

Assia Djebar

Écrire, entre voix et corps
Histoire de soi, histoire des siens



King Faisal
PRIZE

INSTITUT
DU MONDE
ARABE
معهد العالم
العربي
كروني المعهد

Assia Djebar

Ecrire, entre voix et corps
Histoire de soi, histoire des siens

Zineb Ali-Benali



CENTRE CULTUREL DU LIVRE
Édition & Distribution

SOMMAIRE

A-Assia Djébar. Ecrire, entre voix et corps. Histoire de soi, histoire des siens

1- Introduction: un itinéraire et ses pas de côté et ses ruptures.....	9
Plus loin que le père, encore avec lui.....	11
En Tunisie et au Maroc.....	13
Retour en Algérie, silence de l'écriture, "l'image-son".....	16
Histoire des siens/ histoire de soi.....	17
Vivre et enseigner, ailleurs.....	19
Consécration et distinctions.....	19
Hommages.....	20
2- Ecrire? Un chemin à inventer.....	22
Une entrée en littérature sur un petit air de flûte, pas de côté ou rupture?.....	23
Rejet ou réticences de la critique "nationaliste".....	27
Où, les femmes? Où la voix des femmes?.....	29
<i>des Impatients aux Alouettes naïves.....</i>	<i>31</i>
3- Les années silence, laboratoire de l'écriture Silence de l'écriture, l'image-son.....	39
Sur la trace du fantôme.....	43
Le laboratoire de l'écriture.....	48
4- Aube d'une nouvelle écriture.....	49
5- Ecrire avec le vertige de la mort.....	55
L'écriture du risque de disparition.....	56
Écrire devant la mort.....	58
6- Le "Livre". Retour sur un itinéraire d'écriture.....	64
Un livre ne commence ni ne finit.....	64
Quelle histoire?.....	66
Les fils déshérent les filles de leurs pères.....	73
Une écriture de l'attente.....	74

7- Une langue, quelles langues?.....	78
8- Eléments pour une histoire du "sujet" en littérature: une écriture de la dissidence, toujours...	87
Assia Djebar a dit.....	92
1- Pourquoi écrire?.....	92
2- Discours de réception à l'Académie française, (extrait), 22 juin 2006, extraits.....	93
3- Discours de réception du prix de la paix à Francfort.....	96
4- Delacroix (<i>FA</i>).....	101
5- <i>Le Blanc de l'Algérie</i>	103
6- Fillette arabe allant pour la première fois à l'école.....	104
7- <i>La femme sans sépulture</i>	106
8- <i>Loin de Médine</i>	106
9- Ecrire, "Pour quelle vérité?".....	107
10- Langues au féminin.....	110
11- Mémoire des mémoires perdues.....	111
12- Les yeux de la langue.....	112
13- L'e'dou, l'adversité.....	116
14- Zoraidé, première Algérienne qui écrit, qui fuit.....	118
15- Qu'est-ce qu'un roman féministe en langue arabe?.....	122
Assia Djebar et son oeuvre Lectures et analyses.....	123
1- "Ecrire, dit-elle", Hafid Gafaïti.....	123
2- <i>Assia Djebar. Ecrire, transgresser, résister</i> , Jeanne-Marie Clerc.....	125
3- <i>Nomade entre les murs</i> , M. Calle-Gruber (Direction).....	127
4- "L'écrire nomade - ici ailleurs, à une passante", Ibid.....	128
5- <i>Assia Djebar, Histoires et fantaisies</i> , Beïda Chikhi.....	130
6- Beïda Chikhi, Ibid.....	131
7- "Statut de la parole et traversée des langues chez Assia Djebar", Lise Gauvin.....	133
8- "Le déplacement, la reprise", Lise Gauvin.....	136
9- "Notes prises pendant le tournage", Wassyla Tamzali...	126
Bibliographie et sitographie indicatives.....	141
1- Oeuvres d'Assia Djebar.....	141
2- Pour aller plus loin.....	142
3- Etudes et analyses.....	143

INTRODUCTION

Cet ouvrage s'inscrit dans le cadre d'un ambitieux projet culturel initié et mis en œuvre par deux institutions culturelles de renommée, le Prix du Roi Fayçal à Riyad et l'Institut du Monde Arabe à Paris, représenté par la Chaire de l'Institut.

Ce projet se donne pour objectif de faire connaître auprès du grand public une centaine de chercheurs et universitaires arabes et français qui se sont distingués par leurs considérables efforts destinés à la promotion des différentes formes de dialogue constructif et interactif entre les deux rives de la Méditerranée au cours des deux derniers siècles.

Il s'agit d'un authentique hommage que nous tentons de rendre à cette communauté scientifique, aux œuvres exceptionnelles de ces médiateurs culturels, ainsi qu'à leurs vies respectives entièrement dédiées au progrès du savoir, marquant ainsi leur époque par l'innovation et perpétuant une tradition scientifique et humaniste visant notamment la compréhension mutuelle, l'entente et la coopération entre les hommes.

Le choix de soixante personnalités arabes et de quarante personnalités françaises est le fruit d'une

réflexion raisonnée et ciblée menée durant plusieurs mois par un comité scientifique commun soucieux de réunir et présenter une palette de personnalités qui soient, autant que possible, représentatives de chaque discipline et courants de pensée à travers les différentes époques.

Cette liste est loin d'être exhaustive, toutefois, une sélection s'impose malgré le risque ô combien regrettable de sacrifier quelques écrivains, qui ont sans doute le mérite de faire partie de cette pléiade, par milliers. Consolons-nous néanmoins de vous présenter cette belle constellation d'auteurs, et d'initier cette voie qui sera, nous l'espérons, empruntée et poursuivie par d'autres acteurs.

Enfin, nous exprimons notre profonde gratitude aux auteurs qui ont cru en ce cette initiative et ont participé à sa réalisation. Nos plus sincères remerciements s'adressent également au Prince Khalid Al Fayçal, Président de la Fondation du Prix International du Roi Fayçal, et à M. Jack Lang, Président de l'Institut du Monde Arabe, pour leur soutien et suivi continus de ce projet durant toutes ses étapes.

1-Introduction

Un itinéraire et ses pas de côté et ses ruptures

"Je suis la fille d'un instituteur. Mon père est algérien. C'était un fils de prolo, mais dans une ville qui est l'ancienne Césarée. Il était d'un milieu plutôt pauvre, ma mère au contraire descend d'une famille aristocratique, avec un grand-père qui s'est dressé contre les Français⁽¹⁾" (juin 2010).

"Ce corps s'en va sur le chemin
par les sentiers de hasard
et c'est la voix
la voix de ce corps naviguant
muet jusque-là, yeux élargis
la voix des ombres sororales aussi
Feuilles au vent"

Assia Djebar a livré plusieurs éléments autobiographiques tout au long de sa carrière d'écrivain: éléments épars, se croisant sans se contredire mais s'éclairant les uns les autres. Seul le dernier roman publié de son vivant, *Nulle part dans la maison de mon père*, relate en continue la première époque de sa vie, celle qui va de la petite enfance à la veille du déclenchement de la guerre d'Algérie, en novembre 1954. Il est possible de reconstituer, un peu

(1) Interview, Anna Kubišta, 13-06-2010,
<http://www.radio.cz/fr/rubrique/culture/assia-djebar-ce-que-jaime-vraiment-cest-la-construction-du-roman>.

à sa manière, par fragments en échos et résonnances, les moments d'une vie intense, marquée par des ruptures dans un itinéraire qui semblait pourtant tout tracé sous la bienveillante attention du père.

Fatma-Zohra Imalayène naît dans le 30 juin 1936, dans un petit village, Ouled Hamou, du département d'Alger de l'époque, où son père était enseignant. Tahar Imalayène faisait partie de ces "instituteurs du bled" que Mouloud Feraoun, qui fréquenta comme lui l'Ecole Normale de Bouzaréah près d'Alger, a décrit dans *Jours de Kabylie* et qu'il admirait tant. Les "Instituteurs du bled", qu'ils soient nommés dans le pays profond ou dans une ville, avaient, surtout, comme élèves les petits "indigènes", selon la catégorisation coloniale de l'époque.

Pour celle qui sera Assia Djebar, la ville de l'origine sensible, c'est Cherchell la ville de la famille maternelle, qu'elle désigne le plus souvent par son ancien nom, Césarée, comme pour garder trace du temps où la ville était capitale d'un royaume, comme si elle refusait que les pierres ne soient, comme le rêvait Albert Camus, que pierres retournées à la pierre, mais bien buttes témoins d'un passé encore, par bribes, palpitant. Elle est née dans une famille citadine mais en continuelle relation avec la campagne environnante, qui lui fournit fruits, légumes et éléments de mémoire.

Par la lignée de sa mère, Bahia Sahraoui, elle se rattache à la tribu des Berkani, elle-même de la grande tribu de Beni Menacer, qui résista à la conquête française aux côtés de l'Emir Abdelkader (de 1830 à 1847) et dont les femmes furent probablement les premières algériennes déportées en France, avant même celles qui accompagneront l'Emir.

Par son père, elle descend d'une lignée berbère, les Imalayène (dont le nom signifie "les hommes de haute taille") de Gouraya. Tahar apprendra, pour l'enseigner, la langue française. Il précède ainsi, dans la langue et le monde de

l'Autre, sa fille Fatma-Zohra sur une route qu'il lui ouvre. Il enseigne dans l'un des villages coloniaux à l'est d'Alger et prend donc la décision de mettre à l'école française sa fille aînée. La fillette sortira pour aller apprendre la langue des autres. Grâce à ce père nourri par l'idéal républicain et sensible aux idées de libération et de justice sociale, elle échappera au cercle murmurant des aïeules. Elle fréquentera aussi l'école coranique, installée dans l'arrière-boutique d'une épicerie.

Elle ne rompra jamais totalement avec Cherchell-Césarée et ses mémoires. Après sa formation scolaire et universitaire, après son entrée en littérature, elle reviendra vers ce monde, qu'elle pensait être celui de femmes résignées et passives. Elle découvrira, notamment par le biais du cinéma (par la voix enregistrée et par l'image filmée), que ce monde des femmes, qu'on considérait comme celui de leur ségrégation et de leur relégation, n'est figé qu'en apparence, que ces femmes dont la tradition et la résistance au monde colonial faisait des "préservées", soustraites au contact avec l'autre, développent des capacités de résilience assez surprenantes pour qui sait y être attentif.

Elle aura une double démarche, de solidarité avec les femmes, pour lesquelles prendra la parole, sans la leur enlever, et d'écoute et de découverte de relations d'une grande complexité.

Plus loin que le père, encore avec lui.

Elle fréquente le lycée de Blida et s'inscrit en section de lettres classiques. Elle sera la seule "algérienne"⁽¹⁾ à suivre un enseignement comprenant le grec et le latin. Après le

(1) Dans l'Algérie colonisée, les désignations "algérien" et algérienne" étaient réservées aux descendants de Français et d'autres Européens arrivés dans le pays à partir de 1830, en vagues successives et endossant la dénomination comme ils endossaient la nationalité, pour ceux qui ne l'avaient pas. Puis, ceux qui sont nés dans le pays seront les Algériens, quant aux autochtones, c'étaient les indigènes, les musulmans, les français musulmans...

baccalauréat, elle entre en hypokhâgne à Alger, au lycée Bugeaud (aujourd'hui Emir Abdelkader). Le proviseur du lycée persuade le père de laisser sa fille continuer en khâgne à Paris. Elle raconte elle-même cet épisode dans une interview⁽¹⁾:

"J'ai fait une hypokhâgne. A la fin de l'année, le proviseur a convoqué mon père en lui disant: 'vous avez une fille qui a toutes les chances de réussir en khâgne, moi à votre place je l'enverrai en France'. Et mon père a décidé de suivre son conseil.

Me voilà donc partie avec mon père à Paris. On m'a inscrite au lycée Fénelon. J'y ai fait ma khâgne que j'ai réussie au premier coup. Une fois que je suis rentrée à Sèvres, la Guerre d'Algérie a commencé et en cachette de mon père j'avais un fiancé... Donc ça n'a pour moi plus été uniquement les études, mais aussi la guerre⁽²⁾".

Elle fait donc une khâgne au lycée Fénelon. Elle est reçue au concours d'entrée à l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles (ENSJF)⁽³⁾ de Sèvres en 1955, elle, la première algérienne à avoir un tel parcours. Elle aurait voulu faire des études d'arabe et comme cette spécialité n'existe pas dans cette école, elle opte pour l'histoire.

Son itinéraire semblait prévisible. Elle aurait pu faire de brillantes études. Mais le 19 mai de la même année, l'UGEMA, l'union des étudiants algériens, lance le mot d'ordre de grève⁽⁴⁾

(1) Interview, Anna Kubišta, Op. Cit.

(2) Ibid.: 10-11.

(3) L'établissement reçoit son nom, ENSJF, par un décret du 23 décembre 1936!

(4) La grève des étudiants algériens a été décidée comme geste politique dans la lutte contre la colonisation. Elle s'inscrit dans la guerre de libération algérienne (Al-thawra Al-Jazaa'iriyya), "La guerre d'Algérie" dans la dénomination française, qui a commencé le 1er novembre 1954. Celle-ci s'achèvera par la proclamation de l'indépendance de l'Algérie le 5 juillet 1962, après l'établissement d'un cessez-le-feu le 19 mars 1962. C'est l'un des conflits les plus=

des cours et des examens. Fatma Zohra Imalayène ne passe pas ses examens. A partir de ce moment, tout va aller très vite pour elle, en un bouleversement qui va de pair avec l'intensification de la guerre en Algérie.

Relevant le défi de son "fiancé", elle écrit en un mois un roman. *La Soif*, sa première oeuvre, est publié en 1957.

En Tunisie et au Maroc

Celui qui deviendra son mari, Ahmed Ould Rouis, militant du FLN, entre en clandestinité et doit quitter la France. Le couple se marie en 1958 et se rend en Tunisie.

A partir de la parution de *La soif*, Fatma-Zohra Imalayène, "fille de son père" qui lui a offert la langue française et l'espace du dehors puis du monde, recule dans l'ombre pour faire place à l'écrivain Assia Djebar. Le "voile" du nom donné par le père par le nom d'écriture obéit à plusieurs raisons: le règlement de l'ENSJ interdit de publier de texte sous son nom tant qu'on est élève de l'école. On peut relire les précisions qu'elle a progressivement apportées:

"Je ne m'appelle pas Assia Djebar. Quand *La Soif*⁽¹⁾ est

= durs des guerres de décolonisation. Il met fin à la présence française depuis 1830, qui s'est concrétisée par une colonisation de peuplement (qui faisait de l'Algérie trois départements français) et qui a vu, en 1962, une migration très importante des Français d'Algérie (les "Pieds noirs) et de ceux qu'on appelle les harkis (les Algériens, engagés d'une façon ou d'une autre du côté de la France). Outre le très grand nombre de victimes, surtout des civils, et les bombardements de zones déclarées zones interdites, cette guerre s'est caractérisée par l'emploi quasi systématique de la torture et la pratique du viol des femmes. Cf. Assia Djebar, AN, EN, FA, AF, NP... et Frantz Fanon, *L'an V de la révolution algérienne* et *Les Damnés de la terre*, etc.

- (1) Assia Djebar, *La Soif*, Julliard, 1957. Dorénavant les titres d'Assia Djebar seront signalés par les abréviations suivantes: *La Soif*: AS; *Les Impatients*: LI; *Les Alouettes naïves*: AN; *Les Enfants du nouveau=*

sorti, ce ne fut pas mon père qui fit un scandale mais la directrice de Normale-Sup à Sèvres. J'ai été exclue de Sèvres parce que je faisais la grève et parce qu'en plus j'écrivais. Je n'ai pas été exclue de ma société mais de Sèvres! Le pseudonyme c'était un voile. Je brouillais les pistes⁽¹⁾".

Si le père de fit pas scandale, son ombre (et on le verra dans le dernier roman, *Nulle part dans la maison de mon père*) se tenait continuellement à ses côtés. Par ailleurs, "la pudeur de toute femmes musulmane" gênait toute expression endossée par un "je", particulièrement quand c'est un "je" féminin.

"À vingt ans, le jour où j'ai signé mon contrat, il me fallait un pseudonyme. J'avais rendez-vous à midi ou à une heure chez Julliard, l'éditeur, et, à neuf heures du matin, je me disais: la seule chose que je sais, c'est que je dois trouver un prénom et un nom qui n'aient rien à voir avec moi. Je ne voulais pas que mon père et ma mère sachent que j'ai écrit un roman. J'allais chez l'éditeur. A ce moment-là, j'étais fiancée: j'ai demandé à mon fiancé, bon arabisant, pendant le trajet qu'il me dise, puisqu'on nous les avait fait apprendre par coeur, les 90 surnoms du Prophète. A chaque fois qu'il y avait un nom, un des épithètes du Prophète qui pouvait être intéressant, je disais: Ça veut dire quoi? A un moment donné il a dit; Djebbar. - Ça veut dire quoi? - Ça veut dire: intransigeant. Vous savez quand on a vingt ans, l'intransigeance ça plaît. Ah oui, ça me convient tout-à-fait. Djebbar, c'est l'intransigeant. Donc je vais prendre Djebbar.

= monde: EN; *Femmes d'Alger dans leur appartement*: FA; *L'Amour, la fantasia*: AF; *Loin de Médine*: LM; *Ombres sultanes*: OS; *Vaste est la prison*: VP; *Le Blanc de l'Algérie*: BA; *Oran, langue morte*: OM; *Les Nuits de Strasbourg*: NS; *Ces voix qui m'assiègent*: VA; *La femme sans sépulture*, FS; *Nulle part dans la maison de mon père*: NP.

- (1) Tahar Ben Jelloun (propos recueillis par), "Entretien avec Assia Djebbar. "Nos mères n'avaient pas conscience du dehors", *Le Monde*, vendredi 29 mai 1987.

J'ai un prénom compliqué, Fatima-Zohra, prénom en arabe, c'est le prénom de la fille préférée du Prophète. Les filles aînées sont souvent appelées Fatima-Zohra. Je cherchais un prénom qui ne soit pas déformé de l'arabe au français. J'ai pris le nom d'Assia parce que je le trouvais assez beau. Plus tard quelqu'un m'a dit: «Assia, c'est la fleur immortelle». Je crois que si on me l'avait dit au moment où je l'avais choisi, par modestie, je ne l'aurais pas pris. Mon prénom Assia est devenu mon vrai prénom⁽¹⁾.

Elle raconte également qu'elle mettait de grosses lunettes noires lors des interviews qu'on lui demandait, après la parution de son roman, toujours pour essayer de ne pas être reconnue par sa famille⁽²⁾

"Assia Djébar": la charge sémantique du nom pourrait déjà symboliser en partie le projet de l'écrivain. "Assia", celle qui console et "Djébar", qui dit l'intransigeance. Elle explique aussi qu'elle choisit d'écrire Djébar avec un seul "b", au lieu des deux admis par l'usage courant. Ainsi, le nom de l'intransigeance, dans sa graphie dans l'autre langue, serait comme bancal et annoncerait le tangage de la langue qui s'imposera et sera la marque de son écriture.

En Tunisie, elle est contact avec les réfugiés algériens, non loin de la frontière avec l'Algérie. De cette période, elle tirera de nombreux éléments qui vont alimenter la part documentaire de ses trois romans suivants, toujours chez le même éditeur, Julliard: *LI* (1958), *EN* (1962) et *AN* (1967).

(1) Michael Heller (Propos recueillis par). «Assia Djébar. Une conversation avec Michael Heller», *Cahiers d'Études Maghrébines*, N° 14, Spécial *Assia Djébar*, 22 octobre 2000, p. 56.

(2) Après son renvoi de l'ENSJ, alerté par le journaliste et écrivain Maurice Clavel (qui avait dénoncé la torture en Algérie) le général de Gaulle interviendra lui-même en 1959 après de la directrice de l'établissement pour sa réintégration. Elle a tant de talent a-t-il plaidé...

Elle est en contact avec Frantz Fanon, l'une des plumes du journal *El Moudjahid* et fait des reportages sur les réfugiés, notamment sur les femmes avec qui elle a des entretiens.

À partir de 1959, elle étudie et enseigne l'histoire moderne et contemporaine du Maghreb à la Faculté des lettres de Rabat. En parallèle, elle mène, sous la direction de Louis Massignon et Jacques Berque, un projet de thèse sur l'histoire du Maghreb au 19^{ème} siècle. Elle s'est un moment intéressée la figure de Lella Manoubia. On peut comprendre pourquoi Assia Djébar a voulu étudier l'histoire de la sainte patronne de Tunis: elle avait à son époque (12^{ème}-13^{ème} siècle) eut des revendications assez révolutionnaires: le savoir religieux au même titre que les hommes et la possibilité de disposer d'elle-même et de refuser un mariage imposé.

Retour en Algérie, silence de l'écriture, "l'image-son"

Elle revient en Algérie à la proclamation de l'indépendance, en 1962. Elle enseigne le journalisme et l'histoire à l'université d'Alger, jusque dans les années 70, période à laquelle les sciences sociales sont arabisées.

Elle reprend l'enseignement à l'université d'Alger, de 1974 à 1980 et donne des cours de littérature et de cinéma.

Après le quatrième roman publié, durant un peu plus d'une décennie (1967-1980), c'est le silence de l'écriture au profit de "l'image-son". Elle fait un énorme travail de recherche d'archives du temps colonial. C'étaient les seules pour l'époque. Pour en avoir d'autres, notamment du côté de ceux qui ont subi la colonisation, il faudra procéder autrement: elle ira au contact des habitants des campagnes de "sa" région, le Mont Chenoua, pour les écouter et les enregistrer, pour se remémorer aussi ce qu'elle a reçu, enfant puis adolescente, de l'une ou l'autre aïeule, de l'une ou l'autre femme, fût-elle une inconnue.

Cette recherche aboutira à deux films, un long métrage de

115mn, *La nouba des femmes du mont Chenoua* (1978), qui mêle fiction et document, et un documentaire, *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982, scénario co-écrit avec le poète Malek Alloula), d'une heure. Les films sont produits dans un contexte précis, celui de l'Algérie des années 70 où toutes les voix et expressions devaient converger vers la grande voix du peuple mais où tout était possible, notamment la création d'un cinéma algérien. Le premier film reçoit un accueil mitigé lors de sa diffusion par la télévision algérienne, mais est couronné par le Prix de la Critique internationale à la Biennale de Venise de 1979. Le second film, sera primé au Festival de Berlin comme «meilleur film historique» en janvier 1983.

Histoire des siens/ histoire de soi

En 1980, Assia Djebar publie un recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement*⁽¹⁾, qui marque ainsi son retour à la littérature. Il annonce le second volet de sa production littéraire, ce qu'elle a appelé "le quatuor algérien" et qui comprendra trois romans: *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1995). Le quatuor reste ouvert. Peut-on y ajouter la dernière oeuvre publiée du vivant de l'auteure, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007)? Elle avait déclaré:

"C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'oeil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme si c'était celle d'une autre. Donc, je me suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité⁽²⁾".

L'intention autobiographique est affirmée. Ainsi, l'Histoire reculerait presque totalement devant "l'histoire de soi"? En

(1) *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Ed. Des femmes, 1980.

(2) Djebar Assia. «Pourquoi j'écris», in *Ernestpeter Ruhe*. Ed. Europas islamische Nachbarn (Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb. 1). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, pp. 9-24.

effet, la "nouvelle" écriture d'Assia Djébar est, notamment, marquée par le croisement, en un tressage serré et complexe au point que les deux voies se confondent parfois, entre histoire de soi et histoire collective, captée par bribes retrouvées par la sourcière de l'oralité ou arrachées des chroniques des conquérants.

Ce retour à l'écriture correspond à la période où elle s'établit dans la région parisienne, après son séjour en Algérie, au cours duquel, elle enseigne la littérature au département de lettre de l'université d'Alger. Elle avait co-écrit une pièce de théâtre, *Rouge l'aube* (1969), avec son mari, dont elle se sépare en 1975. Elle épouse le poète Malek Alloula en 1981. Ils divorceront en 2005.

Elle est nommée par le ministre français des affaires sociales, Bérégovoy⁽¹⁾, en 1983, pour représenter l'immigration algérienne au Conseil d'Administration du Fonds d'action sociale. Elle y restera pendant 6 ans.

Le projet d'écriture du quatuor n'est pas le seul et les écritures se diversifient constamment. Une nécessité: intervenir pour dire le danger qui menace, écrire les thrènes des morts... En 1991, elle publie *Loin de Médine*⁽²⁾, et questionne les premiers temps de la fondation de la cité musulmane: quelle était la place des femmes? Le quatuor sera vraiment suspendu par le surgissement de la violence extrême. On aura les romans du cycle de la mort, d'abord un récit, *Le Blanc de l'Algérie*, (1996), puis *Oran, langue morte*, nouvelles (1997), *Les Nuits de Strasbourg*, roman (1997), *La Disparition de la langue française*, roman (2003). Ces textes se rapportent tous à la décennie noire. *La femme sans sépulture* (2003), qu'Assia

(1) Pierre Bérégovoy, ministre puis premier ministre sous le président François Mitterrand. Le FAS s'occupe des travailleurs immigrés, de leurs conditions de vie (notamment le logement) et des discriminations dont ils peuvent être victimes.

(2) Assia Djébar, *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991.

Djebar avait commencée en 1981, est publié. S'il ne se situe pas dans les années 90 mais pendant la guerre de libération, il entre dans ce thème. "L'héroïne oubliée de la guerre d'Algérie" va entrer dans la cohorte des morts.

Vivre et enseigner, ailleurs

En 1999, Assia Djebar soutient une thèse sur sa propre oeuvre, à l'université de Montpellier, sous le nom de Fatma-Zohra Imalayène: *Le Roman maghrébin francophone, entre les langues et les cultures: 40 ans d'un parcours: Assia Djebar 1957-1997*.

Elle va partager sa vie entre trois pays, la France où elle vit en permanence et où elle sera attachée culturelle au Centre culturel algérien de Paris, l'Algérie où elle revient souvent et les USA où elle mène une carrière universitaire. De 1995 à 2001, elle est professeur à Louisiana State University de Bâton Rouge où elle dirige le Centre d'études françaises et francophones de Louisiane. En 2001, elle est professeure à New York University. En 2002, elle y est nommée Silver Chair Professor.

Elle est élue membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique en 1999 et à l'Académie française, le 16 juin 2005 au fauteuil de M. Georges Vedel (5e fauteuil). Elle est ainsi la première écrivaine originaire du Maghreb à être élue à l'Académie.

Elle meurt à Paris le 6 février 2015. Elle sera enterrée parmi les siens, à Cherchell-Césarée.

Consécration et distinctions

Elle est docteur honoris causa de plusieurs universités: à Vienne, en Autriche, à Concordia, de Montréal et à Osnabrück, en Allemagne.

De nombreux numéros spéciaux de revues littéraires et

colloques lui sont consacrés, d'innombrables thèses étudiant son oeuvre ont été soutenues.

Son oeuvre est traduite en plus de vingt langues et étudiée dans les universités du monde entier. Quant à la traduction en arabe, il semble que le retard sera rattrapé: des groupes de traducteurs, en Algérie, sont en train de faire le passage d'une langue à l'autre.

Parmi les prix qu'elle a reçus, on peut retenir:

- Prix de la critique internationale à Venise pour le film *La Noubia des femmes du mont Chenoua*, 1979
- Prix Liberatur de Francfort, 1989.
- Prix Maurice Maeterlinck, Bruxelles 1995.
- International Literary Neustadt Prize, 1996 (États-Unis).
- Prix Marguerite Yourcenar (Boston), 1997
- Prix international de Palmi (Italie), 1998
- Prix de l'Académie
- Grand Prix de la Francophonie, médaille de vermeil de l'Académie française, 1999...
- Prix de la revue *Études françaises*, 1999
- Prix de la paix des Éditeurs allemands, 2000 (Francfort).
- Prix international Pablo Neruda, 2005 (Italie).
- Prix international Grinzane Cavour pour la lecture, 2006 (Turin, Italie).

Distinctions:

- Chevalier de la Légion d'honneur
- Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres

Hommages:

- 2015, création en Algérie du Prix Assia Djebar du roman (en français, en arabe, en tamazight).

- 2016, inauguration d'une salle Assia Djébar à l'École normale supérieure, rue d'Ulm, à Paris
- Inauguration d'une salle Assia Djébar à L'École normale supérieure d'enseignants de Constantine.
- 2016, Inauguration de la bibliothèque Assia Djébar, située rue Lagny, dans le 20^e arrondissement à Paris.
- Le Cercle des amis d'Assia Djébar

L'association créée en 2009, fait suite au club de lecture Assia Djébar, qui date de 2005, et organise des événements autour de l'oeuvre de l'auteure. Le Cercle a publié un recueil de textes, *Lire Assia Djébar*, La Cheminade, 2012

2- *Ecrire? Un chemin à inventer*

"Je préfère, je l'avoue, un simple roseau à écrire, pour composer des poèmes dans tous les genres, aussi appropriés à la baguette épique qu'à la lyre, au brodequin ou au cothurne. En outre, satires et énigmes, histoires variées, discours loués des orateurs, dialogues goûtés des philosophes, que sais-je encore? Je fais de tout, en grec comme en latin, avec un même espoir, un zèle égal, un style semblable. Apulée⁽¹⁾".

"Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père (langue d'ailleurs muée en langue paternelle) dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululante des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil - alors que ma main court..."⁽²⁾

Assia Djebar est l'un des écrivains algériens de la génération cinquante qui ont eu une production textuelle constante, même s'il y eut une période de silence pendant les années 70. Ecriture qui évolue et se précise. Dans sa trajectoire d'écrivain, on peut relever les étapes d'une histoire de la fabrique de l'écrivain, telle qu'elle l'a racontée elle-même. Elle

(1) Cité par Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord. Tunisie – Algérie – Maroc. Des origines à la conquête arabe (647 ap. J.-C.)*, Réimpression de la deuxième édition revue et corrigée revue et mise à jour par Christian Courtois, Paris, Ed. Payot, 1964, p. 183.

(2) VP, p. 11

décrit ses postures (les étapes d'une construction par l'auteure qui réinterprète son histoire individuelle, qui reconstruit une trajectoire sociale et élabore une esthétique, etc.

Une entrée en littérature sur un petit air de flûte, pas de côté ou rupture?

En 1957, avec son premier roman *LS*, Assia Djébar, presque d'instinct, trouve le tempo de son écriture - le retour à soi, le murmure et le soliloque qui peuvent quelquefois exploser en cris de joie ou ululement de malheur - et, sinon le thème lui-même, la tonalité de ce qu'elle a à dire: du côté des femmes.

Cette première oeuvre est diversement accueillie par la critique. Si la critique française salue (avec une certaine condescendance?) la "Sagan musulmane", elle est accueillie, comme la suite des autres romans, de façon plus mitigée, sinon hostile, par la critique nationaliste alors en formation. C'est la guerre et il est demandé à tous, y compris aux intellectuels et artistes (surtout eux) de mettre leur art au service de la lutte. On sait, et Kateb Yacine le montrera avec la fulgurance de *Nedjma* (que Kateb avait commencé à écrire après les manifestations mai 1945 et leur terrible répression (dont on retrouve des échos dans les textes d'Assia Djébar de la première période) et enfin publié en 1956) que le poète (le créateur) et l'artiste ne peuvent reproduire un discours qui s'impose à eux comme une absolue nécessité; ils font entendre d'autres voix.

On ne peut mettre en doute l'engagement d'Assia Djébar, comme celui de sa famille, mais la littérature c'est autre chose! Le père était déjà engagé dans la lutte contre l'injustice coloniale, avant de l'être, encore plus, contre la misère des ouvriers algériens. Assia Djébar dans son dernier livre, *Nulle part dans la maison de mon père*, raconte comment, sur une plage de Cherchell, il a, du pied, fait tomber, les pancartes portant l'inscription "interdit aux Arabes".

Son frère cadet militait pour l'indépendance. Il avait dix-sept ans, quand il a été arrêté et emprisonné en France. Sa mère, qui n'était jamais sortie seule ni voyagé aussi loin, traversera la mer, pour aller le voir en prison⁽¹⁾

Enfin, l'entrée en littérature de la romancière se fait à la suite d'un geste politique. Elle abandonne le projet agréé par le père. Elle va s'écarter de l'usage de la langue française tel qu'il a été projeté par le père: le français ne sera pas langue de savoir (pas seulement) mais langue de rêve et désir. Cette langue lui permettra de forger un langage inédit et d'être ainsi du côté du poème et de la fiction. On a donc un double écart par rapport à une norme offerte par le père.

L'autre écart, c'est celui du choix d'un autre «engagement», autre que celui qui était demandé dans l'effort de la nation en lutte et en élaboration. Assia Djebar fera entendre «ce petit air de flûte» qui, dira-t-elle plus tard, continue à être juste. Elle sera du côté de femmes, de leur éveil en ce temps où «tant de souffles se libèrent» (Mohammed Dib). Son roman est publié une année après *Nedjma*. L'attente de Nadia est comparable à celle de Nedjma, mais alors que Nadia se fait d'une certaine façon "actrice" (agent) de l'histoire en train de se faire, Nedjma n'advient pas comme personnage-sujet de l'histoire: elle est cette forme voilée qui voyage sans cesse entre Bône et Constantine, sans trouver de place, nulle part⁽²⁾. Son heure n'est pas encore

-
- (1) Cf. la répression des combattants et militants algériens peuplera les prisons en Algérie (notamment Barberousse ou la prison d'El Harrach pour la capitale, mais aussi les camps d'internement comme celui de Djelfa ou de Lodi. Le jeune frère d'Assia Djebar, militant nationaliste, sera arrêté, jugé en envoyé en prison en France. La mère, en compagnie de sa jeune fille, traversera la mer pour rendre visite à son fils. Cf. VP.
- (2) On pourrait penser qu'elle annonce la narratrice de NP, qui arrive au terrible constat qu'elle n'a de place nulle part dans la maison de son père...

venue, alors que Nadia, en s'affirmant corps vivant et sensible/sensuel, prend place dans le monde.

En 1957, à 20 ans à peine, Fatma-Zohra Imalayène fait un pas de côté et entre dans l'ombre pour laisser place à Assia Djebar. Un pseudonyme! Par ce pas de côté, qui lui va bien, à elle la danseuse, elle s'invente en écrivain. Commence alors ce qu'on peut appeler la fabrique de l'écrivain, qui se déroulera en plusieurs étapes.

La Soif, le titre dit l'attente, ce qui peut étonner et même être refusé en ce temps de lutte pour l'indépendance. "La soif dont souffre Nadia, jeune musulmane de la bourgeoisie d'Alger, est de celles que sans doute on n'apaise jamais, soif d'un ailleurs, soif de pureté", lit-on sur la quatrième de couverture. Le roman traiterait d'une autre aspiration de la jeune fille, et serait en écho des débats et tendances littéraires à Paris? On a pensé à Bonjour tristesse de Françoise Sagan publié en 1954 et même au Nouveau roman. Si la jeune romancière "recherche" des modèles, tente une inscription dans le champ littéraire à ce moment et entre ainsi en dialogue avec ces textes et recherches, cela n'exclut pas son implication dans la littérature algérienne des années cinquante.

Par-delà l'affirmation que "ce roman qui n'a rien d'autobiographique, bien que l'auteur appartienne au monde qu'elle dépeint" (quatrième de couverture), on a déjà des fragments qui pourraient s'insérer dans l'histoire de soi. Cet épisode peut être mis en écho intertextuel avec celui avec Mounira:

"Je me rappelais cette dernière année de pension, le lycée de la petite ville, l'amitié de Jedla, sa présence qui m'était douce; et le regard qu'elle avait eu ensuite pour me crier son refus, dans le noir, à la porte du lycée, alors que je me sauvais des bras du premier garçon que j'avais trouvé beau." (NP, p. 15).

Il faut rappeler le thème du masque si présent dans la poétique d'Assia Djebar. Elle s'est expliquée sur le refus de l'autobiographie:

"J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur d'indécence et par horreur d'une certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance avec les premières œuvres⁽¹⁾."

Les allusions au contexte algérien ne sont pas absentes. Ainsi, la demi-soeur de Nadia, mariée et mère de famille, déclare: "Je paye dix mille francs de plus le plaisir de me faire servir par une Européenne!" (p.79). Ali, le mari de Jedla, revenu en Algérie pour fonder un journal, dit:

"Notre presse est pourrie. Mais cela ne me décourage pas; il y a énormément à faire dans notre pays. Je suis content de revenir à Alger; le journal que je vais monter sera bilingue: français et arabe. Ce sera difficile, je ne me fais pas d'illusion. Mais si seulement au début je gagne à moi tous les jeunes, je pourrai tenir. Jedla a peur d'un échec; les échecs ont peu d'importance. Le pire c'est la léthargie, le sommeil! On ne parle toujours que des colons, du colonialisme. Le mal, voyez-vous, c'est notre mentalité de colonisé, de colonisables. C'est cela qu'il faut secouer, c'est ce qu'il faut leur dire dans notre langue" (*LS*, p. 70).

"Colonisés", "colonisables": sans qu'il y ait une intertextualité précise, on peut penser à l'essai publié par Malek Bennabi⁽²⁾ et dans lequel il développe le concept de "colonisabilité" qui explique selon lui la paralysie morale, qui va occasionner les

(1) Gabrielle Rolin, "Assia Djebar, interview", *Jeune Afrique*, N° 87, 4-10 juin 1962.

(2) Malek Bennabi, *Vocation de l'Islam*, Seuil, 1954

paralysies sociale et intellectuelle⁽¹⁾. On a également une intervention dans le débat sur la politique linguistique.

Mais, le plus important, ce sont les aspirations (très vagues) de Nadia, son mal-être. Qu'attend Nadia, elle qui est née d'une mère française et se trouve ainsi transfrontalière? On lui dit: "A cette frontière ambiguë entre deux civilisations, vous ne savez que faire, en pauvre petit produit de fabrication mixte que vous êtes! Vous piétinez, et vous n'avez pas le courage d'en sortir. Et d'ailleurs, en sortir pour aller? Pour aller où?" (LS. p. 31).

Ainsi ce premier roman souvent considéré comme "psychologique", s'inscrit d'une façon certaine - sa façon à lui - dans les questions qui déjà animent le débat qui se projette dans la postindépendance.

Rejet ou réticences de la critique "nationaliste"

Le roman d'Assia Djebar, comme les suivants, est mal reçu par la critique nationaliste. Mostefa Lacheraf, le seul à avoir dans les années 50 posé les bases d'une véritable critique littéraire, écrit dans un entretien dans lequel il trace les lignes de forces de ce que devrait être la littérature algérienne en langue française:

"Allons, il faut démystifier: Malek Haddad, Assia Djebar sont des écrivains qui n'ont jamais saisi nos problèmes, mêmes les plus généraux. Ils ont tout ignoré, sinon de leur classe petite bourgeoise, du moins de tout ce qui avait trait à la société algérienne; de tous les écrivains algériens, ce sont ceux qui connaissent le moins bien leur pays, ce qui les pousse à escamoter les réalités algériennes sous une "croûte" poétique, elle-même sans originalité du point de

(1) Ces termes se retrouvent dans un essai, non publié, co-écrit par l'auteure et Ahmed Ould-Rouis et intitulé, *Ismaël ou essai sur la condition arabe*, tapuscrit du fond Jean Dresh, Bibliothèque universitaire de Saint Denis, F616651M (ou 11) 3-lfx 7447 FJD

vue du roman; "ribaude" chez l'un, bourgeoise chez l'autre. Ces écrivains n'ayant comme public et comme juges que des critiques français qui, eux-mêmes ignoraient tout de l'Algérie, ont été artificiellement portés sur le pavois⁽¹⁾".

L'écrivain doit être la voix du peuple. Dans les années 60, Frantz Fanon a aussi formulé cette obligation de l'écrivain⁽²⁾. L'accusation d'appartenance à la petite bourgeoisie permet de rejeter certains écrivains, ici Assia Djebar et Malek Haddad, auxquels seront rajoutés Mourad Bourboune et Mouloud Mammeri, ce dernier pour régionalisme, hors du champ de la littérature nationale. Mais le problème est peut-être ailleurs. Dépassant le débat, urgent à l'époque ce qui peut expliquer son caractère restrictif, il concerne la diversité des aspirations et les modulations identitaires, en un mot ce qui relève de la subalternité ou de la subalternisation. Assia Djebar, pour ne retenir que cette auteure, en traitant de l'attente (la soif) d'une jeune fille, mais aussi d'autres jeunes gens, ouvre, en ces temps de lutte, une autre question existentielle: celle de l'être dans le nouveau monde et celle de la place de tous y compris (surtout) les femmes dans la nouvelle société.

-
- (1) Mostefa Lacheraf, entretien: "L'avenir de la culture algérienne", *Les temps modernes*, N° 209, octobre 1963, p. 733-734, repris dans *Révolution africaine*, N°44, 30 novembre 1963. L'entretien a alors provoqué les réactions de Bourboune et permis l'amorce d'un débat.
 - (2) Cf. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Maspero, 1961. Cet essai, que l'on peut considérer comme le testament politique du théoricien du tiers-mondisme, peut sembler en retrait par rapport à ce qu'il a développé dans *Peau noire, masques blancs* (Seuil, 1954) et qui est l'un des textes fondateurs des théories postcoloniales. *Les damnés...* est un ensemble de textes de factures diverses: s'il s'inscrit dans les nécessités des luttes de libération, Fanon dit la nécessité d'une histoire des "invisibles" et des sans voix et annonce les dérives des postindépendances.

Où, les femmes? Où la voix des femmes?

La question de la place des femmes et de leur implication dans la lutte a agité les mouvements nationalistes de tout le Tiers-mode.

Les mouvements de libération ont généralement traité de façon comparable la question des femmes dans la pensée de l'Etat-Nation. Partha Chaterjee⁽¹⁾, constatant la disparition de la « question de la femme » dans le débat nationaliste indien, alors qu'elle était présente auparavant, note:

«(...) Le nationalisme avait réussi à placer « la question de la femme » dans un domaine interne relevant de sa souveraineté, un domaine très éloigné du champ de la lutte politique contre l'Etat colonial. Ce domaine interne de la culture nationale s'était constitué à la faveur de la découverte de la «tradition»⁽²⁾.

Elle explique:

La raison de la disparition de «la question de la femme» dans le débat nationaliste «réside plutôt dans le refus du nationalisme de faire de la question de la femme un enjeu de négociation politique avec le pouvoir colonial»⁽³⁾.

Les travaux impulsés dans la perspective postcoloniale, ont permis d'aborder autrement l'histoire de la colonisation, de la décolonisation et du nationalisme, et de prendre en compte ce qui pouvait être considéré comme insignifiant dans le grand

(1) Partha Chaterjee, «La nation et ses femmes», in Mamadou Diouf (sous la direction), *L'Historiographie indienne en question. Colonialisme, nationalismes et sociétés postcoloniales*, traduit de l'anglais par Ousmane Kane et révisé par Mamadou Diouf Karthala-Sephis, 1999, p. 355-378.

(2) Art. Cit., p. 357.

(3) Art. Cit., p. 376.

mouvement. De cet ensemble de travaux, on peut retenir quelques points qui permettent de dégager l'importance, non évidente au moment de sa parution, du premier roman d'Assia Djebar. Aux discours coloniaux qui développent la thèse de l'oppression des femmes dans une société patriarcale et inégalitaire, on préfère faire silence sur cette question ou la déclarer, comme en Inde, mais aussi dans d'autres pays africains⁽¹⁾, de l'ordre d'un débat interne au mouvement et relever de la spécificité culturelle.

En Algérie, si l'ensemble des mouvements nationalistes était, dès la fin des années quarante, d'accord sur la nécessité d'impliquer les femmes dans les changements de la société, leur engagement dans les luttes était loin de faire l'unanimité - et si cette unanimité se faisait, c'était plutôt dans le sens contraire⁽²⁾. Ce sont les nécessités de la guerre qui ont fait de l'engagement des femmes une obligation. C'est encore Frantz Fanon qui raconte comment la militante qui doit marcher dans la rue, doublement seule, seule et sans voile⁽³⁾, transforme déjà ses relations aux espaces et notamment à l'opposition de l'espace du dedans (des femmes) et l'espace du dehors (des hommes).

L'autre question est celle de la prise en compte de la particularité et de l'importance de l'intervention des femmes.

-
- (1) Cf. Jomo Kenyatta, *Au pied du Mont Kenya*. Traduit de l'anglais traduit de l'anglais par G. Marcu et P. Balta, préface de Georges Balandier, François Maspero «Les textes à l'appui», 1960, première édition en 1937. Jomo Kenyatta élude la question de l'excision en l'intégrant dans l'ensemble de la culture dont il traite et dont il montre la cohérence.
 - (2) La présence des femmes dans les maquis provoqua étonnement et interrogation: que venaient-elles faire au maquis. Sûrement chercher un mari!
 - (3) Cf. Frantz Fanon, "L'Algérie se dévoile", *L'An V de la révolution algérienne*, Maspero, 1959

Gayatri Spivak⁽¹⁾ - à qui Assia Djebar dédie son ultime roman, NP - montre la difficulté de prendre en compte la part de la subalterne. Les aspirations de Nadia peuvent sembler plutôt superficielles, paraître comme un luxe, dans un pays en guerre, mais, la suite de l'histoire (et le développement de l'oeuvre d'Assia Djebar) le montrera: la nouvelle société aura du mal à faire une place aux femmes, autre que dans la subalternité.

La force du discours nationaliste qui se fait dominant explique peut-être le silence de l'auteur sur ses premières oeuvres, notamment *La Soif*. Mais elle finira par l'assumer et par souligner son originalité.

Elle-même rappelle quel fut l'accueil de son premier texte et la critique des Jdanov, comment elle a pu éviter, grâce à sa "distraction naturelle" et à "la rigueur de (sa) formation intellectuelle", "le coup de sabot à la face", ce même coup de sabot qui "renversera toute femme dressée libre"⁽²⁾. Elle écrit:

"*La Soif* est un roman que j'aime encore et assume. Je ne lui vois pas une ride. Vous ne pouvez m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain un air de flûte à tous vos tambours!"⁽³⁾

Des Impatients aux alouettes naïves

L'attente se fera plus lente et pourtant plus précise, et paradoxalement, plus impérieuse, dans le second roman, *Les impatientes*⁽⁴⁾. Le titre inscrit une intensité plus grande que le premier. Alors que le premier, même si Nadia et les autres personnages sont dynamiques, induit plutôt un état, *Les*

(1) Gayatri Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?* traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Editions Amsterdam, 2009

(2) Assia Djebar, *AF*, L.-C. Lattès, 1985, p. 256.

(3) Assia Djebar, *VA*, Albin Michel, 1999, p.87.

(4) Assia Djebar, *LI*, Julliard, 1958.

Impatients, suggère le mouvement sur le point de se produire. Il est tension. Mais on reste dans la même tonalité: la quête des jeunes gens se poursuit sur le même mode, un peu hédoniste. L'auteure s'est expliquée sur son apparente ignorance (et pourtant elle arrive en Tunisie en 1958 et est envoyée par le FLN sur la frontière algéro-tunisienne, dans les camps de réfugiés algériens) du contexte de lutte:

"Pendant quatre ans, de 1957 à 1961, j'avais vécu beaucoup plus de choses. Quand j'écrivais "Les Impatients", il y avait des problèmes, par exemple le conflit F.L.N.-M.N.A.... J'en ai utilisé le côté fébrile dans "Les Enfants du nouveau monde"⁽¹⁾ (...). Je l'ai écrit vite en deux ou trois mois. Les Impatients, c'est du ralenti: la sieste, le bain maure. Puis à "vingt-cinq ans", j'ai écrit ce que j'avais vécu entre dix-sept et vingt ans"⁽²⁾.

Changement de la tonalité générale du roman. La guerre est présente, mais c'est de l'écriture qu'il s'agit, de l'être au monde et des relations entre homme et femme:

"Dans "Les Enfants du nouveau monde", ce qui me passionne, c'était la multiplicité des personnages. Chaque femme dans son rapport avec l'homme. Le monde de l'enfance pour moi, c'est le monde des femmes. Le patio est fait de telle

(1) Assia Djebar, *EN*, Julliard, 1962. L'opposition entre le FLN (Front de libération national) qui a déclenché la lutte armée et le MNA (Mouvement national algérien) d'obédience Messali Hadj, militant de l'indépendance depuis les années 20, plus réservé sur le début de la guerre. Cette opposition avait pris le visage d'une guerre interne qui s'est soldée par de nombreuses victimes en Algérie (massacre de Melouza) et en France où le messalisme était bien implanté dans les travailleurs algériens. Cf. Benjamin Stora, "La différenciation entre le F.L.N. et le courant messaliste (été 1954-décembre 1955). Contribution à l'histoire intérieure de la révolution algérienne", *Cahiers de la Méditerranée*, N°26, année 1983, p. 15-82.
https://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1983_num_26_1_937

(2) Wadi Bouzar, *Lectures maghrébines*, O.P.U., Publisud, 1984, p. 158.

sorte qu'il favorise l'intimité féminine. Le café, les gâteaux qu'on prend vers quinze, seize heures. La pause indispensable de l'après-midi pour les femmes de chez nous. Un moment où on est hors du temps. Cette pause est une respiration. Les enfants sont le centre du monde (...) Dans cet univers, l'homme n'est rien. Il est anonyme. Il y a une autonomie du monde féminin⁽¹⁾."

Ainsi, "Les Alouettes naïves" s'ouvre sur un tableau des réfugiés algériens aux frontières algéro-tunisiennes vers 1960, tels que je les ai connus. En 1958 et 1959, en effet, j'avais vécu aux frontières à plusieurs reprises. Ai-je besoin de dire que cette vie m'a marquée? Les reportages que j'en faisais à l'époque pour "El Moudjahid" d'abord me paraissaient un moyen bien suffisant pour dire ce que j'en retenais. Plus de cinq ou six ans après, quand j'ai écrit cette ouverture des "Alouettes naïves" où ces réfugiés ne sont qu'un arrière-plan, un horizon, j'ai su que je me délivrais enfin de l'émotion, non de "l'attention" (mot plus important) accumulée véritablement ces jours-ci. Si bien qu'au fur et à mesure que je continuais mon livre, à chaque fois qu'un de mes personnages revenait aux frontières et qu'il mentionnait plus ou moins brièvement ces réfugiés, ces insertions étaient voulues comme un rappel du malheur et de la tragédie - or, j'écrivais toujours ces passages dans le bonheur parce que je m'en libérais et qu'il me semblait avoir enfin accompli ma tâche vis-à-vis de ces compatriotes dont j'avais bien connus quelques-uns⁽²⁾."

La fiction se nourrit du vécu, mais elle s'éloigne de sa charge émotionnelle. Assia Djébar précise la relation à l'événement. L'attention permet de s'éloigner de l'émotion et

(1) Ibid., p. 156.

(2) Assia Djébar, "Le romancier dans la cité arabe", *Europe*, 46ème année, N°474, octobre 1968, p. 118-119.

d'écrire enfin. On pourrait penser à une comparaison entre l'écriture journalistique et l'écriture portée par une poétique. Dans ce quatrième roman, "vrai point de départ", commence à se réaliser la jonction entre histoire de soi et histoire de tous. Assia Djébar peut alors décrire une première étape:

"Dans mon premier roman, "La Soif", je m'étais masquée.

Dans mon second, "Les Impatients", je me suis rappelée.

Dans mon troisième roman, "Les Enfants du nouveau monde", j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila, à côté et en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi.

"Les Alouettes naïves" c'est plus complet. C'est un vrai point de départ pour moi⁽¹⁾.

Dès la clôture de ce premier quatuor, Assia Djébar dégage une continuité dans ce premier parcours d'écriture. Elle s'approche progressivement de ce qui sera l'écriture djébarienne. La figure des cercles concentriques, qui s'approchent de plus en plus d'un centre où se tiendrait le "moi": selon une formule reprise par plusieurs écrivains, elle proclame: Lila c'est un peu moi (en fait, il s'agit de la position de Lila!). Précision et concentration. Des éléments d'une histoire de soi sont repérables, signalés par l'auteure elle-même.

C'est dans ce dernier roman que se produit le tournant autobiographique:

"C'est dans "*Les Alouettes naïves*" que j'ai senti qu'on ne peut pas continuer à écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque. J'ai eu une réaction de femme arabe pouvant tout dire, sauf son intimité. Et brusquement, je m'aperçois que dans 40 pages des "Alouettes naïves", je n'ai pu m'empêcher de parler de moi, de mon

(1) Ibid., p. 159

bonheur personnel. J'avais le souhait que personne ne lise ces 50 pages. C'est là qu'on retrouve mon éducation arabe. Prendre conscience que l'écriture devient un dévoilement, cela m'a fait reculer. Je me suis remise en question: si je continue à écrire, je vais détruire ma vie car elle va être perturbée pas l'écriture romanesque. J'ai pensé un moment que si je me mettais à écrire en arabe, ce serait autrement⁽¹⁾".

On peut dégager les principales étapes de l'itinéraire littéraire d'Assia Djébar. Le premier roman avait inscrit dans le paysage littéraire algérien en devenir la part de silence et de quasi invisibilité, la part féminine d'un monde en profonde transformation. Cette part féminine n'est pas en opposition à la composante virile de la société, qui s'affirme plus que jamais dans la guerre de libération. Elle est autre, elle impulse une autre révolution. Dans le roman de Djébar, des jeunes femmes vivent selon une sensibilité qui n'occulte pas le politique, mais le module.

Cette première période verra s'esquisser, presque d'instinct parce que mue par une sorte de nécessité (Assia Djébar parlera souvent de son besoin: de cinéma, de retour vers l'histoire des siens...), une conception, qui se précisera à chaque roman, de l'écriture et du rôle de l'écrivain. En marge de l'attente de la critique nationaliste alors en formation et fortement déterminée par les impératifs de la lutte d'indépendance, sans répondre, du moins pas immédiatement, aux attaques qu'elle subira, elle sera à la "fabrique" de son écriture et de sa posture d'écrivain.

(1) Michael Heller, propos recueillis par, "Assia Djébar. Une conversation avec Michael Heller", *Cahiers d'études maghrébines*, N° 14, Spécial Assia Djébar, 22 octobre 2000, p. 56.

On aura:

A- Les premiers textes: "à la recherche du tempo", qui réunissent les quatre premiers romans: *La soif*, 1957, *Les Impatients*, 1958, *Les enfants du nouveau monde*, 1962, *Les Alouettes naïves*, 1967.

B- Les années-cinéma, période au cours de laquelle elle ne publie pas de roman et produit deux films: *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978, et *La Zerda ou les chants de l'oubli*, 1982.

-Inauguration d'une nouvelle écriture: 1980, avec la publication de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, paru aux Editions des Femmes et puis chez Julliard, Assia Djébar inaugure une écriture originale, qui s'inscrit dans les écritures contemporaines, marquées notamment par le mélange des genres et leur hybridation, l'écriture fragmentaire, le présence de la voix... Son originalité c'est ce corps à corps avec l'histoire, entre histoire et mémoire, c'est l'étroite conjugaison des éléments autobiographiques et les bribes d'une histoire de tous.

Cette nouvelle écriture s'imposera comme une nécessité. Il fallait trouver une architecture (c'est Assia Djébar qui le dira plus d'une fois, et encore dans le dernier roman publié, NP...

C- L'écriture de la trace, avec le quatuor, interrompu, de la mémoire: *L'Amour la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987), *Vaste est la prison* (1995). Mais déjà s'insèrent dans le quatuor d'autres textes qui frémissent de la violence qui déferle dans une Algérie qui semble vaciller, sur le point de s'abimer...

- *Loïn de Médine* (1991), quitte l'Algérie et revient aux temps de la fondation de la première cité-Etat de l'Islam. Encore une fois Assia Djébar se fait archéologue des mémoires,

généalogiste même. Son enquête est comme une rêverie politique, sur les traces de possibles non advenus. Comme la sociologue marocaine Fatima Mernissi⁽¹⁾, elle remonte à l'origine et ose, elle, une femme, poser la question de la légitimité des interprétations et de ce qui en découle.

D- L'écriture du risque de disparition: *Le Blanc de l'Algérie* semble dire l'impuissance de la littérature: que faire ? Sinon raviver la mémoire des disparus et, comme l'ogresse des contes (qui fait entendre les voix de tout ce qu'elle a avalé dans la journée), énumérer et compter les siens. Après les évocations des morts, trop tôt disparus, surgit la question terrible: Tout doit-il disparaître en Algérie ? Il suffit de regarder les titres: *Oran langue morte* (1997), *La disparition de la langue française*, (2003).

Mais les séries ne sont jamais ni complètes, ni homogènes: dans cet ensemble, un roman est comme un rappel de l'écriture de la trace, c'est *La femme sans sépulture* (2002).

- **L'écriture en fuite**, avec *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est encore **l'écriture de la mort**. La dernière étape dans ce qui est publié jusque-là.

L'ultime roman, n'est-ce pas celui devait permettre de faire tenir dans un même espace des voix, des itinéraires, des traces et des élans si différents? La période qui commence après le cinéma, qui fonctionne comme le passage d'une écriture acceptée, adoptée vers une écriture inventée, ouvre sur ce qu'Assia Djebar appellera *l'écriture en fuite* ou «*silence de soie*» (NP. 401).

