contre les femmes, en donnant toute la liberté à ses personnages féminins de

s'exprimer aisément et d'oser dire le non-dit dans la vie réelle à travers ses personnages principaux. C'est le cas d'Isma et Hajila dans notre corpus.

Nous nous sommes focalisées sur ces deux héroïnes et leur époux, en analysant cette relation triangulaire tout au long du parcours des deux femmes, aux destins tout à fait opposés, mais qui réussissent d'échapper aux contraintes de l'autre pour « regarder vraiment » le monde-jamais-vu : l'une choisit la vie, l'autre la mort dans la présence de cet époux. Dès la première page du roman notre romancière nous présente les deux personnages féminins :

« Ombre et sultane ; ombre derrière la sultane.

Deux femmes : Hajila et Isma. Le récit que j'esquisse cerne un duo étrange :

deux femmes qui ne sont point sœurs, et même pas rivales, bien que, l'une le sachant et l'autre l'ignorant, elles se soient retrouvées épouses du même homme – l' « Homme » pour reprendre en écho le dialecte arabe qui se murmure dans la chambre ... Cet homme ne les sépare pas, ne les rend pas pour autant complices. »

Nous commençons notre analyse avec

Isma :

La narratrice de l'histoire parle de sa vie, son vécu et son malheur, ses rêves, ses ambitions et son expérience avec l'homme en voulant conseiller Hajila la coépouse de loin sans qu'elle lui parle. Ces conseils comprennent non seulement Hajila mais toutes les femmes algériennes. Elle les incite de la suivre dans le chemin de la liberté, de lutter contre l'injustice sociale qui favorise les hommes et de leur donner la chance de choisir leur destinée, nous remarquons qu'Isma est le pluriel du « Isma » en arabe, Assia Djebar et avec son choix du prénom a voulu dire que son personnage parle en son nom et au nom de toutes femmes, : « je ne possède plus ni voile , ni visage « Isma » j'éparpille mon nom , tous les noms dans une poussière d'étoiles qui s'éteignent » Ombre Sultane p 22

Nous avons vu qu'elle a une forte personnalité, instruite et éduquée elle a vécu en France donc elle a été libérée du harem par son père qui l'a introduit à l'école française. En parcourant le roman, nous constatons qu'Isma est un personnage intransigeant qui ne veut pas renoncer à ses ambitions, malgré son amour à son mari, son obstination lui a poussé de tout faire pour avoir sa liberté prise par la dominance de ce mari. Nous remarquons aussi qu'elle est l'ombre et la sultane à la fois, la sultane parce qu'elle a eu l'initiative d'agir par elle-même au lieu de subir l'emprise des traditions, de sa famille ou d'un homme et elle devient ombre parce qu'elle veille sur Hajila,

tout en la guidant vers la lumière. Elle lui donne la clé de sortir des ténèbres et elle devient une ombre pour cette sultane qui décide de « vivre » et de ne pas rester soumise toute sa vie.¹

Hajila :

La deuxième épouse qui représente le centre de notre roman dont il parle dans sa totalité de sa peine : « Tu as toujours compris les étrangers quand nous étions aux Dunes,

o Hajila la bien nommée, toi, la plus vive des cailles !

Elle apparaît dans la page 15.

Notre écrivaine explique le nom de Hajila – qui en arabe signifie « petite caille » - et elle nous donne la possibilité d'imaginer et de deviner le destin de cette jeune femme qui ne reste pas dans sa cage. Cette cage est pour elle son appartement dans lequel elle est restée si longtemps. Finalement l'oiseau trouve son chemin et s'envole avec toute liberté dans l'azur du ciel. Hajila a un regard particulier, il vient d'un seul endroit, d'un seul œil sélectif qui a une vision limitée du monde qui possède les qualités requises pour s'attarder sur les détails, focalisé sur des grands projets ou au contraire, resté loin de ses objets jusqu'à ce qu'ils fanent. Cette vision d'un sens unique renvoie aux conditions familiales qu'elle a vécues. C'est une adolescente qui passe de la maison de ses parents sous le régime de son père à la maison du mari sous un autre régime imposé par lui. Son innocence est détruite et sa liberté est étouffée directement après son déménagement à la nouvelle maison maintenant c'est son époux qui a le droit de vie et de mort sur elle et elle devient la prisonnière d'une maison supposément la sienne.

Cette femme traditionnelle, obéissante, persécutée et méprisée par le mari qui la maltraite en l'humiliant régulièrement, réussit de briser la loi de l'interdit et sort de l'ombre à la lumière en cherchant sa liberté. En lisant le roman nous remarquons que Hajila et Isma ne sont pas différentes mais elles se complètent en cherchant d'atteindre les mêmes buts.

Notre écrivaine a tout résumé dans cette citation, nous pouvons dire que vers la fin Hajila sort enfin au soleil, au moment où elle sort sa face des ténèbres, Isma s'enfonce dans l'obscurité :

Tour à tour, sur la scène du monde qui nous est refusée, dans l'espace qui nous est interdit, dans les flots de la lumière qui nous est retirée, tour à tour, toi et moi, fantômes et reflets pour chacune, nous devenons la sultane et son sultane.²

¹DJEBAR Assia, Op.cit.,p.9.9 Ibid ., p22

²DJEBAR Assia, Op.cit.,p.68

Le mari :

Ce personnage anonyme dont nous connaissons peu d'informations telles qu'il est buveur, vit en France et marié à deux femmes, l'homme dans notre corpus est face à une situation d'Œdipe inconsciente sous le fait que le sentiment de possession de la belle-mère se place comme obstacle entre le couple qui met la mère en compétition où elle est rivale de l'amour plus qu'elle est rivale de la femme en elle-même. A travers le statut du mari nous pouvons noter que l'homme représente aussi l'ombre, parce qu'il empêche les deux femmes d'évoluer, de voir la lumière du soleil avec leurs propres yeux. C'est pour cette raison qu'il est toujours mentionné par « l'Autre », l'« homme » ou « il », il n'est jamais mentionné par son nom. Le message transmis par le roman est très implicite qui se résume dans l'hypocrisie et l'injustice de la société quant aux hommes, quelle que soit l'épouse instruite ou analphabète, issue d'une famille aisée ou des bidonvilles, l'homme reste un homme, il a toujours raison et ses ordres sont toujours indiscutables malgré sa maltraitance et son manque de compréhension, des femmes n'ont pas le droits de réclamer :

«Maugréant des malédictions, l'homme se redresse ;il t'ordonne d'essuyer le sang et d'aller te cacher. Tu ne bouges pas, femme statufiée à l'ouïe vivante. Lui s'empresse de dissimuler ce qu'il juge « traces de méfaits », les bouteilles. »

Nous ne pouvons pas conclure sans faire un rappel aux personnages mythiques Schéhérazade et sa sœur Dinarzade ces personnages référentiels de la sororité qui est le thème principal de notre roman. Elle est une sorte de solidarité féminine. Elle donne le pouvoir aux femmes pour se protéger, se défendre et s'entraidera fin d'avoir leurs droits.L'analyse des personnages du roman « Ombre sultane » a abouti aux résultats suivants, nous avons constaté qu'Assia Djebar à travers les deux protagonistes du roman s'adressent aux femmes algériennes en voulant leur dire qu'elles sont fortes quand elles.

1.La dimension symbolique des personnages : (Philippe Hamon)**Le nom :**

Selon Philippe Hamon :

« Etudier un personnage c'est pouvoir le nommer. Agir pour le personnage c'est aussi et d'abord pouvoir épeler, interpeller, appeler et nommer les autres personnages du récit. Lire, c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms propres ». ¹

¹HAMON Philippe, pour un statut sémiotique du personnage, poétique, Paris, édition du seuil

Les dénominations

Ils existent des cas où un personnage ne porte pas un nom pour des raisons connues que par l'écrivain et c'est le cas du personnage de notre corpus qui est mentionné comme « l'homme » ou « le mari ».

Le Portrait physique

Philippe Hamon dit aussi quant au portrait physique : « Le portrait qui est expansion se présente sous la forme d'une description ».

Le corps : C'est tout ce qui décrit le physique du personnage et son image acoustique : la beauté et la laideur l'obésité et la minceur...etc.

L'habit : C'est le style vestimentaire des personnages qui reflète leurs sociétés, leurs idéologies, leurs origines, leurs classes sociales et pleines d'autres informations.

Le psychologique : C'est tout ce qui tourne autour de la psychologie du personnage, ses pensées, ses sentiments, sa mentalité et les conflits intérieur qui se passent dans la vie intérieure de ce dernier.

Le biographique

C'est la vie des personnages, son passé et son présent jusqu'à sa mort dans l'histoire qui aide à bien les visionner.

