



Formes héritées et transformation littéraire
dans les nouvelles d'Assia Djebar

Katharina Gröber (Luxembourg)

HeLix 16 (2024), p. 150-163. doi: 10.11588/helix.2024.1.102013

Abstract

In the short story collection *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djebar presents the 'inherited' form of her childhood's language and the 'inherited' image of an Algerian woman, while simultaneously striving to transform them. The result is her very own language which combines French with elements of dialectal Arabic and Berber language. She integrates orality into the written text and merges this approach with the transformation of an 'inherited' form of the traditional Algerian society – the female oral tradition of history and stories to subsequent generations. This article elaborates how Djebar's short stories pursue this tradition by focussing on aspects of orality and acknowledging the presentation of traditional as well as modern women who have overcome strict roles – like the author herself. Finally, the contribution takes the title of the congress's 12th section into consideration and examines whether the short stories can be described as 'War Writing'.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

Formes héritées et transformation littéraire dans les nouvelles d'Assia Djébar

Katharina Gröber (Luxembourg)

L'académicienne Assia Djébar est née en 1936 à Cherchell (Algérie) et décédée à Paris en 2015. L'Algérie et la France, leur culture et leurs langues l'accompagnent toute sa vie et influencent sa personnalité ainsi que ses écrits : elle associe dans son œuvre la forme « héritée » de la langue de son enfance et l'image « héritée » de la femme algérienne tout en essayant de les transformer. Il s'agit ici de démontrer à l'aide du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* comment Assia Djébar y arrive. Pour cela, on se penchera sur l'héritage linguistique et culturel en Algérie au moment de la publication du recueil de nouvelles ainsi que sur la transformation littéraire de ces faits par Assia Djébar avant de traiter la question de l'écriture de la guerre.

L'héritage linguistique et sa transformation

Le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* a été publié en 1980 et réédité en 2002 avec une nouvelle ajoutée.¹ Assia Djébar a écrit les textes entre 1959 et 1979 –2001 pour la dernière nouvelle. La forme écrite de la nouvelle existant en Europe depuis le *Décameron* de Boccace,² on peut parler d'un genre traditionnel, hérité dans les pays occidentaux, pour lequel l'oralité a joué un rôle important dès le début. Le trait

¹ Pour une analyse littéraire et culturelle de ce recueil de nouvelles cf. GRÖBER, *Femmes d'Alger*.

² Cf. GRIMM / HARTWIG (éd.), *Französische Literaturgeschichte*, 100 ; GODENNE, « La nouvelle française » ; VIEGNES, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. Pour plus d'informations sur le genre et l'évolution de la nouvelle en Europe cf. par exemple LECERCLE, « Le récit inachevé ».

caractéristique de ce genre étant le fait que le texte parle d'un événement inouï, d'une nouvelle, force est de faire semblant qu'un personnage raconte, qu'il utilise sa capacité à parler. L'innovation des textes de Djébar n'est alors pas l'oralité simulée, mais son français qui se caractérise par un mélange de plusieurs langues, ce qui n'est habituel qu'à l'oral, par exemple dans les pays du Maghreb.

Les années soixante et soixante-dix pendant lesquelles Assia Djébar écrit la plupart des nouvelles représentent une époque essentielle pour l'Algérie puisqu'elle devient indépendante de la France en 1962, après plus de 130 ans de colonisation et une guerre de presque huit ans. Mais cette domination coloniale française pose les bases de la littérature djébarienne : son œuvre complète est écrite en français, la langue officielle pendant l'époque coloniale, malgré l'intense revalorisation de l'arabe après l'indépendance. Il s'agit tout de même d'un français particulier. L'histoire personnelle de l'écrivaine mène à une langue hybride, basée sur le français qu'elle a appris à l'école ainsi que sur l'arabe dialectal et le berbère, qui sont deux langues orales. Comme elle l'écrit dans son œuvre *Ces voix qui m'assiègent*, l'arabe est pour elle la « langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi sa diglossie [...] ».³ Ce dernier mot renvoie au fait qu'il y a d'un côté l'arabe standard, écrit, littéraire, l'arabe du Coran, et, de l'autre côté, l'arabe populaire ou dialectal, un terme générique désignant différentes langues orales dont l'une est la langue maternelle de l'écrivaine.