On peut résumer son itinéraire et voir que, dans chaque étape (chaque quatuor), se produit un décrochage, un pas de

(1) Voir notamment, Fatima Mernissi, *Le harem politique: le Prophète et les femmes*, Albin Michel, 1987 et *Sultane oubliées : femmes chefs d'État en Islam. Femmes et chefs d'Etat en Islam*, Albin Michel, 1990.

côté:

L'entrée en littérature: "à la recherche du tempo"

Les quatre premiers romans

Les années-cinéma

Du fantôme au regard en face

La mémoire est corps de femmes

L'écriture de la trace

A partir de 1980: *FA* l'écriture comme une coupe, comme un mouvement du corps, s'élançant dehors.

Le quatuor incomplet

AF (1985)

OS (1987)

-*LM* (1991)

VP (1995),

-Rupture dans le quatuor à la fin de *VP* (1995).

L'écriture du risque de disparition

BA (1996) RECIT

OR (1997) NOUVELLES, retour à la fiction

NS (1997) NOUVELLES

- *VA* (1999) ESSAI

FS (2002)

DL (2003)

E- L'Ultime livre: *NP* (2007), reprise et clôture du quatuor?

3-*Les années silence, laboratoire de l'écriture Silence de l'écriture, l'image-son*

La première rupture (Assia Djebbar parlerait probablement de pas de côté, elle pour qui la danse est une façon de "marcher" dans la vie) dans un itinéraire qui semblait tout tracé était tout autant politique que littéraire. Celle-ci, qui intervient à la fin des années soixante, concerne le devenir littéraire de l'auteure: quelle(s) langue(e): comment écrire? Quelle(s) histoire(s): quoi écrire? Ces questions, si elles se situent dans le débat qui animait alors le champ littéraire et intellectuel maghrébin⁽¹⁾, peuvent aussi renvoyer à un élargissement et à une spécialisation des disciplines (Histoire, sociologie, culture...). Les années 80 voient se préciser des domaines dans le champ des études postcoloniales: les études féminines et de genre, les Subaltern Studies, etc.

Les interrogations d'Assia Djebbar sont donc celles des écrivains du Maghreb mais aussi celles de l'ensemble du monde décolonisé et d'un monde en transformation.

Ainsi, après la publication de son quatrième roman, *AN* (1967), Assia Djebbar ne publie plus de texte fictionnel. Durant plus d'une décennie, de 1967 à 1980, date de la publication du recueil de nouvelles, *FA*, silence de l'écriture.

(1) On peut penser au prologue du n°1 de la revue marocaine *Souffles* (1966) dans lequel, les auteurs de la revue (par la plume de A. Laabi) disent qu'ils sortent du débat sur la langue d'écriture, qui opposait "la langue du colonisateur" à "la langue nationale"... Ce qui importe, disent-ils, c'est ce qui est dit, c'est l'acte créateur...

C'est un moment important dans son itinéraire d'écrivain.

Ce silence de l'écriture est un moment de réflexion sur sa posture d'écrivain, sur les langues et la langue de création, sur la "matière" de son travail (mot qu'elle utilisera dans son discours de réception à l'Académie française, un peu au sens de labeur) et sa posture dans ses textes, sa présence en texte par des fragments autobiographiques. A propos de la langue, elle déclare:

"J'ai pensé sincèrement que je pouvais devenir écrivain francophone. Mais pendant ces années de silence, j'ai compris qu'il y avait des problèmes de la langue arabe écrite qui ne relèvent pas actuellement de ma compétence. C'est différent au niveau de la langue de tous les jours. C'est pourquoi, faire du cinéma pour moi ce n'est pas abandonner le mot pour l'image. C'est faire de l'image-son. C'est effectuer un retour aux sources du langage⁽¹⁾".

Entre les deux langues de l'écrit, le français dont elle pensait faire sa langue d'écriture, avec toute l'ambiguïté du mot "francophone", et l'arabe écrit qu'elle ne maîtrise pas vraiment, même si elle a fréquenté l'école coranique et a poursuivi l'apprentissage de la langue classique, surgit, presque d'un angle mort, la langue parlée. Les relations avec celle-ci sont différentes. C'est la langue des "siens", ceux de sa généalogie, le parler si particulier de Cherchell et de son arrière-pays et le tamazight de son père qu'elle ne connaît pas, mais qui est là, mémoire et histoire. Car la langue est mémoire, quelquefois perdue, fragmentée et contradictoire et elle est donc histoire, tout aussi trouée, avec des pertes irrémédiables, mais où les

(1) Interview de Josie Fanon, *Des femmes en mouvement* n° 3, mars 1978 et in *Demain l'Afrique*, 1977.

bribes restées sont buttes témoins d'un passé qui ne peut totalement être oublié.

Assia Djebar parlera de "langage"⁽¹⁾ pour toucher à la pratique chaque fois particulière, surtout chez les femmes, de ceux qui parlent une langue. Elle pousse la recherche plus loin: dans un entretien avec Mireille Calle-Gruber, elle précise qu'elle était, dans les poèmes qu'elle écrivait tantôt en arabe et tantôt en français, à "la quête d'un son de la langue française qui soit le plus près possible de (sa) poésie en arabe. C'est un peu comme si vous étiez sur deux musiques et que vous cherchiez où est l'intersection par l'ouïe, d'une certaine limpidité, d'un certain rythme"⁽²⁾.

Elle est plus loin que la traduction, qu'elle a par ailleurs pratiquée⁽³⁾. Elle va plus loin, à la recherche d'une sorte de contact des musiques, de zone d'intersection des sons.

On sait aussi que pour Assia Djebar, le langage n'est pas seulement "vocal", il est manifestation du corps, quelquefois à son insu. On pourrait, reprenant et déformant un mot africain dire que le corps peut "déparler", parler autrement, exprimer ce qui ne peut s'exprimer par les mots. Le langage manifeste le vécu. Les histoires qu'il dit sont fragments de vie. Elles sont faites de silences qui jouxtent l'oral sans jamais y sombrer totalement. Le langage est dynamique, corps vivant et mouvant, souvent en échappée...

(1) Cf. Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999.

(2) Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous (textes réunis et présentés par), *Au théâtre. Au cinéma. Au féminin*. Avec la participation de Assia Djebar, Ariane Mnouchkine et Daniel Mesgich, L'Harmattan, 2001, p. 78.

(3) Elle a traduit, avec Assia Trabelsi, de l'arabe le roman de l'égyptienne Nawal El Saadaoui, *Ferdaous, une voix en enfer*, (préface de Assia Djebar), Ed. Des Femmes, 1981.

Elle a également traduit avec Hedi Djebnoun, le roman du tunisien Béchir Khraïef, *La Terre des passions brûlées*, J.C. Lattès, 1986.

Dans, l'itinéraire d'Assia Djebar, l'écrit mis en retrait pour un temps, ne disparaît pas. Elle déclarera dans l'entretien avec Mireille Calle-Gruber que si elle ne publie pas, cela ne veut pas dire qu'elle n'écrit pas. Elle ajoute: "La plupart des nouvelles qui constituent *Femmes d'Alger* dans leur appartement ont été écrites durant cette période⁽¹⁾".

La question de la langue, des langues s'est posée de façon assez aigüe à ce moment; elle continuera à hanter la réflexion de l'auteure et constituera l'un des éléments fondamentaux de sa poésie. Elle a décrit, dans la partie autobiographique de *Vaste est la prison* (1995), le long travail qu'elle a effectué à Alger, dans les archives de la RTA (Radio-Télévision algérienne) pour constituer le matériau documentaire qu'elle travaillera dans ses films. A cette masse documentaire, arrachée d'une mémoire gelée et orientée (c'était le regard de l'autre, le vainqueur de la Conquête et de la colonisation et le voyageur-voyeur), elle ajoutera la parole vive et mouvante des femmes (sur)vivantes du Mont Chenoua. Ces femmes (leurs voix, leurs regards, leurs corps) sont les héritières de ceux qui ont résisté il y a bien longtemps et qui ont été vaincus⁽²⁾.

A la question du "matériau" s'ajoute celle de l'écriture de cette histoire. Le comment écrire devient quoi écrire. Assia Djebar dira qu'elle a décidé à partir de ce moment que la matière de son écriture sera l'histoire des siens. On peut s'interroger sur les gens que peut englober ce possessif. Les siens, d'abord, le Mont Chenoua et Cherchell, des enfumés⁽³⁾ des

(1) Ibid.

(2) Les Beni Menacer, dont font partie les Chenouis, ont participé aux deux mouvements de résistance les plus importants: la résistance à la conquête française sous la direction de l'Emir Abdelkader (1830-1847) puis le soulèvement de 1871, dernier espoir de chasser l'occupant...

(3) Les enfumades furent une technique utilisée par les officiers français pendant la Conquête, notamment au cours de la période 1830-1847=

grottes du Dahra⁽¹⁾ aux paysannes de sa région, à Zoulikha la suppliciée; mais aussi les femmes courage et ceux qui sont tués parce qu'ils sont portés par la pensée... Vouloir travailler l'histoire des siens n'est pas synonyme d'enfermement ni de limitation. A partir des "siens", c'est le vaste monde qui s'ouvre devant elle. Le temps-cinéma c'était le temps où elle était revenue en Algérie, saisie par "une nécessité physique" qui la poussait vers l'écoute des femmes. Cette écoute, des voix et des sons, avait accompagné son retour, "d'émigrée, d'exilée d'hier" (VA., p. 102), elle qui sera ensuite "la passagère".

Sur la trace du fantôme

Sur la table de montage (lieu de fabrication du récit cinématographique), s'impose à elle l'image de l'absence des femmes, à partir de l'image d'une femme voilée sur un chemin du Mont Chenoua (VA, p.99)

"C'est un fantôme!"

"C'est..." Cela voulait dire non pas-elle simplement, la passante photographiée, mais les femmes, toutes, elles si près de moi jusque-là, elles de ma famille, elles autant dire moi-même !...

Elle reconnaît cette femme voilée, symbole de toutes les autres voilées, et d'abord celles de son entourage, de sa famille. Que s'est-il passé? Cette femme, et toutes les autres, vient de surgir devant-elle, en tant qu'absence, en tant que fantôme. Et

= Lorsque les Algériens, combattants et civils, se réfugiaient dans des grottes, on mettait le feu devant l'entrée des abris et la fumée les asphyxiait. "Enfumez-les... comme des renards" avait dit le général Bugeaud.

(1) Du 18 au 20 juin 1945, fort de la doctrine de Bugeaud, le lieutenant-colonel Péliissier va enfumer la tribu des Ouled-Riah, qui s'était réfugiée dans des grottes. Entre 700 et 1200 personnes périrent, avec leurs bêtes. Assia Djebar a reprendre cet épisode, Cf. AF

qu'est-ce qu'un fantôme, sinon la trace de ce qui a été et qui refuse de disparaître totalement? C'est aussi peut-être la trace de l'absence de ce qui aurait pu être et qui n'a pu être pour des raisons précises.

La femme absence derrière le voile vient de s'imposer en tant qu'idée de l'absence des femmes (est-ce un concept de la femme-en-tant qu'absence?). Surgissement de l'idée de la fabrique du récit filmique. On touche ici à la force de l'élaboration du récit, de la mise en histoire, ... En un mot à la force de la littérature et de l'oeuvre artistique.

La période cinéma est retour sur mémoire, d'abord sur la mémoire collective, sur les territoires de l'origine, pour écouter «la mémoire déchirée». Dès ce moment, se croiseront l'histoire personnelle, qu'il s'agisse de moments autobiographiques ou des récits de soi transformés par l'autofiction, et l'histoire de tous, surtout dans sa part oubliée, disparue ou volontairement élaguée. "Filmer n'était pas simplement regarder; plutôt appréhender les mots dans l'espace, les lancer quelquefois au-dehors; qu'ils ne soient plus *mots intérieurs* qui vous nouent, qui vous envahissent et nous lient, mais des oiseaux dont vous regardez indéfiniment le vol..." (VA, p. 100).

Elle écrit: (vers 1978 et 1979) "il y a eu pour moi une volonté de reprendre, comme, matière d'écriture, l'Histoire. Et tout d'abord «mon» histoire" (VA, p. 103).

C'est un autre mode d'écriture, qui ne passe pas par la représentation graphique. C'est la voix et le corps qui seront signes et textes (chaque geste pouvant être lu comme un texte).

Le premier film, *Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978), un long métrage de 115 minutes, raconte l'histoire d'un couple, Lila, architecte et Ali, cloué dans un fauteuil roulant, accompagnés de leur fille, qui reviennent dans la région natale

de la jeune femme. Lila va parcourir la région en quête de témoignages sur la disparition d'un être cher. La fiction est accompagnée d'images d'archives. Comme dans les textes qui suivront, on retrouve une architecture qui permet aux mouvements de se déployer, de croiser, de se relancer... Wassyla Tamzali comparera le film à un ovni dans l'Algérie de l'immédiate postindépendance et du socialisme. Encore un pas de côté dans le cinéma algérien, fait par la première cinéaste femme, comme autrefois la jeune romancière, auteur de *La Soif!* Film de femme, sur des femmes. La démarche est particulière: la cinéaste ne parle pas de ces femmes. Elle les montre, elle accompagne leur absence. Et toute la difficulté est là: par-delà la question de l'architecture du film et de son tempo, une autre difficulté, beaucoup plus grande: comment ne pas recouvrir la voix et le regard des femmes. Images de femmes qui traversent, qui passent très vite. Femmes fantomatiques! Assia Djebar touche ici à une dimension importante de son travail d'écriture: comment parler des femmes, sans parler à leur place. Dans le premier roman du quatuor algérien, *L'amour, la fantasia*, elle est confrontée à la même question: comment écrire le témoignage sur le viol quand celle dont elle sollicite le témoignage garde le silence sur l'événement? Comment ne pas parler pour elle? Comme le dira Derrida, son écriture se fera avec le manque pour ne pas manquer l'autre.

Le film est situé spatialement. On n'a pas vraiment d'indication temporelle, sinon que c'est le temps des femmes. Ce temps des femmes est particulier, c'est celui de leur nouba. Le mot, étranger à la langue française, même s'il y a été adopté avec initialement un sens péjorée (au sens de faire la nouba, mener une fête débridée), est ramené à sa source: c'est un genre

musical arabo-andalou qui fait se succéder plusieurs modes. Au creux du sens spécialisé et quelque peu savant, se profile une autre signification du mot, toujours dans la langue parlée: c'est le tour des femmes. Ainsi, Assia Djébar place son film doublement sous les signe du féminin: c'est le tour des femmes, et c'est le monde selon elles, selon leur vision, leur rythme. La nouba, est-ce un vestige d'un monde disparu? Plutôt survivance qui défie les défaites et les pertes. Le titre du film pourrait être explicité ainsi: le chant-poème des femmes du Mont Chenoua. Les femmes inventent leurs chants, paroles et musiques. Elles déploieraient alors une expression originale.

Le second film, *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982, 60 minutes), co-écrit avec son second époux, Malek Alloula, sur une musique de Ahmed Essyad, est un documentaire réalisé à partir d'archives du temps colonial (images et séquences de films). Assia Djébar va opérer une déconstruction du regard colonial, soutenu par un discours précis. On sait avec les travaux de Frantz Fanon et d'Edward Saïd⁽¹⁾ que c'est l'Occident qui fabrique l'autre (le noir, l'oriental, etc.), en un portait fait de clichés et de stéréotypes, fussent-ils apparemment flatteurs, qui masquent la complexité des êtres et des situations. L'autre est ainsi "fait" (au sens de capté, capturé). Il est accessible, étudié et déjà dominé par le discours.

Le film présenté par Assia Djébar devient un champ de confrontation entre le document, ravivé, et ce qui tient lieu de commentaire: la voix du poème, le chant et la musique. Au discours tout puissant sous-tendant et soutenant des images qui le soutiennent à leur tour, Assia Djébar oppose d'abord un contre discours qui dénonce la violence du premier, puis

(1) Cf. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1954 et d'Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient inventé par l'Occident*, Seuil, 1978.

progressivement, c'est par un autre processus que la déconstruction se fait: par le chant et le souffle du poème.

"Tout un *cinéma colonial*, autant de documentaire que de fiction, a sévi des décennies, connaissant les succès de foule d'hier, un effacement aujourd'hui" (VA, p. 164)

"Et le regard de cet Autre?... Qui regarde soudain, sinon la femme qui n'avait pas droit au regard, seulement le droit de marcher en baissant les yeux, en s'enveloppant face, front et corps tout entier de linges divers, de laines, de soies, de caftans... Corps mobile qui, parce que mobile, doit être bouché: un orifice minimum laissé pour se diriger, pour voir le chemin à petits pas découvert... Mais quand celle-là même qui a droit enfin au-dehors, à l'école, à l'étude, à l'espace s'oublie jusqu'à regarder? Contempler le ciel, les arbres, la nature, l'écume sur la vague, observer les rues de la ville et la foule, regarder les autres: les autres femmes, et tous les humains!" (VA, p. 165).

Nouba: "Une femme, en gros plan, est représentée; elle tourne le dos aux spectateurs; on ne voit que ses cheveux et elle est contre un mur; elle fait glisser son front sur la pierre; peut-être signe d'impatience ou d'impuissance, vient-elle de se taper la tête contre ce mur!... C'est possible. Car elle nous refuse, elle me refuse - moi, le regard-caméra. C'est pourtant dans ce rapport que je choisis de la montrer (VA, p. 165)

Elle continue de marcher, de chercher, de s'obstiner à dire non aux spectateurs; soudain sa voix, et avec elle révolte, éclate:

"Je parle, je parle, je parle!"- silence - je ne veux pas que l'on me voit (VA, p. 166).

Le laboratoire de l'écriture

La période cinématographique peut être considérée comme la matrice de l'écriture d'Assia Djebar. Jusque-là, elle avait écrit; à partir des années-cinéma, elle se fait écrivain, elle élabore son écriture (une poétique, une pratique des genres littéraires, un rapport à la mémoire et aux langues, aux éléments de sa société, notamment aux femmes, voix et corps, présence et absence, silence et déni, etc.). Ces années sont comme le laboratoire, le creuset, où s'imagine et mûrit son écriture. Cela, c'est elle qui le raconte, qui le donne à voir. La pratique réflexive, les textes factuels, de son écriture est presque aussi importante que l'écriture elle-même. Ce dispositif sera à l'oeuvre dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

4- *Aube d'une nouvelle écriture, la sienne* *Femmes d'Alger dans leur appartement*⁽¹⁾

Au sortir du temps-cinéma, Assia Djebar publie un recueil de six nouvelles, réparties en deux ensembles, chacun portant un titre: *Aujourd'hui* (deux nouvelles, la première, la plus longue, reprend le titre du recueil - et le titre du tableau de Delacroix - et la seconde, "La femme qui pleure") et *Hier* (quatre nouvelles, dont trois avaient déjà été publiée en tant que telles, dans des revues, ou extraites d'un roman⁽²⁾).

Les indications de date qui suivent la préface, postface et, souvent, les nouvelles permettent de suivre un itinéraire d'écriture qui, s'il est voilé, n'en est pas moins avéré.

L'auteure est à l'aube de sa nouvelle écriture, de SON écriture. On voit se mettre en place un dispositif qui ira se

(1) Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Ed. Des femmes, 1980, rééd. 1979.

(2) Assia Djebar, Op. Cit., note finale: "Il n'y a pas d'exil" a été publié dans *La nouvelle critique*, Paris, 1969, numéro spécial sur la littérature algérienne. "Les morts ne parlent pas" a été publié partiellement dans *Algérie Actualité*, 1969. "Nostalgie de la horde" est un texte qui, comme plusieurs autres, entre, comme murmure féminin collectif dans la composition, IIIe partie de mon roman : *Les Alouettes naïves*, éd. Julliard, 1967. J'ai choisi de lui faire clore ce recueil car la mémoire d'une chaîne d'aïeules retrouve ici les années 1830 où Delacroix à Alger apparaît comme seul étranger témoin, parmi tant d'envahisseurs.

précisant, se complexifiant et informer "l'architecture" de la narration. On peut en repérer quelques caractéristiques à partir de cet ensemble de textes, réunis sous un titre qui nous interpelle. Si la référence au tableau de Delacroix est immédiate, dès le titre, si la postface entre en dialogue avec le tableau du peintre et sa vision des femmes, les nouvelles, surtout la première, constitue une relecture du geste pictural et, surtout, de la conception - le dit orientalisme - qui en découlera, et qui ne prolonge dans l'Algérie indépendante. Les femmes des nouvelles sont toujours en mouvement, même quand elles sont apparemment immobiles. A son tour, comme Picasso reprenant le tableau de Delacroix, l'auteure libère le mouvement des femmes. Exactement, elle se met à leur écoute - écoute par le regard selon la notion d'image-son qu'elle a mise en place avec le cinéma.

Dans la préface, intitulée "ouverture", on a une indication de la période d'écriture, de 1958 à 1979. Assia Djebar dit qu'elle a été à l'écoute de "conversations fragmentées, remémorées, reconstituées... Récits fictifs, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau informel." (p.7). Ecrire ensuite? Comment élaborer une écriture qui soit une "traduction de..."? "Comment oeuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendus, dans les silences du sérail d'hier?" (Ibid.).

Elle présente "une écoute où (elle) tente de saisir les traces de quelques ruptures, à leur terme" (p. 7). Femmes non figées dans des poses alanguies, en attente. Femmes en rupture, peut-être invisibles, peut-être déjà passées ou en train de se produire, éventuelles ou à peine esquissées. Les capter? A peine leurs traces. On voit comment se produit le travail de déconstruction, qui, au détour de la vision orientaliste, montre que les femmes

voilées "sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantagées donc que des femmes entièrement recluses, celles-ci en général les épouses des plus riches (FA, p. 165).

Enfin, comment faire entendre "le son feutré" (...), toucher à "la contrainte du voile abattu sur les corps et les bruits (qui) raréfie l'oxygène aux personnages de fiction" (p. 8).

Ne pas couvrir la voix - quelle voix? Celle du soliloque, du murmure, celle comme un souffle, comme une vague pensée de ces femmes, ne pas la traduire en la reformulant. Approcher la voix et son lieu, la faire sienne, sans l'accaparer, c'est plus d'une démarche d'écrivain, c'est un acte de solidarité, de sororité...

Assia Djébar écrit "les nouvelles" femmes d'Alger. En train de sortir; est-ce un geste de libération? Peut-être l'esquisse d'un seuil, d'un possible qui se verra réduit, comme dans *Vaste est la prison*, puis anéanti comme dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles - nous délivrons-nous - tout à fait du rapport d'ombres entretenu des siècles durant avec leur corps?

Parlent-elles vraiment, en dansant et sans s'imaginer devoir toujours chuchoter, à cause de l'oeil-espion?

Mais déjà, les barbelés qui hier barraient les rues dans la ville en guerre sont montés au fenêtres et obstruent l'azur.

Dans la postface, l'analyse du tableau de Delacroix, de son travail de composition et de recomposition, permet de saisir ce moment de suspens (qui peut être mis en écho avec cette scène décrite dans *L'Amour, la fantasia*, juste avant la confrontation armée), au moment où une société vaincue donne à voir ses

femmes (son harem, son lieu du réservé et de l'intime) avant de se refermer sur elle-même pour résister en essayant de soustraire ses femmes de l'échange avec l'Autre. Les différentes reprises du tableau (Delacroix lui-même et les autres peintres jusqu'à Picasso), montrent ce qui se joue autour des femmes. Fanon, comme Picasso, montre ce qui s'est dénoué, libéré dans la guerre de libération: les femmes circulent, seules ou avec un homme qui n'est pas de la famille, dehors, quelquefois avec l'apparence de l'«autre» femme, celle des «Autres», pour porter armes et bombes.

Mais Assia Djébar va plus loin et montre comment le geste pictural de Delacroix est une représentation des positions des Algériens eux-mêmes face à leurs femmes. Le «regard volé» (celui du vainqueur qui veut voir...) n'est pas différent du leur...

Elle instaure un dialogue, à travers Delacroix, avec le savoir sur soi établi par l'Autre, au verbe triomphant. On peut se demander si les anthropologues de la colonisation avaient, tout en participant, volontairement ou non, à l'élaboration d'une imagerie des femmes maghrébines, capté quelque chose de structurant, une sorte de paradigme de la société, qui a peut-être été accentué, s'est coulé dans la résistance à l'Autre, et reprendra au lendemain des indépendances ? Si le geste de repli et de fermeture fut un geste de résistance et même de tentative de sauvetage de quelque chose de la société dans l'espace réduit du harem et dans la structure familiale, pouvait s'expliquer, il sera continué à la fin de la domination coloniale:

De 1900 à 1954, en Algérie fermeture donc d'une société de plus en plus dépossédée, dans son espace vital et jusque dans

ces structures tribales. Le regard orientalisant - avec ses interprètes militaire d'abord et ses photographes et cinéastes ensuite - tourne autour de cette société fermée, en soulignant davantage son "mystère féminin", pour occulter ainsi l'hostilité de toute une communauté algérienne en danger (FA, p. 159).

Regard donc de voleur. Mais le geste pictural de Delacroix a saisi, et restitué, une vision de l'intérieur, d'un appartement mais aussi de tout un monde, qui pouvait encore accueillir un visiteur étranger. Mais ce regard de l'étranger est aussi regard de l'intérieur, par les hommes de la famille. C'est aussi un regard de « soi »:

"Ce regard [celui du voleur, du voyeur], longtemps on a cru qu'il était volé parce qu'il était celui de l'étranger, hors du harem et de la cité.

Depuis quelques décennies – au fur et à mesure – que triomphe ça et là chaque nationalisme –, on peut se rendre compte qu'à l'intérieur de cet Orient livré à lui-même, l'image de la femme n'est pas perçue autrement: par le père, par l'époux et, d'une façon plus trouble, par le frère et le fils" (FA, p. 150).

Trouble devant la parole et le corps des femmes. Le tableau de Delacroix, révèle - anticipe ! – quelque chose de la situation qui sera faite aux Algériennes après l'indépendance. A sa façon et à travers le palimpseste qui le constitue (puisqu'il connût plusieurs états), il éclaire, comme une métaphore, ce qui s'est joué sur la terre algérienne, qui n'a plus été cet Orient de l'autre côté de la mer, mais était devenue colonie, un moment de la vie des femmes recluses, des femmes qui sont moins sultanes soudain que prisonnières. Assia Djebar écrit,

inaugurant ainsi dans ses romans une autre lecture de cet «avant» colonial, qu'on ne peut plus seulement rejeter.

Elle touche au trouble du geste de la «bombeuse» comme se nomment elles-mêmes les jeunes femmes qui transportaient et déposaient les bombes.

"(...) la lignée des poseuses de bombes, à la bataille d'Alger. Celles-ci sont-elles seulement les sœurs compagnes des héros nationalistes? Certes pas, car tout se passe comme si ces derniers, isolés, hors du clan, avaient fait un long parcours, des années 1920 à presque 1960, pour retrouver leurs «sœurs-amantes» et cela, à l'ombre des prisons et des sévices des légionnaires.

Comme s'il avait fallu la guillotine et les premiers sacrifiés du froid de l'aube pour que les jeunes filles tremblent pour leurs frères de sang et le disent. L'accompagnement ancestral avait été jusque-là le hululement du triomphe et de la mort.

Il s'agit de se demander si les poseuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d'expression le plus direct: leur corps exposés dehors et elles-mêmes s'attaquent aux autres corps ?" (FA, p. 163).

Arpenter à son tour l'histoire, remonter comme dans le tableau de Delacroix le long couloir de la mémoire, pour Assia Djébar c'est aller à la rencontre d'une histoire au féminin, pour toucher au silence des femmes et à leur absence.

Dans cet ensemble textuel, où le paratexte ("Ouverture" et "Postface") est en dialogue avec les nouvelles, on voit s'annoncer la nouvelle écriture d'Assia Djébar (en fait son écriture, l'écriture djébarienne!), tant au plan formel (le mélange des genres littéraires, l'importance égale entre texte et paratexte) qu'au plan thématique: la sororité et la voix des femmes, l'absence dans l'histoire et la trace de cette absence...

5-Écrire dans le vertige de la mort

"Ce n'est pas moi qui exagère, mais c'est la réalité qui exagère!" Rachid Mimouni.

On avait demandé à l'écrivain d'être la voix du peuple. Mais, une fois la guerre terminée, où allait se poser la voix du poète qui devait, comme le rapporte Ibn Khaldoun, marcher devant les combattants⁽¹⁾? Il ne sera plus celui qui fond son chant dans la voix collective. Il n'a plus à dire l'unité et le commun – l'a-t-il jamais fait? On pouvait lire le roman de Kateb Yacine comme un texte de la Nation et de l'Identité et ignorer l'hybridité qui y travaillait et les hiatus d'une identité problématique⁽²⁾, mais alors on laissera de côté tout un pan de l'oeuvre. Après les années 60, vient la génération des écrivains iconoclastes, Nabile Farès ou Rachid Boudjedra, puis Rachid Mimouni et Tahar Djaout. Leurs romans, d'abord publiés en France, sont interdits ou ne sont pas dans les librairies. *La Répudiation* ou *Le Fleuve détourné*⁽³⁾ sont comme une dissonance dans un dispositif discursif qui se voulait bien organisé. On a un autre récit, qui fait voir autrement le monde. La violence des mots défait les

(1) Selon la conception qu'avaient les Berbères du rôle du poète, cf. Ibn Khaldoun.