L'identité

Age : Les personnages, enfants, jeunes, adultes, ou vieux.

Sexe : Hommes ou femmes.

Bien évidemment ces personnages occupent des rôles qui se différencient dans le degré de l'importance et le cadre romanes que soit thématique ou actantiel, selon Vincent Jouve :

« Si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques ».

Le rôle thématique (L'histoire)

il indique le personnage comme un porteur du sens en ce qui concerne la valeur et statut, il renvoie à des catégories (psychologique, sociales du personnage) qui permettent d'identifier l'acteur sur le plan du contenu.

Le rôle actantiel (La narration) : selon Greimas

Greimas prévoit dans ce conflit d'autres rôles actantiels que celui du sujet (le héros) et celui de l'objet de la quête. Il s'agit des opposants (qui s'opposent à la quête) et adjuvants (ceux qui aident le sujet), des destinateurs (qui définissent l'objet) et des destinataires (ceux qui reçoivent l'objet). Les personnages sont donc analysés en fonction de ces 6 rôles actantiels. Greimas distingue le niveau de la manifestation, c'est-à-dire le récit tel que nous le lisons et le niveau de la grammaire du récit que l'analyse reconstruit. Cette grammaire comprend une composante narrative et une composante thématique. La composante narrative s'intéresse à la logique des actions dans laquelle se situent les rôles actantiels. L'actant se définit comme un rôle nécessaire à l'existence du récit. Ce rôle, les acteurs le prennent en charge. Aussi un acteur peut remplir plusieurs rôles actantiels et un rôle actantiel peut être rempli par plusieurs acteurs. Ces rôles sont articulés autour du programma narratif.

C'est le rôle des personnages dans une création fictive, ce rôle actanciel rassemble l'ensemble des rôles avec la fonction du personnage dans le récit.

Nous pouvons dire que dans un récit, les personnages représentent une critique sociale. Ils sont des êtres imaginaires, désertés de papiers et des intermédiaires qui relient le monde réel et le monde fictif. Ils cachent derrière ses représentations l'idéologie de l'écrivain. Dans un roman ils peuvent être introduits par trois manières, soit par le narrateur, par un autre personnage ou ils se présentent eux-mêmes.

S'entraident, elle les incite à fournir plus d'efforts pour pouvoir se libérer de leur grande prison. L'auteur a produit une structure homogène et variée du système des personnages tout en faisant une profonde analyse de la femme et son statut dans la société algérienne.

Nous avons constaté aussi une description minutieuse de l'homme algérien qui a tout le pouvoir, c'est celui qui contrôle, en exposant le rôle de la sororité et la solidarité féminine dans le roman pour une confirmation de l'identité de la femme algérienne dans une société arabo-musulmane avec ses traditions et sa culture.

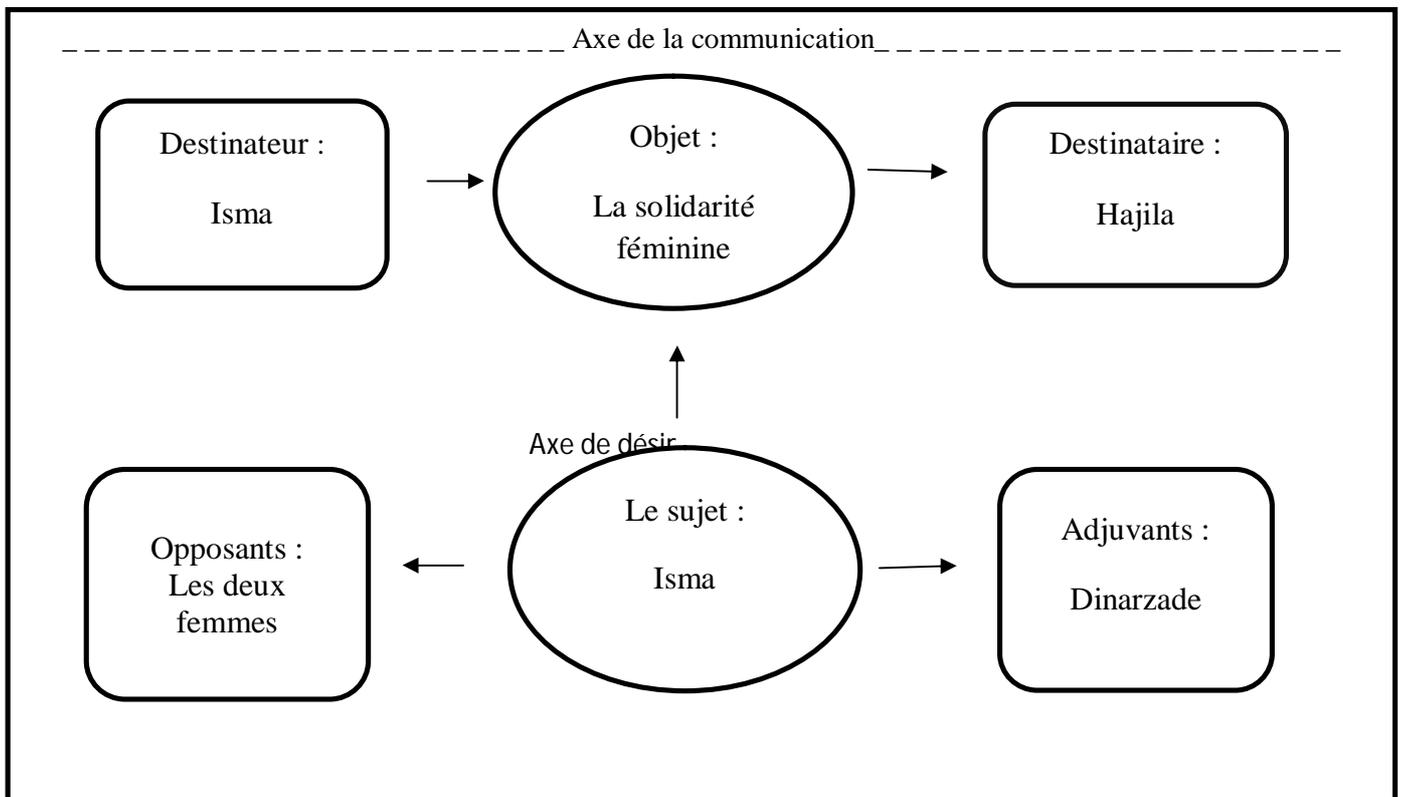
4. Schéma actanciel

Dans le schéma suivant les personnages selon leurs faits de l'œuvre *Ombre Sultane* sont présentés :

Le sujet : Isma est le personnage central. L'objet : Liberté et Polygamie.

L'adjuvant : Dinarzade. L'opposant : Les deux femmes.

Le destinateur : Isma. Le destinataire : Hajila.



¹ D'après le roman

5. Le cadre spatio-temporel :¹

5.1 L'espace

L'espace constitue la couche d'Ozone dans chaque fiction : c'est dans un milieu précis où se déroule la fiction. L'espace est : l'ensemble de signes qui produisent un effet de représentation selon J. P Goldenstein. L'espace est une notion qui se veut réelle- du moins dans les œuvres qui se proclament réalistes - et cela, pour faire ancrer dans l'esprit des lecteurs une fiction ainsi que son espace et ses lieux, même si ces : lieux ont une référence réelle, c'est-à-dire qu'ils existent vraiment dans la réalité.

Dans le cas de l'œuvre **Ombre Sutane** notre espace est la ville de Blida en Algérie.

Le temps :

Genette propose qu'on distingue deux sortes de temps :

- Le temps de l'histoire. Un récit peut évoquer une journée, toute une vie ou plusieurs générations. C'est le temps fictif de l'histoire.
- Le temps du récit, c'est-à-dire le temps mis à raconter. Ce temps se mesure en lignes, pages, volumes

On peut s'intéresser aux aspects suivants :

- le moment de la narration
- la vitesse
- l'ordre

➤ **Le moment de narration**

Ce qui concerne le moment de narration on distingue quatre types de narrations : antérieure /ultérieure/simultanée/ intercalée. Le moment de la narration dans l'œuvre

➤ **La vitesse**

Concerne le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit. La vitesse concerne donc le rythme du roman, ses accélérations et ses ralentissements. On distingue deux relations possibles entre ces deux niveaux temporels²

¹ Analyse de discours, les cours de Mme Djebli, 2018, p49

² Mme djebli, Analyse de discours,p 59

Chapitre III:

Approche Sociocritique

I- La sociocritique

La sociocritique est une approche qui sert à ausculter le texte littéraire. Elle est considérée comme l'un des outils fondamentaux de l'analyse littéraire : elle analyse la production fictionnelle à partir de la société dans un champ précis d'une histoire sociale donnée. Elle est la méthode la plus en vue en critique littéraire, car elle est dans l'ancrage de la société qui donne naissance au roman. C'est une discipline qui s'inspire tant et si bien de disciplines semblables comme la sociologie de la littérature ; qui représente « une sociosémiotique ». Elle se base sur des concepts issus à la fois de la sociologie et de la sémiotique. L'objectif est de transférer les problèmes sociaux du niveau social au niveau linguistique en s'attachant à une situation sociolinguistique/sociohistorique dans laquelle un texte est produit. L'intérêt primordial de la sociocritique est d'étudier « le statut du social » dans l'œuvre littéraire. Elle s'appuie sur les faits sociaux et la réalité afin de comprendre le texte. En effet elle ne s'intéresse pas à ce qu'il signifie mais plutôt ce qu'il transcrit et incorpore à l'histoire avec ses modalités, pas uniquement au niveau du contenu, mais aussi au niveau de la forme.

