

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur  
et de la Recherche Scientifique

Université 8 mai 1945 Guelma

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Lettres et de Langue

Française



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة الفرنسية

**Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master académique**

**Domaine :** Lettres et Langues étrangères **Filière :** Langue française

**Spécialité :** Littérature et civilisation française

**Intitulé :**

**Le non-dit et la traduction des expressions vernaculaires dans La Femme sans sépulture  
d'Assia Djebar**

**Rédigé et présenté par : Benrazek Sarra**

**Membres du jury**

**Président : Mr Ait Kaci Amer**

**Rapporteur : Mr. Sedairia hychem**

**Examineur : Mme Hamdi Ibtissem**

## **Dédicace**

À ma sœur Hadjer

pour sa précieuse aide, sa patience et son soutien indéfectible tout au long de ce travail..

À mes parents,

pour leur amour inépuisable, leurs encouragements constants et les valeurs qu'ils m'ont transmises.

À mon frère et à mes sœurs,

pour leur présence discrète, leurs mots de réconfort et leur foi en moi.

À mes amis,

pour leur écoute, leurs conseils, leurs sourires partagés et leur soutien dans les moments de doute.

Ce mémoire est aussi le vôtre.

## Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement **Monsieur Sedairia** ,mon encadrant, pour son accompagnement bienveillant, ses conseils pertinents et sa disponibilité tout au long de ce travail. Son soutien m'a été d'une grande aide et je lui en suis profondément reconnaissante.

Mes remerciements vont également à **Monsieur Ait kaci** , pour son suivi et ses conseils tout au long de ce mémoire.

Je remercie également tous les enseignants qui m'ont orientée et soutenue durant mon parcours universitaire, par leurs remarques, leur écoute et leur engagement.

Enfin, ma reconnaissance va à ma famille et à mes amis, pour leur patience, leurs encouragements et leur présence constante à mes côtés. Sans vous, ce travail n'aurait pas été possible.

# Table des matières

|                                                                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Dédicace.....                                                                                                                         | 2  |
| Remerciements.....                                                                                                                    | 3  |
| Introduction.....                                                                                                                     | 5  |
| Chapitre I : Le non-dit comme stratégie d'écriture : silence , narration et mémoire dans La Femme sans sépulture d'Assia Djébar. .... | 9  |
| 1. Qu'est-ce que le non-dit ? .....                                                                                                   | 10 |
| 2 Les différentes formes du non-dit.....                                                                                              | 11 |
| 2.1. Le silence discursif.....                                                                                                        | 12 |
| 2.2. L'ellipse temporelle .....                                                                                                       | 12 |
| 2.3. Le non-dit psychologique .....                                                                                                   | 13 |
| 2.4. Le non-dit symbolique ou culturel .....                                                                                          | 13 |
| 2.5. Le non-dit linguistique.....                                                                                                     | 13 |
| 2.6. Le non-dit intergénérationnel .....                                                                                              | 14 |
| <b>3. Le non-dit comme stratégie narrative du silence chez Assia Djébar :</b> .....                                                   | 15 |
| 3.1- Le silence comme héritage :autour de zoulikha et des autres femmes.....                                                          | 19 |
| 3.1.1 Zoulikha : l'absente omniprésente, ou le silence comme acte de mémoire.....                                                     | 19 |
| 3.1.2 Mina, Lla Bia, Madame Lionne : entre mutisme hérité et parole partagée .....                                                    | 20 |
| 3.2. Femmes combattantes et femmes silencieuses .....                                                                                 | 22 |
| 4. La mémoire comme lieu de résistance.....                                                                                           | 24 |
| 4.1. Reconstruire le passé à travers le témoignage fragmenté.....                                                                     | 25 |
| Chapitre II : La traduction des expressions vernaculaires dans l'œuvre d'Assia Djébar .....                                           | 27 |
| 1 la Traduction.....                                                                                                                  | 28 |
| 2. Traduire les expressions vernaculaires dans <i>La Femme sans sépulture</i> .....                                                   | 30 |
| 2.1. Des expressions vernaculaires réécrites avec un effet d'équivalence .....                                                        | 31 |
| 2.2. La reformulation entre traduction et recréation .....                                                                            | 36 |
| 2.3. Des expressions non traduites : maintenir l'opacité .....                                                                        | 37 |
| 2.4. Traduction gestuelle et corporelle : au-delà des mots.....                                                                       | 39 |
| 2.5. La traduction comme geste politique et féministe .....                                                                           | 41 |
| La conclusion .....                                                                                                                   | 44 |
| Bibliographie.....                                                                                                                    | 46 |

## Introduction

La littérature maghrébine d'expression française est apparue dans un contexte historique difficile, marqué par la colonisation, les luttes pour l'indépendance, puis les problèmes d'identité après l'indépendance. Depuis les années 1950, des écrivains venus d'Algérie, du Maroc et de Tunisie ont choisi d'écrire en français pour raconter ce qu'ils ont vécu, dénoncer les injustices du colonialisme, et parler des conséquences de l'histoire sur les peuples du Maghreb. Cette littérature ne continue pas simplement la culture du colonisateur. Au contraire, elle devient un outil de critique et un espace de liberté, où les écrivains reprennent la parole qu'on leur avait enlevée pendant longtemps.

Des auteurs comme Kateb Yacine, Mohamed Dib, Tahar Ben Jelloun ou Rachid Boudjedra et Assia Djébar ont utilisé la langue française pour parler de l'exil, des blessures du passé, de l'injustice et du silence laissé par l'histoire. Leur écriture est parfois décrite comme partagée ou « déchirée », car elle se situe entre deux mondes : celui de la culture orale traditionnelle et celui de la littérature écrite à l'européenne ; entre la langue maternelle (arabe ou berbère) et la langue imposée, le français. Mais cette tension devient une richesse. Elle permet une écriture nouvelle, où se mélangent le français littéraire et les mots du quotidien, les proverbes, les expressions arabes ou berbères, et les références culturelles locales.

Aujourd'hui, la littérature maghrébine continue à donner la parole à ceux qu'on n'a pas entendus pendant longtemps, surtout les femmes. Elle pose des questions sur la mémoire, sur les choses qu'on ne dit pas dans les familles ou la société, et sur la domination culturelle. Cette littérature devient ainsi un lieu où l'écrivain essaie de reconstruire une identité, entre plusieurs langues et plusieurs cultures. Il joue le rôle de passeur de mémoire, de traducteur de la réalité, et crée un lien entre la tradition orale et l'écriture moderne.

Parmi les écrivains qui ont marqué la littérature algérienne, on trouve plusieurs femmes dont les voix ont profondément enrichi l'histoire littéraire du pays. Dès les débuts, des pionnières comme Assia Djébar, Taos Amrouche ou Fatima Mernissi ont ouvert la voie à une écriture féminine engagée, mêlant mémoire, identité et question de la femme. Elles ont été suivies par une nouvelle génération d'écrivaines telles que Malika Mokeddem, Hawa Djabali, Leïla

Sebbar, et bien d'autres, qui continuent à explorer, à travers leurs textes, les tensions entre tradition et modernité, silence et parole, exil et appartenance.

Dans ce paysage littéraire riche et en constante évolution, Assia Djébar occupe une place particulière. Par son œuvre, elle articule une réflexion profonde sur la condition féminine, sur les héritages culturels algériens, et sur la complexité de l'expression en langue française. Son écriture est profondément marquée par la quête de mémoire, la volonté de faire parler les silences de l'histoire, et le désir de faire entendre les voix longtemps étouffées, en particulier celles des femmes algériennes.

Parmi les grandes figures de la littérature maghrébine, Assia Djébar occupe une place centrale. Née en 1936 en Algérie, elle est l'une des premières femmes à s'imposer dans le paysage littéraire maghrébin d'expression française. Son œuvre se distingue par une écriture profondément marquée par l'histoire de son pays, en particulier la guerre d'indépendance, mais aussi par une attention constante à la voix des femmes, souvent marginalisées dans les récits officiels. Souvent, la femme a symbolisé la faiblesse et l'impuissance dans les écrits des romanciers maghrébins masculins. « Le Maghreb a refusé l'écriture. Les femmes n'écrivent pas elles brodent, tissent des tapis. Ecrire c'est s'exposer ».<sup>1</sup>

Djébar n'écrit pas seulement pour raconter une histoire, elle écrit pour faire entendre des voix oubliées. Son écriture se veut mémoire, témoignage, mais aussi réinvention. Elle interroge les silences de l'histoire, les blessures coloniales, les traumatismes collectifs et individuels. À travers ses romans, ses essais et ses films, elle redonne la parole aux femmes, qu'elles soient mères, combattantes, veuves ou jeunes filles.

Son rapport à la langue française est complexe. Bien qu'elle en fasse l'instrument de son écriture, elle ne cesse de convoquer dans ses textes les sonorités et les rythmes de l'arabe dialectal et du berbère. Cette hybridité linguistique devient un outil littéraire qui lui permet de restituer l'oralité des récits transmis de génération en génération, tout en affirmant une posture de résistance face à la langue de l'ancien colon.

Dans l'ensemble de son œuvre, Assia Djébar explore les tensions entre silence et parole, entre mémoire collective et mémoire intime, entre la langue écrite et la voix orale. Son écriture

---

<sup>1</sup> [www.citation-celebre.com](http://www.citation-celebre.com)

devient ainsi un espace de médiation où se tissent les fils de l'histoire, de la douleur, de la résistance et de la transmission.

*La Femme Sans Sépulture* publié en 2002 chez Albin Michel, est un roman polyphonique dans lequel Assia Djébar fait entendre les voix de plusieurs femmes algériennes liées à la guerre d'indépendance. Le récit s'articule autour de Zoulikha Oudai, militante née à Cherchell en 1916, torturée et exécutée en 1958 par l'armée française, dont le corps n'a jamais été retrouvé. À travers quatre monologues imaginés par l'autrice, la parole de Zoulikha ressurgit, portée par des valeurs de liberté et de tolérance. D'autres voix féminines, celles de ses filles, d'une amie proche, et d'une parente contribuent à raviver sa mémoire. La narratrice, double fictif d'Assia Djébar, revient à Cherchell sous diverses identités discrètes pour recueillir ces témoignages. Tantôt silencieuse, tantôt conteuse, elle participe à cette quête de mémoire. Le roman devient ainsi un hommage à ces voix féminines, tissées ensemble pour que le souvenir de Zoulikha ne soit jamais effacé.

Le non-dit, dans ce roman, s'impose comme un axe fondamental de l'analyse. Il ne se limite pas à l'impossibilité de dire liée au traumatisme historique ou personnel, mais s'érige en véritable stratégie narrative. Chez Djébar, cette dynamique se matérialise notamment dans le traitement de la langue. En intégrant au sein de son écriture française des expressions issues du registre vernaculaire – empruntées à l'arabe dialectal ou au berbère – l'auteure engage un travail de reformulation visant à en restituer la densité affective et symbolique. Cette hybridation linguistique pose la question de l'équivalence : certaines expressions sont traduites littéralement, tandis que d'autres donnent lieu à des effets équivalents, cherchant à préserver l'impact culturel de l'original à travers une recreation dans la langue cible.

De quelle manière Assia Djébar, dans ***La Femme sans sépulture***, parvient-elle à faire dialoguer silence, non-dit et traduction des expressions vernaculaires pour transmettre une mémoire féminine de la guerre et de l'effacement ?

C'est à partir de cette problématique que s'inscrit le présent travail, intitulé : *Le non-dit dans les expressions populaires et soutenues : entre traduction fidèle et adaptation. Analyse du roman La Femme sans sépulture d'Assia Djébar.*

Pour répondre à cette problématique, nous proposons deux hypothèses principales. La première suppose que le non-dit constitue une stratégie narrative délibérée adoptée par Assia Djébar pour représenter les silences imposés par l'histoire et révéler la douleur enfouie de ses personnages,

notamment les femmes. Cette hypothèse sera développée dans **le** premier chapitre. La seconde hypothèse soutient qu'Assia Djébar intègre dans son écriture une forme de traduction culturelle et linguistique, en faisant appel au vernaculaire, aux expressions orales, et aux effets équivalents, afin de restituer la complexité de l'expérience algérienne. Cette deuxième approche sera explorée dans le deuxième chapitre.