Le français, par contre, est pour elle « langue marâtre [...] ou langue adverse [...] » (*Voix*, 34) puisque c'est la langue du colonisateur. Djébar explique que « ces deux langues s'entrelacent ou rivalisent, se font face ou s'accouplent mais sur fond de cette troisième – langue de la mémoire berbère immémoriale, langue non civilisée, non maîtrisée [...] » (*Voix*, 34). Comme l'arabe populaire, le berbère est une langue basée sur l'oralité et comprend plusieurs dialectes dont l'un est désigné par Djébar comme la « langue de [s]a grand-mère [...] ».⁴ Mais comment ces langues

³ DJEBAR, *Ces voix qui m'assiègent*, 34 (désormais *Voix*).

⁴ GAUVIN, « Assia Djébar », 74. Pendant longtemps, on a tenu le berbère pour une langue exclusivement orale. Mais au XIX^e siècle, on découvre grâce à une stèle (« La stèle de Dougga ») qu'il existe une écriture libyque sur laquelle est basée le

peuvent-elles s'entrelacer ? Comment peut-on « arabiser le français [...] » ?⁵ Le moyen le plus facile sont les arabismes. Certains font partie du vocabulaire français, comme les substantifs « mosquée » ou « fez » (cf. *FA*, 181 et 221).⁶ On trouve aussi des mots non encore lexicalisés en France, nouveaux pour le lectorat francophone : *kanoun* (une poterie creuse), *tolbas* (des étudiants d'une université coranique ; cf. *FA*, 226–229). L'emploi de ce vocabulaire a pour résultat que le texte est « arabisé » et qu'un lecteur ou une lectrice parlant le français comme langue maternelle ou langue étrangère peut mieux imaginer le monde arabe dont il est question dans les textes et qui lui est généralement peu connu.

Dans l'ouverture du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar explique qu'une telle combinaison de langues est censée éviter que le passage d'une langue à l'autre détruise la vivacité et le jeu des couleurs de l'arabe (cf. *FA*, 8). C'est la raison pour laquelle elle tente de transmettre de la poésie arabe à son français en l'enjolivant par exemple avec beaucoup d'allitérations, une figure de style typiquement arabe.⁷ Dans la nouvelle *La Femme qui pleure*, une femme traumatisée a quitté son mari violent. Quand elle se retrouve à la plage avec un homme inconnu pendant trois jours de suite, elle éprouve un sentiment de liberté, s'ouvre peu à peu et commence à parler de sa vie. L'écrivaine la décrit comme une sorte de prisonnière entre le passé et le présent, et même l'avenir, entre ses expériences d'oppression, voire d'humiliation et le nouveau sentiment d'être libre : « Maintenant la silhouette féminine formait un parallélépipède assez flottant ; [...] le cou et la tête totalement libres mais le vent s'engouffrant sous ses aisselles [...] » (*FA*, 133). Le vocabulaire et son registre métaphorique expriment bien cet « entre-deux » ressenti par la protagoniste.⁸ Mais c'est avant tout

berbère. Djébar écrit beaucoup sur ce sujet, surtout dans son roman *Vaste est la prison*.

⁵ DJEBAR, « Le romancier dans la cité arabe », 119.

⁶ Cf. DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 181 et 221 (désormais *FA*).

⁷ Cf. GAUVIN, « Assia Djébar », 79.

⁸ Des mots tels que « parallélépipède » et « flotter » renvoient à l'état d'âme de la protagoniste. De même que la forme géométrique se trouve entre la terre et le ciel, elle se trouve à présent entre le passé et l'avenir. Les faces parallèles de la figure représentent le fait que la femme est exactement au milieu, qu'elle n'a pas

la répétition poétique des sons [f] et [s] qui renforce le contenu en imitant le son du vent soufflant sur la plage. Par ces allitérations, le lecteur peut plus facilement imaginer la situation et se mettre à la place de la protagoniste dont la tête est totalement libre : libérée des pensées issues du passé, mais aussi libérée du voile, ce qui est inédit pour elle et pour beaucoup d'autres femmes qui devaient traditionnellement se voiler, c'est-à-dire être invisibles et silencieuses. *La Femme qui pleure* brise des tabous : elle se dévoile devant un homme qu'elle ne connaît pas et lui parle ouvertement de sa vie, se comportant alors d'une façon inouïe.⁹ Il est vrai qu'elle ne raconte pas de nouvelles, mais comme elle n'en a jamais parlé à personne, son histoire est une histoire « inouïe », jamais entendue, ce qui correspond à la définition du genre de la nouvelle.¹⁰