Dans les années trente avec l'arrivée des théories marxistes sur la société au début du XXe siècle qui ont marqué avec leur tour l'approche sociale de la littérature, une école est fondée sur la sociologie de Durkheim et menée par Jan Mukarovsky qui juge la littérature par le concept de conscience collective, il l'utilise à l'interprétation des textes par les sociétés qu'elle se fera principalement en fonction d'une culture particulière et qui donne par la suite une valeur polysémique à la lecture.

Jean Duvignaud appliquera le même concept mais cette fois-ci en tentant d'expliquer le phénomène de la création en réactions aux contextes sociaux tels que présentés dans des ouvrages comme *Ombres collectives. Sociologie du théâtre* (1965). Une fusion entre ces deux grands genres, le marxisme et le durkheimisme, se produisit plus tard chez des auteurs mettant en relation les idées des grands penseurs dont ils se réclament. Par exemple, Köhler utilisa la sociologie systématique inspirée (entre autres) par Durkheim au genre littéraire en y introduisant la notion de lutte des classes propre à Marx. Il résulte de ces différentes approches une sociocritique beaucoup plus méthodique et conceptuelle qu'auparavant et qui s'applique surtout aux phénomènes de la création et de l'interprétation littéraire.¹

¹<http://www.sociocritique.com/fr/index.htm>. (Consulté le 26-04-2022).

Nous ne pouvons pas parler de la sociocritique sans parler des deux grands théoriciens Georges Lukacs et Lucien Goldmann, les analyses détaillées de Georges Lukacs montrent que le roman reste une histoire d'une recherche « dégradée ».

La sociocritique pour lui semble pouvoir intégrer l'essentiel de ce qui a lieu dans le texte. Le texte pour lui aussi est l'élément important pour attirer le lecteur. Les théories de Lukacs sont bien référentielles à travers lesquelles il fait ressortir du roman, ce qui nuit à la société moderne en écartant les valeurs traditionnelles. Pour Lucien Goldmann le disciple de Lukacs, il s'agit de faire une analyse englobante sur l'œuvre en tant que produit de la société. Il a passé du temps à retravailler la théorie sociocritique pour l'enrichir et l'améliorer.

Goldmann estime qu'une bonne littérature reflète la vision du monde. Il cherche à dégager une structure qui rend compte de la totalité de l'œuvre et qui soit elle-même explicable par rapport à une structure englobante. La vision du monde représente l'ensemble des idées et des inspirations qui réunit un groupe social particulier et le distingue d'un autre à la fois. Elle est le point de rencontre entre l'idéologie, la culture, le mouvement et la politique de l'écrivain et sa société, elle est la création d'un univers imaginaire et d'un héros problématique en s'inspirant d'une réalité bien évidente, elle est alors le reflet d'une société bien déterminée. Une œuvre littéraire ne peut pas atteindre une vision du monde jusqu'à ce quand son écrivain saisit l'espace social dans lequel son personnage principal s'évolue.

Selon Goldmann : « *La vision du monde est donc un univers construit et imaginaire que l'écrivain puise de la réalité. C'est en quelque sorte une représentation de la société produite par le social, l'idéologie et surtout l'imaginaire de l'écrivain* »¹

Cette vision du monde est déterminée par la sociocritique, qui va montrer par la suite comment le hors-texte influence le texte. Reproduction personnelle de l'auteur consciente ou inconsciente, il se trouve face à une écriture représentante de sa société et son Histoire.

Le mot « sociocritique » a été employé la première fois par Claude Duchet en 1971 dans la revue n°1, dans un article intitulé « Pour une sociocritique ou variation sur un incipit », est défini par son initiateur en France comme une nouvelle perspective. Claude Duchet, sur la quatrième de la couverture de son célèbre ouvrage « Sociocritique » la définit comme suit : « *...la sociocritique est l'étude du discours social, mode de pensée, phénomène de mentalité collective, stéréotypes et pré-supposé, qui s'investies dans l'œuvre littéraire y compris dans l'œuvre de fiction...* »

¹BENACHOUR Nedjma, cours de littérature et société, université Mentouri ; Constantine

Pour lui, elle s'intéresse d'un côté à étudier le non-dit et l'implicite de l'œuvre pour analyser les situations sociales et relever l'idéologie cachée dans le texte et d'autres cotés à l'importance de la compréhension du texte qui se sert de la réalité. Il ajoute dans le même ouvrage : « *La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique [...] La sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire. A partir de quoi pourraient, devraient se poser à nouveau, sous un autre éclairage, les questions de la signification, c'est-à-dire de la place et de la fonction de la pratique signifiante nommée « littérature » dans tel ou tel formation socio-historique.* »¹

Nous avons choisi cette approche dans le but de rendre au texte son contenu social.

Elle cherche à démontrer sa socialité ; qui est selon Régine Robin : « la façon dont le roman s'y prend pour lire le social, pour inscrire du social tout en produisant par sa pratique, du texte littéraire, une production esthétique. »²

La socialité représente donc deux sociétés différentes mises en œuvre. La première est la société de référence celle de la réalité à laquelle se réfère la société dont se réclame .

L'auteur et la deuxième est de la vie fictionnelle structurée comme un monde réel celle du texte comme son nom l'indique : c'est une société qui existe à l'intérieur, qui parle d'une organisation sociale et d'une collectivité humaine prise comme un exemple, un monde imaginaire qui peut être lié à des pratiques sociales en dehors du roman. Le texte est alors l'objet central en sociocritique. Elle est venue pour lui rendre son aspect social car il est indissociable de son contexte, elle le traite dans son ensemble dans le but de montrer sa particularité et sa spécificité esthétique comme une production artistique : « *C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité.* »³

Chaque énoncé est un élément indicateur qui reflète une société particulière cette discipline est donc pour notre analyse la clé avec laquelle nous pouvons entrer à l'intérieur de ce dernier.

Elle se base sur le lien entre l'œuvre et son contexte socio-historique.

Claude Duchet rajoute: « *Effectuer une lecture sociocritique revient en quelque sorte à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à*

¹DUCHET Claude et al, Sociocritique, Paris, Nathan/ Université, 1979

²ROBIN Régine « Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte » in Discours social.

³ibis.

l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes, et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels. »¹

Ici nous faisons appel à un concept qui joue le rôle d'intermédiaire entre une dimension fictionnelle qui est l'œuvre qui se manifeste comme un lieu de productivité, des représentations et de langage et une dimension référentielle, la réalité et la société avec tous ses aspects sociologiques, historiques, politiques, économiques...etc. Ces médiations séparent toute relation entre le fictionnel et le symbolique.

A travers notre étude nous avons remarqué que la sociocritique repose aussi dans son analyse sur trois éléments essentiels qui suivent le texte dans son importance :

- **Le sujet, l'idéologie et les institutions**

Elle accorde une attention au sujet de l'écriture, et non à l'auteur, en ce sens que le sujet textuel vit dans un système de production, dans une réalité, d'une pratique culturelle ou mouvement littéraire ou sensibilité philosophique, donc le sujet est pris dans un champ collectif non autonome.²

L'idéologie est le noyau de la réflexion sociocritique, forme la base fictionnelle du texte et l'élément essentiels au travail de l'imaginaire. Quant aux institutions : c'est la place de cette œuvre littéraire dans les institutions étatiques tels que les médias écrits et audiovisuels, l'institution scolaire - les extraits dans les manuels et les programme officiels imposés par les ministères, la diffusion et les maisons d'édition, le succès de librairie, la réception et leur place dans le champ culturel et politique.