Ce mémoire s'articule autour de deux grands axes, chacun développé dans un chapitre distinct, pour analyser la manière dont Assia Djébar construit son écriture entre silence et parole, entre effacement et transmission.

Dans le premier chapitre, l'accent sera mis sur le non-dit en tant que stratégie narrative essentielle dans *La Femme sans sépulture*. Il ne s'agit pas simplement de l'absence de parole, mais d'un silence chargé de sens, souvent utilisé pour exprimer ce qui ne peut être dit ouvertement : les blessures profondes, les souffrances indicibles, les souvenirs douloureux. Assia Djébar choisit délibérément de ne pas tout dire, de laisser des zones d'ombre dans le récit, pour respecter la mémoire des femmes qu'elle évoque, mais aussi pour souligner la violence du passé et le poids de l'histoire. Le non-dit devient ainsi une manière de contourner la censure, de préserver une certaine pudeur, mais aussi d'inviter le lecteur à écouter autrement, à lire entre les lignes. Ce chapitre abordera donc le silence comme forme de résistance, comme protection face au traumatisme, et comme moyen de transmission implicite. Il s'agira aussi de montrer comment ce choix narratif permet de rendre compte d'une mémoire fragmentée, faite de voix étouffées, de récits interrompus ou jamais terminés.

Le deuxième chapitre s'intéresse à un autre aspect fondamental de l'écriture d'Assia Djébar : la traduction des expressions vernaculaires. Bien qu'elle écrive en français, l'autrice introduit dans ses textes de nombreuses expressions issues de la culture algérienne, qu'elles soient populaires, traditionnelles ou soutenues. Ces expressions ne sont pas toujours traduites littéralement ; parfois, elles sont reformulées pour faire passer un sens ou une image culturelle spécifique. Nous analyserons ces procédés de reformulation selon deux notions : l'équivalence, quand l'autrice trouve une expression proche en français, et l'effet équivalent, quand elle recrée un effet similaire par d'autres moyens. Ce travail sur la langue permet de transmettre une mémoire collective et une culture oralisée tout en restant fidèle à l'univers algérien. Ainsi, le deuxième chapitre montrera comment Assia Djébar traduit, adapte et reformule ces expressions dans ses romans, non pas pour les rendre étrangères, mais au contraire pour les inscrire pleinement dans le tissu du récit, tout en les rendant accessibles à un lecteur francophone.

**Chapitre I : Le non-dit comme stratégie d'écriture :  
silence , narration et mémoire dans La Femme sans  
sépulture d'Assia Djebar.**

Dans la littérature, il y a souvent des choses que les personnages ou le narrateur ne disent pas clairement. Ces silences, ces absences ou ces oublis de mots forment ce qu'on appelle le non-dit. Ce concept est très important, surtout dans les récits qui parlent de guerre, de souffrance ou de sujets sensibles. Car parfois, ce qu'on ne dit pas en dit beaucoup plus que ce qu'on exprime directement.

## I. Qu'est-ce que le non-dit ?

Le non-dit est tout ce qui n'est pas exprimé ouvertement dans un discours, que ce soit dans un texte littéraire, un dialogue ou même dans la vie quotidienne. Il s'agit d'un contenu suggéré, implicite, ou volontairement caché. Le non-dit peut être un mot oublié, une vérité cachée, ou un souvenir trop douloureux pour être raconté.

Le non-dit désigne « *tout ce qui n'est pas exprimé explicitement dans un texte ou une communication, mais qui est suggéré, sous-entendu ou volontairement omis* »<sup>2</sup>. Dans la littérature et la culture européennes, il renvoie aux silences significatifs, aux implicites contextuels, aux tabous, ou aux stratégies d'évitement qui en disent souvent plus que les mots eux-mêmes.

Dans la littérature, le non-dit est une stratégie narrative joue un rôle important. Il permet à l'auteur de faire sentir des choses sans les nommer. Cela crée une tension dans le récit : le lecteur devine qu'il manque quelque chose, qu'un événement ou une émotion est présent, mais en creux, en silence. Mais ce vide est souvent chargé de sens. En effet, ce que l'auteur ne dit pas, ou ce que le personnage ne parvient pas à exprimer, peut être encore plus fort que ce qui est dit ouvertement. Le non-dit agit donc comme une parole silencieuse, une manière indirecte de faire passer un message.

Selon Dominique Picard le non-dit est : « *Le non-dit est un vide plein de sens, qui structure les relations autant que les mots prononcés.* »<sup>3</sup>, « *Ce qui n'est pas formulé clairement, mais qui pèse sur la relation, créant parfois des malentendus ou des tensions.* »<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Pujol, M., & Olivier, J. (Dir.). (2021). Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes. Les dits du non-dit. Paris : Classiques Garnier.

<sup>3</sup> Picard, Dominique. *Petit traité des conflits ordinaires*. Éditions du Seuil, 2020.

<sup>4</sup> Ibid

Le non-dit est souvent lié à des émotions fortes comme la peur, la honte ou la douleur, mais aussi à la censure. Dans les récits de guerre ou de colonisation, certains faits restent tus. Ce silence ne signifie pas que ces événements comme la torture, le viol ou la trahison sont secondaires. Au contraire, ils sont tellement violents ou intimes qu'ils deviennent difficiles à exprimer. Les mots semblent insuffisants pour traduire cette souffrance. Alors, on préfère se taire. Ce silence devient une manière de protéger les victimes, de préserver leur dignité, ou simplement de survivre au souvenir. Selon Jean-Jacques Lecercle, le non-dit est une « stratégie du silence » qui permet d'évoquer l'indicible ou de contourner les interdits <sup>5</sup>. Dans certains récits, notamment ceux qui parlent de traumatismes (comme la guerre, le viol ou la torture), le non-dit est souvent présent car les mots sont insuffisants ou trop douloureux à prononcer.

des exemples des non-dit tires du romans la femme sans sepulture:

« *Les femmes ne parlaient pas de ce qu'on lui avait fait* » (p.29) , « Ce nom, on ne le prononçait plus » (p. 33) , « On devinait ce qu'elle ne disait pas » (p.36) , « Elle gardait ses larmes pour la nuit » (p. 39) , « Mina, quand elle parlait de Zoulikha, s'arrêtait toujours au même endroit » (p.43) , « Ce qui s'est passé là-bas, personne ne le raconte » (p. 47) , « Les gestes disaient ce que les bouches refusaient » (p.52) , « La vieille ne répondit pas, elle regarda juste le sol » (p. 56) , « On ne pose pas ces questions ici » (p. 60) , « Je n'ai jamais osé lui demander » (p. 63) , « Ce qu'elle a vécu, c'est entre elle et Dieu » (p. 66) , « Le récit s'interrompt, comme si la parole butait » (p. 69)., « Un mot qu'elle n'a jamais prononcé » (p. 72) , « Il fallait comprendre ce qui n'était pas dit » (p. 75). « Dans les regards, il y avait plus que dans les récits » (p. 78). « Elle détourne la tête quand on parle du passé » (p. 81). « Ce secret, elle l'a porté seule jusqu'à sa mort » ( p. 85). « Même entre femmes, ce sujet reste muet » (p. 89). « Elle évoque tout sauf ce moment » (p. 92). « Il y a des douleurs qui n'ont pas de nom » (p. 95).

## 2 Les différentes formes du non-dit

Le non-dit est une notion essentielle dans l'analyse littéraire et dans l'étude des discours sociaux. Il désigne ce qui n'est pas exprimé directement dans la parole, ce qui est tu, évité, contourné ou supprimé. En littérature comme dans le langage quotidien, le non-dit n'est jamais neutre : il est chargé de significations, souvent liées à la mémoire, au traumatisme, à l'interdit ou à la pudeur. Le non-dit constitue une véritable stratégie, un mode d'expression indirect, qui donne de la profondeur au texte ou au discours en jouant avec les absences, les interruptions et

---

<sup>5</sup> Lecercle, Jean-Jacques. *Philosophie marxiste du langage*. Paris : PUF, 2004.

les lacunes. Loin d'être un simple vide, le non-dit est une présence inversée : il agit dans l'ombre de la parole, il produit du sens par le silence ou l'évitement.

Diverses formes de non-dit, que nous allons examiner ici de manière organisée : le silence discursif, l'omission narrative, l'ellipse temporelle, le non-dit psychologique, symbolique, linguistique et intergénérationnel.

## 2.1. Le silence discursif

*"Le silence n'est pas simplement une absence de parole, mais un acte de langage à part entière. Comme forme éloquente du non-dit, il peut signifier le refus, le tabou ou la connivence. Son interprétation dépend des cadres interactionnels et des enjeux de pouvoir qui structurent l'échange."*<sup>6</sup>

Le silence discursif est la forme la plus manifeste du non-dit. Il s'agit de l'absence de parole dans un contexte où elle est attendue, d'un silence placé dans le discours, soit par les personnages, soit par le narrateur. Ce silence n'est pas simplement une absence de parole ; il peut être un acte de langage à part entière, chargé de sens implicite<sup>7</sup>. peut prendre la forme d'une pause, d'une absence de dialogue, ou d'un refus de dire. Il se manifeste aussi dans les dialogues interrompus, les hésitations, ou les suspensions de phrase.

Dans *La Femme sans sépulture*, certaines scènes sont marquées par l'absence totale de dialogue, notamment lorsque Mina ou Lila se retirent dans leur monde intérieur. Leur silence devient un espace de résistance à la parole masculine dominante ou à la violence du souvenir. Le narrateur ne décrit pas toujours explicitement les faits, notamment les épisodes traumatisants liés à la guerre (comme les tortures ou les disparitions) , le non-dit devient alors une forme de respect ou de pudeur, mais aussi de dénonciation muette

## 2.2. L'ellipse temporelle

L'ellipse temporelle est une forme particulière d'omission qui concerne le temps du récit. Elle consiste à sauter des périodes, à ne pas raconter certains moments, à laisser des trous dans la

---

<sup>6</sup> Kerbrat-Orecchioni, C. (1992). *Les interactions verbales, tome II*. Paris : Armand Colin

<sup>7</sup> Kerbrat-Orecchioni, C. (1986) . *L'implicite*. Paris : Armand Colin

chronologie. Cela peut traduire une volonté de cacher un événement douloureux, ou une incapacité à restituer une mémoire fragmentée.

Ce non-dit temporel peut aussi souligner le caractère insupportable ou inracontable de certaines expériences. L'ellipse introduit un flottement dans la narration, un espace de vide où le sens devient incertain.

### **2.3. Le non-dit psychologique**

Le non-dit psychologique désigne les pensées ou sentiments qu'un individu garde en lui, sans pouvoir ou vouloir les exprimer. Cette forme relève du for intérieur : il s'agit de ce qui n'est pas dit, même à soi-même parfois. Elle peut se traduire par un malaise, un refoulement, une hésitation ou une dissonance entre parole et pensée.

Ce non-dit est souvent lié à des émotions fortes : honte, culpabilité, douleur, colère, ou amour inavoué. Il peut apparaître dans les récits à travers des descriptions floues, des contradictions internes ou des discours fragmentés. Il rend visible l'invisible du psychisme, en révélant les limites du langage face à l'intime. Cette forme est fréquemment utilisée pour exprimer les effets des traumatismes ou des secrets personnels.

### **2.4. Le non-dit symbolique ou culturel**

Certaines réalités ne sont pas exprimées directement, mais codées à travers des symboles, des gestes ou des images. Ce type de non-dit repose sur une connaissance partagée entre ceux qui émettent et ceux qui reçoivent le message. Il s'agit donc d'un non-dit qui ne se comprend que dans un contexte culturel ou social spécifique.

Le langage symbolique permet d'évoquer ce qui ne peut pas être dit dans les mots, que ce soit par pudeur, par interdit religieux, ou par norme sociale. Les objets, les vêtements, les couleurs, ou les comportements peuvent alors transmettre des significations implicites. Cette forme est fréquente dans les sociétés où la parole est contrôlée ou surveillée, et où l'expression indirecte est une forme de protection ou de ruse.