On trouve ainsi des traits caractéristiques traditionnels ou bien hérités de la nouvelle dans les textes d'Assia Djébar. Mais elle les transforme dans la mesure où elle les utilise afin d'atteindre un de ses objectifs : convaincre le lecteur que les femmes peuvent et doivent parler de leur destin qu'elles ne partagent souvent avec personne afin de changer leur situation.

tiré un trait sur le passé ni complètement consenti au changement de sa situation et de sa vie. Elle est écartelée entre les deux, comme l'exprime le verbe « flotter ». La femme est malgré tout ouverte à ce qui arrivera, comme en témoignent ses pensées libres et éveillées ainsi que ses bras tendus en l'air.

⁹ Cf. GRÖBER, *Femmes d'Alger*, p.ex. 269-270, 416-417.

¹⁰ L'idée de « l'inouï » est une idée proposée par Johann Wolfgang von Goethe qui expliqua en 1827 lors de la recherche d'un titre pour une de ses œuvres : « Savez-vous [...] nommons-le la < nouvelle > ; car qu'est-ce qu'une nouvelle sinon un événement inouï qui s'est produit. C'est l'exacte notion, et beaucoup de ce qui en Allemagne paraît sous le titre de nouvelle, n'est pas une nouvelle, mais seulement un conte ou tout ce que vous voulez. » („Wissen Sie was, [...] wir wollen es die <Novelle> nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern blos Erzählung oder was Sie sonst wollen“; ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. In drei Theilen. Erster Theil*, 220-221. Traduction par K. Gröber).

L'écrivaine réussit à intégrer dans ses textes l'oralité qui est typique du genre de la nouvelle, mais aussi de l'arabe dialectal et du berbère.¹¹ Djebar en parle dans un entretien qu'elle a mené avec Mireille Calle-Gruber et Andrée Chedid. Elle y explique que, quand elle était jeune, « [d]ans l'Algérie coloniale où toutes les écoles arabes furent fermées, [elle a] été immergée dans une culture orale qu'[elle] sentai[t] plus riche »¹² que la langue écrite. Par conséquent, elle transforme la langue française en y intégrant l'oralité de son enfance, ce qui mène à une « écriture orale »¹³ comme la caractérise Anne Brigitte Kern ou à l'« oraliture »¹⁴ pour citer Hafid Gafaïti. Afin d'y arriver, elle donne très souvent la parole aux protagonistes et intègre dans les textes des éléments de la communication orale, comme des phrases interrompues, des répétitions, des mots familiers ou des passages dans lesquels le personnage s'adresse directement à son auditeur. Voilà un exemple tiré de la nouvelle *Jour de Ramadhan* dans lequel Nadjia, qui n'est pas contente de la situation des femmes après la guerre, s'adresse à sa sœur Nfissa : « Papoter, manger des gâteaux, s'empiffrer en attendant le lendemain, est-ce pour cela qu'il y a eu deuil et sang ? Non, je ne l'admets pas... Moi [...], je croyais, vois-tu, que tout cela changerait, qu'autre chose viendrait, que... » (*FA*, 222). Les verbes « papoter » et « s'empiffrer » font partie du français familier que l'on n'utilise normalement qu'à l'oral. En conséquence, le texte écrit rappelle un récit oral. Dans ce passage, il n'y a pas de répétition d'un même mot – fait très fréquent dans les nouvelles –, mais plusieurs mots ou parties de la phrase répètent le même contenu, ce qui facilite la compréhension à l'oral. Pour le locuteur, la répétition et la reformulation du contenu garantissent que tout le monde comprenne ce qu'il ou elle tente d'exprimer. En l'occurrence, Nadjia veut absolument qu'on se rende compte de sa situation, de sa déception. Quand elle s'adresse directement à sa sœur en disant *vois-tu*, ces mots rendent le

¹¹ La *nouvelle* « associe le concept du genre à la notion d'oralité, puisque le court récit désigné par ce terme est supposé donner des « nouvelles » de personnages existants » (VIEGNES, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, 3).

