

[Numéro spécial de la revue CELAAN consacré à Assia Djébar, « Hommage à Assia Djébar : Sortir de la marge et du harem », coordination, Nelly Noury]\*

## Assia Djébar, quelques questions au parcours de l'écrivaine

Christiane CHAULET ACHOUR

Janvier 2015

On rencontre une double difficulté lorsque l'on tente de réfléchir au parcours bio-créatif d'Assia Djébar : la première est celle de l'abondance des études la concernant et donc le risque de répétition ou d'ignorance de telle ou telle étude ; la seconde, le cadre dans lequel l'écrivaine a enfermé ses lecteurs en balisant tout son parcours d'entretiens et de prises de parole diverses couronnés par l'essai de 1999 chez Albin Michel, *Ces voix qui m'assiègent*, qui laissent peu de liberté d'interprétation au critique.

L'argumentaire de ce numéro d' "hommage" – mot qui intimide déjà... – en est une illustration. On peut y lire, entre autres : « Il serait intéressant d'examiner comment Assia Djébar parvient à naviguer sur les flots de la mémoire coloniale en évitant de couler sous la litanie victimaire ». Ainsi en affirmant une interprétation élogieuse du rapport d'Assia Djébar à « la mémoire coloniale », on coupe un peu l'herbe sous les pieds à qui souhaiterait interroger ses postures et positionnements sur la question. Comme il n'est pas possible de tout étudier, cette contribution voudrait privilégier la position de l'écrivaine par rapport à la guerre d'indépendance algérienne, pivot de la compréhension de la période coloniale puis de la période post-coloniale, en en faisant l'origine et l'éclairage de ses postures.

Pour le faire, nous avons choisi de suivre les propositions avancées par Jérôme Meizoz sur la posture et le positionnement, dans ses deux ouvrages récents. L'objectif est de réfléchir, à propos de la carrière d'écrivaine de la romancière algérienne à la dimension sociale de l'acte d'écriture : « La littérature se [donnant] alors à lire comme un discours situé, pris dans une interlocution constante et orientée par une situation historique » (Meizoz, 2007 : 8). Cette affirmation éclaire fortement les étapes de la carrière de l'écrivaine algérienne de 1956 à 2013, devenue l'icône des Lettres maghrébines francophones depuis les années 1980, la place choisie (sortir de la marge et du harem), acceptée ou évitée par l'écrivaine, en ayant à l'esprit que tout auteur a la capacité de « renégocier les statuts et les rôles qui lui sont assignés » (Meizoz, 2007 : 8), qu'il y a donc modifications et adaptations.

La posture passe par l'interaction consciente ou non entre médiatisation de l'auteur et pratiques d'écriture, par le choix du genre et du style, par l'engagement corporel qu'entraîne sa présentation. Elle intervient dans la position de l'auteur dans le champ littéraire (étude donc des éditeurs, des institutions délivrant des prix littéraires, des journalistes, critiques littéraires et universitaires), permettant ainsi de déterminer les modes de positionnement littéraire. Cette étude s'inscrit dans une recherche collective publiée en 2014, *Jeux de dames – Postures et positionnements des écrivaines francophones*.

Comment une écrivaine algérienne francophone telle qu'Assia Djébar a-t-elle tracé sa voie entre imaginaire, Histoire (colonisation, guerre de libération et décolonisation), société (positionnements féminins) au cours d'une carrière ?

Il nous faut tout d'abord établir les étapes de ce parcours en bousculant, parfois, les balises proposées antérieurement. Nous adopterons, avec quelques adaptations, le déroulé arrêté par Elodie Gaden dans l'ouvrage pré-cité pour Doria Shafik, écrivaine francophone égyptienne et

féministe. En effet, elle relit le parcours de cette écrivaine chronologiquement « afin d'envisager l'évolution de la réception des postures de cette Egyptienne francophone et sa propre capacité d'adaptation posturale dans le cadre de ce que nous proposons de nommer le "drame postural" de Doria Shafik, un drame qui se joue en quatre actes » (collectif, 2014 : 53). Il semble que la « chambre noire » de l'écriture d'Assia Djébar soit à chercher dans positionnement et posture face à la guerre d'indépendance et qu'on peut également parler à son propos de « drame postural ».