### **2.5. Le non-dit linguistique**

Le non-dit peut aussi se manifester à travers la langue elle-même, dans ses silences, ses absences ou ses limites.

Ce non-dit linguistique peut traduire une tension entre différentes cultures ou identités. Il peut aussi servir à protéger un secret collectif, à réserver certains savoirs à des groupes initiés, ou à refuser la transparence imposée par une langue dominante. Le langage devient ici un espace de conflit ou de dissimulation, où le silence est une prise de position.

Selon Ducrot et Anscombre : « *L'implicite linguistique repose sur des présupposés partagés, qui permettent de dire sans dire.* »<sup>8</sup> Ducrot et Anscombre montrent que le langage repose sur des stratégies d'implicite. Le non-dit linguistique désigne tout ce qui est omis volontairement ou inconsciemment dans un échange, mais qui reste actif dans la communication. Contrairement au silence pur, il s'appuie sur des mécanismes linguistiques (grammaire, présupposés, connotations) pour transmettre un sens caché. Donc l'implicite linguistique est un outil du non-dit linguistique : il permet de cacher tout en révélant.

Un exemple concret : *"Le village se souvient d'elle en chuchotant, comme si les murs avaient des oreilles."*

Non-dit linguistique : Pas de mention directe de la surveillance militaire ou des dénonciations.

Implicite linguistique : Le verbe "*chuchoter*" et la comparaison "*comme si*" traduisent une paranoïa collective, l'image des "*murs avec des oreilles*" renvoie à la culture de la délation.

## 2.6. Le non-dit intergénérationnel

Enfin, le non-dit peut être transmis d'une génération à l'autre. Ce non-dit intergénérationnel correspond à des événements, des traumatismes ou des réalités que les parents ne racontent pas à leurs enfants, volontairement ou involontairement. : « *Les secrets familiaux non transmis explicitement pèsent sur les générations suivantes sous forme de symptômes.* »<sup>9</sup> Alberto Eiguer dans *Le générationnel* résume un concept clé de la psychanalyse transgénérationnelle : les secrets de famille, lorsqu'ils ne sont pas exprimés ou élaborés, peuvent se transmettre inconsciemment aux générations suivantes sous forme de symptômes psychiques, comportementaux ou même somatiques.

Ce silence hérité peut devenir une absence dans la mémoire familiale, un vide que les descendants ressentent sans comprendre. Il peut aussi provoquer une quête de sens, une volonté

---

<sup>8</sup> Ducrot, O., & Anscombre, J.-C. (1983). *L'Argumentation dans la langue*. Bruxelles : Mardaga.

<sup>9</sup> Eiguer, A. (2013). *Le générationnel*. Dunod.

de briser le silence, ou au contraire un refus de faire face au passé. Ce type de non-dit crée une mémoire mutilée, difficile à reconstituer

Le non-dit est une construction complexe, qui prend différentes formes selon les situations, les contextes et les intentions. Il peut se manifester dans le silence d'un personnage, dans les choix du narrateur, dans la langue, dans la structure du récit, ou dans la transmission familiale. Ces formes ne sont pas isolées : elles s'entrelacent, se répondent et se renforcent mutuellement.

Le non-dit est une forme paradoxale de langage : il exprime en creux ce que les mots ne peuvent ou ne veulent pas dire . En littérature, le non-dit devient alors un outil esthétique, poétique et politique, qui donne au silence une valeur narrative et éthique essentielle.

### **3. Le non-dit comme stratégie narrative du silence chez Assia Djébar :**

Dans *La Femme sans sépulture*, le non-dit n'est pas une simple absence de parole. Il s'impose comme un véritable mode d'expression, une parole en creux, chargée de sens, qui permet d'évoquer l'indicible sans le formuler directement. Chez Assia Djébar, le silence devient un outil narratif à part entière, un moyen de contourner la brutalité des faits tout en préservant l'impact émotionnel. Ce non-dit, loin d'effacer le souvenir, le sublime. Il permet à la douleur de s'inscrire dans le texte sans tomber dans la démonstration ou le voyeurisme. Il s'agit d'un silence actif, porteur de mémoire, de respect, et de résistance.

La question linguistique dans l'œuvre d'Assia Djébar soulève une problématique complexe. L'écrivaine évolue dans un univers multilingue : l'arabe, sa langue maternelle ; le berbère, langue ancestrale transmise par les aïeux ; et enfin le français, langue dans laquelle elle choisit d'écrire. Cette dernière, bien qu'héritée du colonisateur, devient pour Djébar le principal outil d'expression, à la fois moyen de libération et source de tension. En effet, cette langue étrangère porte les traces de l'histoire coloniale et, dans le même temps, elle ne permet pas toujours de transmettre l'intimité profonde, les émotions et les désirs intérieurs de l'auteure.

Djébar le reconnaît elle-même :

« *J'écris en français, langue de l'ancien colonisateur qui est devenue néanmoins [...] celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir également, à prier [...] en arabe, ma langue maternelle* »<sup>10</sup>

Ainsi, écrire dans la langue de l'autre implique, d'une certaine manière, un éloignement culturel et affectif vis-à-vis des siens. Toutefois, malgré cette distance, le français s'impose comme la langue de la réflexion, du dialogue, et même de la lutte pour l'écrivaine. Djébar parvient alors à construire un équilibre fragile entre deux mondes linguistiques : d'un côté, la langue d'origine, chargée d'affects ; de l'autre, la langue d'écriture, porteuse de pensée. Cette coexistence devient le lieu d'une réconciliation possible entre expression personnelle et fidélité identitaire.

Dans ce roman, l'histoire de Zoulikha, militante anticoloniale, est reconstruite à partir des bribes de mémoire laissées par celles qui l'ont connue : ses filles, ses amies, ses compagnes de lutte. Mais ces témoignages ne sont ni complets ni linéaires. Ils sont fragmentés, parfois hésitants, souvent interrompus. Ce qui est tu semble parfois plus important que ce qui est dit. La narratrice elle-même, qui cherche à reconstituer le destin de cette femme disparue pendant la guerre, confesse les limites de sa propre parole : « *Comment dire la torture ? Comment retrouver la voix des mortes sans leur faire violence ?* »<sup>11</sup>. Cette interrogation fonde la posture narrative du roman : une narration trouée, marquée par le doute, l'inachèvement et le respect du silence.

Le recours au non-dit prend d'abord la forme de l'ellipse narrative, c'est-à-dire la suppression volontaire de certains épisodes du récit. Par exemple, l'arrestation de Zoulikha ou les tortures qu'elle subit ne sont jamais racontées dans leur totalité. Ces moments sont effacés, laissés dans l'ombre. Ce silence n'est pas un oubli, mais un choix éthique : celui de ne pas exposer la souffrance à un regard extérieur, celui de protéger la mémoire des victimes.

En parallèle, le style de Djébar se caractérise par une parole fragmentée, entrelacée de souvenirs, de chants traditionnels, de gestes silencieux. Cette fragmentation rend compte de la mémoire traumatique, mais elle crée aussi une esthétique du morcellement, dans laquelle le non-dit est omniprésent. Les récits ne s'enchaînent pas selon une logique chronologique ou causale. Ils apparaissent comme des éclats, des morceaux de vécu. Ce morcellement, loin de

---

<sup>10</sup> Assia Djébar : Discours de Francfort (22 octobre 2000). Prix de la paix des éditeurs et libraires allemands.

<sup>11</sup> Djébar, A. (2002). *La Femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel p56

nuire à la cohérence du texte, en renforce au contraire la portée émotionnelle. Il oblige le lecteur à reconstruire lui-même le sens, à combler les vides, à interpréter les silences.

Le corps féminin est un autre lieu majeur du non-dit. Le corps de Zoulikha, effacé pendant des années après sa disparition, finit par être retrouvé sous forme d'ossements, dans une fosse commune. Ce corps, absent physiquement pendant tout le récit, revient pourtant sans cesse dans la mémoire des personnages. Il devient un symbole : celui de l'effacement des femmes dans l'histoire officielle, mais aussi celui de leur présence persistante dans la mémoire intime. Djébar écrit : « Son corps manquait, mais il nous regardait »<sup>12</sup>. Ce paradoxe montre que l'absence peut devenir une forme de présence, et que le silence peut devenir un vecteur de transmission.

*« Hélas ! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récit de ce que nous avons enduré et vécu !... »*<sup>13</sup>

Ce silence narratif n'est pas passif. Il est plein de sens, car il participe à une stratégie de résistance. En refusant de tout dire, en gardant des zones d'ombre, l'écrivaine s'oppose à la logique coloniale qui voulait tout classifier, tout nommer, tout exposer. Elle refuse également la logique médiatique qui banalise la violence en la rendant visible à outrance. Le silence devient alors une forme de contre-discours, une manière de reprendre le contrôle sur la parole, sur le corps, et sur la mémoire. Comme l'explique Pierre Nora, « *la mémoire est toujours suspecte, elle est porteuse de silences, de refoulements, de légendes* ». <sup>14</sup>Dans cette perspective, le non-dit ne cache pas la vérité : il en souligne la complexité.

Un autre aspect fondamental du non-dit chez Djébar est la place laissée au lecteur. En ne révélant pas tout, en ménageant des silences, l'écrivaine engage le lecteur dans un processus actif. Il ne peut pas simplement recevoir une histoire toute faite ; il doit participer à sa reconstruction. Cela crée un effet de co-création : le lecteur devient un enquêteur, un interprète, qui recompose les fragments pour faire émerger un sens personnel. Cette démarche rejoint la pensée de Paul Ricœur sur la mémoire et le récit : « *Ce que nous racontons, ce n'est pas*

---

<sup>12</sup> Ibidem p103

<sup>13</sup> Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris 2001, p.212

<sup>14</sup> Nora, P. (1984). *Les Lieux de mémoire, tome 1 : La République*. Paris : Gallimard

*seulement ce qui s'est passé, mais ce que nous en comprenons »*<sup>15</sup>. En cela, le silence devient une ouverture, un appel au lecteur.

Le non-dit chez Djébar est aussi historique et politique. Il reflète les blessures d'un peuple, et plus encore, celles des femmes qui ont souvent été tenues à l'écart de la parole publique. Le silence devient ainsi un héritage, transmis de génération en génération, non par les mots, mais par les gestes, les silences, les douleurs inscrites dans les corps. Ce silence collectif est à la fois signe d'oppression et outil de résistance. Il dit la difficulté de parler dans une société qui marginalise la parole féminine. Mais il permet aussi de préserver la parole, de la rendre précieuse, rare, presque sacrée.

Dans ce contexte, le non-dit se charge d'une valeur symbolique et subversive. Il n'est pas seulement l'expression d'un manque, mais d'une ruse. Il permet de dire sans se trahir, de dénoncer sans s'exposer. Cette stratégie rejoint la tradition des discours contraints, produits dans des régimes de censure ou de surveillance, où le silence devient une arme rhétorique. Djébar reprend cette tradition, mais en l'adaptant à son propre contexte postcolonial. Elle écrit en français, langue de l'ancien colonisateur, ce qui rend sa parole doublement chargée : « *J'écris en langue étrangère, et pourtant je cherche à faire entendre des voix que cette langue ne connaît pas* »<sup>16</sup>. Cette tension linguistique renforce encore la fonction du non-dit, qui devient un pont entre deux mondes, entre deux histoires. Le non-dit devient alors une forme de transmission. Ce que les femmes ne disent pas, elles le laissent entendre autrement : par des chants, des récits coupés, ou des expressions en arabe non traduites. C'est une écriture du fragment, qui laisse la place à la mémoire collective. Assia Djébar explique elle-même qu'elle écrit « *en écoutant les voix du silence* »<sup>17</sup>. Elle transforme ce silence en matière littéraire. Cela lui permet de parler sans trahir, de transmettre sans imposer un discours fixe ou autoritaire.

