

Deux textes du numéro special consacré à Assia Djébar par *Algérie Littérature/Action*
Un hommage de Simone Rezzoug et une étude de Christiane Chaulet Achour

Assia Djébar, la battante

Décédée ce vendredi dans un hôpital parisien

Simone REZZOUG

Oui, c'est cette image d'elle qui m'accompagne. Toujours en lutte contre les préjugés, les oppressions, les mensonges. Elle acceptait tous les défis. Jour après jour, malgré les difficultés de son existence, elle faisait montre de cette audace qui est une face du courage et sans cesse elle se battait contre les barrières qui empêchent les hommes et les femmes de vivre en paix. *"Nous toutes, écrivait-elle dans un message d'espoir, nous toutes du monde des femmes à l'ombre, renversant la démarche: nous enfin qui regardons, nous enfin qui commençons"*.

Exigeante à l'égard des autres mais plus encore à l'égard d'elle-même: il fallait qu'elle dise les choses au plus juste, au plus vrai, qu'elle les traduise dans cette langue française d'emprunt qu'elle possédait magistralement, mais qui parfois ne rendait pas compte des sonorités musicales de la langue de son enfance, ou de la grandeur de l'épopée algérienne. Alors insatisfaite de ses textes, elle les retravaillait sans arrêt.

Toute son histoire personnelle était intrinsèquement liée à l'histoire communautaire. En 1956, alors qu'elle avait après un concours de haut niveau intégré l'une des plus grandes Ecoles françaises, obéissant au mot d'ordre de grève de l'UGEMA, elle renonce à passer ses examens et abandonne ce cursus d'études.

Plus tard, dans ses romans, ses poèmes, ses films, ses articles, quasi hebdomadaires, pour *le Moudjahid* dans les années 70, c'est toujours la même revendication : le droit de faire parler l'Histoire. Mettre en scène les événements du passé (les détails plus que les grands faits stratégiques, les souffrances autant que les exaltations et les défaites aussi bien que les actes héroïques), c'est d'abord une reconnaissance de celui qui peut écrire. Evoquant la destruction par Saint Arnaud de la zaouïa des Beni Menacer, elle constate :

"C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins, un siècle après, à sortir du harem; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte Marguerite ; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre".

Ainsi l'écriture doit-elle être conçue comme un exercice, au sens militaire du mot, elle permet l'acquisition d'une compétence, l'affirmation d'un pouvoir et la reconquête d'un territoire perdu. Peut être alors lancé ce cri de renaissance reconnaissance :

"Ecrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine".

Laghouat, le 8 février 2015

Retour sur l'oeuvre d'Assia Djébar dans *Noûn, Algériennes dans l'écriture*

Christiane CHAULET ACHOUR

Le décès d'une écrivaine sur l'oeuvre de laquelle on a travaillé comme enseignante et critique, deux fonctions de transmission, incite à revenir, à faire un bilan. Et dans ce numéro qu'*Algérie Littérature/Action* consacre à Assia Djébar, j'ai eu le désir et la curiosité de revenir sur mon ouvrage critique de 1998 et d'apprécier les passages faisant allusion à son oeuvre en les tissant en un texte continu, repris ou parfois transformés. Ils témoignent des constantes de ce qui me retient dans cette création.

Sans conteste, l'écriture créatrice et citoyenne d'Assia Djébar, qu'on en soit admirative ou plus distante, a été un aiguillon constant depuis les années 1980 pour réfléchir plus avant sur le poids de la parole féminine dans la société maghrébine et plus singulièrement algérienne. Dans les années 1990, les écrivaines algériennes que j'avais interrogées, affirmaient toutes l'importance d'Assia Djébar comme incitation libératrice pour leur propre écriture.

