

MARIA GUBINSKA
Université Pedagogique de Cracovie

Quelques réflexions sur la première « série » romanesque d'Assia Djébar

La richesse de l'œuvre d'Assia Djébar place celui qui voudrait porter un regard critique sur ses ouvrages dans une situation précaire. Djébar est une artiste aux voix plurielles, celles-ci apparaissent à travers la facilité et l'aisance avec laquelle l'écrivaine choisit maintes techniques d'écriture et se situe dans différents contextes. La critique saisit son œuvre comme autobiographique, féministe, postcoloniale, identitaire quant aux stratégies de son écriture. Ses ouvrages se caractérisent par la richesse thématique, de même que par une variété de possibilités techniques.

Assia Djébar, rappelons-le, est une artiste qui s'inscrit dans un triple contexte culturel ; berbère, par sa mère, arabe, par son père et français (la formation scolaire, la vie en France). La profusion de sa production littéraire, sa voix plurielle ainsi que l'abondance de critiques hétérogènes n'empêchent pas de constater que la figure de la femme est le fondement même de son œuvre. Selon l'opinion de Jean-Marc Moura cette écriture doit être considérée comme « féminine postcoloniale »¹.

Les contextes changent, ainsi que les moyens de communication avec le public ; la littérature et le cinéma. Assia Djébar donne la parole aux femmes émancipées, mais en même temps elle insiste sur le rôle de la tradition ; elle montre dans quelle mesure le passé et la mémoire sont importants pour celui qui veut trouver l'harmonie dans un interminable déchirement qui est un nomadisme postcolonial ; entre « hier » et « aujourd'hui » entre l'ancienne colonie et l'ancienne métropole. Comme historienne, elle ne cesse de montrer le lien qui unit l'individu et l'histoire ; il en découle que pour elle l'histoire individuelle possède la même importance que l'histoire collective.

Nous voudrions examiner le caractère évolutif de la prose djébarienne, et surtout la modification du statut de la figure féminine dans

¹ J.-M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, coll. « Écritures francophones », p. 140.

ses quatre premiers romans dont le quatrième *Les Alouettes naïves* nous semble surtout intéressant vu un changement intelligible de la perception de la femme dans un nouveau contexte algérien car l'écriture d'Assia Djébar s'inscrit dans un processus qui évolue au rythme des années, de même que le thème du statut de la femme qui prend de plus en plus d'importance dans les romans qui suivent.

L'évolution de l'écriture d'Assia Djébar va de ses quatre premiers romans « saganien » : *La Soif* (1957), *Les Impatients* (1958), *Les Enfants du nouveau monde* (1962), *Les Alouettes naïves* (1967)², à des ouvrages où la recherche de l'identité se poursuit selon différentes perspectives temporelles et reste soumise aux procédés narratifs variés : *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *L'amour, la fantasia* (1985), *Vaste est la prison* (1994). Jean Déjeux a intitulé l'un des chapitres de son ouvrage : « De la femme sur la plage aux femmes dans leur appartement »³ ce qui montre le caractère évolutif de cette problématique dans l'œuvre djébarienne ou l'évolution thématique, comme le veut Hafid Gafäiti.⁴

Assia Djébar a vingt ans lorsque son premier roman est publié ; elle est à l'aube de sa carrière artistique et apparaît comme révoltée contre l'image traditionnelle de femme qui prédomine dans la société arabo-musulmane.

Dans son premier roman, *La Soif*, l'écrivaine parle des intrigues amoureuses, des rivalités, du désir, des corps sur la plage, des voitures, d'une vie sans souci hors du contexte algérien de ce moment-là. Malgré la banalité apparente de la problématique abordée dans le roman, elle arrive à donner à ces histoires futiles une dimension tragique, universelle. Des intrigues dégènèrent en drames et mènent d'une façon indirecte à la mort d'une des deux héroïnes principales : Jedla. La soif est celle de la liberté du comportement, de l'ouverture enthousiaste au « nouveau » qui vient de l'Occident. Cette tendance ou le désir d'assimiler la culture dominante, occidentale, mais aussi celle du colonisateur (dans *La Soif*, c'est l'époque de la domination française) fait penser au concept de l'existence hybride, désintégrée. La négociation entre ces deux identités mène indubitablement à

² Précisons que les deux premiers romans : *La Soif* et *Les Impatients* sont souvent appelés « saganien », donc privés de références à la Guerre d'Algérie de 1954, par contre les deux suivants : *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves* décrivent les femmes touchées ou engagées dans la politique (la guerre).