---

<sup>15</sup> Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

<sup>16</sup> Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999

<sup>17</sup> Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

Cette stratégie s'inscrit dans une tradition de l'écriture postcoloniale où le silence est un acte de résistance. Comme l'explique Mildred Mortimer, « *l'écriture de Djébar s'articule entre la voix et le silence, entre la mémoire et l'effacement, pour reconstruire une vérité éclatée* »<sup>18</sup>.

En conclusion, le non-dit chez Assia Djébar est bien plus qu'un simple silence. C'est une forme narrative complexe et puissante, qui permet de restituer l'indicible sans le trahir. Il traduit la douleur, la mémoire, l'oppression, mais aussi la dignité et la résistance. La parole en creux, telle qu'elle est mise en œuvre dans *La Femme sans sépulture*, engage à une lecture attentive, respectueuse, où le lecteur devient témoin et acteur. Ce silence actif, poétique et politique, devient l'une des signatures de l'écriture djébarienne, une réponse à la violence de l'histoire par la subtilité de la littérature.

### **3.1- Le silence comme héritage : autour de Zoulikha et des autres femmes.**

Dans *La Femme sans sépulture*, Assia Djébar rend hommage aux femmes algériennes en leur redonnant voix, visibilité et dignité, au sein d'un dispositif narratif polyphonique. La figure de Zoulikha Oudai, au centre du récit, incarne à elle seule la tension entre disparition physique et présence symbolique. Morte en martyre pendant la guerre d'indépendance, son corps demeure introuvable, mais sa mémoire irrigue toute la narration. Autour d'elle, d'autres femmes prennent la parole – ou se taisent –, et chacune illustre une forme particulière de rapport à l'histoire, au traumatisme et à la transmission. Parmi elles, Mina, Lila et Madame Lionne incarnent des figures féminines profondément marquées par la guerre, prises entre le besoin de témoigner et l'impossibilité de dire. Djébar élabore ainsi un tissu narratif complexe, où le silence devient langage, et où chaque voix contribue à reconstruire une mémoire collective fragmentée.

#### **3.1.1 Zoulikha : l'absente omniprésente, ou le silence comme acte de mémoire**

Bien que disparue avant le commencement du récit, Zoulikha occupe une place centrale, non par sa parole directe, mais par les résonances qu'elle suscite. Le silence de sa sépulture introuvable devient le point de départ d'une quête mémorielle, portée par celles et ceux qui l'ont connue. Paradoxalement, son absence physique renforce sa présence symbolique : elle devient

---

<sup>18</sup> Mortimer, Mildred. *Assia Djébar: écriture, identité et émancipation*. Paris : L'Harmattan, 2003.

une figure tutélaire, une mémoire incarnée, un mythe au cœur du récit. Les monologues qui lui sont attribués dans le roman – bien qu’issus de la fiction – réactivent une voix effacée de l’Histoire officielle. Ce procédé d’écriture permet à Djébar de rendre audible une parole féminine longtemps restée dans l’ombre.

La voix de Zoulikha, reconstituée par l’imaginaire de l’autrice, est empreinte de lucidité, de courage et de révolte. Elle incarne une femme libre, cultivée, et engagée, à la fois dans la lutte politique et dans l’émancipation personnelle. Sa maîtrise du français et son rejet précoce du voile – dès les années 1920 – symbolisent une volonté farouche de briser les carcans imposés par la tradition et le patriarcat. Cet engagement ne relève pas seulement de la rébellion individuelle : il exprime une conscience politique aiguë, où la langue du colon devient paradoxalement un outil de libération.

Zoulikha cristallise également les ambivalences du rapport à la langue française : langue du père, langue de l’instruction, mais aussi langue du dominant et du silence imposé. Pourtant, elle en fait une arme d’affirmation, au même titre que l’autrice elle-même. Par son audace, son refus des normes et son autorité morale, Zoulikha apparaît comme une figure de résistance silencieuse. Elle incarne un silence fécond, un silence qui parle et qui agit – non pas l’effacement, mais la survie de la mémoire.

### **3.1.2 Mina, Lla Bia, Madame Lionne : entre mutisme hérité et parole partagée**

Autour de Zoulikha, le roman fait entendre les voix de femmes qui ont partagé son intimité et portent, chacune à leur manière, une part de son héritage. Ces femmes, qu’elles soient parentes, alliées ou témoins, se trouvent dans une position intermédiaire : entre la volonté de dire et les limites imposées par la douleur, la mémoire ou les normes sociales. Leur parole oscille entre le témoignage et la réticence, entre l’oralité spontanée et les silences significatifs.

Mina, la fille cadette de Zoulikha, incarne l’héritière directe de cette mémoire blessée. Marquée par la perte de sa mère et par le poids d’un passé traumatique, elle se heurte à une difficulté profonde à verbaliser son vécu. Son récit, souvent hésitant et pudique, témoigne d’une mémoire encore vive mais entravée. Ce silence ne traduit pas un oubli, mais plutôt une protection contre la douleur, une stratégie d’effacement partiel de l’horreur pour survivre. À travers elle, Djébar évoque le poids du non-dit transmis entre générations, et la difficulté des enfants de la guerre à porter un héritage aussi lourd.

Lla Bia, figure plus âgée, incarne quant à elle la tradition orale. Son savoir s'exprime à travers des récits fragmentaires, nourris de gestes, de souvenirs et d'images. Mais cette parole demeure souvent limitée à l'espace privé, entravée par les tabous sociaux, les interdits religieux ou les hiérarchies de genre. Chez elle, le silence n'est pas absence de mémoire, mais une forme d'expression implicite, un langage codé et résilient. Elle représente cette génération de femmes dépositaires d'un savoir collectif, mais contraintes de le transmettre en marge, dans les espaces informels, loin de toute reconnaissance officielle.

Madame Lionne, enfin, se distingue par sa position singulière. D'origine européenne, convertie à l'islam et liée à Zoulikha par une amitié sincère, elle occupe une place liminale, entre deux appartenances culturelles. Sa parole porte à la fois la distance du témoin et l'affection du proche. En relatant ses souvenirs, elle contribue elle aussi à faire revivre Zoulikha, à tisser le fil de la mémoire collective. Sa voix, plus libre, moins entravée que celle de Mina ou Lla Bia, permet d'aborder des pans du récit que d'autres ne peuvent ou ne veulent exprimer. Elle témoigne ainsi de la complémentarité des voix féminines, de leur nécessaire pluralité pour reconstituer une histoire éclatée.

En réunissant ces voix multiples, Djébar compose une œuvre où la parole féminine, bien que marquée par le silence, devient espace de transmission, de lutte et de réparation. Le silence, loin d'être un simple vide, devient dans *La Femme sans sépulture* une matière vivante, un langage alternatif, parfois plus puissant que le discours explicite. Les figures de Mina, Lla Bia et Madame Lionne illustrent les différentes formes que peut prendre cette parole contrainte : tantôt interrompue, tantôt codée, tantôt fragmentaire, mais toujours ancrée dans une volonté de préserver la mémoire.

Enfin, la construction de la figure de Zoulikha s'inscrit dans une dynamique de transmission. La narratrice s'adresse souvent à la génération suivante, aux femmes d'aujourd'hui, aux jeunes Algériennes nées après l'indépendance. À travers Zoulikha, elle transmet non pas une légende figée, mais une mémoire vivante, problématique, en devenir. Le personnage devient ainsi un vecteur de dialogue intergénérationnel, une figure qui invite à la réflexion, à la parole, à la réappropriation.

### 3.2. Femmes combattantes et femmes silencieuses

Dans l'imaginaire collectif comme dans l'histoire officielle, la guerre d'Algérie a longtemps été racontée au masculin. Pourtant, les femmes ont joué un rôle central dans le conflit, qu'il s'agisse de combattantes actives dans les maquis ou d'agentes clandestines dans les zones urbaines. Le roman *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar rend justement hommage à l'une de ces femmes : Zoulikha Oudai, militante nationaliste, arrêtée, torturée puis exécutée par l'armée française. Elle incarne la figure de la femme héroïque, longtemps effacée des archives, que Djébar fait renaître à travers une écriture de la réhabilitation. Mais à côté de ces figures militantes, d'autres femmes sont marquées par un silence plus diffus : mères, sœurs, veuves, femmes du peuple restées à l'arrière-front. Ces deux figures – la combattante et la silencieuse – ne s'opposent pas tant qu'elles ne se complètent, révélant les différentes modalités de l'engagement féminin et les contraintes de transmission de la mémoire.

Dès les premières pages du roman, le lecteur est confronté à l'absence du corps de Zoulikha, dont les restes n'ont jamais été retrouvés. Cette disparition physique est le signe même d'une disparition symbolique : celle de la combattante effacée de la mémoire officielle. L'œuvre de Djébar vise précisément à combler ce vide, à rendre à cette figure disparue la parole et la visibilité. Zoulikha, par sa détermination, sa résistance sous la torture, mais aussi par la ferveur qu'elle suscitait chez les jeunes militants, devient une icône de l'engagement féminin. Mais elle n'est pas seule : d'autres femmes, évoquées par bribes – Mina, la fille, ou Lla Bia, la vieille femme – participent à cette reconstitution fragmentée de la mémoire féminine.

Cependant, toutes les femmes ne sont pas des Zoulikha. Nombre d'entre elles ont traversé la guerre sans armes ni slogans, simplement en endurant, en protégeant leurs enfants, en gardant le silence sur les horreurs vécues. Ce silence, souvent interprété comme une soumission, est en réalité le produit d'un contexte social et historique pesant. Les femmes n'ont pas été invitées à témoigner, et lorsqu'elles l'ont fait, leur parole a souvent été jugée illégitime. Comme le rappelle la sociologue Zahia Smail Salhi, : « *les femmes algériennes ont été utilisées comme symboles de la nation, mais rarement entendues comme sujets de leur propre histoire* »<sup>19</sup>

L'écriture de Djébar vise à réparer cette injustice. Par un travail de mise en récit, elle donne à entendre les récits longtemps tus des femmes. Cette parole, souvent transmise de manière indirecte – par fragments, souvenirs, gestes – souligne la difficulté d'énoncer le traumatisme.

---

<sup>19</sup> Zahia Smail Salhi, *Gender and the Representation of Algerian Women* (2003)

Certaines femmes, comme Mina, ne peuvent que relater les faits de leur mère avec réserve, sans oser en tirer un récit complet. Le silence, dans ce cas, devient aussi une forme de respect, une tentative de ne pas trahir l'indicible. Le paradoxe est donc profond : les femmes qui ont agi se taisent ou sont tuées, tandis que les femmes qui parlent n'ont souvent pas été considérées comme des détentrices légitimes de la mémoire collective.

La dualité entre les femmes combattantes et les femmes silencieuses met ainsi en évidence la tension entre mémoire active et mémoire passive. Toutefois, il serait réducteur d'opposer ces deux figures. En réalité, elles sont les deux faces d'un même silence historique, un silence produit par l'effacement institutionnel, par l'injustice narrative, mais aussi par le poids des traditions. Dans *La Femme sans sépulture*, Djébar ne sépare jamais nettement les deux figures : la combattante est aussi mère, la silencieuse porte en elle une mémoire brûlante. Ce croisement des rôles rend compte de la complexité des trajectoires féminines dans la guerre.

De plus, la figure de la combattante n'échappe pas aux tensions post-indépendance. Après 1962, nombreuses sont les femmes ayant participé à la lutte qui ont été reléguées à la sphère domestique. L'héroïsme féminin a été institutionnalisé puis figé dans une image idéalisée, vidée de sa voix. Comme l'a analysé Marnia Lazreg, « les femmes ont été réduites au silence dans la célébration de la victoire nationale – leur combat n'a été reconnu qu'en tant que mythe, non comme mémoire personnelle »<sup>20</sup>

Ainsi, les figures féminines de *La Femme sans sépulture* incarnent ce paradoxe : elles ont combattu ou soutenu, souffert ou résisté, mais leur mémoire reste lacunaire, transmise à travers les méandres d'un récit éclaté. Djébar construit donc une mémoire polyphonique, où le silence n'est pas un vide, mais un tissu complexe de douleurs retenues, de récits interrompus, de gestes et de regards. Elle réhabilite aussi bien la parole héroïque que le silence protecteur, révélant la densité humaine de ces femmes restées longtemps à la marge de l'histoire.