On peut se souvenir de la réponse faite par l'écrivaine à la question posée par Tahar BenJelloun, "comment écrire dans une société qui veut le silence?", le 29 mai 1987 dans *Le Monde* : "Une femme algérienne qui se met à écrire risque d'abord l'expulsion de sa société (...) Aujourd'hui, on peut dire qu'il y a une dizaine d'Algériennes qui écrivent. Par la langue française, elles se libèrent, libèrent leur corps, se dévoilent, essaient de se maintenir en tant que femmes travailleuses et, quand elles veulent s'exprimer par l'écriture, c'est comme si elles expérimentaient ce risque d'expulsion. En fait la société veut le silence. A un moment donné toute écriture devient provocation. Tant qu'il y avait la justification de la guerre d'Algérie, on pouvait écrire."

Les Mille et une nuits : modèle de solidarité sororale

Liant sa parole à celle des autres Algériennes, Assia Djébar, dans ses nouvelles et romans, construit une chaîne de voix dont chaque maillon se soude au précédent. Il n'est donc pas étonnant que, dans *Ombre Sultane*, quand Assia Djébar, questionnant la figure mythique de Schéhérazade, déplace notre regard du sultan meurtrier à la soeur vigilante, chargée de maintenir l'éveil de la conteuse et donc l'intérêt de l'homme aux aguets. L'écrivaine serait comme Dinarzade, dans l'impossibilité de s'assoupir sous peine de condamner ses semblables au silence et à la mort. On connaît ce très beau passage du roman: " Et si Schéhérazade était tuée à chaque aurore avant que sa voix haute de conteuse ne s'élève ? Si sa soeur qu'elle avait installée, par précaution, sous le lit de noces s'était endormie ?... Si elle avait relâchée sa garde et abandonné la sultane d'une nuit à la hache du sacrificateur dressé en plein soleil ?... Si à son tour elle prenait la place de Schéhérazade disparue, muette, et si, sous le même lit d'amour et de mort transformer en trône de diseuse, une autre soeur insomniaque s'oubliait à nouveau ?... Si celle-ci négligeait de veiller en éveilleuse qui préparerait la parade, qui assurerait l'unique salut ?... Si à chaque aube présente ou à venir une fois ou mille et une fois, tout sultan, tout mendiant en proie à l'ancestrale peur mutilatrice assouvit encore son besoin de sang virginal?... Oui, si Schéhérazade mourrait à chaque pointe du jour justement parce qu'une seconde femme, une troisième, une quatrième ne se postait pas dans son ombre, dans sa voix, dans sa nuit ? "

Cette obsession de la voix, de la sortie du mutisme imposé, se retrouve dans le traitement qu'Assia Djébar fait d'un conte des *Mille et une nuits* dans *Oran, langue morte*. Assia Djébar reprend un conte des *Nuits* avec une première transformation par l'écriture du scénario puis elle juxtapose narration ancienne et récit d'actualité. Une jeune enseignante de français,

Atyka, raconte les contes arabes à ses élèves et débat, avec eux de leurs enjeux. Elle est assassinée et décapitée sous leurs yeux par un groupe d'intégristes. Ainsi, la jeune enseignante a tenté de faire du temps son objet, en offrant à ses élèves une recherche et une découverte d'une partie de la mémoire de leur espace civilisationnel. Son entreprise est suspendue par ce temps sauvage de la guerre mais elle n'est pas annulée car Atyka a transmis à certains d'entre eux la force des mots et des récits. Le corps démembré, image de violence en contre-point de la volupté du corps pictural, est signe d'une chaîne à reformer : "- Le corps, la tête. Mais la voix ? Où s'est réfugiée la voix d'Atyka ?" se demande son élève Omar, après l'assassinat et la mutilation de son professeur de français qui leur racontait *Les Mille et Une nuits*.

Le "je"/jeu de l'écrivaine et les langues

Une des questions des plus périlleuses dans la société algérienne et ses cultures, aux fortes tensions linguistiques, est celle de la langue. Assia Djébar fait partie d'une génération qui a intériorisé ce complexe de langues issu de ces tensions. Elle crée, au sein de sa création, un ensemble discursif sur la question sur lequel je ne m'attarderai pas car il a été énormément étudié. En la matière, ce ne sont pas tant les déclarations des écrivaines qui sont intéressantes que leur pratique même des langues à l'intérieur de leurs créations. La plupart du temps, l'outil linguistique est apprécié dans son étrangeté, dans son opacité car il éloigne de l'origine par sa difficulté à dire tout l'univers de référence ; mais il est plus encore apprécié comme une liberté car, selon l'expression d'Assia Djébar dans *L'Amour la fantasia*, le français est "au-delà de l'interdit" (147).