(2) Kateb Yacine a raconté les difficultés qu'il eut à faire publier *Nedjma*, qui était en écriture dès 1945 et qui ne paraîtra qu'en 1956. On peut penser que la guerre a rendu le texte «lisible», recevable.

(3) Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Denoël, 1969, annonce une autre littérature, celle de la dénonciation ; Rachid Mimouni, *Le Fleuve détourné*, Laffont, 1982

idoles. De plus, la langue d'écriture - l'arabe et le français, le tamazigh n'étant pas encore vraiment arrivé à ce moment sur le théâtre officiel des langues - établissait une frontière dans le corpus de la littérature algérienne...

Mais la guerre civile, la terrible décennie noire, effacera cette dernière frontière et le tueur frappera "l'ami du qalam" quelle se soit sa langue. Les écrivains et les journalistes font l'objet d'une fatwa, émise par un émir rendant licite leur mort et la recommandant comme agréable à Dieu. Djaout, le premier des "intellos", comme le dit Assia Djebbar, sera assassiné, C'est alors que s'ouvre le temps de la violence comme fin en soi⁽¹⁾.

L'écriture du risque de disparition

«Tout doit-il disparaître dans l'Algérie actuelle? » me suis-je interrogée, pleine d'angoisse: c'est certes bien une formule pour un risque de prochaine liquidation. Le risque de disparition, son immanence, et presque, pour certains, sa nécessité («tout doit...»), cela concernait, évidemment pour moi, la culture algérienne, plus précisément sa littérature.

Celle-ci, en somme son âme, est un écrit multilingue (français, arabe et berbère) qui, ici sans soute plus qu'ailleurs, flotte et s'abreuve à l'effervescence orale – parole faite d'humour et de désespoir, de gaieté rageuse trouant par éclairs des nappes lentes de mélancolie et d'un mal de vivre ancestral: ce que traduit la musique algérienne, frémissant de ses modes traditionnels, mais aussi dans ses nouvelles formes métissées, tel que l'exprime le raï, lui qui a été l'héritage d'une seule ville, Oran - avec ses adolescents désœuvrés, mais surtout ses femmes, diseuses,

(1) Il y eut auparavant l'assassinat, un an et quelques jours, en direct à la télévision (sacrifice public) du président Boudiaf.

poétesses populaires, à la réputation souvent licencieuse, devenues le symbole même de la dissidence, sa liberté dangereuse!⁽¹⁾

C'est la douloureuse question qui s'impose à Assia Djébar, à partir de la lecture d'une inscription sur une vitrine, «tout doit disparaître». On touche ici à la limite extrême de ce qui peut menacer une culture: le risque de néantisation. Cette culture, c'est d'abord sa part écrite en trois langues, ses liens à l'oral en ses multiples composantes, chemins qui mènent aux figures de liberté et de dissidence, c'est tout cela qui peut disparaître dit Assia Djébar. Et c'est la littérature qui permet l'émergence de l'individu sur la scène de l'écriture, annonce de ce qui peut advenir dans la société. La littérature, lieu de liberté et de déploiement de l'imaginaire, est lieu de la création par excellence, lieu de dissidence également. On comprend alors que la menace de ceux qui n'admettent aucune variation par rapport au verbe religieux n'est pas faite au hasard. Dans la suite de la réflexion d'Assia Djébar, se pose la question de l'écriture devant le vertige que donne la proximité de la mort violente, celles des autres écrivains et intellectuels, annonce de la sienne.

La disparition, c'est ce qui hante la littérature algérienne. Peut-on penser à l'effacement du signe auquel est confronté le poète arabe des premiers temps? Cet arpenteur d'espace est sur les traces de l'aimée disparue. Il arrive sur le campement levé. Son chant est un déchiffrement de traces bues par le sable, des

(1) Assia Djébar, VA, p.243. Dans cet essai, l'auteur aborde la volonté de la néantisation d'une culture (ou de certaines de ses composantes jugées inauthentiques ou non conformes à une règle érigée en loi) et qui se pose dans les temps de violence extrême. En même temps, elle trace une véritable carte de la diversité de cette culture.

Atlals. Il déchiffre (ou invente) une présence évanescence. Présence qui s'efface, miroir et double d'un passé qui se défait? C'est cet imaginaire du désert qui travaille les écritures "arabes" et peut-être toute écriture. Le vertige de la disparition peut menacer la littérature et la culture. Ce fut le cas lors de la Conquête française (1830-1880), qui s'est poursuivi jusqu'en 1962. N'a-t-il pas continué à travailler les poétiques algériennes? Ne se retrouve-t-il pas, dramaturgie mortifère, durant la décennie noire?

Écrire devant la mort

L'écriture va tourner, vertige mortel et seule façon d'être, autour de la question de la mort violente – et de la vie – quand elle semble ne plus obéir à aucune règle.

Chez Assia Djébar, le projet d'écriture du quatuor algérien est interrompu. Une autre écriture s'impose. De déploration? D'urgence? De nécessité? Ce qu'elle n'avait pas fait au début de la guerre de libération algérienne: écrire l'événement en train de se produire, s'impose à elle. En 1957, lors de son entrée en littérature, elle avait choisi de ne pas faire entendre les tambours de guerre mais de suivre le "petit air de flûte" qui pouvait approcher des aspirations des femmes, inscrivant déjà la question de la subalternité. Mais, si la mort et la souffrance étaient évoquées, l'impression de désastre n'a jamais été aussi forte.

Ni déploration, ni tombeau littéraire, mais seulement oeuvre de remémoration. Assia Djébar a décrit son projet:

"J'ai voulu par ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate: la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un auteur dramatique); raconter quelques éclats

d'une amitié ancienne, mais décrire aussi, pour chacun, le jour de l'assassinat et des funérailles– ce que chacun de ces trois intellectuels représentait, dans sa singularité et son authenticité, pour les siens, pour sa ville d'origine, sa tribu.

(...)

«Le Blanc de l'Algérie» n'est pourtant pas un récit sur la mort en marche, en Algérie. Peu à peu, au cours de cette procession, entrecoupée de retours en arrière dans la guerre d'hier, s'établit, sur un peu plus de trente ans et à l'occasion d'une vingtaine de morts d'hommes – et de femmes – de plume, une recherche irrésistible de liturgie" (BA, p. 11-12).

L'auteure est loin de son pays et chaque jour lui amène la nouvelle de la mort violente d'un écrivain ou artiste, tués parce qu'ils sont artistes et écrivains. Comment écrire? Comment ne pas être dans la déploration. Elle dit sa volonté de reconstituer la vie des disparus. Elle aboutit à une "liturgie", à une célébration des disparus. Ce faisant, l'auteure redessine les concours de la littérature et de la culture de la terre Algérie.

C'est cette approche de la mort que l'on retrouve, dès le titre, dans *Oran, langue morte*⁽¹⁾. L'auteure, selon une démarche qu'elle travaille depuis les années 80, croise les voix et les genres d'écriture, en un véritable *exercice de style*, pour essayer de lutter contre le dessèchement de la langue. Elle parle de « ce temps-là » qui lui apporte des « nouvelles luisantes de suie »

"Pourquoi l'évoquer et pourquoi prendre la plume: désespoir de survivre, dégoût de parler et de dire?... Mais décrire? En catimini, en secret, dans un coin, comme un

(1) Assia Djebar, *Oran langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997.

marmonnement de fou ou de solitaire? Quand tout, de ces lieux, sera détruit et que ne restera, de moi en tout cas, que ces griffonnements sur un cahier jeté, oublié, dont l'auteur à son tour sera... "(OL, p. 71-72)

La phrase n'est pas terminée, mais le lecteur en sait la fin. Écrire pour garder trace. C'est la réaction en situation de violence extrême. Mais ce pose la question de la possibilité même de la littérature. A quoi bon écrire? Pourtant, Mina, la jeune femme dont les parents avaient été assassinés par l'OAS, décide de partir, pour seulement écrire:

"Je pars car je ne veux plus rien voir (...) Ne plus rien dire: seulement écrire. Ecrire Oran en creux d'une langue muette, rendue enfin au silence / Ecrire Oran ma langue morte" (OL, 48).

Confrontée à la mort, l'écriture est au bord de sa fin, de son assèchement. Comment figurer l'impuissance et la force de la littérature ; son impuissance non sa faillite ? Comme dans ses autres démarches d'écriture, Assia Djebar fait le détour par la force vive de la parole. Elle situe son écriture dans la lignée des femmes «au verbe», qui seront ses Schéhérazade d'aujourd'hui. On voit alors le passage de la nouvelle à la forme du conte. Le détour par le conte de «la femme en morceaux» lui permet d'approcher la mort de Atyka, professeur de français. L'enseignante sera tuée dans sa classe, alors qu'elle travaillait avec ses élèves sur un conte des *1001 nuits*. Et depuis sa tête ne cesse de parler: "*Atyka, tête coupée, nouvelle conteuse, Atyka parle de sa voix ferme*" (OL, 210-211).

La question de la littérature devant la mort se pose encore

dans un autre roman d'Assia Djebar, *La disparition de la langue française*⁽¹⁾.

L'itinéraire de Berkane commence avec le retour en Algérie. Berkane, "le noir" en langue tamazight est également le nom de l'ancêtre éponyme, celui qui a mené la résistance contre l'envahisseur français. Berkane revient avec la langue française. La ramène-t-il ou vient-il la retrouver?

Dans la première partie, intitulée "le retour", s'impose à Berkane l'inéluctabilité du retour. Sentimentalement, plus rien ne le retient de l'autre côté de la mer. Clarise le quitte. A cela s'ajoute le désir irrésistible de revoir la mer et d'entendre les "murmures des vagues du temps où il était petit garçon (*DL*, p.19). Surgissement de la mémoire qui prend l'allure de la nostalgie du lieu de l'origine. Comme la jeune Nadia (*LS*) il renoue avec la mer et la plage. Comme Albert Camus dans ses essais poétiques et même comme Meursault, il vit comme dans un royaume, offert par la nature: "Certains matins, à cause d'une nuance éphémère de la lumière - la plage déserte: à moi seul, ce vierge et mouvant royaume - (...) je vis ma solitude comme un cadeau!" (*DL*, p. 35). Mais il ne se contente pas de ce paradis. La mémoire le taraude et il veut retrouver les lieux de l'enfance, la Casbah. Le lieu de l'enfance, "(sa) Casbah, (son) navire" (p. 83) est aussi le lieu de la destruction et il doit constater: "Mon royaume d'autrefois, je l'ai cherché dans les moindres rues..."⁽²⁾

(1) Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003. Ce roman se situe à la fois dans la suite du *Blanc de l'Algérie* et de *La femme sans sépulture*, pour ce qu'elle a appelé une liturgie (une célébration) des morts, mais il a une autre dimension: il traite du "rendez-vous" avec la mort. Berkane revient chez lui, en Algérie, à Alger et dans son coeur de la Casbah.

(2) *DL*, p. 84-85.

Berkane écrit, mais la mort ne le lâche pas. Est-il revenu pour la mort, comme le rendez-vous à Samarcande⁽¹⁾? Face à la mer, selon une posture presque camusienne, il écrit, rêve...

"Mon alphabet latin est, tout de même, celui qui, sur cette terre, a traversé les siècles; il fut creusé sur des pierres rousses, puis oublié dans les ruines. Mais celles-ci demeurent, pour la plupart, somptueuses" (DL, p. 169.)

La langue d'écriture, en un mot la littérature, est librement choisie et le choix assumé devant la mort. Le texte d'Assia Djebar marque la fin de la culpabilité face la perte de la langue maternelle. Fin du drame linguistique. Le retour de Berkane lui permet de retrouver l'origine de sa langue d'écriture: elle est dans ce pays, dans les ruines. Car il s'agit s'assumer tous les héritages, toute la mémoire. On est sorti de la nostalgie de la langue perdue. C'est effectivement la fin de la langue française, comme langue de l'autre. Le français est devenu, dans le geste écrit, langue de ce pays.

On voit comment Assia Djebar dépasse la problématique de la langue étrangère. Mais elle aura vécu la mortifère fascination du dessèchement de l'écriture, en un mot de toute langue, et de toute littérature.

La question qui se posait (est-elle vraiment close aujourd'hui ?) à la littérature algérienne dans les années de guerre civile est celle de sa continuité. La menace de disparition était d'une grande violence et l'avait poussée jusque dans ses ultimes frontières. Le fait que les textes passent par le récit de l'Événement, la mort violente et décidée au nom de valeurs

(1) Histoire racontée par Farid ud-Dīn Attar (12ème-13ème siècle).

réinventées dans l'extrême, n'est pas retour vers une écriture dite réaliste, mais plutôt invention d'une écriture qui colle à une histoire du présent qui résiste au sens.

Ecrire constitue l'épreuve de la vie même, qui se double d'un corps à corps avec le «corpus» des textes précédents, qui barrent l'horizon, avec lesquels – contre lesquels – l'écriture devient possible. Raconter, mettre en mots, la grande peur permet une «reprise» sur le monde. Mais la tentative reste incertaine et le récit risque à tout moment de se retourner sur lui-même.

6- Le "Livre" *Retour sur un itinéraire d'écriture*

Je vais fermer l'oeil terrestre; mais l'oeil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais. Victor Hugo.

Un livre ne commence ni ne finit

Souvent, le rêve de l'écrivain "au long cours" est d'aboutir au Livre, celui qui serait toute l'oeuvre, qui serait l'Oeuvre. Mallarmé avait tenté de faire aboutir ce projet, qui sans cesse évolue et se transforme. Il en est resté des esquisses, des fragments... Le poète écrivait: "Un livre ne commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant"⁽¹⁾.

Ecrire (être écrivain), c'est passer sa vie à attendre en vain le Livre. C'est le constat que fait Jorge-Luis Borges, notamment dans une nouvelle intitulée "Le livre de sable"⁽²⁾". L'image du livre sans commencement ni fin, figure ce projet. Le narrateur reçoit la visite d'un étrange homme qui lui propose d'acheter un livre qu'il présente ainsi:

Cela n'est pas possible et pourtant cela est. Le nombre de pages de ce livre est exactement infini. Aucune n'est la première, aucune n'est la dernière. Je ne sais pourquoi elles sont numérotées de cette façon arbitraire. Peut-être pour laisser entendre que les

(1) Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, Gallimard, 1957, fragment 181(A).

(2) Jorge-Luis Borges, *Le livre de sable*, Gallimard, 1978, traduit de l'espagnol par Jean-Louis Bornes (1975)

composants d'une série infinie peuvent être numérotés de façon absolument quelconque (p. 99).

Le Livre, l'Oeuvre, qui tiendrait lieu de tous les autres textes déjà écrits... Le Livre qui viendrait enfin réaliser le projet vers lequel l'auteur aurait tendu dès le début de son entrée en littérature... C'est cette idée que donne le dernier livre publié⁽¹⁾ d'Assia Djébar, qui est en multiples échos intertextuels de l'ensemble des textes publiés. Reprise, variation sur un fait, un motif, commentaire et même début d'éclaircissement... On pourrait repérer les reprises intertextuelles; on pourrait aussi relever dans les textes des épilogues et de la postface (p. 379-406) les "explications" de la posture d'écriture, les silences, les oublis. C'est dans cette perspective que peut se faire un retour sur l'ensemble du parcours d'écrivain d'Assia Djébar, à l'éclairage de l'ultime Texte, qui pourrait préfigurer le Livre. A la fois, (enfin!), récit de soi de bout en bout et relecture de tous les écrits, de toutes les narrations, le texte porte l'indication générique "roman" qui propose une certaine lecture du texte, comme fiction, et entre en dialogue avec la quatrième de couverture

"Après plusieurs fresques historiques évoquant l'Algérie, Assia Djébar, s'abandonnant à un flux de mémoire intimiste, nous donne son livre le plus personnel. Elle ressuscite avec émotion, lucidité et pudeur la trace d'une histoire individuelle dont l'ombre projetée n'est autre que celle de son peuple"⁽²⁾

(1) *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007.

(2) La quatrième de couverture, comme le titre et le mon de l'auteure, est le premier contact entre d'une part le lecteur et d'autre part l'auteure et l'éditeur souligne la dimension autobiographique et entre en dialogue contradictoire avec l'indication générique "roman", qui suit et précise le titre.

La notion d'autofiction pourrait permettre de dépasser l'opposition entre les deux pactes, autobiographique et fictionnel, mais les deux énoncés - le titre et la quatrième de couverture - inscrivent le texte dans ce hiatus. Si le texte est donné à lire comme roman, le lecteur ne s'y trompe pas et à aucun moment, dans le corps du texte, la confusion n'est possible: le «je» qui s'exprime directement, le «tu» qui est interpellé par un "je" non présent en texte mais qui est son double, son écho et son autre ou le «il» qui serait la forme-personnage par excellence du roman, ne laissent aucun doute: il s'agit toujours d'elle, Assia Djebar, d'abord Fatima-Zohra Imalayène, qui se met au monde par l'écriture, en une longue et muette élaboration.

Quelle histoire?

La période racontée va de la petite enfance à l'adolescence (17 ans), avec des projections sur la suite (la suite de l'aventure avec le fiancé, l'âge mûr, la disparition du père...). Mais la chronologie (à trous) et toutes les histoires s'organisent autour d'un épisode, la tentative de suicide à 17 ans, un jour d'octobre 1953, un peu plus d'un an avant le début de la guerre de libération algérienne.

Le roman est divisé en trois parties, chacune avec des sous-parties titrées, selon l'architecture djebarienne, avec des points précis (dates et événements) qui fonctionnent comme des repères, avec des évocations d'une atmosphère, de la façon dont l'événement a été vécu, tel qu'il remonte en mémoire, avec l'incertitude de la remémoration, comme s'il y avait conflit et dialogue entre histoire et mémoire. Le récit est suivi par des épilogues, au nombre de trois, et une postface, qui prolongent la narration en reprenant des éléments et en déployant une réflexion sur la remémoration et l'écriture.

On peut retenir dans la première partie, «Eclats d'enfance», des anecdotes qui ont déjà été racontées dans les textes à tendance autobiographiques

- la marche dans la rue avec la jeune mère que sa fillette précède et guide, avec le père qui emmène l'enfant à l'école coranique, puis à l'école française;
- la perte de la grand-mère et les premières émotions que donne la lecture.
- le premier interdit du père « Je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette » (*NP*, p. 49). Le père fait découvrir à la fillette ses jambes, séparées du reste du corps.

Le récit de l'enfance est traversé par des éclats d'histoire, celle d'un pays dominé, dépossédé d'une part de son territoire.

Dans la seconde partie, "Déchirer l'invisible", on a l'évocation des années de formation et de découverte, avec l'épisode de la lettre déchirée, déjà raconté (*AF*). C'est le père et son interdiction de lire la lettre d'un autre homme qui initie, malgré lui, la jeune fille à un autre usage de la langue française: non plus seulement langue de savoir, mais langue de désir et langue de contestation de la loi.

La dernière partie est intitulée "Celle qui court jusqu'à la mer". Ce pourrait être le récit d'une amourette avec jalousie, «un scénario à grosses ficelles», (*NP*, p.334). La narratrice rencontre dans les rues d'Alger et au café (lieux de liberté, en marge du lycée, lieu autorisé par le père), le « fiancé ». Elle s'est laissée embrasser et vit avec cette terrible peur: si son père le sait, si quelqu'un, qui connaît le père, la voit et va le dire au père... Elle vit avec cette peur et le goût de la transgression, avec «le nœud coulant» (*NP.*, p. 368) qui va se resserrer et la

lancer en une course éperdue vers la mort.

Mounira, "une fausse amie", semblait s'imposer entre les deux amoureux. La jeune fille la renvoie à la sortie du café où ils s'étaient retrouvés tous les trois. C'est alors que Tarik lui donne l'ordre d'aller chercher Mounira et de s'excuser.

«Tu vas, c'est un ordre, assène-t-il d'une voix basse et vibrante, tu vas retourner vers ta copine, la ramener jusqu'à nous, et...».

Je ne suis contractée, toute d'acier dans cette bravade: une question d'honneur ! Je me découvre en même temps excitée à sentir combien mon refus immédiat me rend forte.

Plus tard, je repenserai à cette réaction: mue par une envie de danser, j'aurais même pu clamer, désespérée mais victorieuse, ce chant étrange: «Tuez-moi donc, ô vous les oppresseurs! Tuez-moi, mais vous ne m'aurez pas!» (*NP*, p. 339).

La confrontation qui dresse la narratrice face à l'homme et à son ordre réveille tant d'autres révoltes, celles de toutes les femmes qui disent non, non seulement en paroles, mais aussi dans leur corps, qui se cabre et danse. C'est alors que remontent quelques bribes d'un chant ancien, celui de toute femme qui dit non.

Tarik, le «même-pas-fiancé», lui, le ravisseur de mariée que le père tente de tenir au loin, va subitement apparaître comme un double du père, encore plus terrible que lui, dans l'interdit et dans la pratique de la loi du patriarcat.

Le père, qui avait offert à sa fille la langue de l'Autre comme langue de savoir, son corps se mouvant sans voile à l'extérieur et qui l'a libéré du cercle murmurant des aïeules, ne peut échapper à sa société:

"Malgré ses idées et sa foi en la Révolution française, assuré qu'il est des bienfaits évidents de l'instruction pour lui comme pour les siens, malgré cette stature, en qualité de «père» - en particulier vis-à-vis de la première fille – il redevient malgré lui ou sans le savoir « gardien du gynécée».

Comme époux, il évoluera progressivement, rapidement même, pour l'époque. Comme père, c'est sa fille qui va d'abord le devancer, certes, «sa main dans la main du père».

Mais une fois adolescente, elle continuera de chercher à embrasser l'espace libre, la mutation, l'élargissement de l'horizon. Elle ne peut le faire alors que hors des yeux du père. Elle craint son jugement ? Non, même pas ! Plutôt des doutes qu'il pourrait risquer d'avoir, lui, le père, sur son intégrité, sa virginité..." (NP, p. 381-382).

Le passage à la troisième personne montre la narratrice regardant cette jeune fille qui progressivement émerge en tant que sujet de son histoire. Il y a une objectivation qui fait reculer le subjectif et faire voir ce qui se joue: le drame de toute femme de la rive sud de la Méditerranée. La jeune fille ne peut accepter la demie-liberté que lui octroie le père.

Gayatri Spivak⁽¹⁾, à qui le roman est dédié, avait montré que la subalterne (je dirai la subalternisée) est celle qui ne peut avoir d'expression propre en dehors de ce qui est possible dans le champ discursif et culturel⁽²⁾. C'est aussi celle qui ne peut se

(1) Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, traduction française de Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

(2) "Dès le premier jour où la fillette "sort" pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance: sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra inmanquablement sur eux. Toute="

mouvoir, mouvoir librement son corps, dans l'espace social. Elle ne peut être entendue ni perçue en dehors d'un cadre qui lui refuse le mouvement. Le personnage principal du roman, comme le faisait déjà celui de *L'amour, la fantasia*, va se lancer à la découverte de l'espace du dehors, découverte qui passe par les sensations et par le déplacement du corps. De même, elle se forge, face à Tarik, substitut et rival du père, en sujet de son histoire. Mais, alors qu'elle peut s'affirmer face à l'amoureux, elle ne peut affronter le père. Elle aura une relation particulière au monde, comme si elle l'habitait en clandestine. Le père est à la fois celui qui interdit et celui qui rend possible le dépassement de l'interdit; père pétri de contradictions...

Il faudrait interroger cette posture sociale du père: sa femme, parce qu'elle est sa femme est de sa pleine responsabilité, peut sortir sans voile, sortir seule, etc. Mais sa fille serait "celle qui est en attente de mari". Il doit tenir au loin le prédateur. Mais on peut interroger la relation, toute méditerranéenne, du père à sa fille aînée? N'y-a-t-il pas comme une pulsion inconsciente à la garder pour soi (on pense ici à certain conte dans lequel le père, un roi, veut épouser sa fille parce qu'elle est la plus belle et la seule digne de lui). Il en sera de même pour le frère. Quand on lit la postface de *Femmes d'Alger...*, on retrouve cette hypothèse.

Le père interdit donc la fréquentation d'un autre homme, le prédateur. L'épisode de la lettre déchirée (le geste de déchirer la lettre du jeune homme vaut tous les discours: le geste rageur du père est une convocation de la loi patriarcale) met la jeune fille sur un itinéraire imprévu. Elle va vivre toute une année

= vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr "la" lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré", AF, p. 11.

avec la crainte d'être découverte par le père, ou que l'on aille dire au père (c'est le père et la loi sociale qui la contraignent).

Et ce jour d'octobre 1953, multiple découverte: la figure du fiancé vient recouvrir et déborder la figure du père, qui déjà barre la baie d'Alger et empêche l'accès à la mer. Cette figure est encore plus limitative que celle du père.

"Moi qui écris aujourd'hui (...) oui, moi, aujourd'hui, qui reconstitue par les mots de la langue française ces secondes et ces minutes d'un trou béant (béant entre quoi et quoi ? entre l'amour du père et celui du «voleur de mariée» qui approche), moi, aujourd'hui, face à cette béance, ce faux drame (...).

Plus loin, elle parle des deux responsables de l'échec: le père, victime de son ignorance rigoriste et des préjugés de son groupe, et surtout ledit «fiancé», faux chevalier en proie aux ombres de sorcières ou d'envieuses, femmes anges et putains qui l'avaient entouré, adulé, annihilé⁽¹⁾.

La confrontation avec Tarik, l'ordre qu'il donne fait surgir les paroles qui accompagnent sa transgression: "si mon père le sait, je me tue". Et l'énoncé revient. Comme un chant de mort, en ritournelle⁽²⁾, qui l'accompagne à chaque pas. La ritournelle est simplificatrice et prend la place de toute autre expression. Deleuze et Guattari la définissent comme ce qui délimite et bloque, qui déterritorialise. Ce n'est pas un hasard si c'est dans cet épisode d'avant la pulsion de mort que la ritournelle survient. Tarik est le double du père, mais en plus bloqué, en plus bloquant aussi:

(1) NP, p. 374-376.

(2) La ritournelle est simplificatrice et prend la place de toute autre expression. Deleuze et Guattari la définissent comme ce qui délimite et bloque, qui déterritorialise. CF. Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille plateaux, Ed. de Minuit, 1980.

"Il prétend me donner un ordre que je n'entends pas. Je vois sa bouche ouverte, sa face congestionnée. Moi, les bras ballants, le regard vacillant. Dès la première minute de face à face, je sais, je sens en effet que je n'ai plus de lieu! Je n'aurai même plus la maison de mon père!"⁽¹⁾

La référence au titre, si peu habituel⁽²⁾, pose plusieurs questions et peut recevoir des esquisses de réponse qui découlent du comportement du "fiancé". Il appartient à la seconde génération après celle des pères, qui ont permis à leurs filles l'accès à l'école française. Mais rien ne semble avoir changé, bien au contraire.

Assia Djebar avait écrit en clôture au premier texte de *L'Amour, la fantasia*⁽³⁾:

"J'ai fait éclater l'espace à moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés - ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre -, j'ai coupé les amarres.

Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube" (*AF*, p. 13).

On a un moment crucial (vécu avec le père puis avec le fiancé) où la narratrice sait que la subalternisation n'est pas possible, dès le geste du père déchirant la lettre. S'inventant en sujet de l'histoire, par l'élan du corps et par les mots, "que le

-
- (1) NP, p.343. Ce terrible constat va plus loin que l'exil, le nomadisme. Le premier, contraint au départ, rêve toujours de retour. Le second pratique une cartographie de la circulation. Assia Djebar est totalement exclue des espaces connus et aimés, rejeté dans un non-lieu, condamnée à la circulation sans but, sans cartographie.
 - (2) "Nulle part dans la maison de mon père": l'énoncé inscrit l'attente d'un complément, avant ou après. je "Nulle part..., je n'aurai de place, on ne me laissera de place...
 - (3) *AF*, Op. Cit, p. 11-13.

corps dévoilé découvre", elle reprend l'histoire de tant de femmes, marqués par les "cris sans voix". Le prix de la liberté est la rupture avec le monde maternel, qu'il faut - "mutilation de la mémoire "(p. 12) - oublier. Mais cet élan vers l'espace de la liberté retombe à la fin du texte:

"Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser! Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, le de la mort dans la fantasia"⁽¹⁾.

Les fils déshéritent les filles de leur père

Au terme d'un texte qui mêle écriture de soi et écriture des deux guerres d'Algérie, l'auteure pressent que rien n'est acquis pour les femmes et que l'heure sera à la régression. Dans *Nulle part...*, le constat est encore plus amer, tragique, sans nulle issue:

"Je n'ai plus de « maison de mon père ». Je suis sans lieu, là-bas, non point seulement parce que le père est mort, affaibli, dans un pays dit libéré où toutes les filles sont impunément déshéritées par les fils de leurs pères.