Dans l'espace imparti à cet article, il ne peut être question de développer mais surtout d'indiquer des moments moins étudiés que d'autres, de signaler quelques documents et de tracer les tensions. On laissera ainsi de côté la question des maisons d'édition où cette œuvre se publie. En France : de Julliard pour les quatre premiers romans aux éditions des femmes pour le retour à l'écriture avec le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*, aux deux éditeurs de 1991 à 2007, Actes Sud et Albin Michel. Ces éditions majeures sont entrecoupées de publication à Alger, dans ce que je nomme "Acte II" pour un recueil de poèmes et une pièce de théâtre et d'un album de photographies au début de l' "Acte IV". Sont également laissées de côté les traductions dans différentes langues d'un certain nombre de romans et la quantité assez impressionnante d'entretiens donnés par l'écrivaine.

Nous donnerons donc tout d'abord les différents « Actes » de ce drame postural et nous développerons ensuite quelques illustrations autour du rapport à l'Histoire de l'Algérie.

### **Un « drame postural » en quatre actes**

ACTE I – D'Alger à Paris : Naissance d'une auteure, premiers pas d'une écrivaine, 1957-1958

*La Soif* (1957) - *Les Impatients* (1958)

ACTE II – Rabat, Tunis, Alger : conflits de postures d'engagement - 1959- 1968 – Recherche d'une légitimité

« Journal d'une maquisarde », *El Moudjahid*, N°44, le 22 juin 1959 au N°49, le 31 août 1959. Réédité, Alger, SNED, 3 tomes.

*Les Enfants du nouveau monde* (1962)

*Poèmes pour l'Algérie heureuse*, écrits à Rabat en 1960 et édités à Alger en 1962.

*Les Alouettes naïves* (1967)

*Rouge l'aube* (avec Walid Carn), 1968, pièce jouée au Festival panafricain.

ACTE III – Paris, Alger, Paris : Confirmation d'une focalisation "femmes" – Retour en Algérie – sur la voie d'une reconnaissance nationale – 1978 - 1991

Les films : *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* (1978) – *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982) qui entourent la publication de son recueil de nouvelles : *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980)

*L'Amour la fantasia* (1985), roman

*Ombre sultane* (1987), roman

*Loin de Médine, Filles d'Ismaël* (1991), roman

ACTE IV – Paris et ailleurs en Europe et aux Etats-Unis : quelle consécration ? 1992 - 2007

*Chronique d'un été algérien* (1993) récit accompagnant des photographies

*Vaste est la prison* (1995), roman

*Le Blanc de l'Algérie* (1996), essai en forme de lamento

*Oran, langue morte* (1997), nouvelles  
*Les Nuits de Strasbourg* (1997), roman  
*La Beauté de Joseph* (1998), récit  
*Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie* (1999)  
*La femme sans sépulture* (2002), roman  
*La disparition de la langue française* (2003), roman  
*Nulle part dans la maison de mon père* (2007), roman

## Naissance à l'écriture

Toute naissance à l'écriture marque durablement celle qui en est le sujet. Le contexte de cette naissance ne peut donc être négligé.

Fatma-Zohra Imalayène adopte dès ce premier récit le pseudonyme qui devient son identité jusqu'à sa réception à l'Académie française en 2005 qui se fait en ce nom, une identité littéraire devenue identité publique. En écritures algériennes, elle n'arrive alors ni sur un terrain vierge ni sur un terrain serein. De nombreuses œuvres ont été éditées à la fois par des "voyageurs" français ou autre, on pense à Cervantès – qu'elle affectionnera particulièrement dans la suite de ses écrits les sollicitant pour gloser leurs propos –, par des écrivains de la colonie – dont elle reprendra certains parcours dans *Le Blanc de l'Algérie* –, mais également par des écrivains algériens aux réalisations très diversifiées. Dire qu'elle est « coincée » entre ces différentes créations est un peu abusif. Elle peut y trouver matière à écrire ou simplement contre-modèle.

Or, en 1957, l'Algérie est dans la période la plus violente de sa guerre avec une répression qui devient de plus en plus brutale puisque c'est l'année des paras et du Général Massu. D'autres Algériennes de milieu et d'éducation équivalents à ceux d'Assia Djébar ont fait d'autres choix sans pour autant renoncer à leur émancipation. L'été 1954, un groupe de jeunes filles d'origine française ou musulmane, comme on dit alors, font, avec les Sœurs Blanches qui travaillent à leur façon au rapprochement des communautés, un voyage en Espagne : Fatma-Zohra, appelée « Zozo » par ses compagnes, en fait partie comme celle qui explosera dans la cache d'Ali la pointe durant La Bataille d'Alger, Hassiba Ben Bouali. Fatma-Zohra Imalayen est la seule qui ne se mêle pas au groupe et qui adopte une attitude assez distante des unes et des autres.