¹² DJEBAR / CHEDID / CALLE-GRUBER, « Dialogue », 102.

¹³ KERN, « Le chant, la danse du livre d'Assia Djebar », 141.

¹⁴ GAFÀITI, « L'autobiographie plurielle », 156.

dialogue plus réel, encourageant la réflexion du lecteur. Le discours cité en haut finit par une phrase interrompue qui met aussi le lecteur à l'épreuve parce que, comme dans un véritable dialogue, Nadja semble réfléchir et cesse de parler. Nfissa, de son côté, ne sait pas quoi dire et « sort sans répondre » (FA, 223). Le lecteur occupant en quelque sorte la place de l'auditrice, Nfissa, c'est à lui de finir la phrase.

Outre ces procédures typiques de l'oralité, la polyphonie des voix que l'on trouve dans toutes les nouvelles fait entendre différents points de vue et suggère une véritable conversation. Bien qu'il s'agisse d'un texte écrit, les dialogues donnent l'impression qu'on assiste à de véritables discussions entre des femmes racontant des nouvelles inouïes.

En résumé, Assia Djebar insère des éléments de l'oralité dans son écriture et elle transforme la forme héritée du français, c'est-à-dire le français standard, et les formes héritées des langues de son enfance en les mêlant à l'écrit. Elle renouvelle le genre de la nouvelle en restituant les réalités connues en Europe par la réalité algérienne, le mélange des langues et la situation des femmes, mais aussi en évoquant le rôle joué par les femmes algériennes en tant que porteuses de la mémoire, un aspect culturel algérien très important.

L'héritage culturel et sa transformation

L'arabe dialectal et le berbère se fondant sur l'oralité, l'Histoire et les histoires ne sont traditionnellement pas transmises par l'écriture, mais à l'oral. De plus, ce sont les femmes, avant tout les aïeules, qui racontent et représentent dès lors un pilier du patrimoine culturel.

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djebar explique « que le rôle culturel traditionnel des femmes au Maghreb est d'être détentrices d'une parole plurielle qui va scander le quotidien familial et religieux » (*Voix*, 74). Elles sont, comme décrit Giulia Milò, « gardiennes de l'histoire [et] fidèles à la tradition, dans leur ségrégation et leur enfermement [...] ».¹⁵ Traditionnellement, la société patriarcale algérienne réserve l'extérieur aux hommes et l'intérieur aux femmes. Elles sont censées s'occuper du ménage et des enfants et rester silencieuses face aux hommes. En même

¹⁵ MILÒ, *Lecture et pratique de l'Histoire*, 151.

temps, elles doivent parler pour transmettre l'Histoire et les histoires du peuple au sein de la famille puisqu'elles dépendent des informations échangées entre elles à cause de leur claustration et parce qu'elles sont, selon Claudia Gronemann, les plus proches de la prochaine génération.¹⁶

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djebar nous présente plusieurs exemples de ce genre de femmes, par exemple l'aïeule dans *Nostalgie de la horde* qui raconte sa vie à ses petits-enfants ou les femmes dans *Les morts parlent* « dont la destinée avait toujours été d'être les oreilles et les murmures de la ville [...] » (FA, 173). En intégrant dans les textes des femmes accomplissant un rôle traditionnel, l'écrivaine démontre l'importance générale de l'Algérienne pour la conservation de la mémoire et de la culture. En même temps, elle transforme cette image héritée de la femme transmettant le passé par la parole orale par la transmission du récit de ces femmes à l'écrit.