Je suis sans lieu là-bas, depuis ce jour d'octobre – un an et quelques jours avant qu'une autre explosion ne se soit déclenchée sur cette même terre: en mille morceaux ce territoire où se succéderont expulsions, meurtres, morts héroïques ou barbares, espoirs piétinés et toujours renaissants...

Depuis cette aube de 1953, est-ce dans l'une ou l'autre ville de corsaires d'autrefois, est-ce vraiment dans cette immensité,

(1) AF, p. 256. Dès le milieu des années 80, Djebbar annonce quel sera le sort réservé aux femmes en Algérie.

ce coin d'enfance, là-bas, sur ce rivage où les ruines se dressent plus majestueuses, plus ensoleillées que les demeures des vivants - est-ce là-bas que je cherche, moi, inlassable, où se trouve la petite, l'obscurie maison de mon père?" (p. 386).

Mais il faut revenir au "drame" (à la fois faux drame du fiancé et tragédie de la rive sud de la Méditerranée). "Si mon père le sait, je me tue". Ululement qui accompagne la course folle et qui aboutit à «mon père... me tue». La pulsion de mort répondrait-elle à la condamnation de toute femme qui veut disposer d'elle-même, qui complète la fragmentation du corps par le verbe du père? Serait-elle le signe ultime du désespoir, puisque l'aimé est comme le père, encore plus dur ?

La pulsion de mort, cet élan de disparition, serait-il geste libérateur ? Dissoudre son corps dans la mer ou le diffracter sur les rails de la machine moderne serait geste de refus? «De quel passé perdu a jailli en elle ce délire?» (p. 382)

Dans l'histoire immédiate, la narratrice ne s'est pas tuée, elle s'est tue: «Je commence à comprendre que le plus grave fut mon silence» (*NP*, p. 379). Ce silence sera rempli par l'écriture.

Une écriture de l'attente.

Ecrire pour meubler le silence, pour ne pas se remémorer, c'est ce que sera l'écriture d'Assia Djebar pendant une cinquantaine d'années. La figure des cercles concentriques permet de rendre compte de l'architecture d'un texte rétrospectif. Cercles qui tournent autour du trou de silence que constitue la tentative de suicide, mais cercles brisés, coupés, à l'image de ce corps projeté sur les rails du tramway qui aurait pu, n'était la main ferme du conducteur, être «coupés en morceaux».

"- Tu écrivais, tu inventais – avec des rires, avec des

larmes–, mais, pour ainsi dire, «en attendant!»... Et quelquefois, tu aurais pu te rappeler que cette liberté, cette inventivité – qui n'étaient en somme que légèreté du corps et de la tête–, tu les devais désormais à ce conducteur de tramway corse, ou sicilien, ou maltais, ou émigré de Provence, pourquoi pas de Bretagne, bref, un «pied-noir», mais doté d'une poigne vigoureuse, celle qui, en deux ou trois secondes, te sauva" (NP, p. 395-396).

Mais "l'événement" ne peut être totalement oublié. Il "s'écrit" quand même, dans le "tangage" de la fiction et dans la liberté que prennent les personnages féminins:

"Alors chacune de tes fictions s'est mise à pencher, à tanguer de droite et de gauche, et chaque fois, inopinément, tel ou tel personnage de femme sortie de ta main finissait – vers la fin du récit, de la nouvelle ou du roman – par t'échapper, par dévier de la trajectoire prévue à l'horizon, soudain, tu la voyais courir, quelquefois sans but, à l'aveugle, riant mais désespérée, en pleine foule mais seule, ivre à la fois de solitude et de violence mortifère, mais parfois joyeuse..." (NP, p. 396)

Assia Djebar a pu écrire le Texte (le dernier publié), approcher du Livre, mettre des mots sur le trou noir creusé par le geste irréfléchi de ce mois d'octobre 1953, parce que le père est mort, "le père juge, quoique libérateur est juge forcément étroit" (NP, p. 384).

Refaire à rebours le chemin vers ce matin et ce qui l'a provoqué, mais l'entreprise de remémoration n'est pas facile et ne peut être réussie:

"Ce n'est plus ma mémoire qui m'aiguillonne, mais l'avancée du poinçon de l'écriture, du dessin qui saisit ce qui reste, qui creuse ce qui demeurait flou" (NP, p. 384).

La seule mémoire ne peut permettre de reconstituer ce qui s'est passé. L'écriture - le poinçon: la pointe, l'acéré - permettra d'approcher le manque. L'intervention de la fiction dans l'autobiographie n'est pas seulement masque ou silence, elle est nécessaire car la mémoire est aussi faite de trous. Les trois épilogues et la postface prolongent la narration comme une fin sans cesse reportée et donnent plusieurs approches de la partie "roman".

L'écriture "sur soi", véritable introspection et auto-reconnaissance, permet de découvrir des aspects du rôle menaçant du père.

"Cette même personne, écrivant la relation plus de cinquante ans après, vient à peine de comprendre que c'est ce jour-là, dans l'éclaboussement de cette matinée d'octobre, un mini-drame à double sens: en ces minutes, derrière le jeune homme affolé, c'est l'ombre soudain géante du père qui a encombré la baie d'Alger. Ce père mort aujourd'hui, sans savoir qu'il aura été, en fait, le conducteur du char de la mort. Un conducteur aveuglé lui aussi, mais implacable" (*NP*, p.383).

Le père s'est senti, parce qu'il était lui-même prisonnier de sa société et de ses lourdeurs réactionnaires, chargé de limiter les mouvements de son aînée. Il l'avait mise devant une sorte d'impossibilité d'être: il lui a accordée la liberté du savoir et de la circulation dans l'espace du dehors, mais elle devait lire, écrire et circuler comme si elle était continuellement accompagné par un censeur⁽¹⁾. Il se révèle dans l'écriture sous la figure du conducteur du char de la mort.

(1) Un "mahram" (homme avec lequel une femme ne peut se marier), celui qui, père, frère, fils ou époux, est chargé de veiller au respect des règles du harem, de ne pas permettre la transgression des lois de l'interdit.

Constat tragique? Au terme de ce texte qui clôture et reprend un long itinéraire d'écriture, la "femme qui écrit" constate que peu de choses ont vraiment changé concernant la situation des femmes et que les fils ne laissent aucune place à leurs soeurs. L'exclusion des soeurs de l'héritage des pères n'a pas seulement des implications matérielles. Elle a une portée symbolique et politique: pas de place pour les femmes dans l'Algérie postcoloniale, sinon comme subalternes: "Pourquoi, mais pourquoi faut-il que je me retrouve, moi et avec les autres, "nulle part dans la maison de mon père"?(¹)(*NP*, p. 391).

Il faudrait revenir vers la formulation du titre en langues populaires, arabe ou amazigh, pour en mesurer la charge émotionnelle: dans le monde tribal, toute femme garde l'espoir, même utopique, de revenir un jour dans la maison du père, au temps de l'enfance. Le lien ne se fait pas par le lieu (ce c'est pas ma maison ou notre maison) qui reste dans une sorte de neutralité. Le lien se fait au père, lien de filiation, qui privilégie les sentiments. Mais le père est souvent prisonnier des conventions sociales, auxquelles il consent.

Le travail de remémoration aboutit au silence:

"Enfin le silence. Enfin toi seule et ta mémoire ouverte. Et tu te purifies par des mots de poussière et de braises. Tatouée, tu marches sans savoir où, l'horizon droit devant. C'est cela, jusqu'à l'horizon" (*NP*, p. 398).

On pourrait, à partir de ces derniers mots du roman, revenir sur l'itinéraire d'Assia Djebar comme écrivain. Comment s'est-elle forgée une posture dans le champ littéraire algérien?

(1) Des éléments biographiques éclaireront davantage cette amertume, que rachète l'écriture...

7- Une langue, quelles langues?

La réflexion sur la/les langue/s d'écriture a continuellement jalonné l'écriture d'Assia Djebar. Ecrivain francophone? Sur ses marges? Dans la langue du père? Ecriture de l'écoute des femmes, des voix basses, murmurantes, quelquefois même pas articulées, à peine rêvées? Traduire, mais comment, quoi, quelle langue de diseuse, de passeuse, de sourcière et sororale? Ecriture de femme, de culture arabe? Ecriture comme une marche, une danse, une course? Ecriture transfrontalière, de nomade?

De la langue d'écriture à l'écriture! Le glissement est constant dans la réflexion de l'auteure. C'est le mouvement qui anime l'essai *Ces voix qui m'assiègent*⁽¹⁾. Le titre donne, d'emblée, plusieurs indications. Ce sont des voix, donc des sons articulés; c'est avant tout l'écoute qui intervient en premier. Voix dynamiques, qui, sans être agressives (ou peut-être si) s'imposent. Voix d'avant, quelquefois d'outre-tombe, comme dans *L'Amour, la fantasia*, voix inaudibles et dont on devine la présence par presque rien, à peine un murmure, un mot, un geste, voix perdues. C'est la voix de Zoraïdé dont la perte du déchiffrement- de l'écriture - de la lettre descendue de la fenêtre du sérail dans la prison de l'étranger, lui offrant, et s'offrant à elle-même, la liberté, entraîne l'aphasie. C'est "la métaphore des Algériennes qui écrivent aujourd'hui, parmi lesquelles je me compte"⁽²⁾. Ecrire avec la voix perdue et qui revient, justement

(1) Assia Djebar, *VA*.

(2) Assia Djebar, *VP*, p. 169.

parce écrite, même si la lettre est perdue, qui revient justement parce que perdue dans le sable ancestral. C'est la voix jamais entendue mais inscrite (incarnée) dans l'élan d'un corps qui, sans l'avoir réfléchi, secoue l'enfermement et la loi du mari, comme celle de Hajila⁽¹⁾...

Des voix qui s'imposent et demandent, quoi...? Est-ce la voix qui habite le poète ancien, celui de la Grèce antique, celui des premiers temps de la poésie arabe ou encore ce génie qui pose la question à l'aède Si Mohand Ou M'hand⁽²⁾: *Parle et je ferai les vers – ou fais les vers et je parlerai (hder nek assdssefrugh – nehg ssefru nek ad heddregh – fais les vers et je parlerai (ssefru nek ad heddregh)*. Le poète choisit d'écouter la voix du "génie" et ne parlera plus qu'en vers. Lui qui possède l'écrit opte pour l'oralité et ne répètera jamais un poème.

On pourrait ainsi inscrire la démarche d'Assia Djébar dans une tradition de l'écriture, de la voix-écriture. Antériorité d'un déjà là, fût-il perdu ou fragmenté; posture d'écoute, de fidélité pour ne pas couvrir la voix qui vient. Mais le parallèle s'arrête là. Les voix qui arrivent sont des voix "réelles", qui sont, ont été ou auraient pu être, car les conditions des subalternes (les femmes et les vaincus), ne leur ont pas permis de se faire entendre, car ces subalternes peuvent s'interdire de dire. Dans le recueil de nouvelles, les seules "femmes libres", celles qui, dans

(1) Ibid.

(2) Cf. Mouloud Mammeri, *Les Isefra de Si Mohand ou M'hand, texte berbère et traduction*, Paris, Maspero, 1969. C'est l'histoire de Si Mohand Ou M'hand, poète kabyle de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle. C'est un tout jeune homme quand la Kabylie se soulève en 1871, en un mouvement qui dépasse le cadre régional, qui a un élan à l'échelle du pays. La Kabylie a payé très cher le prix de sa révolte. La famille de Si Mohand est décimée et ses biens séquestrés. Naît la vocation poétique et Mouloud Mammeri parle de «destin».

l'Algérie de la postindépendance, sortent pour travailler, quelques heures le matin avant l'arrivées des différents fonctionnaires, s'effacent, se mettent en marge, mais il faut les entendre, paroles et rires ironiques. Car c'est là la découverte que fait Assia Djebar au contact des femmes: quelle que soit leur situation, elles ont des capacités de résilience insoupçonnées pour celui qui ne sait ni écouter ni voir.

Mais il faut encore lire le sous-titre de l'essai: "... en marge de ma francophonie". Les points de suspension signalent une sorte d'hésitation, une interruption de l'énoncé, qui sera relancé (prend-il une autre direction?) vers francophonie, doublement infléchi par le possessif "ma" et marge. Francophonie, malgré le second élément du terme, "phonie", induit l'écriture, et précisément l'écriture dans la langue de l'Autre. Donc, doublement en marge, par rapport à une hypothétique et improbable centralité, et par rapport à cette marginalité de la francophonie.

"L'avant-propos" (*VA*, p. 7-8) précise la posture de l'auteure, qu'elle va déployer au cours de "moments", d'étapes et de poses:

"En marge de la francophonie" annonce mon sous-titre; je serai tentée de compléter" en marge" mais aussi "en marche". Oui mon écriture française est vraiment une marche, même imperceptible; la langue, dans ses jeux et enjeux, n'est-elle pas le seul bien que peut revendiquer l'écrivain?

La langue, seul territoire de l'écrivain affirme Assia Djebar. Langue française? francophone? Peut-être simplement djebarienne, c'est à dire mouvante, changeante, véritable corps mobile, au creux, à la rencontre de tant d'autres signes. Il est difficile de cerner et de fixer les périodes (les âges ou les ères) de la poétique de la langue/les langues. L'auteure nous aide (ce

public qui est évoqué dans cet avant-propos) en distribuant ses textes selon une architecture (toujours l'image de la construction à pièces différentes mais circulant et permettant la circulation à partir d'un centre, patio ouvert sur l'imaginaire, et permettant la circulation entre elles. Ce patio, c'est peut-être la langue, précisément celle qui s'écrit).

Le recueil de textes commence par un poème (la disposition de l'écrit sur la page incite à le lire comme tel), intitulé "Entre corps et voix". Cela commence par situer la pulsion et le risque de l'écriture:

Depuis si longtemps déjà
 toujours entre corps et voix
 et ce tangage des langages
 dans le mouvement d'une mémoire à creuser
 à ensoleiller
 risque de mon écriture
 d'envol
 d'exil
 d'incessants départs
 repères dans le sable ancestral
 Ecrire est une route

à ouvrir... (*VA*, p. 11)

Et toujours les points de suspension qui sont comme une voix qui soudain s'arrête, ou baisse au point d'être inaudible, de se perdre dans le sable du silence, ou une ouverture sur autre chose d'inattendu, un itinéraire imprévisible.

Cette première stance fait fonction de programme, qui sera développé (déployé) dans les trois points: "...Entre corps et voix", "Et ce tangage des langues", et "Repères dans le sable ancestral".

Géopoétique de l'écriture, portée par des images qui convergent entre elles pour approcher une conception de l'écriture bien précise, même si on ne peut la définir d'un seul fil, comme dirait Edouard Glissant. Écriture avec une antériorité (est-ce une généalogie?), entre voix et corps. Car une écriture de femme est mouvement, sortie du harem, ou de tout autre enfermement, dans une relation avec l'autre, les autres. La sortie n'est pas rupture, oubli de l'ombre encore toute proche. Assia Djebar aboutit à une homologie entre corps (son corps) et écriture (son écriture).

Langage du corps: est-ce parce que les langues ne peuvent permettre une expression des femmes, en tant que femmes? Ce langage du corps est marqué par le "hors", hors des règles d'expression orale et corporelle, mais aussi, hors des règles sociales. Il faut retenir le champ sémantique de *délire*, *tâtonnements*, *ivre*, *fou*. Ce langage du corps permet aux femmes de sortir du cadre d'une expression et d'une gestuelle codifiées. Cette sortie est, apparemment, handicapante car le corps n'obéit plus, ni à la raison ni à la loi. Ce langage de la transe s'inscrit dans une économie sociale: il faut une décharge du trop de tension, dans les temps de pression extrême. C'est ce décrit Frantz Fanon dans les *Damnées de la terre* quand il parle de la séance de transe des hommes en période coloniale.

Les années 2011 - ce qu'on appelle printemps ou révolutions arabes - verront la grande visibilité de ce langage des corps, qui sera toujours celui des femmes et deviendra (il l'était déjà, mais pas de façon aussi évidente) celui des femmes et des hommes, de tous les exclus et de leur corps.

On devine ce qu'il a fallu d'arrachement pour partir sans rompre définitivement, rompre aussi mais revenir, pas toujours physiquement car le corps continue sa pérégrination, encore

plus loin. Revenir par la mémoire, par la voix entendue, murmure ou chant, comme ce sera le cas de Taos et de son frère Jean. La "découverte" ou "révélation" de la force du chant - la voix - de la mère, Fadhma Ait Mansour, se fait dans des circonstances qu'Assia Djebbar rappelle:

Elle se trouvait, en août 1935 à Bône, où son frère Jean est professeur. Elle a alors vingt-deux ans et elle vient de faire, l'année précédente, un séjour à Paris, dans une pension d'étudiantes.

(...)

Un soir, alors que son frère, dans une pièce à côté, donne un cours à un élève, Taos est saisie d'une vive impression d'exil, une sorte de *ouahch*, c'est-à-dire de spleen; à ce moment-là "j'ai entendu en moi la voix de ma mère qui chantait ses chants!" raconte-t-elle.

(...)

Quand elle entend la voix de sa mère, qui chante en elle, elle désire entonner le même chant, elle commence, fredonne, puis se dit: "Non, je le chante si mal!"

Sur quoi Jean, qui vient de terminer son cours, en entendant sa soeur chanter de l'autre côté de la cloison, reprend à son tour le même chant maternel.

(...)

A ce moment-là, précisera-t-elle, elle a une vraie révélation: ce chant, se dit-elle, lui ramène à la fois sa mère et quelque chose de plus!⁽¹⁾

C'est un peu la même révélation, alors d'abord visuelle, quand Assia Djebbar découvre sur la table de montage le

(1) Assia Djebbar, VA, p. 133.

fantôme qu'est la femme voilée. Si la mémoire est corps de femme, elle est aussi voix, écorchée. C'est peut-être cela la marque d'une écriture francophone, cette antériorité qui se révèle un jour, brusquement. Cette découverte est possible parce qu'il y eut départ, détachement, exil:

Une fois que je m'étais détachée, c'était en quelque sorte sous l'oeil mort de la caméra que la réalité visible prenait ainsi sens - une sens de condamnation (VA, p. 99).

Ce départ, qui a été voulu et qui s'est imposé comme une nécessité, a été annoncé par Zoraïdé, "la première Algérienne qui écrit", précise l'auteure. "Fugitive et ne le sachant pas", non par inconscience mais parce que la trajectoire ne rend pas immédiatement visible le mouvement. Depuis Zoraïdé le chemin tracé a été emprunté par la mère de l'auteure partie seule (avec seulement sa plus jeune fille) rendre visite à son fils, jeune militant de l'indépendance, emprisonné en France.

Mouvement complexe, multiforme, de la parole qui se déploie dans l'espace quand l'aïeule s'affirme et dresse son verbe dans une société réputée respectueuse des hommes; mouvement en irrépressible élan, en danse, solitaire mais exposée (la narratrice de *Vaste est la prison*, aux côtés de Hajila, exposée et ne le sachant pas ou l'ayant toujours su), parodique (la jeune fille du *hazab* dans la première nouvelle de Femmes d'Alger...), entre femmes... Parole qui est habitée de tant de voix et d'accents.

Tangage entre parole et écriture, par où aller retrouver ce qui habite et interpelle l'écrit.

C'est par une disposition de l'auteure que ces voix l'entourent et se font exigeantes: sa solidarité, qui s'affirme très clairement - comme

dynamique de son écriture - à partir des années 80, au sortir des années cinéma, et à partir d'un travail sur les archives du temps colonial, à partir de la mémoire, incertaine, fragmentaire, transmise par les femmes de sa région, de Cherchell et du Chenoua. "La première des solidarités, écrit-elle, à assumer pour que les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit⁽¹⁾" est d'être à l'écoute de ces voix, d'aller au-delà des apparences (des préjugés). Ecouter, ce n'est pas seulement percevoir ce qui est articulé et émis, c'est aussi écouter le silence, la réticence, l'omission (comme elle le fera devant le silence des femmes sur le viol), la mémoire trouée, perdue. Cette solidarité est aussi un "héritage à assumer", pas à renier.

Elle déclare:

"J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas encore tout à fait.

(...)

Venant d'un monde et d'une culture profondément marqués par une traditionnelle ségrégation sexuelle (les femmes au-dedans, séparés des hommes au-dehors, le "public" masculin opposé à l'intime et au familial, le discours monotone des lieux d'hommes, différent de la polyphonie féminine - murmures et chuchotements ou au contraire vociférations en sociétés féminines...), venant donc de cette fatale, de cette mutilante dichotomie, je développe à mon tour, dans mon trajet individuel d'écrivain, une seconde coupure intérieure, un partage s'accroissant au fil des ans entre un parler arabophone (dissimulant d'ailleurs, au moment de l'enfance de ma mère

(1) Assia Djebar, FA, "Ouverture", p. 8

quand elle s'est citadinisée, un oubli du parler berbère des montagnes) et une pratique précoce, parce que d'abord scolaire, de la langue française"⁽¹⁾.

Dans ses fictions comme dans ses textes de réflexion et d'autoanalyse de sa démarche d'écrivain, la métaphore du voile revient très souvent. Le voile - une façon de faire un détour de la loi sociale et traditionnelle qui institue la non visibilité des femmes - permet d'accéder au monde du dehors, monde masculin. Pour Assia Djebar, c'est aussi une façon d'être dans l'écriture: "Car si écrire c'est s'exposer, s'afficher à la vue des autres, se voiler même écrivant a été, pour moi, un mode naturel" (VA, p. 98).

(1) Assia Djebar, VA, p. 72. A la dichotomie habituelle entre langues (l'arabe et le français), s'ajoute d'autres, entre la langue citadine et la langue amazigh oubliée...

8- *Éléments pour une histoire du "sujet" en littérature: une écriture de la dissidence, toujours...*

On peut rappeler qu'Assia Djébar entre en littérature sur un geste de rupture, multiple: avec le projet du père, avec l'exigence d'une littérature au service de la nation en lutte...

Nous avons vu que la critique nationaliste à peine esquissée la veille de ma guerre de libération (Mostefa Lacheraf, Mohammed-Cherif Sahli et Amar Ouzegane publient des articles dans le journal *Le Jeune musulman*, organe des Oulémas) a mal accueilli le premier roman d'Assia Djébar. Assia Djébar a un engagement évident en tant qu'individu (elle suit le mot d'ordre de grève de l'UGMA et interrompt ses études mais comme écrivain elle choisit de faire entendre une voix singulière, du côté des femmes. La romancière déclarera plus tard quelle a voulu montrer la prise de conscience "d'une jeune fille algérienne en révolte contre la tradition, son milieu, la famille. J'ai voulu montrer combien dans ce monde calme où rien objectivement n'avait encore changé se développait un processus qui laissait deviner les bouleversements futurs"⁽¹⁾.

On voit de développer un projet littéraire qui ira se précisant. La question des femmes est déjà posée, comme aspiration. L'auteure fait entendre une voix discordante selon les nationalistes algériens. Voix autre est-on obligé de reconnaître

(1) Assia Djébar, Interview, *L'Action*, 29 avril 1957.

aujourd'hui, apparemment en avance sur son temps, ou sur les marges. Dans cette perspective, son «travail» d'écriture laisse voir sa dimension politique.

«Sourcière des voix ensevelies», de définit-elle. Elle ne parle pas seulement d'elle-même, si seulement "pour" les femmes enfermées; elle parle «le» silence des femmes, pour montrer les conditions de ce silence, pour le faire entendre, montrer le mouvement contraint, contenu. Cette voie (voix) se retrouve de façon évidente, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, puis dans *L'Amour la fantasia* où l'autobiographie est croisée avec l'impossible biographie de ceux et celles que l'histoire a « mangés », où les violences, celle de la conquête et celle de la guerre de libération, se rencontrent dans l'espace de l'écriture et s'éclairent mutuellement, notamment pour ce qui est du viol: *ma sœur y a-t-il eu pour toi dommage?* La question posée par la narratrice aborde le silence des femmes sur le viol, silence de toute une société qui est alors menacée d'éclatement. Plus précisément, c'est le système patriarcal et ses valeurs de virilité masculine qui se trouvent menacés d'éclatement. Seul le silence des femmes, sur le corps des femmes, permet qu'ils tiennent encore.

Assia Djebar fait une autre narration de la guerre, celle qui se passe de façon presque invisible, basse, presque souterraine. Son récit, par bribes, suit le chemin et la stratégie de l'oralité et, partant, des brisures de la mémoire. On a une véritable problématique de la voix et du mouvement des corps.

Nulle part, sinon en littérature. Le texte "ultime" vient éclairer tout l'itinéraire d'une jeune fille qui émerge en tant qu'écrivain, en forgeant son écriture, en adoptant une posture d'écrivain précise, en continuant le travail sur la langue d'écriture dans ses relations aux autres langues, y compris celle du corps.

Texte rétrospectif, qui induit une relecture de tous les textes antérieurs. Texte qui peut enfin affronter le vertige de la mort que les autres textes ont tenté de masquer.

On pourrait retrouver quasiment tous les éléments d'une histoire de soi dans les textes antécédents d'Assia Djebar, reformulés, prolongés, mis en échos d'autres éléments. Mais un seul événement est mis au centre du dernier roman, la tentation de la mort, la mort voulue en un élan qui lance la jeune fille de 17 ans vers la mer. C'est ce que j'avais appelé "le vol d'Icare⁽¹⁾".

Dans l'histoire immédiate, la narratrice ne s'est pas tuée, elle s'est tue: «Je commence à comprendre que le plus grave fut mon silence» (p. 379).

Elle aurait pu mourir, le corps fragmenté sous le tram, corps autrement "tracé" alors sur les rails. Cette fragmentation était préfigurée par la lettre déchirée, lettre qui pour la première fois était un écrit personnel (et qui dit personnel dit personne). Elle était annoncée par l'épisode de la bicyclette. C'était le premier interdit du père, le premier implicitement raconté. Premier démembrement⁽²⁾ du corps féminin, par la loi patriarcale. Déterritorialisation aussi. Il faut remarquer que cette déterritorialisation du corps (et précisément du corps des femmes) le désigne comme lieu de la violence, celle du patriarcat comme celle des luttes de résistance et de libération (y compris aujourd'hui encore dans les révolutions arabes).

(1) Zineb Ali-Benali, "Assia Djebar, le vol d'Icare", *Le soir d'Algérie*, 22 février 2015.

(2) On peut relire l'étude de Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en islam*, éd. Presses universitaires de France, 1975. Le sociologue s'occupe de la notion de 'awra, qui serait l'interdiction de montrer des parties de son corps et de voir des parties d'un autre corps. Il concerne les deux sexes, mais particulièrement les femmes. On peut retenir la fragmentation qui est opérée sur les corps.

La pulsion de mort, cet élan de disparition, serait-il geste libérateur? Dissoudre son corps dans la mer ou le diffracter sur les rails de la machine moderne serait geste de refus? «De quel passé perdu a jailli en elle ce délire?» (p.382). Peut-être est-il dans l'histoire de toutes les femmes de son pays, la marque de leur désespoir. Elle avait déjà raconté ou évoqué le geste de refus, exprimé par la parole et l'acte ou douloureusement vécu dans la mort, d'une aïeule qui s'était dressée contre la Loi ou l'avait contestée par la mort.

"La maison de mon père": cela revient comme un leitmotiv. Le déterminant "la" tient au loin "maison" et le possessif "mon" dit la relation au père, relation d'affection. Cet énoncé dit aussi la relation à l'héritage du père, relation rendue impossible, "barrée". Cet héritage n'est pas tant matériel que mémoriel et affectif. Cette relation rendue impossible est inscrite dans l'impossibilité du retour et de la résidence dans la maison du père. Dépossession? Plus grave encore, déshérence.

Au milieu de la première décennie du nouveau siècle, un demi-siècle d'une Algérie indépendante, Assia Djebar confie: "Enfin le silence. Enfin toi seule et ta mémoire ouverte. Et tu te purifies par des mots de poussière et de braises. Tatouée, tu marches sans savoir où, l'horizon droit devant. C'est cela, jusqu'à l'horizon" (NP, p. 398).

Sous un titre énigmatique et non thématique, car le titre annonce généralement ce dont va parler le texte. Titre comme en suspens: nulle part dans la maison de mon père... quoi? A la fin de la remémoration, on lira: je n'ai plus de place... Terrible constat. Exil définitif?

Assia Djebar a repris dans l'ultime texte le récit des

éléments, jusque-là épars, de sa vie. Elle les réorganise autour de l'événement qu'elle a enveloppé dans le linceul du silence, la tentation de la disparition. Tous ses textes ont tourné autour de ce trou béant, qui les relance chaque fois. Ce trou béant c'est la force, dynamique et désespoir de son écriture. Elle parle dans la postface d'auto-dévoilement.