³ Cf. J. Déjeux, *Assia Djébar, Romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke, Québec, Éditions Naaman, 1984, p. 14.

⁴ H. Gafäiti, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.162.

la souffrance qu'évoque Robert J.C. Young.⁵

Il faudrait ici préciser, après Beïda Chikhi, que les personnages des deux premiers romans, *La Soif* (1957) et *Les Impatients* (1958) :

[...] donnent l'impression d'exister tout juste pour alimenter l'intrigue amoureuse, on est en droit de s'interroger sur la distance surprenante de l'auteur par rapport aux événements de l'époque (au moment de la publication des *Impatients*, la guerre d'Algérie entre dans sa quatrième année). Ces deux romans aux accents saganien, ont été durement malmenés par les intellectuels algériens engagés dans la lutte nationale. Il faut reconnaître cependant qu'à l'intérieur de cette tonalité d'ensemble et par quelques aspects fragmentaires *Les Impatients* participent à la parole critique en mettant en scène des personnages armés d'une volonté d'épanouissement et révoltés contre la hiérarchie d'une bourgeoisie passive et sclérosée. En quête d'une autonomie fondatrice, ils prennent conscience de leur différence et tentent de la faire valoir par un questionnement qui suscite des formes d'accès à un espace autre.⁶

Chikhi rappelle aussi qu'Assia Djebar a été surnommée « La Française Sagan de l'Algérie musulmane » par les chroniqueurs parisiens au moment de la parution de *La Soif*. Néanmoins cette opinion est controversée et pour la prouver, Chikhi cite la réplique de Mourad Bourboune qu'il fit en 1984 portant sur le jugement de l'écrivaine algérienne : « Mais il y a loin, de la baie de Cherchell où Assia Djebar a vu le jour à la rive gauche où l'auteur de *Bonjour tristesse* défraie la chronique. »⁷, car Assia Djebar aborde la thématique de la femme et de sa révolte à la façon dont Khatibi s'interroge à propos de *La Soif*, en 1968 : « A-t-on vraiment compris, que pour le personnage de *La Soif*, la découverte du corps est aussi une révolution importante ? »⁸.

Jean Déjeux pense qu'Assia Djebar était sensible aux critiques algériennes qui lui avaient reproché d'être trop « éloignés des sujets de

⁵ R.J.C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, przekład Marek Król, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, p. 38.

⁶ B. Chikhi, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 136.

⁷ Cf. *Idem*, note n° 6.

⁸ A. Khatibi, *Le Roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, p. 62. Cité dans B. Chikhi, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 153.

l'époque », à savoir la guerre d'Algérie. Il semblait impensable de s'occuper du marivaudage sur la plage algérienne au moment où ses compatriotes, aussi les femmes, vivaient des drames impensables. Le 8 septembre, 1958, Assia Djébar est interviewée pour *L'Action* qui paraît à Tunis. Elle répond aux reproches qui mettaient l'accent sur le contexte non-actuel de son premier roman, *La Soif*. Déjeux rappelle certaines formulations d'Assia Djébar et dit qu'elle avait voulu présenter la caricature « de la jeune fille algérienne occidentalisée », qu'elle n'avait pris « ce roman au sérieux », que c'était un « exercice de style ».