- **Réflexion sur le contexte social et son rapport avec la créativité de l'œuvre :**

Le contexte est une information qui aide le message d'un texte littéraire à avoir un sens. Qu'il s'agisse d'un roman, d'un mémoire ou d'un recueil de nouvelles, un écrit peut être interprété de manière variable en fonction des facteurs contextuels que vous fournissez en tant qu'auteur. Un certain contexte est évidemment indiqué et d'autres nécessitent une lecture attentive de l'œuvre littéraire. Il est donc important que chaque écrivain sache quel est le contexte et comment l'utiliser dans son propre processus d'écriture le contexte est le cadre dans lequel se situe une œuvre d'écriture. Le contexte donne du sens et de la clarté au message voulu. Les indices de contexte dans une œuvre littéraire créent une relation entre l'écrivain et le lecteur, ce qui permet de mieux comprendre l'intention et la direction de l'écriture. Le contexte littéraire est une

¹DUCHET Claude.

²BENACHOUR Nedjma, « Sociocritique – aperçus théoriques- polycopie », 2007, p.9.

information de base ou des circonstances que vous fournissez pour expliquer pourquoi quelque chose se passe; Le contexte peut aussi être la trame de fond d'un personnage, à condition d'éclairer son comportement et sa personnalité.

II- Les Contextes

Il existe plusieurs types de contexte dans l'écriture qui peuvent approfondir la compréhension du lecteur du matériel. Voici quelques exemples :

1-Contexte historique

Fournir la période et ses événements actuels peut informer l'ambiance générale de l'époque, préparer le terrain pour le ton de votre écrit [l'écrivain] et créer une compréhension de la société à l'époque. Le contexte historique peut informer l'atmosphère de votre public, en lui donnant un contexte sur la façon dont les gens se sont sentis et se sont comportés au cours de cette période de l'histoire, les styles vestimentaires de l'époque, ou même le choix de mot spécifique (comme l'argot) qui était utilisé à cette époque.

2-Contexte physique

Les attributs d'un lieu peuvent également informer le déroulement d'une intrigue ou le développement des personnages. L'environnement physique que vous établissez pour votre écriture influencera la façon dont certains personnages agissent et comment le public les comprend. Un couple qui se sépare lors d'un match de football sera une scène bien différente de celle qui se sépare pendant un film. Une histoire sur des personnages échappant à une catastrophe naturelle à New York aura une configuration différente de celle s'ils en échappaient dans le Wisconsin. Votre environnement peut dicter le déroulement d'une intrigue, mais il est important de fournir aux lecteurs suffisamment de détails pour qu'ils comprennent pourquoi.

3-Contexte culturel

Les croyances, la religion, le mariage, la nourriture et les vêtements sont tous des éléments du contexte culturel qui doivent parfois être fournis afin de bien comprendre l'histoire d'un auteur. Par exemple, Amy Tan Le club Joie de la chance inclut le contexte social avec l'expérience de l'écrivain, fournissant des informations de base à ceux qui ne connaissent pas les traditions de la culture sino-américaine, ce qui fait partie intégrante de la compréhension du lecteur des traditions et des croyances de cette famille. Sans exprimer les peurs ou les attentes

ancrées dans la culture sur laquelle vous écrivez, un fossé se crée avec ceux qui ne sont pas familiers, créant un fossé entre le lecteur et l'écrivain et perdant potentiellement votre public.

4-Contexte situationnel

Le contexte situationnel est la raison pour laquelle quelque chose se produit en fonction de l'événement lui-même. Par exemple, une personne lors d'un premier rendez-vous peut être plus nerveuse qu'elle ne le serait lorsqu'elle sort avec un ami - ou une famille peut agir de manière plus agressive l'une envers l'autre lorsqu'elle joue à un jeu de société que lorsqu'elle a un désaccord légitime. Avec le contexte situationnel, le lecteur est capable de comprendre comment les circonstances de l'événement qui se produisent affectent les personnes impliquées.

Le rôle du contexte est de combler le fossé entre les auteurs et leur public, en renforçant la compréhension des lecteurs et en évitant une mauvaise communication de l'intention de l'écrivain. Il ne suffit pas de savoir qu'un événement particulier se produit, les lecteurs ont également besoin d'un contexte pour savoir pourquoi.

Une fois de plus Assia Djebar a su représenter la femme et trouver les mots pour parler à sa place dans le deuxième volet du « Quatuor d'Alger », Le « Quatuor » étant une œuvre de musique d'ensemble écrite pour quatre instruments ou quatre voix d'importance égale. »¹

Notre écrivaine fait l'exception à son époque, dans un milieu masculin dont la plupart des écrivains sont des hommes. Elle a pu occuper une place remarquable dans ce domaine.

- Elle a osé écrire ses sentiments et ses émotions dans des périodes délicates passées par l'Algérie. Elle a refusé ces défis malgré les obstacles rencontrés.
- Elle a montré une audace marquante en se battant contre les barrières mises par sa société.
- Elle a toujours défendu les femmes avec toute bravoure, elle parle en leur nom et au nom de toutes celles qui n'ont jamais eu accès à la parole.
- Elle dirige son regard souvent vers « Elles », et a pris la responsabilité de faire entendre sa voix et la voix de toute femme étouffée. Nous trouvons que dans ce genre de milieux sociaux les femmes sont désormais analphabètes, seuls les hommes ont ce privilège de terminer leurs études. Notre auteur est bénie par l'écriture. Elle considère ce don comme

¹Le Petit Robert, 1992.

une lutte contre la marginalisation et l'oubli. Elle arrache ce pouvoir des hommes et le rend aux femmes en écrivant leur souffrance et leur malheur.

Pour une femme musulmane et algérienne l'acte d'écrire est le fait d'exister, de s'imposer et de laisser son empreinte dans une société masculine.

En 1999, Assia Djebar a pu enfin donner son avis en toute liberté quant à l'écriture féminine dans *Ces voix qui m'assiègent...*, « *L'écrit des femmes en littérature maghrébine : une naissance, une fuite ou une échappée souvent, un défi parfois, une mémoire sauvée qui brûle et pousse en avant ... L'écrit des femmes qui soudain affleure ? - cris étouffés enfin fixés, parole et silence ensemble fécondé* »¹

Elle déclare aussi : « *Aussi, une écriture véritable et au féminin, dans les pays musulmans de ce prochain XXI^e siècle, ne pourra s'approfondir et se développer qu'à partir du corps libéré (ou en train de se libérer) de la femme...* »²

II-Contexte de conception de l'œuvre

Ombre Sultane met en scène deux femmes que tout semble opposer, mais que tout unit parce qu'ayant eu le même époux. C'est un récit duel relatant alternativement le vécu de Hajila, la seconde épouse issue d'un milieu traditionnel et celui d'Isma, la première épouse et narratrice, femme moderne qui a abandonné le foyer conjugal et qui a marié son époux à Hajila, afin de s'en libérer. La mise en parallèle de ces deux trajectoires de femmes, nous offre un récit dans lequel les exergues jouent un rôle d'embrayeur d'une narration paradoxale, à la fois rétrospective et prospective. Le roman se compose de trois parties intitulées : la première : « Toute femme s'appelle blessure », la seconde : « Le saccage de l'aube », et la troisième : « La sultane regarde ». Chacune de ces parties est introduite par un exergue qui pré-orienté notre lecture, car comme l'affirme Henri Mitterrand :

« Des segments d'énoncés désignent et commentent l'œuvre ; la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande, le dos de la page de titre qui énumère les œuvres du même auteur. Toutes ces suites de signes forment un énoncé sur le roman, elles programment un comportement de lecture, elles tendent au lecteur un filet sémantique où il viendra se prendre. »

L'étude des exergues, choisis par l'auteure, comme matériau intertextuel peut donc nous éclairer sur le (s) sens de l'œuvre et expliquer le choix des titres et leur motivation.

¹DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent...* en marge de ma francophonie. Paris : Albin Michel, 1999.

²DJEBAR Assia, *Ombre Sultane*, Edition Albin Michel, Paris, 2006.

-Premier exergue

La première partie, intitulée « Toute femme s'appelle blessure », est introduite par un exergue extrait de l'œuvre de Germaine Tillion, *Le Harem et les cousins* (1966) :

Autour de la maison : des murs hauts sans fenêtres, hérissés de tessons de bouteilles ; autour du village : toutes les défenses naturelles, les fossés, les figuiers de barbarie ; autour de la tente : une horde de chiens à demi sauvages, mais plus sauvage encore que les chiens, une sacralisation de l'espace qui la protège et dont l'inviolabilité se confond avec l'honneur : la Horma.

Il s'agit ici de la description d'un espace, celui réservé aux femmes, qu'elles soient citadines ou rurales, sédentaires ou nomades. Nous pouvons représenter schématiquement cet espace sacralisé sous forme de cercles concentriques qui symbolisent .