Ces compagnes d'un voyage ne sont pas étonnées qu'elle fasse la une de la presse quand sort son premier roman. La presse de droite en France reçoit comme une aubaine le premier roman d'une jeune Algérienne qui n'est pas une « poseuse de bombes » et qui met en scène une recherche personnelle d'existence. Dans un mémoire très intéressant de 2010, *Naissance de l'auteure entre deux mondes – Les débuts d'Assia Djébar*, Pauline Plé n'explore pas ce contexte tragique de l'année 1957. Or il peut faire comprendre bien des rejets ou au moins des retraits des lecteurs, Français de gauche ou d'Algériens de cette époque, face aux thématiques de *La Soif* puis des *Impatients*. Ce n'est pas tant les réécritures de *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan et *Le Bel été* de Cesare Pavese, modèles littéraires diversement sollicités par la jeune auteure – très minutieusement étudiés par Pauline Plé – qui posent alors problème mais plutôt le choix du traitement de certaines thématiques à un moment historique aussi crucial.

Il faut se remettre dans l'époque – arrestations, torture, exécutions, jeunes filles au maquis, actions violentes urbaines –, pour comprendre qu'il n'était pas illégitime que certains lecteurs aient été surpris par le contenu du roman, surtout que les écrivaines algériennes n'étaient pas légion ! Qu'on relise la 4<sup>ème</sup> de couverture de *La Soif* :

« 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. Deux êtres, pour elle, symbolisent le bonheur : son amie

d'enfance Jedla et Ali, le mari de Jedla : Nadia devient l'amie dévouée du couple, amitié trouble : non sans cynisme en effet elle entreprend la conquête du séduisant Ali, et, à sa stupeur, trouve une parfaite alliée en Jedla elle-même... Jedla, inapte au bonheur, qui n'a de cesse qu'elle ne l'ait détruit et qui meurt peu après. Nadia se mariera à son tour, mais le sentiment de jalousie qu'elle a éprouvé pour "l'autre" ne cessera de la hanter ».

En pleine guerre, il était pour le moins étonnant de lire aussi : « Cette dernière année avait glissé comme les autres : le rythme léger des sorties de groupe dans les cinémas et les casinos d'Alger, les surprise-parties les dimanches pluvieux, les courses folles au vent dans des voitures nerveuses comme des chevaux racés » (p. 12). Qu'expurger de tout ce contexte comme on le fait dès lors qu'il y a conscience d'un décalage entre contexte colonial et création – comme on le fait pour *L'Etranger* de Camus, par exemple –, ce roman présentant des prémices de ce que l'écrivaine développera plus tard, ne peut invalider les critiques essuyées que l'on accuse trop vite de nationalisme étroit. Assia Djébar n'a voulu s'en expliquer véritablement que dans un ou deux entretiens éparpillés et repris dans *Ces voix qui m'assiègent* où elle revendique ce roman :

« Désert, ou solitude, que je crois le propre de tous les commencements : se mettre soudain à écrire, sans doute trop jeune, pendant la guerre d'Algérie – l'autre, celle de mes vingt ans – et qui plus est, pas des essais nationalistes, pas de professions de foi lyrique ou polémique (c'était ce genre de témoignage que l'on attendait de moi !), écrire donc des romans, qui semblaient gratuits, que je considérais comme des architectures verbales, me procurant, dans des parenthèses de quelques mois, le plaisir de leur conception, cela me changeait de ma gravité alors d'étudiante algérienne, puis de mes silences de femme exilée » (1999 : 18).

En quelque sorte, c'était délibérément qu'elle avait choisi des thématiques plus légères et personnelles pour s'exercer à l'écriture. Les écritures qui s'inscrivaient dans le contexte, *Nedjma* et d'autres... auraient donné dans l'acte de foi lyrique ou polémique... dans le discours purement idéologique et la propagande ? Ce roman qu'elle dit aussi avoir écrit en un mois puisqu'elle ne pouvait passer ses examens à cause du mot d'ordre de grève de l'UGEMA (Union Générale des Etudiants musulmans algériens) reçut le prix littéraire de *L'Algérienne*, Prix créé sous le patronage de René Coty, président de la République, d'une valeur de 50 000 francs. Le jury comprenait parmi ses membres, le colonel Furnari, Paul Achard, Gabriel Audisio.