Comme le souligne Beïda Chikhi :

Envisagée dans une perspective de renouvellement du statut de la féminité, l'entreprise romanesque de Djébar ne peut que s'affronter à ces systèmes qui n'ont cessé de voir [...] dans la révolution algérienne une révolution totale. La romancière qui s'était tout naturellement rangée à cette idée, en est vite revenue comme des milliers d'autres.⁹

Chikhi rappelle les paroles de Khatibi qui a écrit à propos de l'œuvre djébarienne : « Ceux qui pensaient que la libération nationale entraînerait la libération de la femme ont déchanté depuis l'indépendance de l'Algérie, les contradictions de l'histoire n'étant pas si simples que l'on pense »¹⁰.

Les critiques algériens de l'époque (entre autres Robert Clermont cité par Déjeux) voient dans ce roman une tragédie classique et un art qui dépasse celui de Françoise Sagan.¹¹

Le titre du troisième roman djébarien *Les Enfants du nouveau monde* montre bien le statut de ces jeunes gens, la vie des « enfants » dans le nouveau monde (l'Algérie après l'Indépendance) ce que souligne Anne-Marie Sardier-Gouttebroze dans sa thèse *La femme et son corps dans l'œuvre d'Assia Djébar* qui est citée par Gafaïti :

Mais un des intérêts de l'œuvre de Djébar est de présenter non pas en face de ces femmes mais en avant d'elles une femme nouvelle. La peinture de cette femme n'est pas figée mais au contraire dynamique. On suit sa longue gestation puis sa « longue marche » au travers de quatre romans et de nouvelles. Cette femme nouvelle se cherche avant 1954, naît pendant la

⁹ B. Chikhi, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique. op. cit.*, p. 156.

¹⁰ *Ibidem*, p. 156.

¹¹ J. Déjeux, *Assia Djébar. Romancière algérienne. Cinéaste arabe, op. cit.*, p. 16. Aussi les notes : n° : 3, 4, 5, 6.

Guerre de Libération (expression à double sens pour les héroïnes de Djébar), essaie de survivre après l'Indépendance. Les titres même des romans guident le lecteur, concrétisent cette évolution. Les deux premiers signalent un manque, une aspiration à une autre vie. *Les Enfants du nouveau monde* attestent que « ce nouveau monde » est en train de naître alors que ses héroïnes ne sont que des « enfants ». Nous l'avons vu, ensuite, le terme d'*Alouettes naïves* s'applique aux jeunes maquisardes, aux jeunes femmes de la guerre qui sont devenues femmes à part entière dans *Femmes d'Alger* avec tout ce que cela comporte de désillusion. Ces femmes sont à nouveau ce dont elles ne veulent plus mais ne formulent pas encore très bien ce à quoi elles aspirent.¹²

Cette « maturation » de la femme passe par *Les Impatients* ; cette fois-ci l'espace n'est plus ouvert, l'action se déroule à l'intérieur d'une grande maison traditionnelle où, comme dans *La Soif*, l'ambiance est dense à cause des intrigues et rivalités, de jalousie et de drames (la mort incluse) entre deux couples de jeunes gens. Comme le dit Jean Déjeux : « L'intérieur c'est la maison, espace féminin par excellence, préservé, caché, avec sa paix et sa chaleur, mais aussi ses ruses. Le dehors c'est l'ailleurs : Paris ou l'on fuit, la rue, ou [...] le sommeil ou la mort. On vit dans l'impatience des extrêmes et l'objet désiré se défile, disparaît »¹³.

Apparemment, rien n'a changé, mais les aspirations des jeunes, ces impatientes, assoiffés du soleil, de la nature sont fortement soulignées. L'intérieur de la maison traditionnelle avec toutes ses coutumes et rites est ici compris comme un espace clos, imperméable à un nouveau courant d'air qui pourrait venir de l'extérieur. Les promenades de jeunes femmes algériennes en plein soleil représentent leur désir passionné de liberté, d'indépendance ; l'espace ouvert correspond à une découverte du bonheur sensuel, comme celui de Dalila, l'héroïne des *Impatients* :