La maison aux façades aveugles et cernée de remparts de toutes sortes chez les citadins ou les sédentaires, et la tente entourée de défenses naturelles et sur laquelle veille une horde de chiens chez les bédouins ou les nomades :

Il s'agit d'un espace défensif, défendu, inviolable, car la maison se confond avec le harem puisque c'est le territoire réservé à la femme. C'est donc un espace protégé, dont l'accès (pour un étranger) est réglementé (voire interdit) de façon très stricte. C'est enfin l'espace où l'homme règne en « maître » sur les femmes. En outre, l'espace féminin est un espace sacré, et c'est en tant que tel qu'il est ancré dans la conscience collective arabe visée par le texte : « c'est dans la parenté féminine d'un homme que l'on pouvait atteindre le plus profondément son honneur. »¹

Si l'on se réfère à l'ordre social traditionnel de la société algérienne pendant la colonisation et qui a prévalu même au lendemain de l'indépendance (et qui prévaut encore dans plusieurs régions), les femmes ne sortaient pas à l'extérieur du foyer (sauf pour des déplacements ritualisés : visites de Saints, bain maure, etc.). C'est cette idée que reprend Assia Djébar dans *L'amour, la fantasia* (1985), par exemple :

Jamais le harem, qu'il soit d'habitation ou de symbole parce qu'il empêcha le métissage de deux mondes opposés, jamais le harem ne joua mieux son rôle de garde-fou : comme si les miens déracinés, comme si mes frères et par là mes geôliers avaient risqué une perte de leur identité.

¹ D'Huart, Tazi, *Harems*, 1980, p. 10

Pour cet auteur, c'est l'espace de la claustration, l'espace de l'ombre, de l'ensevelissement, des interdits qui affectent le corps féminin et qui sont désignés par le terme même de « harem » (ou « péché » au sens strictement religieux). La mise en exergue de cet espace de confinement est en fait mise en scène du sort fait aux femmes. Corps voilé, momifié, interdit de regard, interdit de parole et regard réprobateur de la société sur toute femme qui ose braver l'interdit. Ce qui peut expliquer le choix du titre « Toute femme s'appelle blessure ». Cet espace est également mis en texte d'une revendication féministe : comment se libérer du joug d'une société patriarcale ? Tout simplement en franchissant dans un premier temps le « Seuil », ce qu'Assia Djébar appelle « la rupture » (p.10) qui est assimilée à la prise de conscience de la femme qui « sort », signifiant par cet acte la prise en charge de sa propre personne au niveau physique et de sa destinée.¹

Simone Rezzoug rapporte, dans sa Monographie sur Assia Djébar, que pour cette auteure : « tous les personnages féminins subissent avec des variantes de peu d'importance, le même destin et vivent dans un semblable malaise leur condition de recluses »

Ainsi, Assia Djébar s'inspire d'une réalité sociale, car aujourd'hui encore, sous des apparences d'émancipation, nombreuses sont les femmes qui subissent le diktat du harem, qui a matériellement disparu presque partout mais qui est encore fortement ancré dans les mentalités.

Remettant en cause la structure du harem, Isma s'est libérée de l'homme en utilisant Hajila comme relais. A Hajila qui se trouve confrontée à la même altérité et qui est en rupture potentielle, Isma s'adresse ainsi dans l'incipit : « Nous voici toutes deux en rupture de harem mais à ses pôles extrêmes : toi au soleil désormais exposé , moi tentée de m'enfoncer dans la nuit ressurgie » (p. 10).

Pour Isma, éviter le soleil, cela veut dire réduire le conflit frontal avec la société patriarcale. Elle choisit le « clair-obscur », « l'ombre dans laquelle elle a reculé » (p.9-10) par peur de l'éblouissement aveuglant de la lumière.

La thématique du regard travaille le texte d'Assia Djébar : regard vide de la momie, regard de morte à mettre en rapport avec le regard absent de soi-même de la femme et le regard nécrophore d'une société sur une réalité féminine particulière. C'est ce qui justifie, de notre point de vue, le choix d'un portrait funéraire féminin en première de couverture de cette œuvre,

¹ Assia Djébar, Ombre Sultane

portrait où l'éclairage se concentre sur les yeux immenses et dont le regard vide reflète un univers de tristesse et d'immobilité.

La mise en rapport de quelques extraits avec l'image de couverture met en relief la vision pessimiste de la narratrice sur ce présent immobile des femmes de sa communauté, sur l'absence de perspectives pour celles qui ont choisi le champ de la transgression, à savoir d'abord « sortir », dévoilées ou non, occuper l'espace du dehors, réservé jusqu'à peu uniquement aux hommes. Pessimisme qui se traduit au niveau du lexique qui relève du champ sémantique de la mort, de la momification :

Tu te réenveloppes du haik. Dehors te revoici fantôme et la colère grisâtre replie ses ailes sous la blancheur du drap. [...] engoncée dans ce linceul, tu te laisses tomber sur le matelas, par terre [...] d'un coup, la laine tombe sur tes hanches, dévoile ton visage. La laine du suaire. (p. 38, 39)

Angoisses que les mères vous transmettent, obsessions d'un ailleurs informulé, tout vous est lien, bandelettes et carcan. (p.95) [...] Les matrones emmaillotent leurs fillettes pas encore pubères de leur angoisse insidieuse. (p. 155) [...] Emmaillotées, nous nous présentons au monde fantômes aux yeux ouverts » [...] « Dans ton visage masqué, un seul œil est découvert, la trouée juste nécessaire pour que ce regard d'ensevelie puisse te guider. (p.164)

Il est important de souligner l'importance du thème de la lumière dans *Ombre sultane* en particulier, et dans la plupart des écrits djebariens en général. S'adressant à Hajila, Isma dit : « le mal a jailli du dehors, de son sourire décapant il t'expulse [...] tu t'es élancée trop avidement, personne ne t'a mise en garde contre le soleil » (p. 98).

L'écriture dans ce roman se déroule sur une double partition métaphorique : Ombre vs lumière / Silence vs parole. Le dehors est associé au soleil, l'intérieur à l'ombre. Le monde du dehors, de la lumière réservée jusqu'à présent aux hommes, s'oppose au monde du dedans, à l'espace féminin ou « harem » associé à l'ombre. À l'ombre murmurante du monde féminin, s'opposent les bruits, « la rumeur menaçante du dehors » (p.10), car l'extérieur, cet espace lumineux, est aussi espace de la parole, de « la vérité ». Le dehors associé à l'aube et donc à la lumière est chargé de menaces pour Hajila en « rupture de harem » (p.10). Isma perçoit « dans

chaque passagère le passage de l'ombre au soleil, du silence au mot, de la nuit au nu de la vérité
 » (p.167).¹

Assia Djébar s'explique à ce sujet dans une interview:

*Mon sens de la solidarité féminine s'exprime ainsi : montrer celles qui franchissent le seuil, montrer les ruptures et évolutions qui se font sans accentuer l'expulsion. Comment écrire, je ne dirai pas cet arrachement, mais ce début d'envol sans se couper du reste.*²

La liberté de mouvement traduit l'évolution des mentalités. Et c'est dans cette prise de conscience du corps féminin en mouvement qu'Assia Djébar tente de cerner la liberté effective de la femme algérienne. Mais cette liberté est encore précaire car les esprits sont encore « emmaillotés », pris dans le carcan des mentalités rétrogrades. Comment dès lors, libérer la parole féminine ? En développant le concept de sororité, comme le préconise la narratrice :

La deuxième épouse refera ce que la première a seulement esquissé ; franchir les mêmes halliers, faire lever, sous l'éclair de diamant de la lucidité, même folie improvisée. La première, guetteuse, furtive attend, entend. L'étape suivante nécessite le halo des mêmes projecteurs – soleil ou chandelle d'alcôver allumés. Alors la première femme va disparaître, se dissoudre là, renaître ailleurs. La seconde femme se présente sur le seuil, avaleuse d'espace ; la première dès lors peut se voiler, ou se dissimuler. (p.169)

Nous soulignons cet énoncé qui fait écho à cet autre énoncé relevé dans l'incipit : « Isma –Hajila : arabesques de noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi ? » (p.10) et qui renvoie au titre du roman et annonce le second exergue : Hajila et Isma sont tour à tour ombre et sultane car elles échangent leurs places et leurs rôles auprès de l'Homme, et ces deux destins liés explicitent le concept de sororité que l'auteure illustre par la référence à la sultane Schéhérazade qui sans l'aide de Dinarzade, sa sœur, aurait été tuée.