Il est délicat de rappeler ces faits, près de soixante ans plus tard quand il est de bon ton de disqualifier les écritures engagées de l'époque, celles dont on dit, un peu rapidement qu'elles sacrifiaient la recherche esthétique, bien entendu. Le discours le plus attendu des Algériens en guerre est celui que va tenir la romancière algérienne à l'Acte II et surtout à l'Acte III de son parcours et qui permet à plus d'une étude d'affirmer que la romancière fut engagée dès la première heure. Ce qui apparaît c'est qu'elle sort de la marge de la communauté nationale tout en modulant son intégration sur un ton dysphorique qu'elle adopte désormais. La notoriété acquise de haute lutte par Assia Djébar et qu'il serait ridicule de contester ne fait pas d'elle la représentante des femmes algériennes de cette génération mais une voix singulière.

### **Tunis : nouveau positionnement**

Deux documents sont essentiels à rappeler au début de l'Acte II : l'un, malgré la célébrité de Fanon, assez occulté comme l'essai dont il fait partie : « L'Algérie se dévoile » dans *L'An V de la révolution algérienne* où il donne aux Algériennes combattantes et à la mutation sociale qu'elles subissent et provoquent à la fois une place importante et éclaire des aspects du processus de libération que les générations suivantes n'oublieront pas. Des passages percutants sur le port du voile dans l'Histoire de la colonisation, les fantasmes du colonisateur

vis-à-vis de la femme arabe interdite puis la nécessaire libération du corps pour entrer complètement dans la lutte restent des analyses fortes.

L'été 1959, un autre texte anonyme – l'anonymat était la condition de publication de tous les militants – paraît, sans audience internationale, dans *El Moudjahid*, organe du FLN à Tunis, *Le Journal d'une maquisarde*. Il est un témoignage d'une jeune maquisarde, suscité par "ses chefs", Amirouche en particulier.

Le récit suit une chronologie : début du militantisme, émotion du premier jour d'action et de risque (ici, un transport d'armes), arrestation et sévices racontés avec réserve, précision et sobriété ; montée au maquis ; organisation des maquisards et contacts entre infirmières ; activités dans les villages : sous nos yeux se déploie la chronique passionnante lue tant de fois depuis ; elle montre combien les villageoises et les militantes des villes ont été actives quotidiennement et ont constitué l'épine dorsale de cette guerre populaire. Ce récit raconte aussi le travail plus spécifique de ces infirmières au sein de la population civile : hygiène, puériculture et scolarisation en arabe ; les moments cruciaux : répressions, encerclements. La jeune fille ne veut pas donner d'elle-même une image héroïque mais entend témoigner pour toutes les jeunes femmes qui ont combattu. Elle n'est qu'une « Algérienne comme tant d'autres ».

Pour appuyer la véracité de ce qu'elle dit, elle multiplie dates précises, lieux et faits. Ainsi, lorsqu'elle est arrêtée fin 1956, elle a 18 ans : après deux mois d'interrogatoire à Sidi Ferruch, elle est hospitalisée à Beni Messous. Dès sa sortie de l'hôpital, début 1957, elle rejoint le maquis. Après 13 mois de service dans la Wilaya 4, elle est affectée à la Wilaya 3 sous les ordres d'Amirouche ; elle y reçoit une formation d'infirmière. La narratrice remonte alors un peu en arrière jusqu'à l'été 57 marqué par la grande réunion des maquisards près de Blida et l'accrochage qui s'en suivit. Une deuxième grande réunion à Palestro en octobre 1957 souligne la prise de conscience du rôle de la femme algérienne dans la lutte nationale. Son séjour au maquis est ponctué par les assauts de l'ennemi, les soins aux blessés, le transport des médicaments, les réunions avec les chefs, l'instruction des femmes dans les villages et les dechras, les rencontres avec d'autres maquisardes. La description des lieux est allusive, sommaire : ce qui importe ce sont les rapports humains, hommes et femmes, combattants et civils.