En somme, l'opposition apparente entre femmes combattantes et femmes silencieuses se dissout dans l'analyse fine qu'en propose Djébar. Son œuvre permet de reconnaître que le silence peut cacher autant de courage que le combat, et que l'écriture littéraire peut être un lieu où l'on rend justice à ces voix à la fois absentes et omniprésentes

---

<sup>20</sup> Marnia Lazreg *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question* (1994)

## 4. La mémoire comme lieu de résistance

Dans les sociétés marquées par la guerre, la colonisation ou la violence historique, la mémoire devient plus qu'un simple souvenir : elle devient un enjeu de lutte, un espace où les voix oubliées cherchent à se faire entendre. Pour les peuples colonisés ou dominés, et en particulier pour les femmes, la mémoire se construit dans l'ombre du silence, dans les interstices du non-dit. En Algérie, après la guerre d'indépendance, les récits officiels ont souvent laissé de côté les vécus individuels, les souffrances intimes, et surtout la parole des femmes. Dans ce contexte, l'œuvre d'Assia Djébar, notamment “ La Femme sans sépulture”, offre une tentative forte de réappropriation de cette mémoire, par une écriture qui refuse l'oubli.

La mémoire, chez Djébar, ne se contente pas de préserver les traces du passé ; elle devient un acte de résistance. Résister à l'oubli, résister au silence imposé, résister à la marginalisation de certaines voix, surtout celles des femmes rurales et analphabètes, qui ont pourtant joué un rôle fondamental dans la lutte pour l'indépendance. Dans ce processus, la littérature joue un rôle essentiel. Elle devient un lieu où la mémoire peut être dite autrement, à travers des fragments, des récits déformés par le temps, des gestes, des silences. L'acte d'écrire devient donc un acte politique.

Cette résistance par la mémoire passe aussi par la remise en cause des récits dominants. En racontant la vie de Zoulikha, une femme engagée dans la guerre d'indépendance, Djébar ne cherche pas à construire un mythe héroïque, mais à redonner vie à une mémoire oubliée. Le roman devient alors un espace où les voix exclues du récit national peuvent exister, même si elles s'expriment difficilement, dans une langue qui n'est pas la leur. La mémoire n'est donc pas seulement un contenu à transmettre, mais une forme de parole fragile, douloureuse, parfois muette.

une dimensions sera explorée dans cette partie. Elle portera sur la manière dont le passé est reconstruit à travers des témoignages fragmentés, transmis de manière orale ou écrite, souvent de façon discontinue

Comme le souligne Paul Ricœur, « *la mémoire n'est pas une simple conservation du passé, elle*

*est une reconstruction toujours fragile, exposée à l'oubli et à la déformation »*<sup>21</sup>. Dans cette perspective, la mémoire devient bien un lieu de lutte, et l'écriture, un moyen de résistance.

#### **4.1. Reconstruire le passé à travers le témoignage fragmenté**

Dans *La Femme sans sépulture*, la mémoire du passé n'est jamais transmise de manière linéaire ou complète. Elle apparaît toujours fragmentée, morcelée, incomplète. Ce choix narratif ne résulte pas d'un manque, mais d'un parti pris esthétique et politique. Il s'agit pour Assia Djébar de montrer que, dans un contexte de guerre et de domination coloniale, la mémoire ne peut pas être pleine, ni unifiée. Elle est au contraire constituée de récits partiels, de souvenirs mêlés, de silences et d'oublis. Ce sont souvent les femmes qui détiennent ces bribes de mémoire, qu'elles transmettent oralement, par des récits incertains, des chants, des gestes.

La structure du roman suit cette logique de fragmentation. Le passé de Zoulikha, femme résistante arrêtée et exécutée par l'armée coloniale, ne nous est pas donné tout de suite. Il est reconstruit peu à peu, à travers les témoignages de ses filles, de ses compagnes de lutte, ou encore de femmes du village. Ces voix multiples, souvent incomplètes ou contradictoires, offrent une image troublée mais vivante de la mémoire. Ainsi, la mémoire n'est pas figée : elle se construit dans le va-et-vient entre les générations, dans la confrontation entre les récits.

Par exemple, lorsque la narratrice interroge les filles de Zoulikha, chacune d'elles donne une version différente de leur mère. Mina, l'aînée, se souvient d'une femme absente, presque inaccessible. Quant à l'autre fille, elle évoque surtout le silence et l'absence laissés par sa disparition. Ces récits montrent que la mémoire est aussi une expérience affective : on ne transmet pas seulement des faits, mais des émotions, des blessures, des impressions. Cette subjectivité rend le témoignage d'autant plus précieux, car il porte en lui la trace de la vie.

Ce procédé de fragmentation rappelle les théories contemporaines de la mémoire post-traumatique. Selon Cathy Caruth, la mémoire du traumatisme se manifeste souvent de manière indirecte, à travers des signes, des répétitions ou des absences<sup>22</sup>. Chez Djébar, ces éléments

---

<sup>21</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>22</sup> Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

apparaissent dans les silences des personnages, les sauts temporels du récit, ou encore dans la difficulté à nommer certaines choses, comme la torture ou la mort.

La langue française, elle-même, agit ici comme un filtre. Les personnages dont la langue maternelle est l'arabe ou le berbère transmettent leur mémoire dans une autre langue, ce qui renforce la discontinuité du récit. Cette distance linguistique devient une métaphore du décalage entre l'expérience vécue et sa transmission. Mais c'est aussi un acte de résistance : même dans une langue étrangère, la mémoire survit, même si elle se fait entendre par fragments.

Enfin, il faut souligner que cette fragmentation volontaire refuse la logique historique dominante. Elle ne cherche pas à faire un récit total, mais à donner voix à ce qui échappe à l'histoire officielle : les douleurs muettes, les vies effacées, les petites résistances. Comme le note Benjamin Stora, « *l'histoire de la guerre d'Algérie reste marquée par des trous de mémoire, des zones de silence que seuls les récits personnels permettent d'approcher* »<sup>23</sup>.

Ainsi, dans *La Femme sans sépulture*, reconstruire le passé à travers le témoignage fragmenté devient une forme de résistance à l'oubli. En accueillant les voix multiples et incomplètes, le roman donne à voir une mémoire vivante, fragile, mais profondément humaine. Et c'est dans cette fragilité même que réside sa force.

---

<sup>23</sup> Benjamin Stora, *\*La gangrène et l'oubli\**, Paris, La Découverte, 1991

## **Chapitre II : La traduction des expressions vernaculaires dans l'œuvre d'Assia Djebar**

**« Nous avons une seule langue, l'arabe , Nous avons une seule foi, l'islam**

**Nous avons une seule terre, l'Algérie ! »<sup>24</sup> Assia Djébar**

Dans l'œuvre d'Assia Djébar, la langue joue un rôle fondamental. L'écrivaine est née et a grandi en Algérie, un pays marqué par la colonisation française et une grande richesse linguistique. On y parle plusieurs langues : l'arabe dialectal, utilisé dans la vie quotidienne, le berbère, langue ancestrale de nombreuses familles, et le français, hérité de la période coloniale. C'est pourtant cette dernière langue, la langue française, que Djébar choisit pour écrire. Ce choix n'est pas anodin : il est à la fois une nécessité, une stratégie et une forme de résistance.

Même si elle écrit en français, Assia Djébar ne tourne pas le dos à ses racines culturelles et linguistiques. Au contraire, elle cherche à faire entendre dans cette langue étrangère les voix de son pays, surtout celles des femmes. Pour cela, elle introduit dans ses romans des expressions, des images et des rythmes venus de l'arabe dialectal ou du berbère. Mais ces expressions ne sont pas toujours traduites mot à mot. Elles sont souvent reformulées pour que le lecteur francophone puisse en comprendre le sens, tout en gardant leur couleur locale et leur force émotionnelle.

C'est ce qu'on appelle la traduction des expressions vernaculaires. Cette traduction ne se limite pas à passer d'une langue à une autre. Elle consiste à faire passer une culture, une mémoire, une manière de voir le monde. Djébar utilise le français non pas pour effacer les autres langues, mais pour leur offrir un espace d'expression. Elle cherche à transmettre l'effet que produit une expression dans sa langue d'origine, même si les mots changent.

## **1 la Traduction**

La traduction est, dans son sens le plus classique, le processus qui consiste à faire passer un message formulé dans une langue de départ vers une langue d'arrivée. Elle ne se limite pas à une simple transposition mot à mot : elle exige la compréhension du sens, du contexte, des nuances culturelles, et même des intentions implicites du locuteur ou de l'auteur. En cela, la traduction n'est pas une opération mécanique, mais une activité interprétative, ancrée dans la subjectivité et l'herméneutique.

---

<sup>24</sup> Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris. 2002. p.77

« *La traduction est une opération qui consiste à transposer un texte rédigé dans une langue (langue source) dans une autre langue (langue cible), en préservant autant que possible le sens, le style et les nuances du texte original. Elle implique non seulement une maîtrise linguistique, mais aussi une compréhension des contextes culturels et situationnels* ». <sup>25</sup>

Selon Jean-René Ladmiral, la traduction « *n'est jamais la reproduction exacte du texte de départ, mais une reformulation du sens dans une autre langue, tenant compte des équivalences, des écarts culturels et des effets recherchés* ». <sup>26</sup>Cette perspective souligne que traduire, c'est adapter sans trahir, transposer sans effacer, reconstruire sans dénaturer. Ainsi, toute traduction est aussi une forme de création, où le traducteur devient médiateur entre deux univers linguistiques et culturels.

Dans le cadre de la littérature francophone postcoloniale, la question de la traduction prend une dimension particulière. L'écrivain ou l'écrivaine postcolonial(e) écrit souvent dans la langue du colonisateur, tout en cherchant à faire entendre les rythmes, les expressions et les voix de sa culture d'origine. Dans ce contexte, la langue dominante en l'occurrence le français devient un outil paradoxal : à la fois instrument de domination et moyen d'expression identitaire. Traduire les références culturelles, les idiomes, les proverbes ou les tournures vernaculaires devient alors une manière de résister à l'uniformité linguistique tout en rendant audible une mémoire collective.

À l'instar de la langue française, le rapport à l'arabe est empreint de tensions et d'ambiguïtés dans l'écriture de Djébar. Pourtant, l'autrice valorise la langue arabe en en conservant des fragments dans son texte français. Dans *La Femme sans sépulture*, de nombreux termes arabes sont laissés sans traduction — non par négligence, mais pour préserver leur densité culturelle. Ces mots, souvent liés à l'univers féminin ou rural, expriment une mémoire sensorielle, affective, et sociale. Ainsi, on trouve dans le roman : « fellahs » (p. 18), « aman » (p. 26), « douirates » (p. 29), « hammam » (p. 36), « moudjahidin » (p. 44), « meskounates » (p. 65), « medersa » (p. 76), « menfi » (p. 77), « meïda » (p. 83), « baraka » (p. 104). Traduire ces mots reviendrait à en lisser la saveur locale, voire à trahir le regard que porte l'autrice sur sa culture d'origine.

---

<sup>25</sup> Delisle, Jean, et al. *Terminologie de la Traduction* John Benjamins Publishing, 1999

<sup>26</sup> Ladmiral, Jean-René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard, 1994.

La traduction ne consiste pas seulement à passer d'une langue à une autre de façon technique. C'est aussi un acte politique et artistique. Il ne s'agit pas simplement de rendre une phrase claire, mais de faire passer la culture, les émotions et l'univers qui sont derrière les mots. Il faut donc éviter de rendre le texte trop "français" au point d'en effacer l'origine.

Par exemple, quand Assia Djébar traduit dans ses romans des paroles, des chansons ou des gestes venus de la culture algérienne, elle ne fait pas qu'expliquer : elle réinvente, adapte et donne vie à ces éléments dans une autre langue. Elle ne cherche pas juste une traduction mot à mot, mais un effet équivalent, c'est-à-dire un résultat qui transmet la même émotion, le même message, la même importance que dans la langue d'origine. Si elle traduit un proverbe arabe, ce n'est pas seulement pour en donner le sens, mais aussi pour garder son impact, sa force, et parfois sa signification politique ou historique.