Mais elle déploie encore d'autres moyens. Comme l'histoire de son pays a été pendant longtemps falsifiée ou seulement partiellement propagée par le colonisateur, Assia Djebar, qui est en premier lieu historienne, veut l'éclairer.¹⁷ Elle y arrive par exemple en publiant en français et en France : cela lui ouvre la possibilité de critiquer la politique et la culture algériennes et ses positions et opinions héritées. En Algérie, l'État ne permet que des publications propageant son idéologie. La littérature algérienne traditionnelle est alors transformée par la publication en France qui permet une critique ouverte de l'image traditionnelle de la femme qui ne serait pas possible en Algérie. En outre, Djebar arrive à attirer l'attention sur la situation des Algériennes en mettant ces femmes et leur sort au cœur de la littérature, auparavant dominée par des hommes, écrivains ou protagonistes.

Mais loin de ne présenter que des femmes traditionnelles dans ses textes, l'écrivaine y intègre aussi des personnages qui symbolisent le développement au sein de la société algérienne, comme Hafça, « une jeune fille de vingt ans [...] instruite » (FA, 148) dans la nouvelle *Il n'y a pas d'exil*. Elle travaille comme institutrice et vit en France où elle rend

¹⁶ Cf. GRONEMANN, « Die transmediale Strategie », 191-192.

¹⁷ Pour plus d'information sur l'histoire de l'Algérie cf. GRÖBER, *Femmes d'Alger*, 63-86.

souvent visite à la famille de la narratrice. Hafça rêve de revenir en Algérie, mais elle ne représente pas les valeurs traditionnelles de ce pays (cf. *FA*, 148). Quand on veut, par exemple, arranger le mariage de la narratrice, « on sent[ait] Hafça étrangère, attentive et curieuse à la fois, mais étrangère ! » (*FA*, 157). Le lecteur comprend qu'elle ne connaît pas cette procédure qui ne faisait pas partie de sa vie jusqu'ici. Pour la narratrice, par contre, rien n'est nouveau. C'est déjà son deuxième mariage « [à] vingt-cinq ans, après avoir été mariée, après avoir perdu successivement [s]es deux enfants, après avoir divorcé [...] » (*FA*, 145). Elle dit plusieurs fois qu'elle ne veut pas se marier, mais elle doit le faire, regrettant la persistance, même après la guerre, de la tradition des mariages arrangés (cf. *FA*, 156).

C'est le sort de beaucoup de femmes. Les nouvelles d'Assia Djebar « reflète[nt] le climat social, politique, idéologique et religieux d'une micro-société et de son évolution depuis les années 50 [...] »,¹⁸ mais elles mettent aussi l'accent sur une tradition culturelle sclérosée défavorisant les femmes qui souffrent de leur situation. Pendant la guerre, beaucoup d'entre elles ont participé à la lutte et ainsi expérimenté une certaine émancipation. Mais quelques années plus tard, on retombe dans les vieilles habitudes. Leila, une femme qui a été torturée pendant la guerre, raconte son passé dans la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Après avoir parlé des femmes qui ont porté des bombes comme des oranges pendant la guerre, elle dit :

Et celles qui ensuite sont restées soi-disant vivantes à travers prisons de fer, puis barreaux de la mémoire, puis... (elle pleure) puis comme moi à travers les transes de la fièvre (car, Sarah, j'ai de la fièvre, tu sais, j'aurai toujours de la fièvre), sont-elles restées vraiment vivantes ? Les bombes explosent encore... [...] (*FA*, 119).

Ces phrases très confuses et coupées laissent ressentir la peine que Leila et d'autres femmes éprouvent en pensant au passé, mais aussi au présent, puisque pour elles, les bombes explosent encore. La guerre les encombre, les a traumatisées. En lisant ce passage, on ne discerne pas seulement le

¹⁸ REDOUANE / BENAYOUN / SZMIDT, « Parole plurielle », 13.

désespoir de Leila, mais on a l'impression qu'elle est vraiment en train de parler à cause des répétitions et des coupures.