Assia Djébar, accompagnant les nouvelles de son recueil, *Oran, langue morte*, de textes plus personnels dans lesquels elle s'interroge sur ce "dit" de l'urgence et sur la légitimité de la greffe de l'esthétique sur le tragique, note : " Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement, le récit des peurs, des effrois, saisi sur les lèvres de tant de mes sœurs alarmées, expatriées ou en constant danger ? " (378). Malgré cette question, elle mêle sa voix aux autres voix, poursuivant la polyphonie recherchée depuis *Femmes d'Alger dans leur appartement* en 1980.

Elle a reconnu la part autobiographique de *L'Amour la fantasia* : "Ce tangage entre deux langues s'inscrivant dans mon espace de vie, il me semble en avoir établi un premier bilan dans un premier livre ouvertement autobiographique, *L'Amour la fantasia*." Le roman lui-même affirme : " Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre" (244). La tonalité autobiographique est en effet ostensible : pourtant elle ne constitue 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. D'où vient alors cette impression d'avoir lu une "confession" quand on referme le roman alors que la narratrice semble avoir donné la priorité aux autres voix féminines derrière lesquelles elle s'effacerait, dont elle ne serait que la sourcière ? Confiance autobiographique et réflexion linguistique se confondent et s'expriment : " Comment dire "je", puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective? " (177). Elle établit dans une distance critique très intéressante la confrontation à l'héritage colonial pour le dépasser. Ainsi, pour la romancière, écrire, c'est chercher à redonner corps à la main de femme ramassée puis jetée par Fromentin, à Laghouat :

"Au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme (...) Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le *qalam*" (255). Mutilation et souvenir ou amputation et mémoire ? Est-ce ce jeu de reflet que la narratrice autobiographe retrouve dans ce réveil du passé ? Que nous dit l'autobiographique pour que

soit ressenti la nécessité du support et du soutien de l'historique ? Pour y répondre, il faut reprendre le roman dès son début. Un des thèmes dominants 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 est apprise et peut transmettre le désir, la voix de celle qui est recluse, en dehors de l'école : 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 protègent mais sans que se dissolve la solitude du sujet car la complicité ne s'établit pas avec son environnement proche. Le père est admiré mais jamais complice, la mère présente mais sans connivence, le frère barricadé dans le maquis de ses choix et de son engagement non partagés avec sa soeur, le mariage sans rite, le sang invisible aux regards des autres femmes, annonce de l'échec ultérieur du mariage, les aïeules observées et "expliquées" mais distantes, l'idéalisation de l'école coranique qui donne un repère peu durable et inscrit une frustration au cœur de l'être, "... un désir d'Islam. Y entrer comme en amour" (192).

Le père est accusé de l'avoir "donnée" à la langue française, la livrant en mariage précoce à l'ennemi et l'exposant à tous les dangers dont la perte de la langue maternelle, le rapt par l'étranger, l'aphasie de la langue amoureuse : " Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier..." (241).

Ainsi l'autobiographie enchâssée dans la narration historique prend appui sur 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 : "Le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans les transes, dans les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour" (203).

Le libyco-berbère et l'arabe surtout sont "pistés" dans leurs bribes éparées, présentes à la mémoire de la narratrice : c'est l'unique frôlement complice entre le frère et la soeur, le mot d'affection *hannouni* intraduisible. 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 dit 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" (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. 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 celui des héroïnes. Le "je" privilégie ces anonymes qui, déplacées un temps de leur rôle, l'ont réintégré dans le silence de la mort ou de l'enfermement. Ainsi du récit de Cherifa qui a bravé les siens et les Français : " Petite soeur étrange qu'en langue

étrangère j'inscris désormais, ou que je voile. La trame de son 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 (...) Cherifa se retrouve à présent mariée à un veuf taciturne (...) Elle élève les cinq enfants de l'homme (...) libérant sa voix, elle se libère à nouveau (...) Cherifa ! Je désirais recréer ta course (...) mon parler français la déguise sans l'habiller" (160-161).