Bientôt le soleil sauta au-dessus de ma tête. Les yeux fermés, éblouie, j'enlevai le boléro de ma robe qui voilait mes épaules. Le soleil tapa sur ma peau, avec délices, le laissai me mordre. Pour la première fois de ma vie, je dormais seule ainsi, en pleine nature. J'allais penser que c'était imprudent. Mais que pouvait-il exister d'autre que moi, et le ciel, à cette heure ? Pendant dix-huit ans, on m'avait empêchée d'aimer le soleil rouge, le ciel plein et rond comme une coupe fraîche. J'étais enfin dans la lumière. Je

¹² A.-M. Sardier-Gouttebroze, *La femme et son corps dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Université Paris XIII, 1985, pp. 297-98, cité dans H. Gafaïti, *op. cit.*, p. 162-163.

¹³ J. Déjeux, *Assia Djébar...*, *op. cit.*, p. 17.

m'endormis.¹⁴

Les héros du roman sont en train de chercher un ailleurs, ils se révoltent contre la famille, contre la tradition, ils se cherchent (précisons que l'action se déroule avant le déclenchement de la guerre d'indépendance) toujours impatients d'être heureux, mais cette impatience les tue.

Les remords de l'amie de Jedla, son sentiment de culpabilité et d'être responsable de la mort de Jedla mettent en relief le caractère faux de cet enthousiasme, l'étroitesse du regard des jeunes (la faute à jeunesse, mais la critique de cette attitude vient de l'écrivaine qui a le même âge que ses héros), leur naïveté. La formulation d'Assia Djébar (déjà mentionnée), selon laquelle ce roman devait être compris comme une critique de la jeune fille algérienne occidentalisée, semble y trouver sa légitimation.

Dans *Les Enfants du nouveau monde*, publié en 1962, les destins de nombreuses femmes sont inscrits dans un contexte bien précis ; il s'agit de la guerre d'Algérie : on y trouve des femmes dont les maris sont dans la montagne ; c'est Hassiba qui est au maquis à seize ans, mais aussi la Française, la femme de l'avocat Omar, qui restera en Algérie. « Le nouveau monde » du titre, une terre promise et rêvée, se trouve à portée de main, en cette année 1962, mais une question préoccupe les héros : comment sera leur avenir ? La vie apportera des réponses parfois surprenantes et difficiles à accepter. Pour l'heure, en 1962, Assia Djébar, respecte un aspect référentiel du moment, donc la guerre est plus que présente ; elle arrive à montrer la peur perpétuelle, la souffrance des femmes, bref toutes les conséquences de la guerre. La romancière montre aussi la société traditionnelle afin d'établir un contrepoint à la situation actuelle qui peut apporter l'espoir lié à l'émancipation des femmes. Elle montre la place de la femme dans la société patriarcale qui veille sur sa tradition comprise aussi comme une *valeur-refuge*¹⁵ du temps de la colonisation, l'un des deux

¹⁴ A. Djébar, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958, p. 15-19.

¹⁵ Rappelons Albert Memmi qui dit : « [...] la famille colonisée, cette véritable valeur-refuge [...] sauve le colonisé du désespoir d'une totale défaite, mais se trouve, en échange, confirmée par ce constant apport d'un sang nouveau. [...] La religion constitue une autre *valeur-refuge* : pour l'individu, elle s'offre comme une des rares manifestations qui puisse protéger son existence originale. [...] Réaction spontanée d'autodéfense, moyen de sauvegarde de la conscience collective, sans laquelle un peuple rapidement n'existe plus. Dans les conditions de dépendance coloniale, l'affranchissement religieux, comme l'éclatement de la famille, aurait comporté un risque grave de mourir à soi-même. », A. Memmi, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 119-121.