Second exergue

Shéhérazade dit à sa sœur : Chère sœur, j'ai besoin de votre aide dans une affaire très importante ; Merci de ne pas me rejeter. Mon père m'emmènera au sultan pour être sa femme. Ne laissez pas cette nouvelle vous effrayer. Écoutez-moi simplement patiemment. Dès que je serai devant le sultan, je le prierai de vous laisser dormir dans la chambre nuptiale, afin que je puisse

¹Assia Djébar, *Ombre Sultane*, Albin Michel-2006

²Assia Djébar s'explique à ce sujet dans une interview au journal français *Le Monde* du 29/05/1987

profiter à nouveau de votre compagnie ce soir. Si vous obtenez cette bénédiction, je l'espère, n'oubliez pas de me réveiller demain matin, une heure avant l'aube.¹

Ce deuxième effort est un extrait des Mille et Une Nuits (traduit par Mardrus) et est présent avant la première nuit. Se référant à Shéhérazade la sultane, qui raconte de merveilleuses histoires à son mari, afin de repousser le jour où il devrait la tuer, met en évidence la solidarité entre les sœurs, entre les femmes. Chaque aube devient un danger pour Shéhérazade, et grâce à Sœur Dernazad, la narratrice se réveille chaque aube pour raconter à Sultan Shahryar, l'homme, ces histoires merveilleuses qui lui permettent de repousser les morts. Elle renvoie aussi à une réalité politique, historique et culturelle spécifique, qui est la place de la femme dans la société arabo-islamique, patriarcale : la femme opprimée, condamnée à vivre dans l'ombre de l'homme. Ainsi cet effort renouvelle tacitement l'espace du harem. Les femmes se sont vu refuser la parole, ou plutôt, comme le souligne Hafeez Gaviti : « discours se situe dans les zones d'ombre que sont l'interdit, le tabou, le silence, le refoulement, le drame de la parole qui sont l'essence même de la femme dans la société arabo-musulmane »

Le choix de cet exergue a une valeur symbolique : Schéhérazade est l'exemple même de la femme qui refuse d'être la victime expiatoire du machisme, et qui, pour éviter d'être broyée par la misogynie, a su grâce à son intelligence, grâce au verbe et surtout grâce à l'entraide sororale, échapper à une mort certaine.

La mise en relation de cet exergue avec le titre de la seconde partie, « le saccage de l'aube », et avec le titre du roman, nécessite d'ancrer l'œuvre dans la réalité socio-historique de l'Algérie. *Ombre Sultane*, paru en 1987, inscrit le contexte de production de ce roman dans celui de la lutte des femmes contre la régression et la montée de l'intégrisme religieux. L'irruption massive des travailleuses et des étudiantes qui se sont emparées de l'espace public va voir l'émergence de revendications féministes. Soumia Salhi⁷⁶ retrace, dans un article intitulé « Les Algériennes 50 ans après », paru dans le quotidien algérien *El Watan* du 08/10/2013, les différentes étapes d'émergence des mouvements féministes :

Adossés aux mouvances de la gauche clandestine, des cercles clandestins apparaissent à Alger, Oran, Constantine et Annaba déjà en 1977. On passe ensuite à des activités publiques dont les plus significatives sont les ciné-clubs féminins. En 1980/81, ce sont des collectifs qui se

¹. (Djebar, 1987, 2006 : p. 137)

mettent en place. Après ces années de maturation, c'est un vaste mouvement qui prend la parole à partir de 1988.

Déjà dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, paru en 1980, aux éditions Femmes77, Assia Djébar posait la question de l'émergence d'une parole authentiquement féminine. Dans ce recueil de nouvelles, elle amène au grand jour la vie réelle de ces femmes qui vécurent et vivent encore telles des ombres, sans existence propre, se projetant en l'homme (père, mari, frère, fils, ...). Dans le roman qui nous intéresse, elle va prendre pour modèle le personnage mythique de Schéhérazade qui est la diseuse qui a pu se libérer et libérer ses sœurs car tout comme elle, notre auteure se veut « éveilleuse ». Mais tenter de ramener au grand jour cette parole de l'ombre ne se fait pas sans risque. Ce qui nous renvoie encore au titre de la première partie « Toute femme s'appelle blessure ».¹

Sur le plan discursif, *Ombre sultane* développe deux discours parallèles. Le premier consiste en un discours descriptif de l'oppression des femmes accompagné de sa dénonciation ; le second, qui se veut positif, peut être considéré comme une alternative au premier en développant le principe de « sororité », et de ce fait, étend le propos à l'universalité. Ce concept de sororité utilisé par Assia Djébar désigne la prise de conscience d'une liberté possible grâce à la naissance d'une solidarité féminine essentielle. L'ouverture du roman s'achève sur cette phrase indicative de la communauté de destin des femmes : « Et notre peur à toutes aujourd'hui se dissipe, puisque la sultane est double » (p.107).

Dans son étude intitulée *Les femmes dans le roman algérien*, Hafid Gafaïtiécrit :

En écrivant le vécu de ses consœurs, la romancière atteint un double but, d'une part les faire entrer dans l'Histoire par la fonction fondatrice de l'écriture ; d'autre part, cela lui permet d'établir un pont vers les femmes des autres pays, démontrant, en parlant également leur langage par le biais de la problématique de la sororité récemment mais solidement conceptualisée par les féministes occidentales dont le discours de Djébar est proche, que si leurs situations ne sont pas assimilables, leur destin est commun. Elle atteint ainsi l'objectif de tout écrivain qui partant du singulier tente de se fondre dans l'universel. En tendant la main vers l'autre, elle établit le lien avec toutes les femmes.

Ainsi, la convocation intertextuelle des *Mille et une nuits* et la mise en relation du texte avec les catégories idéologiques de l'Orient permettent à l'écrivain de choisir « l'aire sociale au

¹ Assia Djébar, *Femmes d'Alger*

sein de laquelle il décide de situer la nature de son langage », selon les termes de Roland Barthes (Barthes : 1972, p. 19). En effet, de par sa formation, Assia Djébar, écrivant en français, s'adresse nécessairement au moins à deux publics : celui de son pays, et celui de tous les autres pays qui peuvent la lire, les publics français et francophone en particulier. Or, si Assia Djébar choisit l'intertexte *Les Mille et une nuits*, c'est parce que c'est le texte oriental le plus marqué et c'est également un texte que l'Occident a assimilé depuis fort longtemps.¹

La figure de Schéhérazade est familière au lecteur occidental et les catégories de représentation de la femme arabe qu'il véhicule confortent sa propre représentation de celle-ci. Cette référence à l'Orient dans l'œuvre d'Assia Djébar indique le travail de récupération au niveau intertextuel et opère dans le déplacement : un Orient au centre de son propre univers. Aussi, pour cette auteure, le choix de Schéhérazade, mythe littéraire comme origine et référence, est une tentative d'identification de la femme « écrivaine » à ce symbole du dire féminin, et le point de départ d'une solidarité se transmettant de femme en femme. On peut encore ajouter que le choix de Schéhérazade et de sa sœur Dinarzade comme exergue permet à notre auteure d'illustrer la notion de sororité car, ainsi que l'explique Frédéric Joignot, « c'est pourquoi l'extraordinaire personnage de Schéhérazade continue de séduire les féministes de culture arabe (et pas seulement), qu'elles se réclament de sa parole émancipatrice - comme Assia Djébar » (*Le Monde*, 29/12/2012).

De plus, le dire féminin maghrébin relevant essentiellement de l'oralité et voué à disparaître, l'écriture devient pour Assia Djébar le moyen essentiel de pérenniser les voix des femmes. En paraphrasant T. Todorov, qui écrit au sujet des *Mille et une nuits*, « pour que les personnages puissent exister, ils doivent raconter » (Todorov, 1980 : p. 89), nous pouvons affirmer que pour que les femmes puissent exister, elles doivent écrire, car « paroles de femmes sont paroles d'ombre ».

C'est l'objectif qu'Assia Djébar, dans une interview accordée à Tahar Djaout, dans le journal algérien *Algérie actualités*, assigne à son écriture :

Ecrire m'a ramenée au cri des femmes sourdement révolté de mon enfance, à ma seule origine. Ecrire ne tue pas la voix mais la réveille pour ressusciter tant de sœurs disparues... Pour les générations d'Algériens formés avant 1962 - dont je fais partie - l'espace féminin était la grotte fertile où les aïeules de la tribu nourrissaient les mémoires. Rappeler ce dedans où

¹Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien*

s'entretenait l'histoire orale, c'est pour moi m'adresser à tous ceux de mon pays, hommes et femmes.

L'auteure précise quelques années plus tard, dans un entretien accordé à Tahar Benjelloun, dans le journal *Le Monde* :

Tout le Maghreb a refusé l'écriture. Les femmes n'écrivent pas. Elles brodent, se tatouent, tissent des tapis et se marquent. Ecrire c'est s'exposer. Si la femme, malgré tout, écrit, elle a le statut de danseuses, c'est-à-dire des femmes légères. Une femme algérienne qui se met à écrire risque d'abord l'expulsion.