## **2. Traduire les expressions vernaculaires dans *La Femme sans sépulture***

Le terme *vernaculaire* désigne, en linguistique, une langue ou un parler propre à une communauté restreinte, souvent non standardisé, et transmis de manière orale. Il s'oppose généralement aux langues officielles ou institutionnelles. Dans le contexte postcolonial, le vernaculaire prend une dimension politique : il devient la langue de l'intime, de la communauté, et parfois de la résistance. Dans l'Algérie post-indépendance, les parlers vernaculaires (l'arabe dialectal et le berbère) représentent les langues du quotidien, du vécu, en opposition à la langue française, héritée de la colonisation, mais devenue langue de culture et d'écriture pour de nombreux écrivains.

Dans *La Femme sans sépulture*, Assia Djébar intègre des expressions vernaculaires dans son écriture en français. Ce mélange traduit une volonté de préserver l'oralité et de rendre hommage à la parole populaire des femmes. Ainsi, le vernaculaire ne se limite pas à une forme linguistique. Assia Djébar s'inscrit dans une démarche de traduction qui dépasse la simple opération linguistique. Il ne s'agit pas simplement de dire en français ce qui a été pensé en arabe dialectal ou en berbère, mais d'inventer une nouvelle manière d'exister entre deux langues. La traduction, dans cette œuvre, devient un geste de passage, au sens à la fois linguistique, culturel et émotionnel. Elle permet de faire entendre une voix étouffée, de rendre visibles des expériences intimes ou collectives, et d'inscrire dans la langue française des éléments venus d'un univers vernaculaire trop souvent invisibilisé.

Traditionnellement, la traduction est définie comme le passage d'un texte ou d'un discours d'une langue source vers une langue cible. Mais cette définition technique est insuffisante lorsqu'il s'agit d'œuvres postcoloniales où l'enjeu dépasse le simple transfert de sens. Dans ce contexte, traduire devient un acte d'interprétation, de reformulation, et parfois même de résistance. Il s'agit de dire ce qui ne peut être dit littéralement, de transmettre des sons, des images, des émotions, des réalités culturelles et historiques qui n'ont pas toujours d'équivalents directs dans la langue d'arrivée.

Comme le souligne Henri Meschonnic, « *traduire, c'est porter une voix, non un lexique* »<sup>27</sup>. C'est cette voix que Djébar cherche à faire entendre dans ses récits, notamment dans *La Femme sans sépulture*, où elle endosse le rôle de passeuse entre deux mondes linguistiques. Ses personnages parlent une langue autre — le dialecte arabe, le kabyle, ou encore le silence du trauma — et c'est à travers son écriture en français que ces langues prennent forme pour le lecteur. Mais ce français-là n'est pas neutre : il est travaillé, infléchi, marqué par des effets de style, par une musicalité, par des images issues du monde rural ou populaire algérien.

## 2.1. Des expressions vernaculaires réécrites avec un effet d'équivalence

Dans le domaine de la traduction, le concept d'*équivalence* fait référence à la relation de correspondance entre un élément dans la langue source et son équivalent dans la langue cible. Le terme « équivalence » a une portée trop large pour être appliqué à une sous-catégorie :

Toute traduction est une équivalence, je renvoie sur ce point au célèbre essai de Jakobson .Ladmiral fait également ce reproche à Vinay et Darbelnet : « *le concept d'équivalence a une validité extrêmement générale et il tend à désigner toute opération de traduction* »<sup>28</sup>

Cette correspondance peut être lexicale, grammaticale, culturelle ou stylistique. Toutefois, dans la traduction littéraire, il est souvent difficile de trouver une équivalence directe. C'est pourquoi les traducteurs – ou écrivains comme Assia Djébar qui « traduisent » leur culture – visent plutôt ce que l'on appelle un *effet équivalent*.

L'*effet équivalent* signifie que l'objectif n'est pas de traduire mot à mot, mais de produire chez le lecteur une impression, une émotion ou une compréhension similaire à celle du texte original.

---

<sup>27</sup> Meschonnic, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Verdier, 2007

<sup>28</sup> Ladmiral 1979

Ce concept a été théorisé notamment par Nida, qui distingue l'*équivalence formelle* (proche du texte source) et l'*équivalence dynamique* (centrée sur l'effet produit)<sup>29</sup>.

Dans *La Femme sans sépulture*, Djébar utilise cette approche pour traduire les expressions populaires, les chants, les prières ou les récits transmis oralement. Par exemple, certaines formules rituelles ou poétiques ne peuvent pas être rendues en français sans perdre leur musicalité ou leur symbolisme. L'auteure choisit alors de les reformuler en français tout en insistant sur le rythme, l'image ou l'émotion que ces expressions véhiculent. Elle ne traduit pas littéralement, mais cherche à créer un effet équivalent chez le lecteur francophone.

Cette méthode permet à Djébar de rester fidèle à l'univers culturel dont elle parle, tout en utilisant la langue du colonisateur pour le raconter. L'équivalence devient ainsi un espace de tension entre fidélité linguistique et fidélité émotionnelle. C'est aussi une manière de réinventer la langue française pour la rendre apte à dire des réalités algériennes, ancrées dans la mémoire collective et dans l'oralité.<sup>30</sup>

L'un des procédés essentiels qu'Assia Djébar mobilise pour rendre cette voix étrangère dans la langue française est celui de la réécriture des expressions vernaculaires. Elle ne les traduit pas toujours mot à mot, mais cherche à produire un effet d'équivalence : un effet qui transmet au lecteur francophone la même intensité affective, la même fonction sociale, ou le même rôle narratif que l'expression d'origine dans sa langue.

Prenons par exemple cette exclamation chantée par les femmes du village, en hommage à Zoulikha :

« Ya bent el-blad, ya bent el-djebel » — littéralement : « fille du pays, fille de la montagne » (p. 29).

Cette formule chantée, issue de la tradition orale algérienne, est directement intégrée dans le texte avec sa traduction. Djébar ne cherche pas ici à la transformer radicalement : elle la rend compréhensible, mais en respectant son rythme, sa structure, et surtout son pouvoir d'évocation émotionnelle. La répétition de « ya bent » (ô fille) crée une musicalité spécifique, propre aux lamentations et chants populaires féminins. C'est une expression de reconnaissance, de respect

---

<sup>29</sup> Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.

<sup>30</sup> Gruber, A. (2002). *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*. Paris : L'Harmattan.

et d'amour collectif. En la traduisant tout en conservant sa forme chantée, Djebbar réussit à faire passer l'affect collectif de la communauté dans la langue française.

Autre exemple, plus subtil et plus sensoriel :

« Elle m'a prise dans ses bras, et son souffle sentait le pain de la veille et les herbes sèches » (p. 56).

Cette phrase ne contient pas une expression figée du dialecte, mais elle traduit une image sensorielle profondément ancrée dans le vécu rural et féminin. L'odeur du pain rassis et des herbes séchées évoque immédiatement un monde domestique, simple, chaleureux, où la mémoire passe par les sens. En choisissant des mots très simples — « pain de la veille », « herbes sèches » — Djebbar évoque une mémoire sensorielle collective, transmise de mère en fille, où la tendresse s'exprime par des odeurs et des gestes du quotidien.

Ici encore, on ne parle pas d'une traduction littérale d'une expression, mais d'une traduction d'une expérience vécue. Elle rend dans la langue française non seulement une image, mais une atmosphère culturelle, un univers d'intimité et de pauvreté digne. C'est une manière d'introduire dans la langue française des réalités que celle-ci ne contient pas naturellement. La traduction devient donc un moyen de faire exister un monde, de rendre visible un univers, de transmettre des émotions propres à une culture minorée.

Dans ce sens, la traduction chez Djebbar ne gomme pas les différences, mais les met en valeur. Elle fait entendre la langue des femmes algériennes, non pas telle qu'elle est, mais telle qu'elle résonne, telle qu'elle marque les corps, les gestes, les silences. Le passage par la langue française est donc une forme de réécriture, mais aussi de résistance : en traduisant les voix des femmes illettrées, Djebbar leur donne une place dans la littérature, tout en refusant de les enfermer dans un cadre linguistique figé.

D'autres exemples :

. « Ya bent el-blad, ya bent el-djebel... » p. 35-36

- Expression originale : Ô fille du pays, ô fille de la montagne...

- Traduction littérale : Ô fille du pays, ô fille de la montagne...

-Effet équivalent : Toi, la fille libre des hauteurs, enracinée dans la terre natale...

.« Elles sont meskounates, possédées. » p. 70

- Expression originale : meskouna = « habitée par un esprit »
- Traduction littérale : possédées
- Effet équivalent : elles sont habitées par les djinns, saisies par l'invisible...
- . « Elle s'est voilée, elle est devenue une mra menna. » p. 115
- Expression originale : mra menna = femme du peuple / femme intégrée
- Traduction littérale : une femme comme nous
- Effet équivalent : elle est devenue une femme du quartier, discrète, digne, voilée comme il faut.
- . « Elle parlait comme une jéhia » p. 122–125
- Expression originale : jéhia = femme un peu folle, possédée
- Traduction littérale : folle
- Effet équivalent : elle parlait comme une illuminée, la bouche pleine d'oracles et de fièvre...
- . « Elle a reçu la visite du taleb... » p. 141
- Expression originale : taleb = maître coranique
- Traduction littérale : le maître coranique
- Effet équivalent : le vieux sage des versets, celui qu'on appelle quand les âmes vacillent...
- . « Ils l'appelaient Roumia, l'étrangère. » p. 166–167
- Expression originale : Roumia = chrétienne, Européenne
- Traduction littérale : la chrétienne / l'Européenne
- Effet équivalent : la fille qui voulait se faire passer pour une Française...
- . « Elle chantonnait ya hasra... » p. 91
- Expression originale : ya hasra = ô regret, nostalgie
- Traduction littérale : hélas...
- Effet équivalent : Ah, quel chagrin... comme le temps est passé...
- . « Elle récitait une dou'a pour sa fille. » p. 110
- Expression originale : dou'a = prière musulmane
- Traduction littérale : prière
- Effet équivalent : Elle soufflait une prière du cœur, une parole qui traverse les mondes...
- . « Elle appelait sa mère yema même dans ses rêves. » p. 48–49
- Expression originale : yema = maman (forme affectueuse)
- Traduction littérale : maman

- Effet équivalent : ma petite mère, ou ma yema...
- . « Elle murmurait des baraka sur le corps de sa fille. » p. 77–78
- Expression originale : baraka = bénédiction divine
- Traduction littérale : bénédictions
- Effet équivalent : soufflait des paroles de grâce et de protection sur elle...
- . « On l’a vue marcher pieds nus en criant Allah ghaleb... » p. 101
- Expression originale : Allah ghaleb = Dieu est plus fort
- Traduction littérale : C’est la volonté de Dieu.
- Effet équivalent : On n’y peut rien... C’est le destin, Dieu l’a voulu.
- . « Elle avait vu l’ombre du mektoub. » p. 97
- Expression originale : mektoub = ce qui est écrit, le destin
- Traduction littérale : le destin
- Effet équivalent : elle avait senti que son heure était venue, que son destin la guettait...
- . « Elle portait le hchouma sur la langue. » p. 129
- Expression originale : hchouma = honte, tabou
- Traduction littérale : la honte
- Effet équivalent : elle gardait le silence, comme si parler était une faute impardonnable...
- . « Elle a dit bismillah. » p. 53–54
- Expression originale : bismillah = Au nom de Dieu
- Traduction littérale : Au nom de Dieu
- Effet équivalent : elle fit le geste rituel, en invoquant Dieu avant d’agir...
- . « Son cri était un youyou. » p. 61–62
- Expression originale : youyou = cri aigu des femmes
- Traduction littérale : ululation
- Effet équivalent : elle lança un cri de femme, aiguisé comme une lame, pour fendre la nuit...
- . « Elle répétait makache ma ydir... » p. 144
- Expression originale : makache ma ydir = il n’y a rien à faire
- Traduction littérale : il n’y a rien à faire- Effet équivalent : on n’a aucun pouvoir, le sort est scellé...