Assia Djébar estime n'avoir pas eu à vivre la même ambiguïté pour l'écriture de *Loin de Médine* car alors, la langue française était en position d'ex-territorialité par rapport au sujet et donc dans une neutralité intéressante : elle donnait à ces femmes des premiers temps de l'islam, "sa dynamique, sa liberté", en les faisant surgir "hors de la composition de la tradition religieuse."

Mais le français est-il seul en cause ? Dans une autre langue, dans l'autre langue, Cherifa aurait-elle été moins "étrange" et le geste d'observatrice effacé pour une complicité réelle ? La langue française est-elle le seul écran à la communion communautaire ? 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 : "Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie" (161).

La "communauté" de destin d'une génération se vit-elle uniquement par la langue ? En tout cas, c'est ainsi qu'Assia Djébar fictionnalise son décalage en mettant au centre du malaise la langue française : elle est l'origine du décentrement et de l'éloignement, porteuse de la distance coloniale et non – ou très peu, du moins dans les commentaires proposés – outil possible d'une dynamique de libération. L'argumentation est séduisante d'autant que la composition du roman est remarquable. Regret et culpabilité d'écrire en français, amputation d'un dire authentique, sont exprimés dans une langue très travaillée où les subtilités de la langue française sont explorées avec préciosité et bonheur. L'écriture offerte dément l'impossibilité de dire. Tout écrivain n'est-il pas, au demeurant, celui qui veut exprimer et qui poursuit cette entreprise, de livre en livre, pour atteindre l'indicible ? On pourrait alors se demander si le malaise de la narratrice ne tient pas plus aux contradictions vécues par une intellectuelle de sa génération qui n'a pas eu la légitimité de l'histoire et de l'engagement dans le combat, puis d'une femme en désaccord avec la conception patriarcale de sa société ? Assia Djébar parlait de la particularité de "sa génération". Elle est essentielle, à notre sens, pour comprendre le malaise de son plaidoyer autobiographique, l'impression qu'il laisse d'une ambivalence face au conflit culturel, né de la colonisation, pris entre deux feux. Il ne parvient pas à consommer une rupture avec l'univers traditionnel des femmes et tente de lutter de l'intérieur contre l'oppression dont elles sont les victimes, en leur donnant existence littéraire sans les "déplacer". Entre l'école et le *harem*, l'équilibre n'a pu être trouvé malgré toutes les passerelles tendues. Seule la narration historique peut réintégrer dans un souffle collectif. Aussi les "tableaux" féminins se succèdent et abondent en un monde offert au lecteur dans son étrangeté familière par un regard de l'entre-deux. Très souvent le ton glisse de l'autobiographique à l'ethnographique : "je me veux porteuse d'offrandes" (161) : dès que le moi décroche de son vécu pour dire les autres femmes, il devient spectateur. La voix autobiographique, en avouant sa difficulté à concilier les espaces, celui de l'origine et celui de sa vie actuelle, reste néanmoins celle qui ouvre le *harem*, le fait découvrir plus que celle qui en dénonce l'impasse.

Du côté des citadines, le patio et le *harem* sont privilégiés, perdus à jamais et pourtant ressuscités le temps d'une enquête de ressourcement. Du côté des paysannes, le retour vers l'écoute de la résistance se fait dans la région de la lignée maternelle, seule susceptible de réparer le geste initial du père. La filiation se recrée par les femmes : " Je suis née en dix-huit-cent quarante deux, lorsque le commandant Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Beni Menacer, ma tribu d'origine" (243), d'origine maternelle. Cette naissance revendiquée est

d'autant plus lourde de sens que la naissance de la narratrice n'est évoquée dans aucune page "autobiographique". La narratrice reconstruit son parcours de vie pour avancer malgré les ruptures. Les espaces, les langues et les géniteurs se répartissent alors : du côté de la mère, c'est la langue maternelle, l'espace de la tribu, la tradition et la mémoire ; du côté du père, c'est la langue paternelle (le français), l'espace de l'Autre, la modernité et le savoir autre. L'autobiographie s'écrit pour créer les liens et atténuer les antagonismes.