Ainsi, selon Assia Djebar, une femme qui écrit s'expose à sa dévalorisation sociale et à la vindicte de la société. Mais « le récit de la sultane des aubes » (p.113) sauvera-t- il l'une de ces opprimées ? Comment faire naître cette parole étouffée non seulement par le discours dominant du mâle, mais aussi par la langue française dans laquelle elle est contrainte de s'exprimer ? Comment se dire dans la langue de « l'Autre » sans trahir les siens ? Comment remplacer l'arabe ou le berbère, langues intimes, matrices des émotions et des sentiments, par le français, langue distante, extérieure ? Telle est le thème récurrent de son écriture que l'on retrouvera tout au long de son œuvre. Ramener au grand jour ce « dedans », parler de cet « espace féminin » dans la langue étrangère, c'est s'exposer doublement. Cette écriture féministe en langue française place en effet notre auteure dans le double champ de la transgression et de l'aliénation. Et tout comme Schéhérazade, la femme écrivaine « se meut entre le trône et l'holocauste » (p. 107) et reste dans l'expectative : « elle regarde » comme l'annonce le titre de la troisième partie et l'exergue qui l'inaugure.

Troisième exergue

Ce troisième exergue est un extrait du X^{ème} poème des Orientales de Victor Hugo. Sur le plan littéraire, ce recueil poétique traduit la quête d'une autre scène et d'une intime origine, qu'on appelle romantisme, et qui va être confrontée à des paysages nouveaux, à la suite de la guerre d'Indépendance grecque. Victor Hugo ressent profondément le choc provoqué par la vue du tableau de Delacroix : Les scènes du massacre de Scio (1824, Louvre) et l'exprime dans les Orientales (1829), recueil de pièces poétiques.¹

¹ Scio (1824, Louvre) dans les Orientales (1829), recueil de pièces poétiques.

Le choix du titre de cette troisième partie, « elle regarde », et de cet exergue met plus encore en évidence l'importance du regard dans l'œuvre de Djébar. Beida Chikhi écrit à ce sujet :

[...] Le regard, sujet ou objet de perception inaugure un geste de mise en spectacle qui donne naissance à une véritable institution de l'image, le regard devient un concept déterminant dans la dialectique dénuder/voiler comme modalité d'approche de toutes les formes du réel.

La thématique du regard exprime la tentative de représentation de la réalité du monde féminin arabo-musulman longtemps interdit de parole. Or, qui dit regard dit appréhension de l'espace et du corps et comme le souligne encore BeïdaChikhi :« *l'espace est relié de façon problématique au corps. Sa saisie par le regard participe à la fois de la mise en évidence des interdits et de la transgression* ».

Par la mise en texte de la notion de dévoilement, le regard dans Ombre Sultane joue ainsi sur deux niveaux :

Premier niveau : celui d'une réalité culturelle, celle du port du voile imposé à la femme dès l'âge nubile pour masquer son corps et lui interdire de se mouvoir librement dans l'espace du dehors ;

Second niveau : celui du dévoilement au sens de dénonciation d'un ordre patriarcal au sein duquel la femme n'a qu'un rôle de figurante, et au sens de contestation de la portion congrue de l'espace réservé à la femme dans lequel elle apparaît comme un fantôme, selon Isma, la narratrice :

Tour à tour sur la scène du monde qui nous est refusée, dans l'espace qui nous est interdit, dans les flots de la lumière qui nous est retirée, tour à tour, toi et moi, fantômes et reflets pour chacune, nous devenons la sultane et la suivante, la suivante et sa sultane. Les hommes n'existent plus, ou plutôt si, ils piétinent, ils encomrent. Ils espionnent, les yeux définitivement crevés. (p.181)

À travers l'analyse des exergues, que l'on peut considérer comme co-texte du texte romanesque proprement dit, nous avons tenté de contextualiser cette œuvre, qui se veut témoignage de la place de la femme au sein de la société. La diseuse « regarde », observe la société.

Les romans d'Assia Djébar Femmes d'Alger dans leur appartement (1980), L'amour, la fantasia (1985), (...)

Nous soulignons, en effet, combien chez Assia Djébar, le réel est lié à la fiction et, est source de renouvellement. En nous référant à la période de parution du quatuor d'Assia Djébar (1980-1989), de mille neuf cent quatre vingt à quatre vingt neuf (avec *Ombre Sultane* en 1987), nous constatons qu'elle correspond à celle des luttes de femmes sur le plan national et international. Pour elle, les termes déterminant la situation des femmes dans le monde arabo-musulman n'ont pas changé fondamentalement. En effet, dans la foulée du mouvement féministe des années quatre vingt (1980), notre auteure prend fait et cause pour toutes les femmes de sa société, cloîtrées et emmurées dans le silence.¹

Sa formation d'historienne, sa sensibilité de femme et de poète, mais surtout sa maîtrise incontestable de la langue française lui permettent de mettre en mots un monde féminin clos, feutré, fait de sensations, de sentiments, et ainsi de développer le concept de sororité notamment dans *Ombre sultane*.

Ainsi la prise en charge du texte et du co-texte nous a permis de mieux appréhender la notion de contexte par rapport à un élément d'un texte, car « le contexte est l'ensemble du texte qui entoure cet élément et dont l'assemblage permet de donner tout son sens à un énoncé ».²

Soulignons, cependant, que les mérites d'un livre, d'un texte dirons-nous, sont reconnus en fonction de sa qualité littéraire, de la résonance qui nous le rend inoubliable, et ce, indépendamment des différentes sources d'inspiration ou du contexte de production.

III-contexte de l'auteur

À travers *Ombre sultane* d'Assia Djébar, la présente étude entend montrer les enjeux et les mécanismes de domination qui sont propres à l'utilisation d'une langue et partant, selon la leçon de Barthes, aux effets subséquents de son fascisme. Car Djébar écrit en une autre langue que celle qui lui est propre et qui est propre à ce qu'elle décrit, met en scène, dont elle fait fiction. Mais ce déplacement linguistique est le premier signe d'une levée des voiles qui en retour, fait de la langue et de son usage - le français, ici - un combat. Il s'agira donc de faire voir comment par le passage de la signification au sens se lèvent, se relèvent, la femme arabe, les réminiscences du passé colonial, la langue qui est soufflée de cette levée et non plus entravée.³

¹ Assia Djébar *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *L'amour, la fantasia* (1985)

² Grand dictionnaire des Lettres : p. 370

³ Un article de la revue *Études littéraires*, automne 2001, p. 51-64.

Conclusion

Conclusion

Cette présente recherche consistera essentiellement à faire ressortir de cet œuvre la volonté de personnages féminins à sortir de leur silence en défiant les mœurs, la religion et l'orgueil de l'homme qui les obligent de se voir comme êtres inférieurs.

Assia Djébar présente aux lecteurs les expériences de la femme Algérienne. Son œuvre démontre son engagement à défendre le sort des femmes dans la société maghrébine. Notre auteure « *prend fait et cause pour toutes les femmes de sa société, cloîtrées et emmurées dans le silence,* » a affirmé Diana Labontu (2006). En raison du manque d'éducation, beaucoup d'entre elles sont à jamais esclaves et anéanties par les dogmes de l'islam, l'hégémonie masculine voire, la tradition patriarcale. Sommairement, Assia Djébar, met en scène dans son œuvre des femmes marginalisées qui ont besoin de liberté.

Cette marginalisation des femmes est reflétée au niveau de l'éducation. Les féministes mènent une lutte acharnée contre ce comportement parental qui entrave l'émancipation des femmes qui ont droit de réévaluer leur identité. La soif de liberté est une soif énorme pour les femmes marginalisées dans ce texte.

« Sitôt libérées du passé, où sommes-nous? (...) Le présent se coagule. (...) Sourire fugace du visage dévoilé; l'enfance disparue pouvons-nous la ressusciter, nous, les mutilées de l'adolescence, les précipitées hors corridor d'un bonheur excisé ? »¹.

Dans cet œuvre, les femmes sont marginalisées par la société. Le concept de la voix est un instrument fort dans ces œuvres. Les femmes sont reléguées au fond et devraient être docile aussi dans la famille et la société. La sphère publique n'est pas pour elle. A cause de ces effets, les femmes dans cet œuvre sont amères et font des choses pour agir contre les lois patriarcales. Par exemple dans le cas de Hajila qui enlève la voile. Dans la relation entre le mari et sa femme, c'est l'homme qui a le droit absolu sur sa femme.

Donc, dans ce roman, nous constatons que la représentation des femmes dans la société d'Assia Djébar est traversée par la question de la libération de la femme arabo-musulmane de la domination masculine. Assia Djébar y est présentée comme une avocate pour la libération de la femme Algérienne.