Quand Sarah, qui l'écoute, l'invite à se taire, Leila répond : « Il me faut parler, Sarah ! » (FA, 119). Pour elle, le fait de révéler sa peine est la seule possibilité de s'en libérer, ce qui est exactement ce que l'écrivaine veut démontrer à ses lecteurs. Les femmes algériennes ont besoin de parler et d'être écoutées afin de surmonter le passé et d'occuper une autre place dans la société. Assia Djébar renouvelle alors le rôle culturel traditionnel de la femme algérienne. Elle n'est plus exclusivement porteuse de la mémoire. L'oralité et l'acte de parler du passé restent importants, mais il s'agit avant tout de parler de soi-même et d'autres femmes. Ce n'est plus la collectivité qui est centrale, mais les femmes et leur sort individuel. Djébar réussit alors à transformer à l'aide de sa littérature les images héritées de la culture dont elle est elle-même issue. Dans ses textes, mais aussi par l'acte d'écriture lui-même, elle fait remarquer la nécessité de parler ouvertement de la situation des femmes algériennes.

Une écriture de la guerre ?

Les nouvelles djébariennes relèvent-elles des « écritures de la guerre, de la captivité et de la persécution au XX^e siècle » ? Les textes ont été écrits pour la plupart après la guerre de la libération nationale et ne la mettent presque pas au centre. Mais cette écriture est une réaction à la guerre et à ses conséquences, à ce que l'écrivaine a vu et senti avant, pendant et après au sein de la société. Dans les nouvelles, la politique contemporaine ou la colonisation par la France ne jouent que des rôles secondaires. C'est l'inégalité femme-homme qui est centrale. Comme l'explique Cristina Boidard Boisson, « [d]ans ce recueil, Assia Djébar décrit l'impact de la guerre d'Algérie qui a été une étape de transition pour les femmes ».¹⁹ En luttant pour l'indépendance, beaucoup d'entre elles étaient égales aux hommes : elles ont été torturées comme Leila dans la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement*, emprisonnées comme Nfissa dans *Jour de Ramadhan* ou elles ont même participé à la guerre comme porteuses de bombes (cf. FA, 118, 219 et 261). Mais après la guerre, leur situation

¹⁹ BOIDARD-BOISSON, « Réflexion sur le recueil de nouvelles », 223.

semble être redevenue celle d'avant. Elles retournent dans leurs maisons et redeviennent invisibles et silencieuses dans une société patriarcale. C'est la raison pour laquelle elles doivent lutter pour leurs droits et mener une sorte de guerre d'indépendance de la femme algérienne. *La Femme qui pleure* par exemple veut devenir indépendante de son mari violent (cf. *FA*, 131-132). Elle espère avoir ainsi, comme elle le dit, « de nouveau une bouche, [...] des lèvres, une langue... » (*FA*, 137). La protagoniste de la nouvelle *Il n'y a pas d'exil* souhaite pouvoir choisir de se marier et Nadjia dans *Jour de Ramadhan* rêve de travailler (cf. *FA*, 157 et 221). Pour ces femmes, la guerre de libération nationale, la guerre d'indépendance a été perdue. Elles n'ont été libérées que le temps de la lutte, qui s'est révélée être la lutte pour l'indépendance des hommes algériens. Elles, par contre, restent dépendantes et souffrent peut-être même plus après la guerre qui a représenté pour elles une parenthèse de liberté.

Évidemment, il ne faut pas généraliser le destin de ces personnages ou d'autres, mais ce sont des exemples qui montrent que l'émancipation de la femme algérienne doit encore advenir. Djebbar raconte ces histoires afin de provoquer un changement. Ainsi, elle rompt par sa littérature avec deux images héritées : elle exprime sa volonté au lieu de rester silencieuse et elle ne le fait pas à l'oral comme les femmes traditionnelles. Elle écrit et cela même dans la langue de l'ancien colonisateur afin d'atteindre un large public, mais en y associant la langue orale typique des femmes, la langue qu'elles utilisent dans leur appartement, pour que les textes fassent surgir la situation des Algériennes aux yeux des lecteurs. C'est Hafid Gafaïti qui explique de façon pertinente la nouveauté des textes d'Assia Djebbar : « Ainsi se réalise la rencontre de l'entreprise intellectuelle d'une femme portée par la modernité et celle de l'aïeule assurant la transmission de l'héritage culturel par la parole restée vive. »²⁰

²⁰ GAFĀĪTI, « L'autobiographie plurielle », 156.

