

Assia Djébar, symbole d'une rencontre culturelle entre les deux rives

Christiane CHAULET ACHOUR*

Réfléchir aux échanges et apports entre l'Algérie et la France et le faire dans le domaine littéraire, conduit inéluctablement à s'intéresser à la trajectoire d'excellence d'Assia Djébar, devenu représentative de l'écriture des femmes en Algérie et au Maghreb. De l'enfance à Cherchell à l'entrée à l'Académie française, elle a gravi, avec des paliers, des retraits et des envolées, les échelons de la notoriété à la célébrité. Cette dernière est attestée par l'abondance des études la concernant dans ses deux pays de référence mais aussi sur le plan international. Après son décès, les hommages se sont multipliés : citons celui que nous avons coordonné avec la revue *Algérie Littérature/Action* et qui paraissait, l'un des premiers, en avril 2015 et dans lequel on trouve ce témoignage d'une universitaire française : « Assia Djébar est incontestablement la grande écrivaine maghrébine qui n'a cessé de mettre en mots les liens jamais apaisés de la France et de l'Algérie. Son œuvre domine impérieusement les études post-coloniales¹. » Elle figurait, dès 2010, dans le *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, avec un article conséquent signé Violaine Houdart-Mérot².

Assia Djébar est l'actrice et le témoin des périodes coloniale puis postcoloniale de l'Algérie. Cette constatation induit immédiatement le rapport à la France, à son Histoire et à sa langue et sa culture ainsi que l'ambivalence et l'ambiguïté de celles et ceux qui avaient à découvrir un monde qui n'était pas tout de négativité ; ils ont eu, conjointement, à se démarquer de la politique répressive de la colonisation. Avoir dix-huit ans en 1954, être formée dans la formation d'alors, le système français, et voir le pays entrer en résistance, était une épreuve à différents niveaux. De façon générale, la critique sur l'œuvre de cette écrivaine a adopté une interprétation élogieuse de son rapport à « la mémoire coloniale » dans la foulée, semble-t-il, de la notoriété sans cesse grandissante qui a été la sienne. Il est pourtant pertinent, lorsqu'on souhaite interroger les rapports Histoire/Littérature, de s'intéresser à ses postures et positionnements et à leur évolution tout au long de son parcours. On ne peut éviter cette interrogation pour une écrivaine qui est historienne de formation, dont les œuvres sont pétries d'Histoire et qui est une des dernières à choisir la guerre d'indépendance algérienne comme thématique, en 2002, avec *La femme sans sépulture*. Prenant plus tardivement que d'autres la thématique de la guerre de résistance au colonialisme, elle s'est imposée ensuite dans trois ensembles liés et autonomes : la question des femmes, celle des langues et celle des orientalistes comme Delacroix ou Fromentin. Elle a alors apporté ce qui fait le prix de ses écrits à travers le monde.

Nous utiliserons les propositions avancées par l'universitaire suisse, Jérôme Meizoz, sur la posture et le positionnement des écrivains, dans deux ouvrages récents. Ce critique écrit : « La littérature se [donne] alors à lire comme un discours situé, pris dans une interlocution constante et orientée par une situation historique ». Cette affirmation éclaire fortement les étapes de la carrière d'Assia Djébar, 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),

¹ Sylvie Brodziak, « Au programme, cette année... Assia Djébar ! », p. 87. In numéro spécial « Assia Djébar (1936-2015) », *Algérie Littérature/Action*, n°187-190 – Janv.-Avril 2015, 170 p. Avec près d'une trentaine de contributions allant de l'hommage à l'analyse d'une œuvre, dont plus d'une dizaine d'universitaires étrangers. Il comprend aussi un reportage photographique des obsèques en Algérie (Alger et Cherchell).

² 105 écrivains choisis : *Afrique sub-saharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan indien*, Paris, Honoré Champion, p. 148-152.

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 assignés³ », 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 littéraire⁴.

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 actes⁵. » 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 tous ces points 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 des échanges entre deux pays et deux cultures.

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)

³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, 2007, Genève, éd. Slatkine, p. 8.

⁴ L'étude que je propose ici a été appliquée à d'autres écrivaines francophones dans l'ouvrage suivant : Christiane Chaulet Achour, Julie Assier, Marie Fremin, Cécile Jest (coord.), *Jeux de dames – Postures et positionnements des écrivains francophones*, Amiens, Encrage édition et Univ. de Cergy-Pontoise, 2014, 199 p.

⁵ *Jeux de dames*, op. cit., p. 53.

ACTE II – Rabat, Tunis, Alger : conflits de postures d'engagement - 1959- 1968 – Recherche d'une légitimité autour de la question des femmes.

« 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 Nouba 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 Djebar 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 Imalayène est la seule qui ne se mêle pas au groupe et qui adopte une attitude assez distante des unes et des autres⁶.