Ainsi la voix autobiographique omniprésente – méditation, plainte et incantation –, subsume toutes les autres voix : tout est détour pour un retour au pays des mères. Le retour s'accomplit puisque les femmes lui ont fait confiance en se confiant à elle et donnent légitimité à sa parole. Le "je" retrouve sa position de médiateur culturel entre le "nous" de la communauté et le "ils" des étrangers. Toutefois, l'effort de mimétisme ne se fait pas vers l'Autre mais vers le Même dont on a été coupé ; le "nous" désigne les femmes et le "ils" les étrangers incluant les hommes de la communauté d'origine.

Delacroix et Picasso : le corps

Un autre aspect de l'écriture d'Assia Djébar m'a toujours retenue : le dialogue qu'elle instaure avec la peinture et tout particulièrement avec Delacroix et Picasso.

La toile orientaliste est devenue la "marque" des couvertures d'Assia Djébar après le très intéressant dialogue qu'elle a engagé avec le peintre français Delacroix dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, en 1980. Le roman qui suit, *L'Amour la fantasia*, reproduit un extrait de *L'Enlèvement de Rebecca*. N'ayant pas retrouvé la même nécessité que dans l'oeuvre de 1980, entre la toile et la fiction, nous avons demandé à Assia Djébar les raisons de ce choix (correspondance du 26 mars 1986) : "*L'Enlèvement de Rebecca* est au Louvre, bien que rarement exposé. J'ai fait un cadrage d'une partie du tableau – pour avoir le cheval bien présent au premier plan, la femme enlevée par le guerrier au centre et une atmosphère de citadelle incendiée en arrière. Le maquettiste a ensuite travaillé sur les lettres du titre, de l'auteur et de l'éditeur. J'aurais pu certes choisir un des très nombreux dessins ou tableaux, évoquant la fantasia proprement dite. Mais il n'y a presque jamais une présence féminine dans le plan".

L'extrait du tableau retenu a donc pour fonction d'illustrer les significations essentielles du roman : il n'a pas un lien structurel avec lui. En 1995, *Vaste est la prison* a une couverture qui, de nouveau, s'orne d'une peinture orientaliste. C'est, cette fois, une toile de Jean-Baptiste Ange Tissier, *Une Algérienne et son esclave* ; de "l'Algérienne", on ne retient que le visage pensif de la femme (1860, Musée National des Arts africains et océaniques). On progresse dans le système de promotion esthétique-commerciale des auteurs de sujets "orientaux" puisque, la même année, la toile est aussi utilisée chez Plon pour la couverture du roman d'Evelyne Boukoff, *L'Odalisque des sables*, preuve d'une accroche commerciale qui fonctionne quelle que soit la fiction. Par ailleurs, on constate une étrange concordance entre ce personnage et le portrait d'Assia Djébar que *Le Monde* publie avec un long article de Marion Von Renterghem, le 28 avril 1995. Même attitude, même regard pensif et lointain. En introduction, la journaliste note à propos de l'appartement de la romancière : " De son Algérie natale, on ne voit pourtant presque pas trace chez elle. Seulement une chaleur particulière pour vous offrir le thé. Et, au mur, un tableau orientaliste représentant une femme souriante : "cette femme m'apaise. Elle a un regard heureux. Et puis, elle est assise comme les femmes de chez moi". "

Le dialogue avec Delacroix dans la postface du recueil de nouvelles est exemplaire d'une lecture du corps féminin algérien, véritable lecture postcoloniale, définie ainsi par Yves Clavaron dans son ouvrage, *Poétique du roman postcolonial* en 2011 : " l'acte par lequel le colonisé revendique sa position de sujet, dans le discours, mais aussi dans la transformation à

accomplir, afin d'aboutir à une prise en charge du devenir collectif, d'un point de vue éthique, politique et historique ” (13).