Assia Djebbbar a dit

1. Pourquoi écrire?

Pourquoi écrite? J'écris contre la mort, j'écris contre l'oubli... J'écris dans l'espoir dérisoire de laisser une trace, une ombre, une griffure sur un sable mouvant, dans la poussière qui vole, dans le Sahara qui remonte...

J'écris parce que je ne peux faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires. J'écris à force de me taire. J'écris en bout ou en continuation de mon silence... J'écris parce que, malgré toutes les désespérances l'espoir (et je crois l'amour) travaille en moi.

"Écriture et travail"? J'aurais préféré "écriture: hasard ou nécessité"? J'aurais alors sans toute répondu d'une façon plus "ordonnée" si je puis dire.

Accessoirement, par les hasards de la biographie, je travaille, comme vous le savez, en qualité d'enseignantes universitaires. Paris, novembre 1985 (publiée dans *Présence de femmes*: "Gestes acquis, gestes conquis", Groupe Aïcha, éd. Hiwar, Alger, 1986.

«Qui suis-je? J'avais répondu au début: d'abord une romancière de langue française... Pourquoi ne pas terminer en me reposant la question à moi-même? Qui suis-je? Une femme dont la culture est l'arabe et l'islam...»

Dirais-je aujourd'hui que pour moi, écrire-écrire de la seule

écriture qui me pousse, et m'habite, et me commande, écrire en français mais pour inscrire tout de même voix des aïeules et vérités inversées, renversées, dans leurs jeux d'ombre et de réalité, ce serait cela, écrire en francophonie.

Assia Djébar. «Pour quelle vérité...» *Le Magazine littéraire*, N° 451, Mars 2006, p. 44.

2. Assia Djébar

Discours de réception à l'Académie française, (extrait) 22 juin 2006

Assia Djébar a été élue à la place laissée vacante par la mort de M. Georges Vedel. Elle fait son discours en commençant par l'éloge de son prédécesseur. Dans la dernière partie de son intervention, elle aborde "une autre histoire".

Il y a une autre Histoire, Mesdames et Messieurs, et consécutive à celle-ci... Permettez-moi de l'évoquer à présent: la France, sur plus d'un demi-siècle, a affronté le mouvement irréversible et mondial de décolonisation des peuples. Il fut vécu, sur ma terre natale, en lourd passif de vies humaines écrasées, de sacrifices privés et publics innombrables, et douloureux, cela, sur les deux versants de ce déchirement.

Il s'agissait, aussi d'une confrontation plus large de l'Europe avec tout le Tiers Monde. Aux philosophes de l'Histoire de mesurer pourquoi les deux dernières guerres mondiales ont pris racine sans doute dans le fait que l'Allemagne, puissance réunifiée en 1870, fut écartée du dépeçage colonial de l'Afrique, au XIX^e siècle.

L'Afrique du Nord, du temps de l'Empire français, — comme le reste de l'Afrique de la part de ses coloniaux anglais, portugais ou belges — a subi, un siècle et demi durant, dépossession de ses richesses naturelles, déstructuration de ses

assises sociales, et, pour l'Algérie, exclusion dans l'enseignement de ses deux langues identitaires, le berbère séculaire, et la langue arabe dont la qualité poétique ne pouvait alors, pour moi, être perçue que dans les versets coraniques qui me restent chers.

Mesdames et Messieurs, le colonialisme vécu au jour le jour par nos ancêtres, sur quatre générations au moins, a été une immense plaie! Une plaie dont certains ont rouvert récemment la mémoire, trop légèrement et par dérisoire calcul électoraliste. En 1950 déjà, dans son «Discours sur le Colonialisme» le grand poète Aimé Césaire avait montré, avec le souffle puissant de sa parole, comment les guerres coloniales en Afrique et en Asie ont, en fait, «décivilisé» et «ensauvagé», dit-il, l'Europe».

(...)

Je voudrais ajouter, en songeant aux si nombreuses Algériennes qui se battent aujourd'hui pour leurs droits de citoyennes, ma reconnaissance pour Germaine Tillion, devancière de nous toutes, par ses travaux dans les Aurès, déjà dans les années trente, par son action de dialogue en pleine bataille d'Alger en 1957, également pour son livre *Le harem et les Cousins* qui, dès les années soixante, nous devint «livre-phare», œuvre de lucidité plus que de polémique.

Comme Georges Vedel, je me destinais à la philosophie. Passionnée, étais-je à vingt ans, par la stature d'Averroès, cet Ibn Rochd andalou de génie dont l'audace de la pensée a revivifié l'héritage occidental, mais alors que j'avais appris au collègue l'anglais, le latin et le grec, comme je demandais en vain à perfectionner mon arabe classique, j'ai dû restreindre mon ambition en me résignant à devenir historienne. En ce sens, le monolinguisme français, institué en Algérie coloniale,

tendant à dévaluer nos langues maternelles, nous poussa encore davantage à la quête des origines.

Ainsi, dirais-je, s'aviva mon «désir ardent de langue», une langue en mouvement, une langue rythmée par moi pour me dire ou pour dire que je ne savais pas me dire, sinon hélas dans parfois la blessure... sinon dans l'entrebâillement entre deux, non, entre trois langues et dans ce triangle irrégulier, sur des niveaux d'intensité ou de précision différents, trouver mon centre d'équilibre ou de tangage pour poser mon écriture, la stabiliser oui risquer au contraire son envol.

La langue française, la vôtre, Mesdames et Messieurs, devenue la mienne, tout au moins en écriture, le français donc est lieu de creusement de mon travail, espace de ma méditation ou de ma rêverie, cible de mon utopie peut-être, je dirai même; tempo de ma respiration, au jour le jour: ce que je voudrais esquisser, en cet instant où je demeure silhouette dressée sur votre seuil. Je me souviens, l'an dernier, en Juin 2005, le jour où vous m'avez élue à votre Académie, aux journalistes qui quêtaient ma réaction, j'avais répondu que «*J'étais contente pour la francophonie du Maghreb*». La sobriété s'imposait, car m'avait saisie la sensation presque physique que vos portes ne s'ouvraient pas pour moi seule, ni pour mes seuls livres, mais pour les ombres encore vives de mes confrères — écrivains, journalistes, intellectuels, femmes et hommes d'Algérie qui, dans la décennie quatre-vingt-dix ont payé de leur vie le fait d'écrire, d'exposer leurs idées ou tout simplement d'enseigner... en langue française.

Depuis, grâce à Dieu, mon pays cautérise peu à peu ses blessures.

Il serait utile peut être de rappeler que, dans mon enfance en Algérie coloniale (on me disait alors «française musulmane») alors que l'on nous enseignait «*nos ancêtres les Gaulois*», à cette époque justement des Gaulois, l'Afrique du Nord, (on

l'appelait aussi la Numidie), ma terre ancestrale avait déjà une littérature écrite de haute qualité, de langue latine...

3. Assia Djébar

Discours à Francfort en recevant le Prix des Editeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix 2000. Elle prononce ce discours, dans lequel elle revient sur son itinéraire d'écrivain à travers l'évocation de l'histoire de son pays (extraits)⁽¹⁾

Je voudrais me présenter devant vous simplement comme une femme-écrivain issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée. J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits, dont je ne me délie pas encore tout à fait.

J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle.

Je crois, en outre, que ma langue de souche, celle de tout le Maghreb, je veux dire la langue berbère, celle d'Antinéa, la reine des Touaregs où le matriarcat fut longtemps de règle, celle de Jugurtha qui a porté au plus haut l'esprit de résistance contre l'impérialisme romain, cette langue donc que je ne peux oublier, dont la scansion m'est toujours présente et que pourtant je ne parle pas, est la forme même où, malgré moi et en moi, je dis «non»: comme femme, et surtout, me semble-t-il, dans mon effort durable d'écrivain.

Langue, dirais-je, de l'irréductibilité. Et plutôt que d'évoquer,

(1) Le discours de réception à l'Académie française peut être lu en intégralité sur le site de l'institution. Celui de la réception du prix de la Paix, Francfort, peut être consulté sur le site d'Assia Djébar

sur ce point, un désir d'enracinement ou de réenracinement, pour ainsi dire de généalogie, je voudrais préciser que si j'avais été celte ou basque ou kurde, il en aurait été de même pour moi: dire «non» à certaines étapes essentielles de mon parcours — et le dire quand la langue de la première origine se cabre et vibre en vous, en des circonstances où le pouvoir trop lourd d'un Etat, d'une religion ou d'une évidente oppression a tout fait pour l'effacer, elle, cette première langue —, dire «non» ainsi, qui peut paraître un «non» d'entêtement, de silence, de refus de participation à une poussée collective de séduction — ou de mode—, cet instinct pas seulement de préservation individuelle, mais qui serait un «non» quelquefois apparemment gratuit, ou de pur orgueil de l'ombre, en somme, cette intégrité du moi intellectuel et moral, ce recul ni prudent ni raisonné, bref, ce «non» de résistance qui surgit en vous quelquefois avant même que votre esprit n'ait réussi à le justifier, eh bien, c'est cette permanence du «non» intérieur que j'entends en moi, dans une forme et un son berbères, et qui m'apparaît comme le socle même de ma personnalité ou de ma durée littéraire.

(...)

Langue de l'autre à écrire et qu'on respire; mais mon oreille restait, reste toujours hors champ, hors la lettre. Comment, d'ailleurs, aurais-je pu infléchir le français, dans son rythme et son souffle premiers, si je ne gardais pas, même dans l'exil le plus distendu, l'ancrage dans des voix familières, voix de fureur et de douceur, barbares et gutturales, intimes, celles des lieux féminins de l'enfance, celles vociférantes et improvisées des visiteuses de sanctuaires, celles des lyriques ou des désespérées?

Toujours naturellement hors français, donc semblant ensauvagées, en tout cas rebelles: «analphabètes», disait-on des

inconnues autour de moi, fillette, parce que sans même l'alphabet arabe, excepté pour des amulettes qu'elles me pendaient au cou, sous ma chemise et avec des caresses, «pour me protéger à l'école», soufflaient-elles. Entendez, à l'école des Français.

C'est ainsi que j'ai cru longtemps que toute navigation dans la nuit des femmes me ferait retrouver la force, l'énergie, la foi des aïeules, inébranlables. Je rêvais qu'elles me transmettraient, elles, leur secret de survie, pour peu que je tente cet effort de remonter le courant, les eaux du reflux, disons la dispersion dans l'oralité.

* * *

La transmission féminine s'est (...) rééclairée, pour moi, plus en arrière; l'anamnèse s'est remise en mouvement. Ma grand-mère, que je ne voyais jusque-là qu'en aïeule conteuse de la geste tribale, a ressuscité sous ma plume, mais en adolescente descendant de la montagne pour être «donnée», à l'âge de 13 ans, à un riche notable de la cité. Veuve peu après, elle retournera à la *zaouia* première, se mariera deux autres fois, pour demander, en 1920, au juge-cadi la séparation conjugale, avec la gestion de ses biens, ce que l'Islam permet aux femmes depuis des siècles. A partir de là, dans la cité au passé andalou où elle s'installe, elle va régenter, conseiller, servir d'arbitre pour les autres femmes, tout en élevant ses cinq enfants.

A cette même période, entre 1880 et 1920 environ, voici l'une de ses contemporaines, mais en Egypte: il s'agit de la grande Hoda Sha'rawi, issue de la haute bourgeoisie, qui va devenir la première féministe du monde arabe, plus exemplaire pour les Egyptiennes que, plus tard, Simone de Beauvoir pour les Françaises.

Elle naît fille d'un très riche et influent personnage. Elle a

passé son enfance dans un véritable harem, avec des eunuques (esclaves soudanais castrés). Mais elle reçoit, à domicile, en même temps que son jeune frère, une instruction de qualité. Elle apprend, outre l'arabe, le turc, langue de sa mère circassienne, et le français ; elle joue du piano. Mais, pour conserver dans la famille l'important patrimoine dont elle a hérité, on la marie à 13 ans à son cousin germain, bien plus âgé. Dix mois après, elle fuit son mari, reprend son adolescence interrompue. Elle a soif de connaissances.

En 1922, Hoda Sha'rawi, qui s'est déjà affranchie du voile en public, créera la première Union des Femmes Egyptiennes et fondera la première revue de femmes. Jusqu'en 1947, à sa mort, le mouvement des femmes, dans des manifestations politiques et culturelles, se groupera toujours autour d'elle... Au Maghreb, ma mère, dans les années 30, rêvait avec ses amies de cette effervescence des Egyptiennes, des Syriennes, des Turques et des Iraniennes. Annésie pourtant, aujourd'hui, sur cette dynamique de la première moitié du siècle? Ne surnage de cet oubli que le souvenir de la cantatrice Oum Kalsoum et ses émules. Parole, chant et écriture: que serait notre «inspiration» si elle n'allait pas à la recherche de cette bouche obscure, si elle n'allait pas boire au flux souterrain de la mémoire anonyme, des paroles invisibles, fondues, imperceptibles parfois? Cris étouffés, soudain fixés, parole et silence se mêlent, tout au bord de la dilution !

* * *

Octobre 1988 à Alger. Une semaine d'insurrections dans la capitale par une jeunesse trop longtemps désoccupée, encadrée partiellement ou infiltrée par des islamistes. Après plusieurs jours de désordre, le Président algérien affaibli laisse l'armée tirer sur les manifestants désarmés. Le bilan est de plusieurs centaines de morts ! Tragédie dont le glas annonce un avenir sombre.

Dès les premiers jours, je m'étais précipitée à Alger pour être auprès de ma fille, jeune étudiante. Bloquée dans un appartement des hauteurs d'une terrasse, j'ai contemplant durant plusieurs nuits d'insomnie les tanks sillonnant la capitale placée sous couvre-feu.

Sans m'imaginer en Cassandre, il m'était aisé de prévoir que, dans l'année qui suivrait, les intégristes reviendraient au centre de la sphère politique; eux, certes auréolés par ces morts d'innocents, mais résolus à imposer leur vision caricaturale d'un Islam des origines. En attendant, les conséquences premières du terrible drame furent la fin du parti unique —«Front de libération» qui ne libérait plus rien depuis vingt-six ans—, mais aussi la légalisation d'un parti politique religieux, mesure en contradiction avec la Constitution, qui garantissait un minimum de laïcité.

(...)

L'écriture à laquelle je me vouais dans ce malheur algérien, est-ce l'alarme, est-ce l'appel au secours (au secours de vous-même)? Elle est le dialogue suspendu avec l'ami sur lequel est tombée la hache, dans la tête de qui a sonné la balle, tandis que vous, vous survivez, tandis que vous, vous questionnez sur les tout petits détails, juste avant que celui ou celle que vous avez connu soit pétrifié en victime, en cadavre, en silence!

Votre écriture, donc, danse avec des fantômes, et, tant que vous vivez encore, cette nécessité de la narration court en vous comme votre seule électricité. Ce n'est même plus la langue, celle-ci pourrait devenir informe ou, pourquoi pas, langue des signes pour sourds-muets ; simplement vous soutient le fil de la continuité, de la volonté de dire ou du désir sauvage de ne pas oublier... Certains parleraient de l'acier de la résistance.

(...)

Finalement, j'appellerai décidément ces dernières années

de mon pays «les années de Joseph»! Rappelez-vous: Joseph, injustement calomnié, est enfermé dans la prison du Pharaon, de longues années. On s'aperçoit qu'il sait interpréter les songes. C'est ce don de prescience — ou d'interprétation — qui intéresse le Pharaon. Celui-ci envoie un messenger pour le libérer et l'amener à lui. Alors (et c'est la version coranique que j'ai éclairée dans la nouvelle *La Beauté de Joseph*), Joseph refuse de sortir, par scrupule. «Allez d'abord, dit-il, demander aux femmes qu'elles m'innocentent!»

Ce suspens de l'histoire — Joseph, sur le seuil de la prison et qui attend —, je l'aime particulièrement, car le texte de la *sourate* 12 est d'une beauté littéraire troublante. Dans cette version, c'est le verdict des femmes (elles qui étaient dans le désir d'amour de Joseph et dans l'interdit de cet amour) qui rend à Joseph sa liberté et lui permet son ascension extraordinaire en Egypte, lui, l'étranger!

Contrairement à la *Genèse*, la *sourate* coranique ne nous rapporte pas une épouse de Putiphar calomnatrice et mauvaise. Au contraire, celle-ci, ainsi que ses compagnes, en innocentant Joseph et en invoquant «la miséricorde de Dieu» par leur parole de vérité, libèrent véritablement Joseph (Youssef en arabe).

(...)

4. Delacroix

Femmes d'Alger dans leur appartement: trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos ; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer ce chatoiement de couleurs qui auréole les trois autres femmes. Tout le sens du

tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part — lumière de serre ou d'aquarium — le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point.

Quinze ans après ces journées d'Alger, Delacroix se ressouvient, y travaille et donne au salon de 1849 une seconde version des *Femmes d'Alger*.

La composition est à peu près identique, mais plusieurs changements font mieux apparaître par récurrence le sens latent du tableau.

Dans cette seconde toile où les traits des personnages sont moins précis, les éléments du décor moins fouillés, l'angle de vision s'est élargi. Cet effet de cadrage a pour triple résultat: d'éloigner de nous les trois femmes qui s'enfoncent alors plus profondément dans leur retrait, de découvrir et dénuder entièrement un des murs de la chambre, de le faire peser d'un plus grand poids sur la solitude de ces femmes, enfin d'accentuer le caractère irréel de la lumière. Celle-ci fait mieux apparaître ce que l'ombre recèle comme menace invisible, omniprésente, par le truchement de la servante qu'on ne distingue presque plus mais qui est là, attentive.

Femmes en attente toujours. Moins sultane soudain que prisonnière. N'entretenant avec nous, spectateurs, aucun rapport. Ne s'abandonnant ni ne se refusant au regard. Etrangères mais présentes terriblement dans cette atmosphère raréfiée de la claustration.

(...)

Le tableau de Delacroix se perçoit comme une approche d'un Orient au féminin - la première sans doute dans la peinture européenne, habituée à traiter littérairement le thème de l'odalisque ou à évoquer seulement cruauté et nudité du sérail.

(...)

Ces femmes, est-ce parce qu'elles rêvent qu'elles ne nous regardent pas, ou est-ce parce que, enfermées sans recours, elles ne peuvent même plus nous entrevoir? Rien ne se devine de l'âme de ces dolentes assises, comme noyées dans ce qui les entoure. Elles demeurent absentes à elles-mêmes, à leur corps, à leur sensualité, à leur bonheur.

Entre elles et nous, spectateurs, il y a la seconde du dévoilement, le pas qui a franchi le vestibule de l'intimité, le frôlement surpris du voleur, de l'espion, du voyeur. Deux ans auparavant seulement, le peintre y aurait risqué sa vie.

Flotte donc entre ces femmes d'Alger et nous, l'interdit/ Neutre, anonyme, omniprésent (FA,148-149-150).

5. *Le Blanc de l'Algérie*

J'ai voulu par ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate: la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un auteur dramatique); raconter quelques éclats d'une amitié ancienne, mais décrire aussi, pour chacun, le jour de l'assassinat et des funérailles – ce que chacun de ces trois intellectuels représentait, dans sa singularité et son authenticité, pour les siens, pour sa ville d'origine, sa tribu.

S'est installé en moi le désir de dérouler une procession: celle des écrivains d'Algérie, depuis au moins une génération, saisis à l'approche de leur mort – celle-ci accidentelle, par

maladie ou, pour les plus récents, par meurtre.

Je ne polémique pas; ni non plus ne pratique l'exercice de déploration littéraire. Le plus simplement possible (et, pour certains, après enquête auprès de quelques proches) je rétablis le récit des jours – avec parfois des signes naïfs, des présages – à l'approche du trépas.

«Le Blanc de l'Algérie» n'est pourtant pas un récit sur la mort en marche, en Algérie. Peu à peu, au cours de cette procession, entrecoupée de retours en arrière dans la guerre d'hier, s'établit, sur un peu plus de trente ans et à l'occasion d'une vingtaine de morts d'hommes – et de femmes – de plume, une recherche irrésistible de liturgie (*BA*, p. 11-12)

6. Fillette arabe allant pour la première fois à l'école

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien.

Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. Dès le premier jour où une fillette «sort» pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance: sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra inmanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr «la» lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré.

Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-là invisible. Transformez-là en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire? Le geôlier d'un

corps sans mots – et les mots écrits sont mobiles – peut finir, lui, par dormir tranquille: il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe.

Si la jeune fille écrit? Sa voix, en dépit du silence, circule. Un papier. Un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir. Un enfant au secret. Le gardien devra veiller jour et nuit. L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste. Tout est à recommencer (AF, p. 11-12)

(...) à l'heure de la sieste, elle a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle. Le correspondant mystérieux rappelle la cérémonie des prix qui s'est déroulée deux ou trois jours auparavant; il m'a vue monter sur l'estrade. Je me souviens de l'avoir défié du regard à la sortie, dans les couloirs du lycée de garçons. Il propose un échange de lettres «amicales». Indécence de la demande aux yeux du père, comme si les préparatifs d'un rapt inévitables s'amorçaient dans cette invite.

Les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire.

Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour; l'intrigue s'est épanouie au fait de la censure paternelle. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français: ainsi, cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire...

A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi. (AF, p. 12)

7. *La femme sans sépulture*

(Zoulikha a disparu et son corps n'a jamais été retrouvé. L'enquête historique vient buter sur la disparition. Alors que faire ? Lui donner la parole. Elle dit quelle sépulture elle aurait souhaitée).

Dès qu'ils ont commencé à me mettre à la question – dans une tente, dans une cabane, je ne sais, aveuglés étais-je en descendants de l'hélicoptère, j'avais il est vrai, délibérément, par instinct irréductible, oui, j'avais fermé les paupières. Dès qu'ils m'ont interrogée, une première fois – une phrase inutile, inefficace, j'ai su la nécessité de rire: ils posaient déjà les fils de la gégène, ils apportaient les bidons d'eau pour la baignoire, ils aiguisaient les couteaux dans le crissement convenu, tout cela, au fond, pour prendre les mesures de mon corps (p. 199-200)

Après le supplice, l'un de ses compagnons de combat, tous plus très jeunes, a récupéré son corps, l'a porté sur son dos et lui a donné une sépulture:

Lui seul, malgré lui et malgré les autres, il réussit à m'enfermer, à me plomber. Il m'enterra. C'était sa forme d'amour. Alors que, spontanément, l'ennemi avait trouvé ce qui convenait le mieux à mes fibres, à mes muscles: pourrir en plein air, sous les youyous des femmes me transperçant (FS, p. 210)

8. *Loin de Médine*

J'ai appelé « roman » cet ensemble de récits, de scènes, de visions parfois, qu'a nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam (Ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari).

Au cours de la période évoquée ici, qui commence avec la

mort de Mohammed ((632)), de multiples destinées de femmes qui se sont imposées à moi: j'ai cherché à les ressusciter... Femmes en mouvement «loin de Médine», c'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle.

Musulmanes ou non musulmanes – du moins dans cette première partie «Filles d'Ismaël» -, elles trouvent, par brefs instants, mais dans des circonstances ineffaçables, le texte des chroniqueurs qui écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits. Transmetteurs certes scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine...

Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter.

Plusieurs voix de «rawiyates» ((«Rawiya»; féminin de «rawi», c'est-à-dire transmetteur de la vie du Prophète et de celle de ses Compagnons.)) entrecoupent cette reconstitution, tissant l'arrière-plan de ce premier théâtre islamique comme si des contemporaines, anonymes ou connues, observaient des coulisses de quelle façon, sitôt Mohammed disparu, les mises en scène du pouvoir se cherchent, se brouillent, se superposent.

Les querelles de succession sont les prodromes de la prochaine guerre civile entre Musulmans, la « grande fitna ». (LM, p. 7-8)

9. Ecrire, "Pour quelle vérité?"

IÉcrire d'abord, et quelle que soit la langue,
celle qu'on balbutie ou qu'on crie,
puis plus tard qu'on écrit - et ce n'est plus
soudain la même!

Écrire enfin, ou malgré l'hiatus qui par la
suite va vous suivre, comme une ombre
brisée, déformée...

Écrire, cela aurait pu être en chinois, ou en
bengali, ou en anglais: ce fut en arabe (pour
apprendre le Coran) et en français; à l'école.

Écrire, ce fut d'abord la première;
l'obscur nécessité.

II

Le français donc, celui de l'école, celui de
"nos ancêtres, les Gaulois", or ils n'étaient
pas "nos ancêtres", et ils n'étaient pas Gaulois!

Mes, nos ancêtres parlaient, ou criaient,
ou chantaient en arabe, en berbère, en...

Quelle importance, puisqu'ils n'écrivaient
pas, ou plutôt qu'ils n'écrivaient plus,
ils faisaient la guerre (du moins,
dans les récits de nos grands-mères!).

Ma grand-mère, en arabe, racontait aux
enfants autour d'elle, la guerre, les otages,
l'incendie des oliviers, à la zaouïa.

A l'école française, l'institutrice - venue
de France - racontait Charlemagne, et même
Charles Martel à Poitiers...

En arabe, l'aïeule continuait
son histoire, toujours la nuit
et sur la natte, près des bougies...

La voix de la maîtresse et celle de l'aïeule de
la nuit se sont entrelacées dans ma mémoire!

III

Dirais-je aujourd'hui que pour moi, écrire -
écrire de la seule écriture qui me pousse, et
m'habite, et me commande, écrire en français
mais pour inscrire tout de même voix
des aïeules et vérités inversées, renversées,
dans leurs jeux d'ombre et de réalité,
ce serait cela, écrire en francophonie,

Sur les marges,

A la frontière, au plus loin de soi-même,
de nous...

D'eux, là-bas, autrefois ennemis

L'écriture double

Les vérités doubles et se réfléchissant en contraires

Écrire en francophonie

En francographie

En français encore vivant

En soubresauts entre la langue des
origines déchirées, dépenaillées, lambeaux
de mémoire

Et le français qui résiste, mon français qui,
malgré moi, fait, en moi, le grand écart,

Pour réparer, bien sûr,

Pour renaître, hier et demain,

Pour quelle vérité...⁽¹⁾

(1) Assia Djebar, "Pour quelle vérité...", poème inédit, Le magazine littéraire, numéro 451, mars 2006.

10. Langues au féminin

Chez nous toute femme a quatre langues

la langue du roc, la plus ancienne,

disons celle de Jugurtha, «la libyque», appelait-on cette
berbère le plus souvent rebelle et fauve, la seconde, celle du
Livre et des prières cinq fois par jour, celle du Prophète dans sa
caravane écoutant, et voyant, et subissant Gabriel, la langue
arabe donc, qui, pour moi, enfant, se donnait des airs de
précieuses, affichait, pour nous autrefois, ses manières hautaines.

(...)

la troisième serait la langue des maîtres d'hier, ceux-ci
ayant fini par partir, mais nous laissant leur ombre, leurs
remords, un peu certes de leur mémoire à l'envers

ou de leur peau qui s'esquame,

disons «la langue franque»

Trois langues auxquelles s'accouple un quatrième langage:
celui du corps avec ses danses, ses transes, ses suffocations

Parfois son asphyxie,

Et son délire

Ses tâtonnements de mendiant ivre

Son élan fou

D'infirme, soudain

celui du corps avec ses danses, ses transes, ses suffocations

parfois son asphyxie

et son délire

ses tâtonnements de mendiant ivre

son élan fou

D'infirme soudain (AV, p. 13-14)

11. Mémoire des mémoires perdues⁽¹⁾

Pélissier «le barbare», lui, le chef guerrier tant décrié ensuite, me devient premier écrivain de la première, guerre d'Algérie! Car il s'approche des victimes quand elles viennent à peine de frémir, non de haine mais de furia, et du désir de mourir ... Pélissier, bourreau-greffier, porte dans les mains le flambeau de mort et en éclaire ces martyrs. Ces femmes, ces hommes ces enfants pour lesquels les pleureuses n'ont pu officier (nulle face lacérée, nul hymne lancinant lentement dévidé), car les pleureuses se sont trouvés confondues dans le brasier... Une tribu entière! Les survivants, en tâtonnant aux rives de l'aurore, ne sont même plus des ressuscités, des ombres vidées plutôt, pour lesquelles n'existe, en plein midi, qu'une lumière d'échaudoir⁽²⁾.

(...)