Des figures exemplaires se détachent auxquelles la jeune maquisarde rend hommage : Amirouche, « chef prestigieux » qu'elle admire pour son autorité et son esprit d'organisation, d'autres maquisards et aussi, des maquisardes comme Malika – on reconnaît Malika Gaïd – infirmière exemplaire, morte à l'entrée d'une grotte en défendant ses blessés. *Le journal* rapporte aussi les témoignages de Naïma 20 ans, Malika d'Alger, Chérifa 18 ans, orpheline, Fatiha 16 ans, Zohra dactylo, Sakina, Baya l'étudiante... et la liste continue, témoignant des figures féminines d'une guerre. De régions et de milieux divers, d'éducation différente, toutes sont portées par le même élan, toutes sont "l'Algérie" qui « avec toutes ses fibres, participe à la lutte contre le colonialisme et l'oppression étrangère. » Par petites failles dans un discours "sous surveillance" – l'intériorisation par la récitante elle-même de ce qu'il faut dire et de ce qu'il faut taire et le but de ce « journal » destiné à être publié dans le journal de la résistance algérienne à Tunis – la parole de la jeune femme laisse échapper aussi l'espoir des lendemains: après l'indépendance, continuer à défendre la liberté des femmes et exister autrement que comme « graine de fellaga », selon ses propres termes.

S'il avait été plus médiatisé, on pourrait considérer ce récit comme une sorte de récit-matrice organisant les images-clés de la combattante : activité militante, interrogatoires, courage,

solidarité, réunions et abris dans les grottes, importance de la formation reçue. Il porte en lui tous les éléments de ce qui sera dit après la guerre et certains auteurs racontant la combattante adoptent les mêmes éléments, ce qui conforte leur véracité factuelle.

Récit-matrice aussi plus fondamentalement par le ton qui est le sien : une atonie littéraire, un récitatif, une information. Se justifie alors la qualification de "récit sous surveillance" : les chefs dont il est question et l'idéologie qu'ils représentent, orientent le discours ; le récit lui-même a dû être relu avant publication. Il est assez intéressant d'apprendre, grâce à Redha Malek interrogé par nos soins en 2013, que ce journal avait été « recueilli » et déposé au *Moudjahid* à Tunis par Assia Djébar. Il serait temps de voir en quoi ce travail d'entretien rejaillit dans la création littéraire et dans le regard de la romancière sur les combattantes anonymes. De même que *La Soif* n'a pas été réédité, on peut se demander pourquoi la romancière n'a jamais revendiqué clairement ce travail.

L'incipit des *Alouettes naïves* et les allusions aux « frontières » n'en font pas mention. Lorsque la romancière campe Cherifa, dans *Les Enfants du nouveau monde*, ce qu'elle écrit est plus proche de Fanon que de l'atonie de ce « Journal d'une maquisarde ». Cherifa décide d'aller prévenir son mari qu'il est recherché par la police, alors qu'elle ne sort jamais seule et, comme l'écrit Fanon, « apprend à la fois d'instinct son rôle de "femme seule dans la rue" et sa mission révolutionnaire. [...] C'est une authentique naissance, à l'état pur, sans propédeutique. [...] La femme algérienne s'élève d'emblée au niveau de la tragédie » (Fanon, 1950 : 32-33).

Ce reportage montre que les critiques de l'Acte I ont marqué Assia Djébar et qu'il est possible de considérer cette enquête aux frontières tuniso-algériennes dans les camps de réfugiés algériens comme sa première tentative de rectifier le tir ou de prendre un autre cap. La jeune écrivaine ne reste pas figée dans ce positionnement problématique que lui ont donné ses deux premiers romans : « une posture rejoue une position et un statut social dans une *performance* globale qui a valeur de *positionnement* dans une sphère codée de pratiques » (Meizoz, 2011 : 9). De jeune écrivaine apparaissant comme déconnectée de la tragédie qui se joue dans son pays en pleine lutte de décolonisation, Assia Djébar, par son déplacement, après son mariage, à Rabat puis à Tunis, s'implique dans les enjeux cruciaux d'alors et entre, dans cet Acte II de sa trajectoire, porteuse de deux romans où elle confirme les prémices de son entrée en littérature par ses sujets privilégiés mais en n'effaçant pas le contexte du plus grand nombre et en le traitant à sa manière (le décalage de la femme musulmane émancipée par rapport à sa société et aux autres femmes – le désenchantement par rapport à une lutte de libération nationale où elle ne se reconnaît que difficilement). Mais elle a ouvert son écoute et son écriture à cette polyphonie narrative qui est sa marque à partir des *Enfants du nouveau monde*.

## **Eléments posturaux**

Dans son étude, Jérôme Meizoz montre que la notion de posture revient sur l'idée de « masque », second emprunt que nous faisons au critique suisse : « la posture est constitutive de toute apparition sur la scène littéraire » (Meizoz, 2011). Cette idée peut être déclinée de trois manières pour Assia Djébar.