¹DJEBAR Assia, *Ombre Sultane*, Edition Albin Michel, Paris, 2006, P.228.

Nous pouvons conclure que l'éducation joue un rôle important dans la libération des femmes. Tout de même, la littérature et la puissance de la langue ont été établies comme des outils viables pour mettre en évidence les messages et la vision du monde des auteurs qui servent à dénoncer les vices de nos sociétés.

Bibliographie

I-Corpus : (œuvre analysée)

1. Ombre Sultane ,Jean Claude ,Lattés, 1987, réédition Albin Michel 2006

II- Ouvre d'Assia Djebar :

1. Assia Djebar Femmes d'Alger dans leur appartement (1980), L'amour, la fantasia (1985)
2. DJEBAR A., Le Blanc de l'Algérie, Albin Michel, Paris, 1995.
3. DJEBAR Assia, Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie. Paris : Albin Michel, 1999.

III Ouvrages théoriques et critiques :

1. ARENDT Hannah, Condition de L'homme moderne, 1958.
2. BORIS cyrulnik, L'ensorcellement du monde, édition Odile Jacob, coll. 67, 1997.
3. Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998.
4. DUCHET Claude et al, Sociocritique, Paris, Nathan/ Université, 1979
5. HAMON Philippe, pour un statut sémiotique du personnage, poétique, Paris, édition du seuil, 1979.
6. Jean-Paul Sartre, *Quest-ce-que la littérature?*, essai, Gallimard (1985) .
7. Michel Raimond (2011), le roman ce parvenu, Le Roman .Paris : Armand Colin.
8. Paul Mercier, in *Ethnologie générale*, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1968.
9. R .Barthes, *Poétique du récit*, 1977.
10. Umberto Eco, *Le pendule de foucault*, Bompiani , 1988.

IV- Ouvrage de référence :

1. A C. Taylor, in Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, 1992
2. AMIN, Maalouf (1998), *les identités meurtrières*, Grasset.
3. BARTHES R., « l'effet de réel », in *Communications* n° 11, Seuil, Paris, 1968.
4. BENACHOUR Nedjma, « Sociocritique – aperçus théoriques- polycopie », 2007.
5. C.Grivel, production de l'intérêt .romanesque in *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, Nathan, 2004.
6. CHIKHI B., *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1997.
7. COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990. avec l'affirmation de la notion de l'autoréférentialité d'une œuvre d'art
8. COQUET J-C, « L'être et le passage ou d'une sémiotique à l'autre », in *TLE* n° 6, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, Paris, 1988.
9. Gaillard, Jacques (2012). *La théorie du genre, Approche de la littérature latine des origines à Apulée*. Paris : éditions Nathan.
10. HAMON Philippe, « pour un statut sémiologique du personnage », in *poétique du récit*, Seuil, coll. point, 1977
11. HARAOUÏ-GHEBALOU Yamilé, « litanies mortuaires et parcours d'identités » in *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie*
12. KARA, Yasmine ABBES, Bouzaréah ENS LSH. *Métissage linguistique et culturel dans l'œuvre romanesque de l'écrivain algérien francophone MOULOUD MAMMERRI. Métissage culturel.*

13. Lagarde, Christian(2008). L'identité à toute les sauces, identité, langue et nation Qu'est ce qui se joue avec les langue? . Cahors : édition Trabucaire.
14. Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?, ouvrage collectif sous la direction de BONN Charles et BOUALIT Farida, L'Harmattan, Paris, 1999.
15. revue Algérie Littérature/ Action, n°1, mai 1996.
16. ROBIN Régine « Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte » in Discours social.
17. Scio (1824, Louvre) dans les Orientales (1829), recueil de pièces poétiques.
18. Tzvetan Todorov, Les Formes du discours, cité dans Michel Corvin, Qu'est-ce que la comédie, Paris, Dunod, 1994.

V-Dictionnaires

1. Gilles Ferréol (dir.), Dictionnaire de sociologie, Armand Colin, Paris 2010
2. Grand dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française
3. In revue Littérature n° 101, Larousse, Paris, fév. 1996
4. Le Nouveau dictionnaire universel des synonymes de la langue française de François Guizot (1822)
5. Nouveau dictionnaire universel des synonymes de la langue française » de François Guizot – 1822

VI-Cours

1. Analyse de discours, fichier PDF, cours de Mme Djebli, 2018.
2. Analyse de discours, les cours de Mme Djebli, 2018.
3. Assia Djebar s'explique à ce sujet dans une interview au journal français Le Monde du 29/05/1987
4. BENACHOUR Nedjma, cours de littérature et société, université Mentouri ; Constantine
5. BERLIOZ, « La Damnation de Faust », in GUIOMAR M., Principes d'une esthétique de la mort, Librairie José Corti, Paris, 1967.
6. Cours de Mme Djebli, fichier PDF, Analyse du discours littéraire, 2018.
7. Cours de mr Dakhia, littérature maghrébine 2017

VII-Sites Web :

1. <https://www.espacefrancais.com/la-litterature/> consulté le 10/04/2022 à 17h00
2. <https://www.espacefrancais.com/la-litterature/> consulté le 17/04/2022 à 19h00
3. <https://www.espacefrancais.com/les-genres-litteraires/> consulté la 11/04/2022 à 11h20
4. <http://andret.free.fr/lit/antic.htm> consulté le 10/04/2022 à 17h20
5. https://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782340025714_extrait.pdf consulté le 12/04/2022 à 10h15
6. [https://www.espacefrancais.com/les-elements-constitutifs-du-](https://www.espacefrancais.com/les-elements-constitutifs-du-roman) roman consulté le 12/04/2022 à 11h00
7. <https://www.schoolmouv.fr/cours/definition-et-caracterisation-du-personnage/fiche-de-cours> consulté le 12/04/2022 à 14h20
8. <http://www.alloprof.qc.ca/BV/pages/f1051.aspx> consulté le 22/04/2022 consulté le 22/04/2022 à 19h 20
9. <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Moeurs.htm> consulté le 12/05/2020 à 12h12

10. <https://nanopdf.com/download/la-culture-quest-ce-que-cest> consulté le 14/05/2020 à 20h00
11. <http://www.sociocritique.com/fr/index.htm>. (Consulté le 26-04-2022).
12. Étymologie du terme race, sur www.cnrtl.fr consulté le 13/03/2020 à 21h50
13. <https://www.coe.int/fr/web/gender-matters/feminism-and-women-s-rights-movements>
14. <https://biscuitsdefortune.com/2015/06/10/gynocritique-dictionnaire-personnel-du-feminisme/>
15. https://www.editions-harmattan.fr/livre-les_femmes_dans_le_roman_algerien_hafid_gafaiti-9782738440396-13974.html
16. <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>
17. <https://www.abebbooks.fr/rechercher-livre/titre/harems/auteur/annabelle-dhuart-nadia-tazi/>
18. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2001-v33-n3-etudlitt2270/501302ar/>

Tables des Matières

Remerciements/

Dédicace...../

Résumé : (FR, AR et AN)...../

Introduction08

Premier Chapitre : Synthèse et théories

I La Littérature :12

1 Etymologie et définition : 12

2 Histoire littéraire : 13

3 Genre littéraire : 13

4 Le roman : 15

4.1 Caractéristiques du roman : 15

4.2 Le roman chez Assia Djebar17

II Identité et culture :19

1 Race et ethnique : 19

2 les fondements de l'identité: 20

2.1 Traditions, mœurs et coutumes : 20

3 Culture : 21

3.1 culture et société 22

III Le féminisme:22

1 Histoire du féminisme : 23

2 Les mouvements : 23

3 Féminisme en littérature: 26

4 Genre et écriture : 27

4.1 Réflexion sur la littérature des années 90 en Algérie 28

Deuxième Chapitre : Analyse générale du corpus

I L'auteur :32

1 Biographie : 32

2 Ses œuvres : 32

2.1 Les œuvres d'Assia Djebar : 33

3 Prix et distinctions :34

II L'œuvre : Ombre Sultane35

1	Présentation et Histoire :	35	
2	Résumé :	35	
III	Etude narratologique	37	
1	Le narrateur.....	37	
2	Les points de vues :	37	
3	les personnages :.....	38	
4	Shema actanciel :	44	
5	Cadre spatio-temporel:	46	
 Troisième Chapitre : Approche sociocritique			
II	La Sociocritique:	48	
1	Le Sujet, l'idologie et les institutions :.....	51	
2	Réflexion	51	
III	Les contextes :	52	
1	les exergues :.....	55	
III	Contexte de l'auteur:	64	
 Conclusion			66
 Bibliographie			69