Pélissier «le barbare», lui, le chef guerrier tant décrié ensuite, me devient premier écrivain de la première, guerre d'Algérie! Car il s'approche des victimes quand elles viennent à peine de frémir, non de haine mais de furia, et du désir de mourir ... Pélissier, bourreau-greffier, porte dans les mains le flambeau de mort et en éclaire ces martyrs. Ces femmes, ces hommes ces enfants pour lesquels les pleureuses n'ont pu officier (nulle face lacérée, nul hymne lancinant lentement dévidé), car les pleureuses se sont trouvés confondues dans le brasier. .. Une tribu entière! Les survivants, en tâtonnant aux rives de l'aurore, ne sont même plus des ressuscités, des ombres

(1) Titre de Z. Ali-Benali

(2) AF, Ibid. Depuis, des universitaires ont effectués des explorations dans les fameuses grottes et ont retrouvé les restes des enfumés de Pélissier (18 et 19 juin 1845), Cf. Yacine Alim, "Mise à jour de restes humains dans la grotte de Nekmaria", *El Watan*, le 21 juin 2011

vidées plutôt, pour lesquelles n'existe, en plein midi, qu'une lumière d'échaudoir (AF, p. 90-91)

12. Les yeux de la langue

Au plus loin dans la maison du père

Ce matin, le premier en terre américaine, en cette année 1996, ces mots en moi:

-Tu négocies toujours avec ton pays, mais mal. Tu veux le quitter et ne pas le quitter, l'oublier et ne pas l'oublier, le maudire et le célébrer... Tu lui tournes le dos, tu vas au plus loin, cela te fait mal- une déchirure qui n'en finit pas - tu vas le plus loin possible et au plus loin tu te sens davantage des ailes pour t'envoler, t'alléger, rêver continument et gratuitement; tu sens vivacement tes pieds en tous lieux battre le rythme, la vie, le bonheur ou son illusion.

Oui, tu acceptes d'aller vivre le plus loin possible, en Louisiane ou en Californie et demain au Japon, en Inde, au Tibet ou dans les sables des routes d'autrefois, des routes de la soie, au cœur le plus nombreux de l'Asie, de l'Orient, le plus loin possible jusqu'à te retrouver vers la fin - lui, le pays - face à toi, te bloquant encore l'issue, révélant ailleurs ses murs, sa prison, son opacité.

Tu vis le plus loin possible de l'Algérie; désormais tu veux lui tourner le dos une fois pour toutes, et là...

Là des yeux larges, des yeux profonds au regard immobile te poussent dans le dos, s'ouvrent et s'élargissent dans ton dos, oui, et c'est pour regarder encore ce pays et son drame, et son sang, contempler à la fois sa trahison, son martyre et...

Et sa malédiction.

Des yeux ? Les yeux de la langue, les yeux de la mémoire perdue... La lampe qui bruisse et qui n'a plus de mot en toi, la muette souterraine qui n'a pas plus de force pour mouvoir la main et inscrire (quels en seraient les caractères ?) l'alphabet étrange dont s'entoura, avant de mourir Tin Hinan.

La langue sans les signes, avec seulement un bruit qui écorche, qui désaccorde la seconde langue - celle-ci se dit sacrée, elle te rendait bègue devant ta mère et ses amies poétesses qui déclamaient, qui improvisaient mais toujours en cette seconde langue, langue du Livre quand elles pleuraient la mort en vers de lacération -, tout ce temps, la première, la secrète, la païenne, la langue qui assourdissait, qui réclamait dialogue, qui au fond de ton larynx soliloquait jusqu'à t'étouffer, tout ce temps, la langue primitive qu'on prétend barbare, aurait pu danser en toi et te faire danser, mais trop tard!

Trop tard, tu t'envolais ailleurs, dehors, dans un espace où les langues et les corps s'emmêlaient en fantaisie, en liberté: chœur et ballet s'enrichissaient, se diversifiaient - et en premier, pour toi, la langue franque qui pour te séduire, cachait son prix de sang (les plaies sanglantes de cadavres de tes ancêtres que ses maîtres avaient abattus et qu'elle avait, elle, enterrés) , la franque donc qui exposait devant toi, en appât, les mots de ses poètes, de ses rêveurs, de ses chimériques et jusqu'aux chants et aux plaintes de ses femmes, des sœurs possibles en effet, et au cœur brave.

Il y eut à sa suite la langue grecque, puis l'italienne, puis...

A quoi bon, tu oubliais la primitive, l'ensauvagée, celle dans laquelle sans fêlure, sans blessure, du premier coup, tu aurais virevolté !

Aujourd'hui et si tard, elle revient, l'effacée, avec ses yeux inscrits dans ton dos: pour faire de toi, et malgré toi, l'écouteuse du silence si compact là-bas. Toi, ô toi qui t'en vas au plus loin !

Tu devrais dire non à celle qui prétend revenir, avec ses yeux voraces, mais sourde et muette à ton mouvement. A ton espoir. Tu devrais...

Ton père est mort, pas encore six mois de cela. Est-ce lui qui te l'a met ainsi en présence, qui la fait gicler par derrière de là-bas, de Césarée où tu n'a pu aller -parce que soudain tu l'as compris comme une insoutenable évidence: ainsi, il serait là-bas fiché, «inhumé» disent-ils et cela aboutit à quoi, soudain, pour lui et pour toi ?

De là-haut, du sommet de sa cité, de la capitale antique et rousse, avilie et asservie, oui, là-haut, il ne peut voir la mer, ni même le port autrefois englouti, sauf le vieux phare de vingt siècles, ce phare vers lequel lui, le jeune homme qu'il fut, dans un crawl impeccable ou en brassées régulières, il nageait et parvenait, souffle soutenu, jusqu'à la pierre rougie, illuminée le soir... il fut champion de natation un jour, lui, le fils du pauvre; il connut dans cette cité de rois ses premières victoires, ses ivresses ; également sa nuit de noces.

Lui aujourd'hui aveuglé. Yeux éteints. Enterré, disent-ils, et les femmes sur sa tombe, coiffées de blanc - elle, sa sœur, ses nièces, ses cousines...- elles murmurent, elles babillent, répandent des aumônes, parlent de toi paisiblement, toi le père; moi, non! C'est impossible, pas ainsi ; au-dessus de ton corps, jamais!

Par contre, je t'inscris en jeune homme de vingt ans, en nageur de fond, le premier autochtone de la ville à régner ainsi.

Ces mots de nouveau, en toi, et qui lancinent:

-Tu devrais dire non à cette langue effacée !

Est-ce le père qui ne veut pas disparaître et qui te la renvoie, elle: comme une gifle, un coup derrière les épaules, tes épaules de fugitive ? Pourquoi elle, car c'est elle hélas, la langue dans laquelle on déshérite les femmes, et ses filles en particulier! La langue qui dévore. Dont jusqu'à maintenant la distance entre elle et toi a pu te laisser vivre au dehors: vivre sans voile ni linceul, ailleurs et au plus loin.

Dire non à ces yeux ? A tes yeux, langue berbère.

En son parler arabe, le père était gourde. Autour de lui on a cru que, 'étant passé, à l'âge de sept ans, si rapidement et si aisément dans la langue des Autres (le français dit «de France»), on a cru qu'il pratiquait l'arabe sans raffinement, parfois dans une soudaine paralysie, ou en une bascule précipitée des mots, lorsque la colère, l'impatience ou une exaltation soudaine l'emportaient trop vite, sa langue, la belle langue arabe, la lugha se déchirait dans sa bouche, s'effiloçait, se trouait même et cela, supposait-on, sous les coups d'éperon du français! Ainsi, ne le tatouaient pas vraiment comme toi aujourd'hui, les yeux de la langue perdue: pas ton père! Plutôt le saisissait comme un remord informe, mais inscrit dans son verbe, un couteau invisible en sa gorge et dont la lame, au creux de son gosier, semblait-il, se mettait à tourner; souffrance dont il celait la racine, un mal-être... Il bégayait donc, au cours de quelque emportement, et seulement en langue arabe.

Mais toi?

A l'image de ton père et de ses inhabiletés en ce parler, pareille tu étais. On disait de toi: «C'est bien la fille de son père»; «jusque dans sa naïveté», ajoutait-on... Du moins dans la maison patricienne, celle de la mère qui y trônait chaque été,

elle dépassant à peine vingt ans, et entourée toujours de ses jeunes compagnes.

Tu renâclais dans la langue maternelle, du moins les trois ou quatre premières années de l'enfance. Ce jour devant la mère, alors que tu voulais obtenir d'elle sourires et complicité: elle, heureuse, dont l'éclat de bonheur t'attirait, je suppose, elle, tu la revois parmi les jeunes filles, préoccupée uniquement des histoires de sa ville (il est vrai qu'elle n'y revenait que le temps des vacances, isolée se trouvait-elle de mois entiers dans un village du Sahel)... Elle se dressait ce jour-là, rieuse, mutine, ses amies s'esclaffant en échangeant quelque secret; or toi, son aînée: «qu'est-ce que je deviens pour elle, sans ce royaume?»... Une pensée qui te brûlait: oui, que représentais-tu pour elle, alors? L'année précédente, elle avait perdu, après trois jours de maladie, son premier fils, un bébé de six mois. Qu'est-ce que tu devenais, toi, la fillette? «Que ma mère me regarde!» Tu l'apostrophais en sa langue et, dans ton débit, portée par l'émotion de devoir titrer à toi la trop jeune mère: la véhémence te nouait abruptement la langue. Tes mots improvisés butaient; tu bégayais, tu t'enrouais⁽¹⁾.

13. L'e'dou, l'adversité

Ce mot, *l'e'dou*, que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule d'où, y débouchant presque nues, des femmes sortaient enveloppées de pied en cap, ce mot d'"ennemi", proféré dans cette chaleur émolliente, entre en moi, torpille étrange; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon coeur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon

(1) Assia Djebar, "Une nouvelle d'Assia Djebar, vendredi 18 décembre 2009, Revue *Les Débats*. www.lesdebats.com

âme, et donc la source de mon écriture...

Comme si, parce qu'une langue en moi cognait l'autre, parce que la voix d'une femme, qui aurait pu être la tante maternelle, venait secouer l'arbre de mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre basculait, exilée du rivage nourricier, orpheline.

Ce mot de matrone voilée, souriant peu auparavant, certainement pas victime, à l'aise dans son rôle de citadine précieuse et paisible, cette parole de la haine, non, plutôt de la désespérance depuis longtemps gelée entre les sexes, ce mot donc installa en moi, dans son sillage, une pulsion dangereuse d'effacement...

Elle sortit dignement, la dame du bain. Nous la suivîmes peu après, ma belle-mère et moi. Moi, sans voix, et durant les quelques années qui s'écoulèrent ensuite, dépouillée, noyée dans un deuil de l'inconnu et de l'espoir.

Fut-ce pourquoi je me mis à me défier d'une écriture sans ombre? Elle séchait si vite! Je la jetai.

Je vécus alors des années non vraiment de silence, ni de marasme: l'écorchure dans l'oreille et le coeur, ce fut là le don de l'inconnue dont la voix me taraude. Par elle, la langue maternelle m'exhibait ses crocs, inscrivait en moi une fatale amertume... Dès lors, où trouver mes halliers, comment frayer un étroit corridor dans la tendresse noire et chaude, dans les secrets luisent, et les mots rutilants s'amoncellent?

Ne me faudrait-il pas mendier, plongée dans la nuit de la langue perdue et de son coeur durci, comme en ce jour de hammam?

14. Zoraidé, première Algérienne qui écrit, qui fuit

L'histoire de Zoraidé, rapportée devant celle-ci muette par l'ex-Captif aux hôtes d'une auberge de campagne où Don Quichotte et Sancho Pança sont de passage, est bien la métaphore des Algériennes qui écrivent aujourd'hui, parmi lesquelles je me compte.

Ma ville natale, Cherchell, ex-Caesarée - dont, par deux fois, dans ce texte de Cervantès, la menace est évoquée contre la fuyarde- fut repeuplée de Morisques, par centaines de familles, de ceux qui, contemporains de Cervantès à la fin de sa vie, sont expulsés en masse, définitive et profonde saignée que s'inflige l'Andalousie, de 1492 jusque vers 1610. Ils trouvent refuge dans les cités du Nord maghrébin, parmi lesquelles ma petite ville la plus ancienne, l'ex-capitale romanisée...

Ces familles ont donc fait le trajet inverse de Zoraidé, transportant leur foi "mahométanne" pratiquée secrètement depuis trois ou quatre générations auparavant. Dans la cohue des exodes et les mêmes incertitudes de la traversée de mer, ils font figure à leur tour de transfuges... Je n'évoquerai ici que les femmes de ma cité, au cours de cette fin du seizième siècle, de ce début du dix-septième: ces réfugiées font reflourir, dans les modestes patios des maisons appauvries, jasmins et citronniers, tandis que leurs hommes, quand ils ne choisissent pas l'arboriculture sur les pentes montagneuses alentour, retournent sur la mer pour des expéditions de revanche et de rapine, en nouveaux corsaires...(Parmi ce peuple émigré, deux ou trois Cherchelloises laisseront trace comme armatrices de renom, elles, Andalouses transplantées.)

Trois siècles après ces allers sans retour, dans les années 20 de notre siècle, ma mère naissait là, parmi telles ou telles familles voisines qui arboraient encore, avec une vanité puérile, leurs clés des maisons perdues à Cordoue et Grenade. De quel

legs se trouva-t-elle l'héritière et que me transmit-elle de cette mémoire déjà ensablée?... Quelques détails dans les broderies des costumes féminins, quelque accent déformant le dialecte local et gardé comme seul résidu (à Tlemcen comme à Cherchell) de la langue espagnole perdue, ou plus probablement du dialecte arabo-andalou maintenu le plus longtemps possible... Surtout la musique "andalouse" et que l'on nomme "classique", elle que de simples artisans-savetiers, barbiers ou tailleurs musulmans et juifs-pratiquaient avec conscience dans les veillées. La cantilène des musiciennes, dans les cercles féminins, maintenait en parallèle, et grâce à la langueur du rythme, les figures de rhétorique, la joliesse surannée, la douceur masquant la douleur de l'époque glorieuse qui, là-bas, fut brassage des races, des langues et des savoirs.

Ainsi recevais-je, au cours des étés de ma première enfance, au milieu des brodeuses, des chanteuses, odalisques jeunes ou vieilles de cette cité fermée sur elle-même, où seul le luth pouvait se plaindre haut, cette lueur vacillante qui traversa quatre siècles et perpétua la lumière de l'Andalousie des femmes, encore quelque peu nourricière.

Une anecdote pour ponctuer ce trajet de transmission: ma mère, dans le village de colonisation où, accompagnant mon père instituteur, elle se retrouvait citadine isolée, ma mère tenait surtout, dans ce qui constituait son trousseau en caftans de velours, en bijoux anciens, en coffrets rares, à ses cahiers de musique: elle qui n'écrivait pas le français, qui apprit ensuite à le parler sans l'écrire, grâce à ses voisines françaises puis à ses enfants, elle ouvrait ces feuillets où, adolescente, elle avait noté la poésie des "noubas" andalouses. Elle en savait par coeur les couplets mais, de relire les vers inscrits en arabe, la préservait, dans notre cercle, du statut d'analphabète qui aurait pu être le sien.

Or cette écriture-là, combien sa destinée s'avéra significative pendant les années de guerre d'Algérie!... Un été où notre appartement se trouva fermé (ma mère avait quitté son voile traditionnel pour pouvoir rendre visite en France à son fils unique, emprisonné en Lorraine, puis à Paris, puis en Normandie, puis...), un été donc de voyages de ma mère, les soldats français entrèrent perquisitionner: au milieu du saccage habituel en ce cas, ils lacérèrent les cahiers de musique andalouse, cette écriture mystérieuse pour eux, qu'ils interprétèrent comme message de quelque connivence nationaliste...

Je me ressouviens d'un dialogue familial des premiers temps de l'indépendance: ma mère, les larmes aux yeux, me rapportait la peine qu'elle ressentit de cette écriture violente. Son chagrin pouvait paraître incongru en ces jours où, autour de nous, maintes femmes pleuraient qui un fils, qui un frère. Je sentis à mon tour mon coeur étreint à cause de la navigation de cette écriture venue de si loin, au-delà des siècles et des rivages, transmise de femmes à femmes, les unes en fuite, les autres enfermées...

- Tu savais ces textes par coeur! dis-je faiblement

- Mais je les avais inscrits, soupira-t-elle. J'avais alors 15 ou 16 ans; j'y tenais plus qu'à mes bijoux!

Ma mère, d'écriture arabe mais passée au français oral, se percevait sans doute comme ne pouvant plus écrire la langue ancienne: elle qui ne se voilait plus ni le visage, ni le corps, elle qui avait parcouru la France en tous sens pour ses prisons, ma mère, porteuse de ce legs ancestral en voyait soudain la ruine, dans une ineffable tristesse...

Terme d'une écriture de femme, comme si son corps se

mettant en mouvement et sans le voile des aïeules, sa main scripteuse perdait alors et l'ardeur, et la trace! Zoraidé donc de retour, mais en sens inverse, pourrai-je conclure. Avec un récit nouveau du Captif qui aurait pu être celui du fils libéré des prisons françaises d'hier, qui devient celui de la fille s'emparant du statut perdu de la mère...

J'ai intitulé cette suite de remarques: " fugitive et ne le sachant pas". Ou ne le sachant pas encore. Du moins jusqu'à cet instant précis où je relate ces allées et venues de femmes fuyantes du passé lointain ou récent... À l'instant où, devant vous, à Madrid, je le constate: désormais je prends conscience de ma station permanente de fugitive -j'ajouterais même: d'enracinée dans la fuite-justement parce que j'écris et pour que j'écrive.

Je n'inscris pas, hélas, les paroles des "noubas" andalouses, trop savantes pour moi. Je me les remémore: où que j'aille, une voix persistante, ou de baryton tendre ou de soprano aveugle, les chante dans ma tête, tandis que je déambule dans les rues de quelque cité d'Europe, ou d'ailleurs, alors que quelques pas dans la première rue d'Alger me font percevoir aussitôt chaque prison ouverte au ciel, ou fermée.

J'écris dans l'ombre de ma mère revenue de ses voyages de temps de guerre, moi, poursuivant les miens dans cette paix obscure faite de sourde guerre intérieure, de divisions internes, de désordres et de houles de ma terre natale.

J'écris pour me frayer mon chemin secret ; et c'est dans la langue des corsaires français qui, dans le récit du Captif, dépouillèrent Zoraidé de sa robe endiamantée, oui, c'est dans la langue dite "étrangère" que je deviens de plus en plus la transfuge. Telle Zoraidé, la dévoilée. Ayant perdu comme elle ma richesse du départ, dans mon cas, celle de l'héritage maternel et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps

dénudé, sinon la liberté. Fugitive, donc, et ne le sachant pas. Car, de trop le savoir, je me tairais et l'encre de mon écriture, trop vite, sècherait"⁽¹⁾.

15. Qu'est-ce qu'un roman féministe en langue arabe?

Qu'est-ce qu'un roman féministe en langue arabe? Une voix d'abord - ici une voix "en enfer" d'une femme prénommée paradis -, un murmure nocturne, un lamento à travers les claires de la pénombre et qui trouve naissance dans l'ancrage soudain éclairci d'un intérieur privé de ciel. Une blessure aux rets trop anciens, ouverte enfin pour, peu à peu, assumer son chant. Et la révolte se développe à la recherche de mots neufs, du timbre rauque, incongru, de l'imprécation en huis clos, et la révolte s'enroule ici du rythme circulaire et récurrent de son dit...

Ce dit féminin de la contestation en langue arabe, j'imagine que, durant des siècles et dans le silence des serrals, il se chuchotait d'oreille à oreille de femmes cernées: soupirs, cris en dedans écorchant l'écoute sororale, elle-même incarcérée... J'imagine qu'il ne pouvait prendre son vol, non tant par crainte des gardiens et d'un maître que par ignorance d'un horizon hors harem. L'espace mouvant, mobile et libre des yeux ne se concevait pas. Quel mot arabe nous en aurait proposé l'image, l'illusion avivée? (Préface au roman de Nawal El Saadawi, *Ferdaous, une voix en enfer*, traduit par Assia Djébar et Assia Trabelsi, Ed. Des Femmes, 2007, première édition, 1981)

(1) "Fugitive, et ne le sachant pas", texte écrit en 1992 et publié dans le hors-série de L'Humanité, consacré au 50ème anniversaire de l'indépendance algérienne, <https://www.humanite.fr/fugitive-et-ne-le-sachant-pas-par-assia-djebbar-ecrivain-564932>

Assia Djebar et son œuvre

Lectures et analyses

1. Ecrire, dit-elle

Hafid Gafaïti, "Ecrire, dit-elle", in *La littérature maghrébine de langue française*, sous la direction de Charles Bonn, Naget Khadda & Abdallah Mdarhri-Alaoui, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

Se dire dans langue de l'autre.

Si l'écriture est l'instrument de la rencontre de soi et de l'Autre, de la découverte de l'ailleurs et de l'exploration d'autres continents, intérieurs et extérieurs, le fait que la langue utilisée soit étrangère semble inscrire une négation absolue au centre de cette rencontre et de cette découverte. La langue française, en effet, est doublement étrangère du fait qu'elle n'est pas la langue maternelle et qu'elle a été acquise par l'intermédiaire du père. Ces deux éléments déterminent une double barrière, celle des mots de l'Autre et celle de la pudeur, de la séparation qu'elle impose.

De prime abord, la langue française est vécue et pensée sur le double mode, contradictoire, de la libération et de l'aliénation, celui de la transgression d'un espace social - celui que la famille et la communauté réserve à la femme - et culturel qui, débordant les limites originelles de l'Algérienne en société traditionnelle, débouche sur un autre espace, une autre culture. La langue utilisée par l'autobiographe est également séparation

vis-à-vis de soi-même, de ses racines car elle échoue à exprimer la mesure profonde, sentimentale, émotionnelle et psychologique de l'être algérien. Cette dimension ressort particulièrement dans le récit quand la narratrice veut parler son intimité et exprimer ses sentiments amoureux. De nouveau, l'affrontement historique est superposé à une distance ontologique et humaine.

La guerre qui a opposé les Français et les Algériens est continuée par celle qui les oppose sur le plan relationnel, social et culturel. Ainsi, les femmes qui se déshabillent devant les étrangers ne se sentent pas "nues" puisque, à l'opposé de celui de l'homme arabe, le regard du Français n'interpelle pas, semble presque inexistant. De la même manière, quand la narratrice veut exprimer la tendresse, le désir ou l'amour, elle ne peut le faire en Français, les mots étrangers lui semblant manquer de substance et d'affect. Cette dimension se révèle de manière éloquente dans le récit de la relation entre Marie-Louise et son fiancé et par l'effet que les attitudes et le vocabulaire de l'Européenne ont sur la narratrice: "Anodine scène d'enfance: une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique.

(...)

A partir du moment où il s'avère impossible de se dire complètement dans la langue de l'Autre, le projet autobiographique s'oriente vers un retour sur soi par la place donnée à l'oralité.

De l'écriture à la voix.

La rencontre des femmes du pays profond avec lesquelles elle s'identifie détermine la phase ultime pour se dire. Assia Djebar se fait écoute et écho de ces aïeules, de ces femmes qui ignorent l'écrit mais en qui elle se reconnaît. Le cheminement

se fait maintenant à rebours car l'écriture étant également corps, la voix en sera l'expression la plus pure. La dernière partie du livre est consacrée à ces récits de femmes que l'auteur recueille et transcrit, renouant ainsi avec la tradition dont elle s'est d'abord éloignée mais qu'elle retrouve dans l'urgence du cri. Ainsi se réalise la rencontre de l'entreprise intellectuelle d'une femme portée par la modernité et de l'aïeule assurant la transmission de l'héritage culturel par la parole restée vive. L'autobiographie en tant que détour par l'écriture devient un acte que la voix perpétue dans le présent du texte.

2. Assia Djébar. Ecrire, transgresser, résister

Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar. Ecrire, transgresser, résister*, l'Harmattan, 1997, p. 9-10

L'écriture d'Assia Djébar opère une véritable inversion du discours de Kateb: contrairement à Nedjma, ses héroïnes sont des femmes de chair et de sang, de douleur et de larmes, incluses dans une histoire où la migration continue qui les a ballotées, les a abstraites du mythe pour en faire l'incarnation même d'une mémoire douloureuse mais féconde, transmettrice de vie farouchement défendue contre l'envahisseur renouvelé, mais aussi contre l'oubli. Le féminin n'est plus, chez Assia, comme il l'était chez Kateb, une "métaphore", il est une ligne de force, de résistance, de construction, hors des sentiers battus d'une culture qui l'a ignoré, d'un discours littéraire qui ne savait pas comment le nommer et l'encercler d'approximations: il s'exprime par une écriture qui dit à la fois la permanence et la fuite, la "souvenance" à garder d'une tradition ancrée dans la fabulation des aïeules, l'exil à accepter hors d'une terre et d'une langue envahis aujourd'hui, momentanément par le "blanc", nécessaire peut-être à une nouvelle naissance, épreuve de

purification d'un désert qu'on veut croire lourd de promesses, dans sa vacuité même, comme "le silence absolu" qu'évoquait pour Kandinsky "cette non couleur": "S'adosser à ce blanc, rêve dans son dernier livre Assia Djebar, à ce lent effacement, s'en emplir l'âme tout entière avant, toute droite, "affronter". Affronter tel est, depuis Agar, le destin de ces femmes que la pensée des hommes ne parvenait jusqu'alors à concevoir qu'en les condamnant au silence, mais que leur résistance obstinée a su maintenir vivantes au sein du dépouillement même. Ibid., p. 76-77

L'Amour, la *fantasia* retrace le parcours accompli entre la fiction imaginaire et l'expérience autobiographique. Pendant que la langue française lui restait une "embrasure" d'om assister au spectacle du monde, une "zone neutralisante de silence", dès qu'elle l'impliquait dans son contenu amoureux ou érotique qui lui restait étranger, pendant ce temps son corps d'adolescente, se développait à l'euro péenne, il "s'occidentalisait à sa manière" (p. 143-44), éprouvant des difficultés à s'asseoir en tailleur, n'émettant que des you-you inharmonieux qui la déchiraient au lieu des "spasmes allègres" vibrant dans la gorge de ses compagnes:

"De l'agglutinement de ces formes tassées, mon corps de jeune fille, imperceptiblement, se sépare. A la danse des convulsions collectives, il participe encore, mais dès le lendemain, il connaît la joie de s'élaner au milieu d'un stade ensoleillé, dans les compétitions d'athlétisme et de basket-ball".

Ainsi, ce corps qui s'émancipe pas se trouver de plus en plus frustré par le manque de mots pour dire l'évolution profonde du moi vers une féminité qui se trouve maintes fois sollicitée par des mots étrangers auxquels elle reste muette et qu'elle ne sait pas non plus manipuler: "les mots écrits, les mots

appris, faisaiet retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon coeur".

Il faudra une autre démarche spécifique, celle du regard, pour que la parole se libère, puis l'écriture.

3. *Nomade entre les murs*

Mireille Calle-Gruber (sous la direction de), *Assia Djebar, nomade entre les murs... pour une poétique transfrontalière*, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 10.

Que toute frontière est trans-frontière, c'est ce que l'oeuvre d'Assia Djebar met en scène à chaque livre nouveau, et de livre en livre où la flamme gagne, fait passage, et l'écriture va son élan, courant dans le texte et vers la mort. A sa façon mouvante émouvante, parce que appelée par l'économie de la construction, elle dit que les guerres de libération ne vont pas sans les franchissements intimes; que l'indépendance de l'Algérie passe par les différences des Algéries et celles-ci par les transhumances dans les langues; elle dit que l'histoire transite par les récits autobiographiques et ceux-ci par les déchiffrements de la mémoire effacée sur la pierre: *litera interior intimo meo*; que l'émancipation passe les limites mais non sans un retour, car elle est force de revenance autant que de départs et d'exil. Qu'écrire, c'est toujours passer à l'étranger - en transfuge, en dépossédée - mais non sans déclarer les richesses ancestrales emportées au plus intime: les rythmes de poésie, legs de femmes. Qu'écrire, c'est, traversée sur traversée jusqu'à l'impossible, faire arriver les morts, les "chers absents", et à l'exemple de Dante, "défier la frontière réfigérante de notre vie"⁽¹⁾.

Nomadisme n'est pas errance: nourriture et déplacement y

(1) Dante, cité par Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 1995, p. 60 (Note de Calle-Gruber)

sont indissociables. Le roman d'Assia Djébar ne thésaurise pas: il écrit à vif la blessure - qu'elle ait nom guerre, coépouse, torture, viol, intégrisme. Le roman d'Assia Djébar, c'est consommation, chant, holologué, danse, transe; c'est une chanson de geste dont l'événement majeur est l'avènement des voix d'écriture et de la forme musicale par laquelle elles arrivent. Une mosaïque, tesselle après tesselle, aux mille et une frontières à composer.

4. *L'écrire nomade - ici ailleurs, à une passante*

Mireille Calle-Gruber (sous la direction de), *Assia Djébar, nomade entre les murs... pour une poétique transfrontalière*, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 68-69.