D'abord en revenant sur l'usage du pseudonyme. Ici aussi, Assia Djébar a donné les clés en affirmant à plusieurs reprises que c'était un système de protection : « le pseudonyme, c'était un voile. Je brouillais les pistes » (*Le Monde*, 29 janvier 1987). Mais le voile est vite levé et le pseudonyme a plutôt masqué l'identité d'origine, mettant en valeur la fabrique d'une

singularité. Quand on regarde le système onomastique des fictions d'Assia Djébar, on constate qu'elle ne transcrit que rarement les noms « arabes » de façon habituelle ; elle les désarabise en quelque sorte. Les prénoms qui étaient les siens : "Fatma", "Zohra", fortement connotés dans l'univers colonial, étaient-ils lourds à porter ? Cette étude onomastique est à mener. En attendant la fonction du pseudonyme doit être également cernée. Comme l'écrit J. Meizoz :

« Non content de mettre à mal le pacte autobiographique, le pseudonyme démultiplie le potentiel autofictionnel d'un récit. En injectant un sujet dédoublé dans le dispositif, il prédispose structurellement aux énoncés de feintise sérieuse [...] Le pseudonyme participe dès lors d'un processus d'autocréation de l'écrivain et inaugure une existence seconde sur la scène littéraire » (Meizoz, 2011 : 40).

Le deuxième point dans cette scénographie de l'écrivaine est d'étudier les photos qui jalonnent sa médiatisation. Deux exemples seulement pourront être donnés. Le premier accompagne une pleine page, « Portrait » du *Monde des livres* du 28 avril 1995, « Je ne pleurerai pas mes amies d'Algérie »... pour annoncer la sortie de *Vaste est la prison*. Comment ne pas être frappée par le parallélisme entre cette photo de l'écrivaine et le motif de la toile orientaliste choisie pour la couverture du roman, celle de Jean-Baptiste Tissier, *Odalisque* (1814-1876) : deux visages d' « Orientales », de trois quart, songeuses et graves. Le second exemple accompagne la nouvelle de son élection à l'Académie française dans Le même journal, *Le Monde*, le 18 juin 2005 : en tailleur rouge, dos au mur, ses escarpins rouges sont posés à côté d'elle, elle-même se présentant... pieds nus, comme sur la photo de la 4<sup>ème</sup> de couverture de *L'Amour la fantasia*.

Le dernier et troisième point est celui de l'énonciation à la première personne privilégiée de différentes façons. Le monologisme de *La Soif* s'est assez rapidement effacé au profit de la polyphonie mais, au centre de cette polyphonie, il y a presque toujours un « je », quel que soit le sexe du personnage qu'il désigne. Jérôme Meizoz rappelle une phrase de Lacan qui exprime bien l'idée avancée ici : « le moi, dès l'origine, serait pris dans une ligne de fiction » (Meizoz, 2011 : 40). Dans « ces voix qui assiègent » l'écrivaine, le moi est dominant et ce moi organise, filtre, sélectionne ce que le lecteur doit enregistrer de la condition de la femme, de l'opposition Orient/Occident, des langues, de l'Histoire et de la Mémoire.

A l'origine, il y a cette difficile place à trouver dans la communauté des écrivains algériens, des Algériennes de sa génération avec lesquelles elle n'a pas partagé un engagement politique au moment de la guerre : ce déficit de légitimité, Assia Djébar a su en faire un motif fort de son écriture, en particulier dès *L'Amour la fantasia*, en le déplaçant dans une tension entre le je et « elles », les femmes anonymes algériennes et entre le je et « eux », les autres Algériens. La tonalité autobiographique est ostensible : pourtant elle ne constitue, à proprement parler, qu'un peu moins du tiers du roman pour les première et troisième parties et du quart pour la seconde. Roman mixte donc puisque le récit à la première personne est incrusté dans la narration historique qui occupe le reste de l'espace textuel. Néanmoins l'ensemble apparaît comme une confession, tonalité dominante depuis de tous les romans d'Assia Djébar. Car, lorsqu'elle ne parle pas d'elle-même, elle offre une narration historique sur la base de documents qu'elle ne cesse de commenter, obligeant à prendre son interprétation comme l'Histoire collective incrustée dans l'histoire du sujet. Si écrire est redonner voix à d'autres femmes, la passeuse est omniprésente, en une scénographie très élaborée : « je donne, je prête, j'entends ».