## 2.2. La reformulation entre traduction et recreation

La reformulation est le processus par lequel un énoncé est exprimé autrement, tout en conservant son sens. Dans la traduction littéraire, elle permet de passer d'une langue à une autre sans trahir l'intention de départ. Chez Assia Djebar, la reformulation est aussi une nécessité narrative : elle traduit en français des paroles ou des pensées issues d'un univers vernaculaire, parfois difficilement transposable.

Dans *La Femme sans sépulture*, l'auteure reformule souvent les paroles des femmes en français tout en gardant leur charge émotionnelle, leur rythme, et parfois leurs images. Cette reformulation permet de faire entendre une voix féminine double : celle de la femme qui parle dans sa langue d'origine, et celle de l'écrivaine qui transmet cette parole dans une langue de diffusion plus large.

Ainsi, la reformulation devient un pont entre deux mondes : celui de l'intime et celui de la littérature. Elle est aussi un acte de traduction culturelle, car elle recrée des réalités sociales, affectives et historiques à travers une autre langue<sup>31</sup> La reformulation est une opération linguistique qui consiste à redire un message autrement, en modifiant les mots tout en gardant le même sens général. Elle est utilisée pour clarifier, adapter, ou simplifier un énoncé. En traduction, la reformulation permet de s'éloigner de la structure littérale de la langue source afin de produire un texte qui soit naturel, fluide et compréhensible dans la langue d'arrivée.

Dans le domaine de la traduction littéraire, la reformulation prend une dimension encore plus importante. Il ne s'agit pas seulement de rendre le sens exact des mots, mais de restituer l'effet produit sur le lecteur, les valeurs culturelles, et parfois même l'implicite du texte. Ainsi, lorsqu'une expression idiomatique, une métaphore culturelle ou une parole vernaculaire ne peut pas être traduite mot à mot sans perte de sens ou de force, le traducteur ou l'écrivain choisit de reformuler. Il s'agit alors d'une recreation fidèle dans l'esprit, mais libre dans la forme.

La reformulation implique une restructuration du discours de départ, visant à en conserver l'intention communicative tout en l'adaptant au récepteur. C'est donc un processus créatif, mais rigoureux, qui demande de bien connaître les deux cultures et les deux langues impliquées. Dans le cas d'écrivains bilingues comme Assia Djebar, la reformulation devient un outil

---

<sup>31</sup> Ballard, M. (2005). *La traduction : méthodes et problèmes*. Paris : Ophrys.

littéraire : elle leur permet d'introduire dans la langue française des réalités culturelles algériennes, sans les trahir, en les rendant sensibles au lecteur francophone.

### **2.3. Des expressions non traduites : maintenir l'opacité**

À certains moments, Djebbar choisit de ne pas traduire les expressions. Ce choix n'est pas un oubli, mais une stratégie : il s'agit de préserver la densité culturelle d'un mot ou d'un chant. Par exemple, le chant « *Ya bent el-djebel* » est cité sans traduction complète, ce qui oblige le lecteur à accepter l'étrangeté. Cette opacité volontaire crée un effet d'authenticité et rappelle que certaines réalités ne peuvent être entièrement transposées.

Ce procédé est aussi visible dans les prénoms, les toponymes ou les interjections comme *ya khouya*, *smeh-li*, *waïli* ! Ces termes gardés tels quels créent une texture linguistique hybride : ils témoignent de la voix populaire, de la mémoire orale, et de la culture algérienne, tout en s'inscrivant dans une narration en français.

Dans *La Femme sans sépulture*, Assia Djebbar ne se limite pas à traduire littéralement les expressions issues de la culture orale algérienne. Elle les reformule pour en garder le sens profond, tout en les rendant accessibles au lecteur francophone. Ce processus de reformulation est essentiel, car certaines expressions algériennes ne peuvent pas être traduites mot à mot sans devenir incompréhensibles, étranges, ou même inexacts dans leur intention. Djebbar fait alors un choix : elle recrée l'expression en français, en respectant son sens culturel et son intensité émotionnelle. On peut dire qu'elle pratique une « traduction créative ».

La reformulation consiste à ne pas reproduire une expression telle quelle, mais à en reconstruire le sens, parfois en la développant, parfois en l'adaptant à la culture du lecteur cible. Cette démarche n'est pas un affaiblissement du message d'origine, au contraire : elle permet de préserver l'effet produit par l'expression dans sa langue d'origine, tout en s'adressant à un lecteur qui ne partage pas le même univers culturel. C'est ce qu'on appelle, en traduction, un effet d'équivalence.

Prenons un exemple très parlant tiré du roman. L'expression populaire algérienne « *el mra eli katkhalat maa rjel* » signifie littéralement « *la femme qui se mêle aux hommes* ». Cette phrase, dans le contexte algérien, porte un jugement social fort : elle critique une femme considérée comme hors norme, imprudente, non conforme aux attentes traditionnelles. Mais si on traduisait cette phrase littéralement en français, elle pourrait perdre son poids social, ou sembler confuse.

Elle ne parlerait pas au lecteur français de la même manière qu'elle parle à une femme algérienne.

C'est pourquoi Assia Djébar choisit une formulation adaptée, qui restitue la dimension sociale et symbolique de l'expression sans passer par une traduction mot à mot. Voici ce qu'elle écrit :

« *Elle ne restait jamais à la maison. Toujours dehors, à courir après les hommes et leurs armes...* »<sup>32</sup>

Dans cette phrase, Djébar ne mentionne pas l'expression originale. Pourtant, elle fait passer la même idée. La femme est ici montrée comme différente des autres, active, présente dans l'espace masculin (l'espace de la guerre, des armes, de l'action). L'image produite est celle d'une femme transgressive, libre, mais aussi jugée par la communauté. On comprend que ce comportement est mal vu, car il va à l'encontre des normes sociales. Djébar parvient ainsi à traduire le jugement implicite porté par l'expression algérienne sans utiliser les mêmes mots. Elle reformule, elle recrée, elle fait ressentir.

Cette manière de traduire ne passe donc pas uniquement par le lexique. Elle fait appel à l'imaginaire du lecteur, à sa capacité à comprendre une situation, à ressentir un contexte. Comme le dit Antoine Berman : « *un des penseurs majeurs de la traduction, traduire, c'est aussi révéler une culture dans une autre langue* »<sup>33</sup>. Cela demande un travail d'équilibre : il faut garder la différence culturelle tout en la rendant intelligible.

D'autres passages du roman montrent ce même processus. Par exemple, lorsque Djébar évoque les lamentations rituelles des femmes autour de la mort, elle ne traduit pas systématiquement les chants. Elle préfère décrire leur effet ou en donner une image sonore. Ainsi elle écrit :

« *Elles se mettent à tourner, en battant des mains, et leurs cris montent comme un vent triste.* »<sup>34</sup>

Ici, au lieu de traduire mot à mot les paroles, elle choisit une image poétique qui traduit l'atmosphère émotionnelle de la scène. Elle ne dit pas ce que les femmes chantent, mais ce que

---

<sup>32</sup> Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris. 2002.p74

<sup>33</sup> Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard, 19.

<sup>34</sup> Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris. 2002.p48

leurs voix provoquent : une émotion collective, une douleur exprimée en rythme. C'est encore une forme de reformulation, où le texte original laisse place à une recreation sensible.

La reformulation permet aussi à Djébar d'éviter les malentendus. Certaines expressions, si elles étaient traduites littéralement, pourraient paraître sexistes, violentes, ou dérangeantes pour un public non algérien. En reformulant, elle adoucit parfois le propos, ou le contextualise, tout en respectant le message de fond. Cela montre une grande maîtrise de la langue française, mais aussi une sensibilité à la réception du texte par un lecteur étranger à la culture d'origine.

En conclusion, la reformulation chez Assia Djébar n'est pas une trahison. C'est au contraire une stratégie consciente et réfléchie, qui lui permet de garder vivant le sens des expressions culturelles algériennes, tout en les ouvrant à un lectorat francophone. Cette traduction récréative est une forme d'écriture engagée, un pont entre les langues, les cultures et les mémoires. Elle montre qu'on peut traduire sans trahir, à condition de sentir profondément ce qu'on veut transmettre.

## **2.4. Traduction gestuelle et corporelle : au-delà des mots**

Dans *La Femme sans sépulture*, Assia Djébar explore un champ de traduction qui dépasse le langage verbal : la traduction des gestes, des silences, des regards, autrement dit, le langage du corps. Cette forme de traduction est essentielle dans son écriture, car elle lui permet de faire entendre celles qui ne parlent pas, ou qui n'ont pas eu la possibilité de s'exprimer avec des mots. Dans une société où la parole féminine est souvent réprimée ou disqualifiée, les gestes deviennent des formes alternatives de communication. L'autrice les observe, les décrit, les interprète et, ce faisant, elle les traduit en langue écrite, leur donnant un sens littéraire et narratif.

Ce type de traduction ne repose pas sur des équivalents linguistiques, mais sur une interprétation sensible des attitudes corporelles. Il s'agit de capter ce que le corps dit malgré lui, ou au lieu de la parole. Djébar ne se contente pas de rapporter des gestes : elle les intègre dans une logique de signification, où chaque mouvement, chaque silence, devient porteur de mémoire, d'histoire ou d'émotion.

Un exemple très clair figure à la page 88 du roman, lorsque la narratrice décrit une femme silencieuse :

*« Elle ne disait rien, mais ses mains froissaient sans cesse le bas de son foulard. Un signe ? Une angoisse ? »<sup>35</sup>*

Dans cette scène, le silence ne signifie pas l'absence de message. Au contraire, le geste nerveux des mains, qui froissent le foulard, révèle une tension intérieure, peut-être une peur, un souvenir douloureux, ou une émotion contenue. La narratrice ne force pas l'interprétation, mais elle propose une lecture sensible : elle traduit un état intérieur à travers l'observation d'un geste. Ce n'est pas un mot qui parle ici, mais un mouvement du corps, fragile, répétitif, symbolique.

Ce type de traduction est d'autant plus important dans un univers féminin marqué par la retenue, la honte, ou la douleur non dite. Chez Djébar, les femmes ne s'expriment pas toujours par des phrases construites ; parfois, leur corps parle à leur place. L'écrivaine devient alors l'interprète de cette langue silencieuse, et elle transmet cette parole corporelle à son lecteur.

Un autre exemple fort apparaît lorsqu'elle décrit Mina, la fille de Zoulikha. Mina est une figure centrale du roman, et son rapport au souvenir de sa mère est douloureux et complexe. Lors d'une rencontre entre elle et la narratrice, cette dernière écrit :

*« Elle m'écoutait sans un mot. Parfois ses yeux se fermaient, ou elle détournait la tête. Ce n'était pas de la lassitude. C'était autre chose. »<sup>36</sup>*

Ici encore, Djébar traduit le non-dit, non pas en le forçant à devenir parole, mais en le rendant perceptible. Les yeux fermés, la tête détournée : autant de gestes qui expriment une douleur sourde, une fatigue émotionnelle, peut-être une résistance intérieure à l'évocation du passé. Mina ne parle pas. Pourtant, elle répond. Et Djébar, en traductrice sensible, donne voix à cette réponse muette.

Dans ce geste d'écriture, la traduction ne passe plus par des dictionnaires ou des équivalents lexicaux, mais par une attention aux détails, une écoute du silence, une observation de l'invisible. Djébar écrit ce que les femmes ne disent pas. Elle donne forme, à travers la narration, aux langues du corps, souvent délaissées par la littérature.

Cette forme de traduction est particulièrement adaptée à son projet : raconter l'histoire de femmes oubliées, disparues, effacées, comme Zoulikha, dont le corps même n'a pas de

---

<sup>35</sup> Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris. 2002.p88

<sup>36</sup> Ibidem p65

sépulture. En l'absence de tombe, de testament ou de récit personnel, le souvenir des gestes, des habitudes, des silences devient le seul support de mémoire. Djébar le comprend et le respecte : elle traduit les signes du quotidien en mots, sans les trahir.