(l'autre est la religion) derniers remparts pour protéger son identité :

Si loin qu'elle remonte dans ses souvenirs, Lila se rappelle que la mort de sa mère avait terminé une ère lente, déposée au fond de sa mémoire comme un lac de lumière d'août, une source [...]. Dans cette société arabe traditionnelle de la ville où les mariages obéissent au choix impératif du chef de famille, que ce choix, inspiré seulement par les valeurs du groupe, ait provoqué par hasard l'amour fou chez les parents de Lila qui s'unissait [...]. [D]ans cette trop grande maison [...] vivait une vraie tribu (les trois frères de Rachid déjà mariés avec chacun, de nombreux enfants ; une sœur veuve ; de vieilles femmes, aïeules et autres – et au-dessus de tous, le chef tout-puissant, le Père. De sa mère, Lila se souvenait comme d'une femme alanguie : belle ? elle ne sait : à cette époque, on évitait de photographier les femmes our que leurs images même ne sortaient de demeures.

[...] la vieille ville [...] s'enorgueillit d'être seule à suivre les racines qui la relie aux générations passées ; mais, ainsi fixés au milieu de la dérive, les gens de ces familles ne s'aperçoivent pas que pour être épargnés du naufrage, ils ont dû se fermer sur eux-mêmes, sur le silence de leurs maisons et de leurs femmes¹⁶

Les Alouettes naïves est un roman qui se situe dans la lignée des *Enfants du nouveau monde* parce qu'Assia Djébar s'y réfère aux événements historiques, c'est donc le deuxième ouvrage (dans sa première « série » romanesque) qui présente la guerre d'indépendance à la frontière algéro-tunisienne. Cet aspect référentiel important dans les deux romans correspond aux souvenirs de Djébar qui avait séjourné en Tunisie en 1958 et y avait connu des réfugiés algériens. Elle a collaboré à *El Moudjabid*, organe du Front de Libération Nationale (F.L.N.), animé à cette époque-là par Frantz Fanon. Elle a enregistré ses entretiens avec des réfugiés algériens à la frontière algéro-tunisienne. On pourrait dire que plus Assia Djébar quitte la stratégie romanesque dite « saganienne », plus elle devient indépendante de la littérature européenne, occidentale ; elle est en train de trouver sa place individuelle dans la littérature algérienne de langue française. Son écriture s'enracine encore plus dans le contexte socio-culturel algérien, s'immerge dans la culture arabo-berbère, mais ne cesse pas de se référer à la culture occidentale, celle du colonisateur français qui est toujours attirante. De cette façon, les femmes « occidentalisées » de deux premiers romans de Djébar, restent étrangères et en dehors du contexte

¹⁶ A. Djébar, *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard, 1962, p. 143-145.

socio-culturel algérien ; ainsi, pour le lecteur européen, l'action de ses deux premiers romans aurait pu se passer partout en Europe.

Peut-être, comme nous l'avons déjà signalé, les femmes essayent de trouver dans la révolution un espoir afin de se libérer de la tradition. Comme le dit Robert J.C. Young, les Français au Maghreb étaient favorables au dévoilement du visage. Paradoxalement, comme il le souligne, l'idéologie coloniale pouvait donner aux femmes du Maghreb de nouvelles possibilités de se libérer du carcan de la tradition. Cette situation contrariait les ambitions politiques des nationalistes maghrébins pour qui, fait qu'avait déjà signalé Albert Memmi, l'espace privé, la maison et la femme étaient des *valeurs-refuges*. Ainsi, la modernité et l'émancipation des femmes constituaient deux postulats antithétiques.¹⁷

Dans les quatre premiers romans djebariens, le « dévoilement » de la femme va de pair, surtout dans *Les Alouettes naïves*, avec la révolution et la lutte pour gagner l'indépendance. Comme nous l'avons déjà dit, la romancière évitant des solutions simples ou trop naïves, montre les difficultés liées à l'émancipation de la femme algérienne. La guerre d'indépendance n'équivaut pas à la révolution des mœurs, en plus ces nouveaux courants proviennent de l'Occident, ce qui est par définition suspect. Assia Djebar, en tant qu'écrivaine veut prendre ses distances avec le présent. Cette décision la conduit vers le travail cinématographique. En 1978, elle tourne le film *Nouba des femmes du mont Chenoua*.