## Le roman charnière

Un des thèmes dominants du roman est le passage du *harem* à l'école française, "rite" qui précipite la petite fille dans le monde du dehors, sous la protection du père instituteur. L'écriture rompant le silence fait découvrir de nouveaux espaces. C'est cet ensemble de marques de la libération, offert en ouverture, qui sert de socle à la confession revenant obsessionnellement à ces lieux de passage et de rupture : le père, l'école, l'écriture, le livre, le dehors. La claustration s'estompe. Toutefois la libération n'est pas totale. Si au mot de prison se substitue celui de patio, l'enfermement devient alors protection, vie féminine préservée. C'est aux vacances que l'adolescente revient dans ces maisons où règnent les femmes. Elle décrit les intérieurs qui ensèrent délicieusement comme un cocon. Pourtant ces faits et espaces autobiographiques choisis sont traités sans que se perçoive une communication, encore moins une communion entre "je" et les autres. Le noyau essentiel de cette autobiographie enchâssée dans une narration historique est la méditation sur les langues et leurs usages et sur le français, sa langue d'écriture. De même que les hommes ont droit à quatre épouses, les "fillettes et jeunes filles" de la génération de la narratrice ont quatre langues. La langue du corps fondamentalement féminine, la narratrice tente de la faire exprimer par la langue secrète : le français. La langue de l'autre devient langue du dévoilement :

« Tenter l'autobiographie par les seuls mots français c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau [...] Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement aussi contingent devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment "se mettre à nu".

Or cette mise à nu [...] renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent » (1985 : 178).

On voit ainsi comment la narration historique qui réhabilite les voix algériennes anonymes de l'Histoire est nécessaire à la déculpabilisation du "je" qui vit dans le malaise et l'ambiguïté son écriture en français et son décalage avec sa génération. S'énonçant en français, le discours autobiographique peut équilibrer son "indécence" en s'accompagnant d'autres voix lointaines ou proches de celles qui subissent le sort le plus commun et non de celles des héroïnes. Le "je" n'éveille ni la voix de Lila Fatma N'Soumeur ni celle de Hassiba Ben Bouali. Il privilégie ces anonymes qui, déplacées un temps de leur rôle, l'ont réintégré dans le silence de la mort ou de l'enfermement. On lit alors en appui et en contraste les récits très dépouillés des maquisardes anonymes et le commentaire au style élégant et métaphorique de la narratrice-enquêtrice. Ainsi du récit de Cherifa qui a bravé les siens et les Français :

« Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile. La trame de mon histoire murmurée, tandis que l'ombre réengloutit son corps et son visage, s'étire comme un papillon fiché, poussière d'aile écrasée maculant le doigt » (1985 : 160).

Mais le français est-il seul en cause ? La langue française est-elle le seul écran à la communion communautaire ? Ainsi le roman qui, quantitativement, est plus collectif qu'individuel, est fondamentalement tendu dans une quête d'identité et de reconnaissance, visible dans cette méditation narcissique sur la langue, le désir et l'amour. Dans ce qui est un des romans majeurs d'Assia Djebar, on voit que cette recherche de légitimité, dans le pays d'origine et ses réceptions – jamais acquises toujours problématiques – s'est investie dans une création qui convoque l'Histoire de la colonisation et de la guerre de libération en des positionnements progressivement adoptés. En ce sens, deux sommes récentes, celles de Catherine Milkovitch-Rioux et de Désirée Schyns, mettent avec justesse cette relation d'Assia Djebar à l'histoire de l'Algérie comme essentielle et relient notre conclusion à ce que nous avons mis en lumière dans sa naissance à l'écriture. De l'évitement de *La Soif* à l'inscription



envahissante de cette guerre, des *Enfants du nouveau monde* à *Nulle part dans la maison de mon père*, la romancière a su trouver sa voix pour dire ce qu'elle a vécu dans la distance et dans l'absence de communion générationnelle, une « relation critique de combats reconstitués à la lumière des sources historiques » (Milkovitch-Rioux, 2012 : 41).

## BIBLIOGRAPHIE

- CHAULET ACHOUR Christiane, ASSIER Julie, FREMIN Marie, JEST Cécile (coord.), *Jeux de dames – Postures et positionnements des écrivains francophones*, Amiens, Encreage édition et Université de Cergy-Pontoise, 2014, 199 p.
- FANON Frantz, *L'An V de la révolution algérienne*, Paris, Maspero, 1959.
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, en 2007 ; en 2011, *La Fabrique des singularités – Postures littéraires II*, deux ouvrages édités à Genève, aux éditions Slatkine.
- MILKOVITCH-RIOUX Catherine, *Mémoire vive d'Algérie – Littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, Buchet-Chastel, 2012, 393 p.
- PLE Pauline, *Naissance de l'auteure entre deux mondes – Les débuts d'Assia Djébar*, Mémoire de Master II, Université Stendhal- Grenoble III, UFR Letres et Arts, sous la direction de Daniel Lançon, 2009-2010, 137 p.
- SCHYNS Désirée, *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, L'Harmattan, 2012, 356 p.