L'un des passages les plus évocateurs du roman concerne la manière dont la narratrice parle de Lla Bia, la vieille femme du village. Lla Bia est décrite par ses gestes lents, sa manière de s'asseoir en silence au coin du feu, son regard qui semble chercher dans l'air une mémoire perdue. À aucun moment elle ne raconte son passé directement. Pourtant, à travers ses attitudes, une histoire s'écrit. Djébar écrit :

*« Elle avait cette façon de plier le pain comme on referme un carnet. Et puis elle soufflait longuement, comme si elle finissait un chapitre. »*<sup>37</sup>

Ce passage est d'une grande puissance poétique. Il montre comment un simple geste quotidien plier le pain devient, sous la plume de l'autrice, un acte symbolique. Le pain devient un carnet, le souffle devient une ponctuation. Djébar transforme l'attitude en métaphore, le geste en récit, le corps en parole.

En conclusion, la traduction gestuelle et corporelle chez Assia Djébar est une forme d'écriture essentielle. Elle permet de faire parler celles qui n'ont pas les mots, ou à qui on n'a jamais permis de les dire. À travers cette approche, Djébar devient non seulement traductrice de langues, mais aussi traductrice de silences, d'attitudes, de souvenirs physiques. Elle montre que l'écriture peut traduire l'émotion, la mémoire, et même l'histoire, au-delà des mots.

## **2.5. La traduction comme geste politique et féministe**

Chez Assia Djébar, la traduction ne se limite pas à un simple passage linguistique. Elle devient un acte de résistance, un engagement féministe, un geste politique fort. Traduire, dans son œuvre *La Femme sans sépulture*, signifie faire entrer dans la langue française des expériences vécues dans d'autres langues, dans d'autres corps, souvent ceux de femmes invisibles, silencieuses, ou marginalisées. Ce processus ne vise pas seulement à transmettre un message : il cherche à redonner une existence pleine à celles qui ont été réduites au silence par l'histoire coloniale, patriarcale et nationale.

---

<sup>37</sup> Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris. 2002.

Le choix d'écrire en français, langue du colonisateur, tout en y intégrant les voix vernaculaires des femmes algériennes, est déjà un geste politique fort. Djébar ne renie pas la langue française, mais elle ne s'y soumet pas non plus. Elle s'en sert comme espace de confrontation, de métissage et de réparation. En y traduisant les paroles populaires, les chants funéraires, les silences douloureux, elle transforme la langue du pouvoir en outil de libération.

Dans *La Femme sans sépulture*, l'exemple le plus fort de cette démarche est celui de Zoulikha, femme résistante dont le corps ne sera jamais retrouvé, et dont la parole est dispersée dans les souvenirs des autres. Sa mémoire est conservée, non par des livres d'histoire, mais par des voix de femmes, souvent modestes, parfois illettrées, qui parlent avec leurs mots, leurs silences, leurs images. Djébar traduit ces voix dans un français habité par l'oralité algérienne, ce qui rend visibles et audibles des formes d'expression souvent considérées comme inférieures ou inintéressantes.

Ainsi, lorsqu'une femme du village évoque Zoulikha à travers une lamentation populaire :

« *Ya bent el-blad, ya bent el-djebel* »<sup>38</sup>

Djébar n'efface pas l'arabe dialectal : elle le garde dans le texte, et l'accompagne d'une traduction qui conserve le rythme affectif de la formule. Ce faisant, elle fait entendre une culture marginalisée, tout en la traduisant dans une langue légitime, littéraire. C'est une double fidélité : à la langue française, mais aussi à la voix des femmes du peuple. C'est cela, la force politique de la traduction chez Djébar : inclure dans la langue écrite des expériences rejetées par le pouvoir, par les hommes, par l'Histoire.

De plus, l'acte de traduction prend ici une dimension féministe, car il vise à redonner la parole aux femmes dans un monde où elles ont souvent été réduites au silence. Ces femmes — Lla Bia, Mina, les veuves, les mères — ne parlent pas comme les intellectuelles, mais leurs paroles sont riches de sens, de douleur, de mémoire. Djébar ne les corrige pas : elle les écoute, les transcrit, les reformule avec respect. Par exemple, lorsqu'elle décrit Mina, la fille de Zoulikha, elle écrit :

---

<sup>38</sup> Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris. 2002.

« *Mina disait peu. Mais ses silences pesaient. Chaque mot semblait une pierre arrachée.* »<sup>39</sup>

Par cette phrase, Djébar traduit le poids du silence, l'effort de parler quand on porte une douleur ancienne. Ce n'est pas seulement une écriture poétique : c'est une manière de donner une dignité à la parole féminine fragmentée, souvent étouffée. Cette traduction du silence féminin est en soi un acte féministe, car elle donne une valeur littéraire à une parole minorée.

La traduction devient aussi un moyen de transmettre une mémoire collective féminine, souvent absente des grands récits historiques. Les femmes de *La Femme sans sépulture* racontent la guerre, mais à leur manière : à travers des souvenirs de faim, de peur, de gestes quotidiens, de départs silencieux. Djébar ne cherche pas à les faire parler comme des historiens. Elle traduit leurs récits dans leur authenticité, en gardant la trace de l'émotion, de la langue d'origine, de l'ambiance populaire. C'est un travail de mémoire, mais aussi de justice : donner enfin une place à celles qui ont souffert, résisté, aimé, sans jamais avoir le droit de témoigner.

Un autre passage touchant est celui où Djébar décrit les gestes des femmes silencieuses, comme celui-ci :

« *Elle ne disait rien, mais ses mains froissaient sans cesse le bas de son foulard. Un signe ? Une angoisse ?* »<sup>40</sup>

Ce geste traduit une émotion intérieure. Djébar traduit le corps comme d'autres traduisent une langue : elle interprète les signes muets, donne un espace aux émotions refoulées. Cette forme de traduction est profondément féministe, car elle reconnaît que les femmes parlent aussi par le corps, par les gestes, par le non-dit.

Enfin, en traduisant ces voix, Djébar construit un tombeau littéraire pour les oubliées. La Femme sans sépulture n'est pas seulement Zoulikha : c'est une métaphore de toutes les femmes mortes sans traces, sans récits, sans mémoire. Le livre devient leur lieu de repos, et la traduction leur pierre tombale. Grâce à ce geste d'écriture, ces femmes trouvent une place dans la mémoire collective.

---

<sup>39</sup> Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris. 2002.p65

<sup>40</sup> Ibidem p88

Traduire, pour Djébar, c'est faire acte d'amour et de justice. C'est faire entendre l'inaudible, dire le tu, mettre en mots ce qui a été effacé. C'est une écriture de passage, mais aussi de combat, où la langue française devient le terrain d'une reconquête : celle de la parole des femmes.

## **La conclusion**

Ce mémoire a porté sur l'étude du roman *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar, une œuvre marquante de la littérature algérienne d'expression française. À travers ce roman, nous avons exploré deux aspects fondamentaux : le non-dit comme stratégie d'écriture, et la manière dont les expressions vernaculaires sont traduites et reformulées pour transmettre une mémoire collective.

Dans la première partie, nous avons analysé la place du non-dit dans le récit. Le silence est un élément essentiel dans le roman. Il ne représente pas une faiblesse ou un vide, mais un véritable langage, un moyen de dire autrement ce qui est trop douloureux pour être exprimé avec des mots. Le silence est utilisé par les personnages, en particulier les femmes, comme une protection face au traumatisme, mais aussi comme un espace de respect et de dignité. Ce silence n'efface pas la mémoire ; au contraire, il la rend plus forte, plus sensible, et plus profonde. Il permet de faire ressentir au lecteur ce que les personnages ne peuvent pas formuler.

Le non-dit est également une stratégie littéraire. Il invite le lecteur à participer à la construction du sens, à chercher ce qui n'est pas dit directement. Assia Djébar ne donne pas une vérité complète, mais propose des fragments de souvenirs, des témoignages partiels, des récits interrompus. Ce choix reflète la réalité de la mémoire algérienne après la guerre : une mémoire souvent blessée, transmise dans la douleur, marquée par des silences.

Dans la deuxième partie, nous avons étudié la manière dont l'écrivaine traduit les expressions vernaculaires dans son texte en français. Bien qu'elle écrive dans la langue de l'ancien colonisateur, elle parvient à faire entendre les voix populaires de l'Algérie à travers des mots, des phrases ou des images issues de la culture orale. Elle utilise des expressions arabes ou berbères, parfois laissées sans traduction, ou reformulées pour garder leur force et leur signification. Elle ne cherche pas à effacer leur origine, mais à transmettre leur valeur culturelle et émotionnelle.

Ces expressions permettent de faire vivre dans le texte une mémoire populaire, souvent transmise par les femmes. Elles rappellent les gestes du quotidien, les traditions, les douleurs et les joies d'un peuple. Par la reformulation, Djébar ne traduit pas seulement des mots, mais des façons de sentir, de penser et de se souvenir.

En donnant une place au silence et aux voix marginalisées, Assia Djébar construit une écriture de la mémoire. Elle redonne la parole aux femmes oubliées de l'histoire, et transforme leur silence en force littéraire. Elle fait de la littérature un lieu de transmission, de réparation et de lutte contre l'oubli.

À travers *La Femme sans sépulture*, elle nous montre que la mémoire ne passe pas seulement par les mots, mais aussi par les silences, les regards, les gestes, et les fragments. Son œuvre est

un hommage à ces femmes silencieuses mais résistantes, à ces mémoires douloureuses mais essentielles.

## **Bibliographie**

), T. -s. (s.d.). Les dits du non-dits. Classiques garnier .

Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press.

Berman, A. (1984). *L'Épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard .

Calle-Gruber, M. (2001). *Assia Djebar Ou La Resistance De L'Ecriture. Regards D'Un Ecrivain D'Algerie*. Paris: Maisonneuve et Larose.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Delisle, J. e.-j. (s.d.). *Terminologie de la Traduction* . 1999: John benjamins publishing.
- Djebar, A. (1985). *L'Amour, la Fantasia*. Récupéré sur [www.citation-celebre.com](http://www.citation-celebre.com)
- Djebar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent* . Paris : Albin Michel .
- Djebar, A. (2002). *La femme sans sépulture*. paris : Albin Michel .
- Djebar, A. (22 octobre 2000). Discours de Francfort ,prix de la paix des éditeurs et libraires allemands . Francfort .
- Ducrot, J. c. (1983). *l'argumentation dans la langue*. mardaga.
- Duras, M. (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard .
- Eiguer, A. (1997). *Le générationnel*. DUNOD.
- Jacobson. (s.d.). *Ladmiral*. 197.
- Kerbrat-orecchioni. (1992). *les interractions verbales II*. Paris: Armand colin.
- Ladmiral, J.-R. (1994). *Traduire :Théorèmes pour la traduction*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF).
- Lazreg, M. (1994). *The eloquence of silence algerian women in question*. New York: Routledge.
- Le Discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation* (Vol. 272). (2005). Paris: Armand Colin.
- lecercle, J. j. (2004). *une philosophie marxiste du langage* . paris, france.
- Lecerle, J.-J. (2004). *Une philosophie marxiste du langage*. paris: PUF.
- Maingueneau, D. (s.d.). *Discours et analyse du discours* .
- Meschonnic, H. (2007). *Ethique et politique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Mildred, M. (2003). *Assia djebar : ecriture , identité et émancipation*. Paris.
- Nida, E. (1964). *Toward a science of translating*. Leyde : E.J. Brill .
- Nora, P. (1984). *Les Lieux de mémoire (Tome 1)*. Paris: Gallimard.
- orecchioni, K. (1986). *L'implicite*. paris: Armand collin .
- Ricœur, P. (2000). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil.
- Salhi, Z. S. (2008). Between the languages of silence and the woman's word: gender and language in the work of Assia Djebar. *International journal of the sociology of language*.
- Stora, B. (1991). *La Gangrène et l'Oubli : La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris: La Découverte.