Le film constitue une césure dans l'œuvre djebarienne et plus exactement dans sa poursuite et la recherche de son identité. Le retour à la montagne au moment du tournage de son premier film *Nouba* est un moment décisif de la vie de la romancière. C'est une période importante de sa vie dont elle parle ainsi :

[...] à travers une chronique visuelle de ce quotidien aux mutations visibles, je réalisai ce film au rythme de la mémoire féminine – retours en arrière lorsque ma grand-mère me racontait la résistance des ancêtres guerriers, souvenirs récents de la lutte d'hier...

Ce fut seulement à cette époque que j'ai pu travailler et créer, en osmose avec les miens : écriture de l'espace et de l'écoute, dans des paysages de l'enfance, l'oreille immergée dans l'arabe dialectal des dialogues, retour du berbère dans tel éclat de souffrance d'une femme « du Mont Chenoua », monologue en français enfin de celle qui déambule dans un territoire où passé et présent se répondent...

¹⁷ Cf. R.J.C. Young, *op. cit.*, p. 115.

Ce furent les deux ou trois années les plus heureuses de ma vie : chercher vraiment à connaître ses lieux de mémoire, cela devient se reconnaître, en somme se retrouver !

1978/79. [...] au tournant de la quarantaine, je retournai à Paris, la ville de mes études. De là, je décidai d'écrire à distance pour viser désormais au cœur même de l'Algérie – son tréfonds, sa mémoire la plus obscure, dans un nœud algéro-français complexe : mais encore me fallait-il trouver une forme et une structure narrative à la hauteur de ce questionnement, de cette ambition.¹⁸

Cette déclaration d'Assia Djébar montre bien l'évolution de son œuvre, des jalons successifs qui marquent les étapes suivantes de sa création. Il est difficile de fixer une ligne de démarcation qui séparerait les étapes suivantes de l'écriture djébarienne. Il n'est donc pas étonnant que Gafaïti parle tout d'abord « [...] d'une nouvelle articulation de l'œuvre d'Assia Djébar »¹⁹ qu'on observe depuis la publication du premier volume du « Quatuor algérien », à savoir *L'Amour, la fantasia* pour dire quelques lignes après, que « C'est [...] avec *Femmes d'Alger dans leur appartement* que s'élabore un discours qui donnera naissance au véritable retournement que constitue ce que l'on peut appeler la deuxième période.²⁰

Cependant, Gafaïti, tout comme Sardier-Gouttebroze, est d'avis que l'évolution de l'écriture de Djébar est déjà visible dans *Les Alouettes naïves*. Ces deux auteurs soulignent que dans ce roman, les femmes changent d'attitude envers leurs sœurs, amies, collègues, les autres femmes. Il n'y a plus ni jalousie ni rivalité, si fortes dans *La Soif* ou *Les Impatients*, la femme cherche en l'autre une sœur et non une rivale. La tonalité change. Comme le souligne Maïr Verthy, dans ce roman : « [...] à côté des hommes, les femmes sont solidaires, chacune à sa manière, de la guerre de libération qui annonce des lendemains radieux ».²¹ Si dans les premiers romans (surtout dans *La Soif* et *Les Impatients*) l'aspect référentiel n'est pas mis en valeur, ce qui a provoqué des critiques de la part des Algériens, la publication des *Alouettes naïves*, change radicalement la situation ; ce roman est dû à l'évolution qui s'opère dans l'écriture djébarienne.

¹⁸ A. Djébar, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité*, discours du Prix de la Paix – Francfort, 2000, <http://www.remue.net/spip.php?article683>, p. 4-5.

¹⁹ H. Gafaïti, *op. cit.*, p. 163.

²⁰ *Idem*.

²¹ M. Verthuy, « Histoire, mémoire et création dans l'œuvre d'Assia Djébar » dans *Mises en scène d'écrivains, Assia Djébar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Grenoble, PUG, 1993, p. 29.