\* La revue CELAAN publiera en juillet 2015 un numéro spécial entièrement consacré à Assia Djébar: « Hommage à Assia Djébar: sortir de la marge et du harem ». Nul ne se doutait alors que cet hommage se transformerait en « in memoriam. »

L'idée de cet ouvrage résultait avant tout d'une question qui m'était systématiquement adressée lorsque je parlais de mon sujet de thèse. Pourquoi une Franco-Iranienne qui a passé presque toute sa vie à Paris sur les bancs d'un département de civilisation anglophone, se trouve-t-elle soudainement à faire des recherches sur Assia Djébar depuis la ville de Houston au Texas ?

Assia Djébar cristallise le débat autour de la situation postcoloniale. Ce terrain épistémologique est encore trop souvent méjugé par les universitaires français alors qu'il fait entièrement partie du jargon universitaire anglophone comme le démontre la prolifération des recherches en « Postcolonial Studies. » Assia Djébar est l'historienne-romancière qui a démontré que le travail de mémoire peut combler les béances historiques, que la quête de l'Histoire n'appartient plus aux professionnels de l'Histoire. Les historiens Pascal Blanchard et Nicolas Bancel qui ont beaucoup travaillé sur la question des histoires mémorielles coloniales ont accepté de répondre à mes questions d'une part sur le renouveau du domaine des sciences sociales qui s'appuient de plus en plus sur les écrits du réel et d'autre part sur les (im)possibilités de l'écriture d'une histoire plurielle et interdisciplinaire sur la guerre d'Algérie que nous attendons tous depuis longtemps.

Dans la mesure où cet ouvrage voulait rendre hommage à Assia Djébar, j'ai pris l'initiative de contacter les spécialistes incontournables qui, à mon humble avis, avaient marqué de par leurs travaux de recherche le champ littéraire maghrébin francophone. C'est ainsi que plusieurs d'entre eux ont gracieusement accepté de contribuer à cet hommage : Christiane Chaulet Achour, Mireille Calle-Gruber, Alison Rice, Réda Bensmaïa et Hafid Gafaïti. A cette liste s'ajoutent deux autres universitaires dont les remarquables articles ont été retenus par le comité scientifique : Brigitte Weltman-Aron et Joëlle Vitiello. L'écrivaine algérienne et la Présidente du Cercle des Amis d'Assia Djébar, Amel Chaouati, a également accepté de répondre à mes questions sur la publication de son ouvrage protéiforme *Les Algériennes du château d'Amboise*, en 2013, et sur l'héritage qu'Assia Djébar a légué à la nouvelle génération d'écrivaines algériennes.

**CELAAN, Revue du Centre d'Etudes des Littératures et des Arts d'Afrique du Nord, « Hommage à Assia Djébar (1936-2015) : Sortir de la marge et du harem » Printemps 2015, Saratoga Springs, Skidmore College.**

- \*Bensmaïa, Réda « *L'Amour la fantasia* ou comment (ré)écrire l'histoire »
  - \*Calle-Gruber, Mireille « Ce que dit la photographie dans les récits d'Assia Djébar »
  - \*Chaulet Achour, Christiane « Assia Djébar, quelques questions au parcours de l'écrivaine
  - \*Gafäiti, Hafid « La diasporisation et la transculturalité dans les œuvres de Djébar » (titre à confirmer)
  - \*Noury, Nelly « L'impensé postcolonial : de la réinterprétation djébarienne des odalisques de Matisse à la réécriture de la guerre d'Algérie dans *La femme sans sépulture* »
  - \*Rice, Alison « Modulating the margins : Assia Djébar's Life Work »
  - \*Vitiello, Joëlle « Voix, corps, et mouvements des femmes dans les romans d'Assia Djébar »
  - \*Weltman-Aron, Brigitte « Repenser la marge: Djébar lit Camus »
- Interviews :**
- \*Entretien avec les historiens Pascal Blanchard et Nicolas Bancel. Propos recueillis par Nelly Noury
  - \*Entretien avec Amel Chaouati. Propos recueillis par Nelly Noury