L'oeuvre d'Assia Djébar a cette présence à l'absence: la faculté d'être non pas toute puissante mais en puissance et d'une écriture qui soustrait-à-la-réduction-qui-la-réduit, la langue des femmes. Elle soustrait au mutisme et à l'oubli de l'oubli les voix des voilées, des oubliées, des sans alphabet, des réduites au silence et à l'ombre et comme *telles* soustraites à la réduction. N'est-ce pas là le sens même de *Vaste est la prison*? Si vaste certes, qu'on se saurait en sortir; mais aussi, au fur du tissage des récits du livre que l'écriture porte jusqu'à ce point de l'infini littéraire. Vaste la prison est si vaste qu'elle devient un espace à sillonner en nomade: trouvant les règles par quoi jouer les signes, tourner les contraintes, inscrites en repentirs les traces et les effacements, frayer à la parole passage inattendus. Soustraites du désastre: les voix des femmes sans voix. Soustraites à la soustraction - et d'abord les langues de l'écrivain:

"Moi, femmes arabe, écrivant mal l'arabe classique, aimant et souffrant dans le dialecte de ma mère, sachant qu'il me faut retrouver le chant profond, étranglé dans la gorge des miens, le

retrouver par l'image, par le murmure sous l'image (...)»⁽¹⁾

L'écriture d'Assia Djebar n'impose pas; quelque discours de revendication - féministe ou politique ou social ou moral. Elle écrit avec la mise au secret des femmes; et dans le secret des langues qui secrètent toujours plus qu'elles ne disent. Tourné vers l'ici-ailleurs-nulle part) l'on entend comme l'écho de Baudelaire: "Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!" (*A une passante*) - c'est une écriture en régime de peut-être et de puisse être. Et lorsqu'elle "tourne" un film, c'est encore de cela qu'il retourne:

"(...) créer de l'espace neuf -, je travaille en femme dans une recherche qui plonge dans mon rythme physique, qui ausculte mes sensations de plus en plus ténues. Qu'est-ce que "tourner" pour moi, sinon tenter de regarder à chaque fois du premier regard, d'écouter de la première écoute? "Tourner", c'est-à-dire fermer d'abord les yeux pour mieux écouter dans le noir et alors seulement les rouvrir pour la seconde papillotante de a naissance."⁽²⁾

Cillante, vacillante, l'émergence du monde: en une seconde (un clin d'oeil, battement) en une seconde toujours, la venue du noir et de l'oreille. Aveuglement; voyance, merveille - tout à la fois. Cette naissance au féminin de la femme arabe-femme arable, c'est dans la langue qu'elle advient: dans la "langue de la poésie". La nuance, quant à Assia, est fondamentale. Avant tout logos, il importe de *trouver* langue: le mot est à entendre comme trouvère et troubadour (qui partagent la même racine). La langue de poésie, c'est donc le lieu par excellence des figures, du processus de transfigure et de transfiguration

(1) *Vaste est la prison*, p. 201 (note de M.C_G-

(2) p. 200, *Ibid.*

où peuvent affleurer le sans non, l'indicible, l'illisible. Irréductiblement illisible.

5. Beïda Chikhi, *Assia Djebar, Histoires et fantaisies*, PUPS, 2007, p. 33-34

Pour arriver au luth qui clôt *Ombre sultane*, Assia Djebar a d'abord tenté de questionner le sens d'un itinéraire en transformation, de voir comment le récit de la "sultane des aubes" peut sauver "les ombres-soeurs", Hajila et Isma, peuvent en se diluant l'une dans l'autre, se recréer loin "des forteresses de l'extase" en dévorant les espaces par la marche, le regard et la voix:

A la démarche de chaque femme dans la rue, je peux dire désormais son histoire, sa durée, sa généalogies-; dire si elle circule depuis trois siècles ou depuis trois jours! (p. 167)

Dans ce roman, l'homme est "lié", impuissant... à reproduire les schémas conventionnels et les contraintes imposées par les "Transmetteurs de la Loi révélée, mais non écrite". Et, d'abord dans les relations sororales établies par la fiction, l'important devient d'abord l'avènement d'un pronom personnel, où se retrouveraient le "moi" et le "tu", comme un seuil vide des traces de l'asphyxie du passé et qui ouvrirait sur de perpétuels transits. Car l'Histoire, c'est ce qui nous fait réfléchir sur tous les phénomènes de transits sociaux et sur les passages trans-politiques: celui par exemple qui nous conduit, dans *Ombre sultane*, de Hajila à Isma, ou cet autre qui mène du mode d'existence de Ma Rékia, l'année où les Français entrèrent dans la ville, à celui de Nfissa, militante aux frontières pendant la guerre d'indépendance, dans *Les alouettes naïves*, ou encore ce parcours socio-historique qui va de la saisie picturale par le regard volé de Delacroix dans *Femmes d'Alger* dans leur

appartement⁽¹⁾, à celle, libérée, offerte par Picasso dans ses *Femmes d'Alger*.

L'histoire, c'est également celle qui se demande si ces processus transitaires sont réels ou factices. Nous avons en effet remarqué que la fonction transitaire de l'écriture elle-même, dans la quasi-totalité des romans d'Assia Djebar, aboutissait à un final dysphorique. Les dernières pages des *Alouettes naïves* sont teintées d'anxiété; l'avenir y apparaît, à l'approche de l'indépendance, nécessairement opaque "réservant d'inévitables houles" et la foi des prunelles de Nfissa avide de course en avant, s'apparente à celle des alouettes naïves.

De la même façon, dans *Femmes d'Alger...* l'obsession du "regard interdit, son coupé" se reflète dans la vision à juste stature féminine comme dans un renversement douloureux de perspective et dans l'angoisse de "la structure du sérail qui tente d'imposer, dans les nouveaux terrains vagues, ses lois: loi de l'invisibilité, loi du silence". L'avenir est tout aussi inquiétant dans *L'Amour, la fantasia*, et tout le jeu de figuration de la parole féminine qui tente de prendre corps se fait dans l'angoisse:

Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser! Oui, malgré le tumulte des mien alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève, et transperce le ciel dur, j'entends le cri de mort dans la fantasia (p. 255).

6. **Beïda Chikhi, en lisant *La Soif* et *Les Impatients***

En lisant *La soif* et *Les Impatients*, où les personnages

(1) Paris, Editions Des femmes, 1980 (NDL).

donnent l'impression d'exister tout juste pour animer une intrigue amoureuse, on peut s'interroger sur la distance surprenante que l'auteur prend vis-à-vis des événements de l'époque: au moment de la publication des *Impatients*, la guerre d'Algérie entre dans sa quatrième année.

Ces deux romans aux "accents saganien" mettent en scène des personnages désireux de s'épanouir et en révolte contre une bourgeoisie passive et sclérosée. En quête d'une autonomie fondatrice, ils prennent conscience de leur différence et tentent de la faire valoir par des questions qui suscitent des formes d'accès à un espace autre. Le texte met finement en lumière les indices de leur appartenance à un ensemble social ainsi que les questions qu'ils posent à ce même ensemble: le dessèchement des mentalités, la soumission aveugle aux conventions sociales, et à la croisée, la question du couple et celle du corps, fortement liées à la conjugalité en ruine; en peu de mots, tout ce qui anime le discours autour de l'être-femme.

Les deux romans suivants, *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves* n'intègrent de l'Histoire que sa dimension référentielle comme horizon ou toile de fond, contexte ou prétexte.

Histoire-contexte, *Les Enfants du nouveau monde* se déploient comme une recherche de situations intéressantes, révélant ou expliquant un certain comportement des personnages ainsi que des schémas de pensée et des débats intérieurs. Ces personnages tentent de consigner leurs expériences par rapport à la grande expérience nationale qu'est la guerre de libération, comme cela est annoncé à propos d'Ali:

L'indépendance du pays, l'aventure enivrante que le combat apporterait à lui, à Lila, à tant d'autres jeunes, il ne l'avait pas

pressentie pour des temps si proches, mais dans un avenir lointain qu'il voulait par chacun de ses actes mériter de sa part. Il forgeait ainsi sa vie avec une volonté tenace, mais aussi une imagination qui lui faisait, en fonction de ce but collectif, justifier les moindres options de son histoire personnelle (p. 175).

Des histoires personnelles dont chaque fibre s'enracine dans l'histoire collective. Assia Djébar nous en propose une vingtaine. Elle nous en fait l'annonce au tout début du roman sous la forme d'un motif théâtral qui présente les personnages et distribue les rôles. La vision de l'histoire prend alors l'aspect restreint de l'intimité familiale, élargie par moments au monde de la rue.

Les personnages ne se révèlent pas par poussées successives de leur vie intérieure: c'est l'auteur qui les prend en charge, les présente dans leur statut social et leur fonctionnalité, explique leur nature et surtout interprète leurs positions diverses vis-à-vis de l'événement, préservant leur singularité. Le personnage ne se dissout donc pas dans la collectivité en lutte. L'évocation historique de la révolution et celle, commémorative, du 8 mai 1945 font d'énormes concessions à la prise d'identité des personnages et à leurs mutations psychologiques. L'individu farouchement à la catégorisation sociale (p. 19-20).

7. Lise Gauvin, «Statut de la parole et traversée des langues chez Assia Djébar»,

Carnets [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 31 mai 2016, consulté le 17 juin 2018. URL:

<http://journals.openedition.org/carnets/908> ;DOI:10.4000/carnets.908

Nouvelle Schéhérazade, Djébar est donc aussi celle qui

tend l'oreille, fait le guet, se laisse porter par «les voix qui l'assiègent». Écouteuse, elle emmagasine images et sons pour les traduire dans son langage d'écrivaine. Et cela, au risque même d'en oublier sa propre douleur, comme elle l'avouera dans *Nulle part dans la maison de mon père*: «Je ne pleurerai plus du tout, je crois! Je regarderai les autres avec netteté, comme en retrait, envahie du seul désir secret de ne rien oublier» (Djebar, 2007: 24). Son projet est donc d'abord de «donner la parole aux femmes analphabètes qui ne peuvent pas écrire et dont elle se fait l'écho» (...) Le recours à l'autobiographie se lit également comme une tentative de rejoindre, à travers une histoire individuelle, celle d'une collectivité, et cela bien que le moi s'inscrive souvent «en décalage par rapport aux consensus politiques et socio-culturels de cette société» (...). Comme Schéhérazade, Djebar raconte les destins de femme qu'elle a côtoyées, n'hésitant pas à rappeler, à la manière d'un leitmotiv qui se poursuit d'œuvre en œuvre, la référence au texte-modèle. Cette référence, on la retrouve de nouveau dans son dernier bouquin: «L'été s'écoulait alors en soirées de danses, de chants, chatoyantes comme dans les récits des mille et une nuits» (Djebar, 2007: 179). Mais comme Dinarzade, la sœur, elle est aussi celle qui veille afin que la parole puisse se libérer et émerger de la nuit. Voyons le statut de cette parole à travers quelques textes.

(...)

De la mise en scène de la parole, on passe de façon plus explicite à celle de la langue dans les derniers textes de Djebar. Elle nous avait habitués, dans ses romans aussi bien que dans ses essais, à une réflexion sur les rapports entre les langues qui, dans une certaine mesure, déterminent ou modifient les relations

entre les personnages. «J'ai tenté de travailler la langue française, avouait la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir» (Djebar, 1997: 30). Tel pourrait être aussi, en résumé, le projet du narrateur du nouveau roman de Djebar, un projet que le titre, *La Disparition de la langue française*, vient teinter d'une lueur tragique.

Et encore:

Ces femmes condamnées au silence, Djebar n'a cessé de les écouter et de les faire vivre par ses mots: «Depuis, il est vrai, l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois, cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue –moi, l'auteur. Et j'éprouve soudain comme une névralgie. Cette femme-personnage, avant de s'élaner (je le devine juste une seconde avant elle), voici qu'elle me sourit ou, doucement, me nargue: 'Tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache» (Djebar, 2007: 364). Ces femmes nées de l'écriture finissent par s'émanciper de leur auteure pour vivre leur propre destin. Telle est la visée ultime de tout écrivain. Cependant, à l'instar de la dernière fille du Prophète, la seule à lui survivre, la scriptrice se retrouve «dépossédée de l'héritage paternel» et avoue être «nulle part dans la maison de [son] père». «La colonie est un monde sans héritiers, sans héritage», lit-on dans un intermède intercalé entre les pages du récit. D'où ce «désir secret de ne rien oublier» (Djebar, 2007: 24). D'où ce nulle part qui fait contrepoids aux souvenirs et à leur cortège apaisant. D'où également la nécessité de faire entendre cette douleur de la dépossession, ne serait-ce que pour « se dire à soi-même adieu » (Djebar, 2007: 404) ainsi que l'avoue Djebar dans sa postface.

8. Le déplacement, la reprise,

Lise Gauvin, (2004) "Écrire/ Réécrire le/au féminin: notes sur une pratique", *Études françaises*, 40 (1), 11–28.

doi:10.7202/008473ar

De livre en livre et avec une patience indéfectible, Assia Djebar laisse parler «ces voix qui [l']assiègent ». Voix de femmes de son Algérie natale retrouvées malgré la distance de l'exil ou peut-être à cause de cet éloignement même. Voix alternées des aïeules et des adolescentes, des recluses et des militantes, des paysannes et des intellectuelles. Depuis son premier roman jusqu'à son plus récent, la romancière-cinéaste explore les zones d'ombre et de lumière qui transforment les vies en destins. Travail de dévoilement qui s'opère le plus souvent par une prise de parole successive, selon une technique héritée du conte laissant à chaque personnage le privilège de narrer les événements selon son propre point de vue. Au lecteur ensuite de décrypter les non-dits, les sous-entendus, les ambiguïtés, voire les contradictions du propos.

9. "Notes prises pendant le tournage",

Wassyla Tamzali, Tipaza, mars 1977

Rapport entre l'histoire et l'audiovisuel/ L'actualité est utilisée en irréel/ Les six images des massacres d'Alger sont montées dans les premiers plans du film, pendant que Lila dort. Est-ce un rêve alimenté par l'histoire ou un moment vécu?

Le feu, l'eau, la peau de mouton, la laine... C'est l'enfance, c'est la mémoire? Leïla est bien dans l'enfance. *C'est avec un grand plaisir que j'ai retrouvé mon lit d'enfant et la sappa de mon enfance. Celle de ma mère. Elle a trente ans* (Assia Djebar).

La recherche du frère en fait la recherche de l'enfance, c'est

la mémoire... C'est le regret de l'enfance.

Le décor de la chambre est blanc sur blanc: peau de mouton, laisse tissée. C'est un univers féminin avec un certain désordre, et la malle avec son côté provisoire.

Quand Leïla met son foulard devant la glace, ce qui m'intéresse, c'est qu'elle refait les gestes quotidiens. (Assia Djébar)

Quelle que soit l'activité intellectuelle ou autre, on tourne pendant le film autour d'un lit vide. Le film pose-t-il le problème des relations sexuelles homme/femme? Ali tombe après avoir vainement essayé d'entrer dans la chambre. Cette chute correspond à celle des corps fusillés dans les rêves de Leïla. Question: y a-t-il une liaison entre l'impuissance ou la puissance de l'homme et la guerre?

Leïla met sa fille au lit. *Tu n'as pas de sentiments maternels. Pas de baisers. Tu la mets au lit, tu t'en débarrasses.* (Instructions à la comédienne par Assia Djébar) Question: rapport femme/ maternité. Il faudrait considérer la femme en dehors du mythe de la mère.

C'est un film sur la mémoire; chaque plan est un regard. Leïla est toujours suivie du regard, et d'abord celui du mari.

L'importance dans un plan c'est de trouver le détail qui est le contraire de l'essentiel. C'est cela le moteur de la séquence (Assia Djébar) Dans la scène du bain (eau), on allume des canons (feu).

La scène du bain a été choisie en remplacement de la scène de dance prévue au scénario. Entre la mère et l'enfant, transfert sur l'enfant du désir de toucher.

La musique introduit en même temps le rêve et le temps qui passe. Le paysage change à la fin quand elle va mourir. Elle

s'enfonce dans la pierre. La pierre remplace la laine. L'enfance/ la mort. Dans le film, l'héroïne ne meurt pas mais à la fin, elle rejoint un univers de pierres. Montage alterné de pierres du tombeau de la Chrétienne et celui des espèces de gradins, escaliers sous lesquels passe Leïla prisonnière pendant la guerre.

(...)

Approche du film

D'abord disons-le vite *Nouba des femmes du mont Chenoua* est un film d'une très grande qualité. Il introduit pour la première fois dans le cinéma algérien une recherche au niveau du langage cinématographique véritablement provocatrice de l'intelligence tant des spectateurs que de la critique. Car le film d'Assia Djebar ne donne pas de plaisir facile, il est une quête longue et difficile. sa lecture requiert une tension ou plus exactement conduit à une tension. Et nous sommes à peine prêts à recevoir ce message (au sens de moyen de communication) sur la femme tant jusque-là nous nous étions habitués à une certaine paresse. Mais qui s'en plaindrait? Les spectateurs de *Leïla et les autres* ou de *Vent du Sud*?

Dans son projet initial qui devait durer 90 minutes, Assia Djebar tentait une approche documentaire d'une région qu'elle connaissait bien, le Chenoua. Déjà elle introduisait des éléments de fiction tendant ainsi de répondre aux reproches formulés depuis quelques années par la critique au mode du documentaire à savoir l'approche toujours superficielle que permettait l'utilisation exclusive de documents vrais. Déjà dans son scénario nous pénétrons l'histoire en suivant une jeune femme en quête de son passé. Leïla est architecte, elle est mariée à un vétérinaire qui à la suite d'un accident de travail est

immobilisé dans un fauteuil roulant. Le temps de cette convalescence dans la région natale sera pour l'héroïne le retour au passé. Un passé douloureux puisque ici dans ces montagnes pendant la guerre son frère a disparu. Et comme le temps est passé (13, 12 ou 15 ans, elle trouve la force de reprendre une enquête qu'elle avait commencée il y a dix ans auprès des femmes de la fiction, pour savoir dans quelles circonstances son frère est mort. Puis, dans une seconde phase, à travers les femmes les plus vieilles, elle remonte plus loin que l'histoire immédiate - celle que l'on raconte avec des souvenirs vécus - jusqu'à l'histoire, celle que l'on connaît par des légendes de la bouche des aïeules.

(...)

Pour la réalisatrice il s'agissait d'une part de transmettre les détails de l'histoire de 1954 à 1962 *exactement comme le ferait un documentaire* en faisant intervenir les témoins directs d'autre part des visions *subjectives et concrètes* (les récits des aïeules, les légendes) d'atteindre à la source l'histoire tribale de la région

De ce projet de 90 minutes est né un film de deux heures où les préoccupations purement historiennes ont cédé la place à des préoccupations plus personnelles. Et on peut dire à des préoccupations féministes.

Car le film d'Assia Djebar nous conduit plus qu'à une réflexion sur l'histoire, à une réflexion sur la femme - plus encore d'ailleurs que sur la femme algérienne. Mais peut-on dissocier les deux réflexions? Cette question est intéressante et elle n'est nullement hasardeuse.

Dans les *Enfants du Nouveau monde*, on trouvait déjà une Leïla e, à vingt ans d'intervalle, une quête anxieuse du bonheur. Pour l'héroïne du roman, l'amour d'Ali (le même prénom que celui du mari) avait tissé un *cocon* et le départ de l'homme au

maquis avait été ressenti comme un abandon, une trahison personnelle. Il est vrai que c'était de sa soumission à l'amour exclusif d'Ali qu'était né le bonheur. *Ce calme plat, ce marécage* dans lequel elle avait *dégringolé*.

Vingt ans après dans Nouba, Leïla refuse désormais ce bonheur et cherche à s'enfuir. Cette fuite étant facilitée par l'impuissance physique momentanée du mari. C'est d'abord dans la recherche du frère - recherche d'un fantôme puisque désormais il est certain qu'il est mort - recherche vaine d'un retour à l'enfance. C'est cette recherche qui fera utiliser pour le décor de la chambre des éléments ayant marqué l'enfance et l'adolescence: le lit, la *sappa*, etc. Retour à un univers féminin suscité par les matières qui décorent la chambre: la laine, la peau de mouton, le blanc sur le blanc - univers féminin et refermé sur lui-même.

(...)

Wassyla Tamzali, "Premier regard *Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djebar", *En attendant Omar Gatlatto. Regards sur le cinéma algérien suivi de Introduction fragmentaire au cinéma tunisien*, Alger, Enap, 1979, p. 99-116), 4^e Chapitre

BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE INDICATIVES

1- Oeuvres d'Assia Djebar

Romans et nouvelles

- *La Soif*, Julliard, 1957, roman; rééd. Alger, Barzakh, 2017, Postface de Beïda Chikhi.
- *Les Impatients*, Julliard, 1958, roman.
- *Les Enfants du Nouveau monde*, Julliard, 1962.
- *Les Alouettes naïves*, Julliard, 1967.
- *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, Alger, SNED, 1969.
- *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Éditions des femmes, 1980, nouvelles; Albin Michel, 2002.
- *L'Amour, la Fantasia*, J.-C. Lattès, 1985, Rééd. Albin Michel, 1995, roman.
- *Ombre sultane*, J.-C. Lattès, 1987, roman.
- *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991, roman.
- *Chroniques d'un été algérien*, Plume, 1993, récit.
- *Vaste est la prison*, Albin Michel, 1995.
- *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 1996, récit.
- *Oran, langue morte*, Actes Sud, 1997, nouvelles.
- *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, 1997, roman.
- *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002.
- *La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003, roman.
- *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007.

Essai:

- *Chroniques d'un été algérien*, introduction à des photographies de quatre artistes, Ed. Plume, Calman-Levy, 1993.
- *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999.

Recueil de poèmes

Poèmes pour l'Algérie heureuse, Alger, SNED, 1969

Théâtre:

- *Rouge l'aube*, en collaboration avec son mari, Walid Carn, pièce en 4 actes et 10 tableaux, Alger, Sned, 1969.

- *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, drame musical en 5 actes, monté à Rome en 2000; *La pensée de midi*, Actes Sud, 2001/2, N° 5-6, p. 46-53.
- *Aïcha et les femmes de Médine*, drame musical, en 3 actes, 2001.

Films

- *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978.
- *La Zerda ou les chants de l'oubli*, co-écrit avec Malek Alloula, réalisation Assia Djebar, 1982.

Traductions

- **Naoual el Saadaoui, *Ferdaous, une voix en enfer*, traduit de l'arabe par Assia Trabelsi et Assia Djebar, préface de Assia Djebar, Ed. Des Femmes, 1981.**

- Bechir Khraïef, *La Terre des passions brûlées*, traduit de l'arabe par Hedi Djebnoun et Assia Djebar, J.C. Lattès, 1986.

Les œuvres d'Assia Djebar ont été traduites dans plus de vingt langues. La traduction en arabe tardait à venir. Depuis trois ans, plusieurs initiatives sont prises en Algérie et en partenariat entre les centres nationaux du livre en France et en Algérie pour leur traduction en arabe et en tamazight. Les textes concernés sont le recueil de nouvelles, (*Femmes d'Alger dans leur appartement*) le récit (*Le Blanc de l'Algérie*) et deux romans (*L'Amour, la fantasia* et *La femme sans sépulture*)

Yahiatene, Mohamed, *Bawabat eddhikrayat*, traduction du roman *Nulle part dans la maison de mon père d'Assia Djebar*, Alger, Ed. Sédia, 2009.

2- Pour aller plus loin

- Devarrieux, Claire (2015, 7 février), «Assia Djebar, mort d'une grande voix de l'émancipation des femmes», *Libération*. En ligne: http://www.liberation.fr/livres/2015/02/07/assia-djebar-mort-d-une-grande-voix-de-l-emanicipation-des-femmes_1197678
- Herzberger-Fofana, Pierrette (2011), «Prix de la Paix 2000 des libraires et éditeurs allemands à Assia Djebar, femme de lettres du Maghreb», *Mots pluriel*. En ligne. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1701phf.html>
- Leyris, Raphaëlle (2015, 7 février), «Mort de l'académicienne Assia Djebar », *Le Monde.fr*. En ligne. http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/02/07/mort-de-l-academicienne-assia-djebar_4572120_3246.html

- Remy, Pierre-Jean, « Réponse au discours de réception de M^{me} Assia Djebbar » [archive], sur le site de l'Académie française, 22 juin 2006.
- Verthuy, Mair E. (2002), « Doctorat honorifique – Éloge d'Assia Djebbar, écrivain algérien », Concordia University Archives. En ligne.
<http://archives.concordia.ca/fr/djebbar>
- « Assia Djebbar », Académie française. En ligne.
<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/assia-djebbar>
- « Assia Djebbar », Wikipédia L'encyclopédie libre. En ligne.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Assia_Djebbar
- Le cercle des amis d'Assia Djebbar.
<http://cerclelesamisassiadjebbar.jimdo.com>
- Le blog d'Assia Djebbar: <http://assiadjebbar.canalblog.com>
- Remy, Pierre-Jean, « Réponse au discours de réception de M^{me} Assia Djebbar » [archive], sur le site de l'Académie française, 22 juin 2006.

3- Etudes et analyses

- Al-Araj, Wasini, publié le 10 février 2015 dans Al Quds Al Arabi:
آسيا جبار... ما بين إرث التقاليد وحرية الرواية: أزمة الفرنكوفونية والاعتراب عن اللغة
- Al-Araj, Wasini, (واسيني الأعرج) publié le 11 février 2015 dans Al Quds Al Arabi:
آسيا جبار... جيل اللغة الفرنسية غنيمة حرب ؟
- **Betouche, Aïni, *Une sémiotique subjectale du sujet dans l'oeuvre d'A.Djebbar: Etre(s) en devenir*, Presses académiques francophones, 2012.**
- Brun, Catherine, "Assia Djebbar, Jalons pour l'itinéraire d'un "je-nous"" dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2016, Presses Universitaires de France.
- Calle-Gruber, Mireille: « Refaire les contes dans la langue adverse. Assia Djebbar, Oran, langue morte ». In: Ruhe, Ernstpeter: Assia Djebbar. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb. Band 5. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p. 157–167.
- Calle-Gruber, Mireille: *Assia Djebbar, ou la résistance de l'écriture: regards d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve & Larose, 2001
- **Chikhi, Beïda, *Les Romans d'Assia Djebbar*, Alger, OPU, 1990. Édition augmentée et refondue en 2002.**
- Chikhi, Beïda, *Assia Djebbar: histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2006.
- Clerc, Jeanne-Marie: Assia Djebbar: écrire, transgresser, résister. Paris/Montréal:

- L'Harmattan, 1997 (analyse complète des textes qui ont été publiés jusqu'en 1997).
- Déjeux, Jean: *Assia Djebar: romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke Univ. Press, 1980.
 - Grandguillaume, Gilbert: «La relation Père-Fils dans *l'Amour la Fantasia d'Assia Djebar et Bandarshah* de Tayeb Salah». In: Littératures maghrébines, colloque Jacqueline Arnaud, Paris XIII. Paris: L'Harmattan, 1990, Vol. 10, T. 1, p. 167–173 ; sur Internet: http://grandguillaume.free.fr/ar_fr/bandarshah.html [archive].
 - Kirsch, Fritz Peter: « Quelques réflexions sur l'Histoire dans les œuvres narratives d'Assia Djebar ». In: Chroniques allemandes no 8-2000: Assia Djebar en pays de langue allemande. Centre d'études et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines (CERAAC) de l'université Stendhal-Grenoble III, 2000, p. 91–103.
 - Lalaoui, Fatima Z., «Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans Loin de Médine d'Assia Djebar», *Semen*, n° 18, 2004 [lire en ligne \[archive\]](#)
 - Redouane Najib (sous la direction de) et Yvette Benayoum-Szmidt, "Assia Djebar" Colloque, L'Harmattan, 2008, (ISBN 9782296051942)
 - Rezzoug, Simone: « Émergence d'une parole féminine dans l'histoire: le dernier roman d'Assia Djebar ». In: *Présence de femmes. Itinéraires d'apprentissage*. Alger: Hiwar, 1987, p. 106–11
 - Ringrose, Priscilla: «Sistre and the Semiotic: Reinscribing Desire into Language». In: Ruhe, Ernstpeter: Assia Djebar. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb. Band 5. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p. 91–105.
 - Rocca, Anna: *Assia Djebar: le corps invisible, voir sans être vue*, L'Harmattan, 2005.
 - Ruhe, Ernstpeter: «Fantasia en Alsace. *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar». In: Chroniques allemandes no 8-2000: Assia Djebar en pays de langue allemande. Centre d'études et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines (CERAAC) de l'Université Stendhal-Grenoble III, p. 105–121;
 - Ruhe, Ernstpeter (Direction), *Postcolonialisme et autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam – Atlanta, Studies in comparative literature 20, Series Editors C.C. Barfoot and Theo D'haen, 1998
 - Ruhe, Ernstpeter: Assia Djebar. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb. Band 5. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p. 157–167.