Dans *Les Alouettes naïves*, l'une des figures centrale est Nfissa, qui est lycéenne dans un établissement français avant son départ pour le maquis lors de la guerre d'indépendance. Elle étudie dans ce lycée avant sa sœur cadette, Nadjia. Le père, est un grand admirateur des livres pour lesquels :

[...] il avait décidé d'instruire sa fille Nfissa, puis quatre ans plus tard à son tour Nadjia ; il leur avait même offert sa collection reliée de Pierre Loti où l'Orient était sucré et multicolore. Dès la première année, Nadjia avait mal supporté la pension. Peut-être à cause de la maladie. [...] Quand la petite se détournait secrète, Nfissa, inopinément, se sentait en plein désarroi. « Revenir chez nous », murmurait une voix en elle...

Au dortoir, [...], Nfissa dans la pénombre, se transportait avec Nadjia [...] dans les veillées familiales quand l'une et l'autre se collaient aux genoux de l'aïeule ; celle-ci leur racontait l'histoire de leur tribu [...]. La conteuse s'attardait dans ses récits de plusieurs siècles, bien avant, précisait-elle, l'arrivée des chrétiens.²²

Nfissa est une jeune femme algérienne, musulmane, enracinée dans sa tradition, mais en même temps elle n'arrête pas de chercher sa place dans la nouvelle société postcoloniale (ici la valeur chronologique, temporelle est importante). Son succès réside dans « la négociation » de son identité « entre » la tradition et la vie moderne. Le retour chez les siens, surtout chez les femmes qui sont ses grands-mères ou tantes est non seulement une façon de se retrouver, mais aussi une réhabilitation de leur histoire, l'occasion de donner la parole aux femmes analphabètes qui étaient les gardiennes de la culture pendant les années les plus dures de l'histoire de l'Algérie. Grâce à la sauvegarde de la langue des ancêtres, dans laquelle les contes et les chants les plus anciens ont été rédigés, Nfissa retrouve son identité, ainsi le chaos identitaire ou « la condition nerveuse » comme le voulait Tsitsi Dangarembga²³, est annihilé. La vie avec Rachid en est un bon exemple. Si le mot la « négociation » apparaît dans les textes des critiques postcoloniales, il sied de rappeler que l'héroïne djebarienne est en train de négocier son statut aussi par la langue ; instruite, sensible à la culture française, elle n'imagine pas sa vie sans avoir recours à son passé et à celui de sa famille.

Rappelons Beïda Chikhi qui analysant la croisée des regards dans l'écriture d'Assia Djébar, ici la scène de la danse décrite dans *Les Alouettes*

²² A. Djébar, *Les Alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 80-81.

²³ Cf. R. J.C. Young, *op. cit.*, p. 35-36.

naïves, avoue que :

Le souci esthétique orchestre la plupart des mouvements corporels des personnages et redouble là encore la volonté d'ériger ces mouvements en système de signes. La danse par exemple, en réhabilitant le corps par le spectacle, est appréhendé dans sa capacité à dire ou à taire certaines choses. La danse de Samia, la petite prostituée des *Alouettes naïves* est une « danse muette ». Elle lui permet comme à toutes les alouettes naïves de « jouer et de vivre à la fois ». La danse de Samia est une démonstration symbolique qui « dit en silence » tout un vécu, celui d'une enfant qui a déjà enfanté.²⁴

La danse de Samia anticipe la scène de la danse dans *Vaste est la prison*, qui est rendue comme la danse d'une femme consciente de sa vie, et qui pourtant n'a rien perdu de la fraîcheur de sa danse de l'âge enfantin. Ancrée dans la longue tradition de la danse des femmes, elle utilise la forme de la transgression pour exprimer d'une façon symbolique son nouveau statut social, sa libération de la stigmatisation du regard, contrairement à la tradition et malgré sa réticence, elle veut être regardée.

Dans ses premiers romans, Assia Djebar pose plusieurs questions ; elle va des problèmes juvéniles, apparemment insignifiants aux questions obsédantes de son œuvre, parmi lesquelles le statut fragile de la femme dans la société arabo-musulmane stigmatisée par la culture occidentale de l'ancien colonisateur occupe la place plus que considérable.

²⁴ B. Chikhi, *op. cit.*, p. 166.