Assia Djébar s'empare de l'oeuvre très célèbre de Delacroix et s'en nourrit. Elle ne souhaite pas s'attaquer au regard du peintre en accusant le pinceau d'être colonialiste ; elle veut apprécier cette part de son héritage, toute représentation de femme algérienne faisant partie de son patrimoine. La romancière, dépassant l'orientalisme de surface et la misogynie réelle du peintre, fait parler la toile en déplaçant le point de vue : “ je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre ”. La toile et le titre de Delacroix ont surtout joué un rôle unificateur de textes divers. Ainsi pour *Nostalgie de la horde* (1967), la romancière note : “ 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 ”.

Dans la postface, Assia Djébar commence par quelques données érudites dont l'introduction est déjà ouverture sympathique au peintre. Assia Djébar donne ensuite sa lecture du tableau et l'objectif qu'elle poursuit, ce renversement tenté. L'analyse porte sur les deux toiles de Delacroix, celle de 1834 et celle de 1849 : “ Femmes en attente toujours. Moins sultanes soudain que prisonnières. 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 ” (171).

Insensiblement, l'essayiste glisse de la scène de la toile à la scène de l'Histoire et de la société. Si, aujourd'hui “il n'y a plus de serial”, “la structure du serial” n'en continue pas moins à imposer ses lois, celle de l'invisibilité et du mutisme. Et c'est sur la toile que la romancière retrouve la visibilité de ce corps. C'est à son insu que Delacroix joue ce rôle de provocateur : il a emprisonné une réalité dont il faut réveiller la dynamique. Tout le corps de ces femmes dialogue avec la romancière d'aujourd'hui. On peut lire ce projet qui se déploie, en obliquité, de nouvelle en nouvelle. Assia Djébar emprunte donc une voie intéressante, celle du renversement de points de vue. Celles qui furent objets regardés, sujets d'un désir, expriment elles-mêmes regards et corps. La romancière simule un dialogue avec le peintre et s'en explique car elle a conscience de l'étonnement que l'on peut éprouver de ce choix pour réveiller des images d'Algériennes. C'est avec les peintres, dit-elle, qu'elle a perçu une continuité. Réappropriation, restitution d'une vérité. Désir de ne plus se laisser parler par l'autre mais parler soi-même. Ecrire. De modèle, l'Algérienne devient sujet d'un “ face à face avec l'autre ”. Ce peintre, venu d'ailleurs, lui offre un regard “ vrai ”. Ecrire aujourd'hui, c'est fertiliser ce regard d'hier : “ je dis que cette écriture procède de l'ébranlement obscur du modèle face au peintre ”. La femme est aimantée vers le dehors, vers la lumière si souvent masqués, aveuglés par le chœur des aïeules “ nécrophores ”. L'oeuvre picturale est regardée comme un défi. Celle qui écrit, en dehors du cadre, qui choisit de riposter, choisit d'être “ dans l'attente d'une parole neuve à trouver ”.

L'Algérienne a le plus souvent relevé ce défi dans la langue française, “ langue autre, langue de l'autre, langue du peintre au regard ébloui ”. Sa voix est alors celle “ de la solitude, de la marginalité, de la contestation rigoureuse ”. Si l'étrangeté est moins grande en langue arabe, elle demeure car toute écriture féminine est étrangère “ à l'omnipotence du regard masculin ”.

Assia Djébar passe alors à la lecture des *Femmes d'Alger* de Picasso : “ *Et si l'écriture n'est plus gelée, si elle sourd, si elle gicle, si elle ruisselle, c'est parce que la vision de Picasso ouvrant grand l'espace du gynécée et l'inondant de soleil, est devenue, pour quelques-unes, réalité* ”.

Les peintres ont su préserver le jaillissement de la source de toute écriture de femme, le corps. Ils l'ont offert. L'Algérienne aujourd'hui le reconnaît, le reprend et lui redonne sa mobilité. Elle ne peut alors, dans le contexte où elle se situe, qu'entrer en dissidence. Dotant ce corps d'une voix, elle écrit “ entre corps et voix ”.