Conclusion

Dans ses nouvelles, Assia Djébar présente différentes femmes qui reflètent la composition et le développement de la société algérienne. En leur donnant la parole dans ses textes, l'écrivaine les libère de l'image héritée de la femme traditionnellement silencieuse dans cette société. Pour cela, elle combine la forme héritée de la transmission orale de ce qui est important, le genre de la nouvelle pour rendre publiques des histoires inouïes et un mélange de langues typiques de l'oralité du Maghreb. Elle nous présente à l'écrit des histoires de femmes et la langue qu'elles utilisent dans leur appartement qui ne sont habituellement pas écrites. Dans son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar transforme ainsi plusieurs coutumes et formes héritées de la société algérienne dans l'intention de provoquer un changement réel et durable de la situation des femmes de ce pays. Mais cela reste à faire, même soixante ans après l'écriture des textes comme nous le montre par exemple le mouvement de protestation sociopolitique du Hirak.

Bibliographie

Œuvres

- DJEBAR, ASSIA : « Le romancier dans la cité arabe », *Europe* 46.474 (1968), 114–120.
- *Femmes d'Alger dans leur appartement. Nouvelles*, Paris : Albin Michel 2002 [1980].
- *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris : Albin Michel 1999.
- DJEBAR, ASSIA / ANDREE CHEDID / MIREILLE CALLE-GRUBER : « Dialogue. Assia Djébar, Andrée Chédid, Mireille Calle-Gruber », MIREILLE CALLE-GRUBER (éd.) : *Assia Djébar, Nomades entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, Paris : Maisonneuve & Larose 2005, 93–104.

Littérature de recherche

- BOIDARD-BOISSON, CRISTINA : « Réflexion sur le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar dans une perspective féministe », FATOU SOW (éd.) : *La recherche féministe francophone. Langue, identités et enjeux*, Paris : Karthala 2009, 217–225.
- ECKERMANN, JOHANN PETER : *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. In drei Theilen. Erster Theil*, Leipzig : F. A. Brockhaus, 1876.
- GAFÀITI, HAFID : « L'autobiographie plurielle. Assia Djébar, les femmes et l'histoire », ALFRED HORNUNG / ERNSTPETER RUHE (éd.) : *Postcolonialisme & Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*, Amsterdam / Atlanta : Rodopi 1998, 149–159.
- GAUVIN, LISE : « Assia Djébar. Territoires des langues. Entretien », *Littérature* 101 (1996), 73–87.
- GODENNE, RENE : « La nouvelle française », *Études françaises*, vol. 12, 1–2, avril 1976, 103–111.
- GRIMM, JÜRGEN / SUSANNE HARTWIG (éd.) : *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart / Weimar : Metzler 2014.
- GRÖBER, KATHARINA : *Femmes d'Alger dans leur appartement von Assia Djébar. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung mit Vorschlägen für den Französischunterricht*. Regensburg : Universität Regensburg 2023.
- GRONEMANN, CLAUDIA : « Die transmediale Strategie im filmischen Werk Assia Djébars », ERNSTPETER RUHE (éd.) : *Assia Djébar*, Würzburg : Königshausen & Neumann 2001, 189–200.
- KERN, ANNE BRIGITTE : « Le chant, la danse du livre d'Assia Djébar », MIREILLE CALLE-GRUBER (éd.) : *Assia Djébar, Nomades entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, Paris : Maisonneuve & Larose 2005, 137–143.
- LECERCLE, FRANÇOIS : « Le récit inachevé », BEATRICE DIDIER / DEBORAH LEVY-BERTHERAT / GWENHAËL PONNAU (éd.), *La nouvelle : stratégie de la fin. Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre*, Paris : Sedes (*Cahiers de Littérature Générale et Comparée*), 1996, 9–30.
- MILÒ, GIULIVA : *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang 2007.

REDOUANE, NAJIB / YVETTE BENAYOUN-SZMIDT : « Parole plurielle d'Assia Djébar sur son œuvre », idem : *Assia Djébar*, Paris : L'Harmattan 2008, 11–87.

VIEGNES, MICHEL : *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York / Bern : Peter Lang (*American University Studies*), 1989.