De son point de vue, Picasso sort résolument la femme du harem, la met en rupture avec la loi de l'enfermement. Assia Djébar enregistre cette interprétation, la mettant en relation avec la guerre de libération et les porteuses de bombes ; elle ne la “ visite ” pas alors car elle ne correspond pas à son angle d'observation privilégié. Le projet n'est pas de dire une rupture, – Picasso se prêtait mieux à cette vision –, mais de montrer une “ situation bloquée ”.

Assia Djébar interroge l'harmonie orientaliste, non pour la nier mais pour en comprendre l'origine et la perte : des tableaux “ écrits ” se retrouvent d'une page à l'autre dans lesquels la beauté des corps de femmes importe moins que leur figement dans une attitude de souffrance ou de mouvement. Car, chez Assia Djébar, certaines odalisques sont “ en fuite ”.

Comme elle l'a fait pour le titre de son recueil, Assia Djébar reproduit le titre de la célèbre toile de Picasso pour l'une de ses nouvelles, *La femme qui pleure* (1980) avec, en exergue, une citation d'Arthur Adamov l'appréciant comme : “ une danse ininterrompue de lignes brisées...” L'invitation à lire la nouvelle en ayant sous les yeux la toile de Picasso peinte en 1937 ne fait pas de doute, comme un hommage par une réécriture qui change le sens de l'oeuvre-source.

Le modèle choisi et le contexte sont très différents. Alors que Picasso peint Dora Maar, Assia Djébar évoque une inconnue sur une plage. Picasso explore la figure tragique de *La femme qui pleure* en pleine guerre d'Espagne et après l'achèvement de la grande fresque, *Guernica* ; pour Djébar, le contexte est plus banal : celui d'une rencontre de hasard sur une plage algéroise ; bien que l'on sache, depuis Camus, que les rencontres ne sont jamais ni banales ni de hasard sur les plages algéroises...

Mais le titre repris est invitation pressante à continuer la lecture en superposition. Et la représentation de la femme s'éclaire par cette référence. Dans les deux cas, la scène est tragique. La déstructuration du visage avec la mise en valeur des yeux, des larmes, de la bouche et des dents, de la main et du mouchoir est rendu, chez la nouvelliste, par le mouvement de la femme, sa mobilité, malgré son voile blanc, et par les expressions figurées qui deviennent d'une plus grande brutalité d'être superposées au visage peint par Picasso : “ il m'a 'cassé la gueule', littéralement! ” dit-elle ; poursuivant sa confidence, d'une voix brisée : “En ce temps-là, dans les rues d'Alger, je marchais, je marchais, comme si ma face allait tomber dans mes mains, comme si j'en ramassais les morceaux, comme si la douleur dégoulinait de mes traits, comme si...” (63) La même femme, le lendemain, continue sa confession : “- Par moments , je me dis : je ne sais pas où sont mes contours, comment est dessinée ma forme... A quoi servent les miroirs ?” (66). Le troisième jour : “ On m'a cassé la face, on ne m'a pas défigurée, j'ai de nouveau une bouche, j'ai de nouveau des lèvres, une langue...” (67). Les soldats embarquent le fugitif, ce jour-là : la femme reste seule. Son figement final est un nouveau tableau offert à Picasso : “ Face à la mer, sans bouger, les mains plongées dans le voile blanc qu'elle froissait convulsivement, la femme pleurait, la femme pleurait” (68).

La nouvelle est très différente de la toile dans ses couleurs : le blanc domine et les couleurs de l'environnement – gris, bleu, vert –, sont en opposition avec les couleurs vives de Picasso. Par contre “les lignes brisées” du portrait peint sont écrites, ce qui rend bien la violence contenue dans les deux créations. Les rayures de la toile et l'enfermement dans la douleur trouvent leur écho dans l'état de l'homme qui est un prisonnier évadé, dans l'état de la femme, marginale, exclue, chassée de chez elle. Cette femme et cet homme qui ont un autre désir de vie sont brisés par la violence d'une société policière.

Les Mille et une nuits, le je/jeu de l'énonciatrice avec les langues et l'Histoire, le duel peinture/écriture restent pour moi les moments forts de ma lecture de l'oeuvre d'Assia Djébar.