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 de l'université de Grenoble, *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^{ème} 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). Expurger 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 exilée⁷. »

⁶ Témoignage recueilli auprès de deux jeunes filles du même voyage. Dans son hommage en 2015, Alice Cherki écrit : « Certains te trouvaient distante, hautaine même, alors que tu étais en prise avec tes doutes et... ta timidité depuis ton adolescence », Alice Cherki, « A Assia, ma contemporaine. Une courte lettre pour Fatma-Zohra Imalayène que même sa sœur appelait Assia », numéro spécial d'*Algérie Littérature/Action*, op. cit., p.63.

⁷ A. Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999, p. 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'UGEMA⁸ 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 n'a jamais été réédité.

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, ce qu'est, fondamentalement, tout écrivain.

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 fortes⁹.

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. On le doit à Assia Djébar, nous allons y revenir.

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

⁸ Union Générale des Etudiants musulmans algériens. Toujours dans le témoignage d'Alice Cherki pré-cité, « Elle paraissait alors comme narcissique et intéressée. [...] Et marquée par un long parcours d'engagements blessés depuis que, suivant les consignes de grève de l'UGEMA, elle avait interrompu ses études à l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres » p. 64.

⁹ Notons qu'après l'indépendance, Assia Djébar est très liée à Josie Fanon. Cf. *Le blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 1995, p. 105-107.

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 Djebar. 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 ouvertement 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 tragédie¹⁰. »

Ce reportage montre que les critiques de l'Acte I ont marqué Assia Djebar 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 pratiques¹¹. » De jeune écrivaine apparaissant comme déconnectée de la tragédie qui se joue dans son pays en pleine lutte de décolonisation, Assia Djebar, 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*.

La question des langues dans un roman charnière

Une des questions des plus périlleuses dans la société algérienne et ses cultures, aux fortes tensions linguistiques, est celle de la langue. Assia Djebar 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 Djebar dans *L'Amour la fantasia*, le français est « au-delà de l'interdit¹². »

Assia Djebar, 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 ?¹³ ». 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* dans *Ces Voix qui m'assiègent* : « 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,

¹⁰ Frantz Fanon, *L'An V de la révolution algérienne*, Paris, Maspero, 1959, p. 32-33.

¹¹ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités – Postures littéraires II*, Genève, éditions Slatkine 2011, p. 9.

¹² A. Djebar, *L'Amour la fantasia*, JC.Lattès/Enal, 1985, p. 147.

¹³ A. Djebar, *Oran langue morte*, Actes Sud, 1997, p. 378.

L'Amour la fantasia. » Le roman lui-même affirme : « Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre¹⁴. » 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?¹⁵ » 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*¹⁶. »

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 sœur, 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 amour¹⁷. »

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...¹⁸ »

¹⁴ A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 244.

¹⁵ A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, p. 177.

¹⁶ A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, p. 255.

¹⁷ Ibid, p. 192.

¹⁸ Ibid, p. 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'amour¹⁹. »

Le libyco-berbère et l'arabe surtout sont "pistés" dans leurs bribes éparses, présentes à la mémoire de la narratrice : c'est l'unique frôlement complice entre le frère et la sœur, 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 précédent²⁰. »

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.

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 ? 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.²¹ »

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

¹⁹ Ibid, p. 233.

²⁰ Ibid, p. 178.

²¹ Ibid, p. 161.

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 » : 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, d'où aussi le dialogue avec le peintre français Delacroix.

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.

Éléments 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.²² » 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 clefs en affirmant à plusieurs reprises que c'était un système de protection : « le pseudonyme, c'était un voile. Je brouillais les pistes.²³ » 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. Les prénoms qui étaient les siens : "Fatma", "Zohra", fortement connotés dans l'univers colonial, étaient-ils lourds à porter ?

²² J. Meizoz, op. cit., 2011.

²³ *Le Monde*, 29 janvier 1987.

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.²⁴ »

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^{ème} 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 fiction²⁵. » 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, ce filtre de l'écriture est, bien entendu, partagé par l'ensemble des écrivains.

A l'origine, il y a cette difficile place à trouver dans la communauté des écrivains algériens, des Algériennes de sa génération : 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. »

Ainsi le roman qui, quantitativement, est plus collectif qu'individuel, est fondamentalement tendu dans une quête d'identité et de reconnaissance, visible dans cette

²⁴ J. Meizoz, op. cit., 2011, p. 40.

²⁵ Ibid.

méditation narcissique sur la langue, le désir et l'amour. Dans ce roman majeur, 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, – deux universitaires, française et néerlandaise –, mettent avec justesse cette relation d'Assia Djébar à l'histoire de l'Algérie comme essentielle et relie 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, une « relation critique de combats reconstitués à la lumière des sources historiques », comme l'écrit Catherine Milkovitch-Rioux²⁶.

L'ultime échange Algérie/France : le discours d'entrée à l'Académie française²⁷, le 22 juin 2006.

On sait que si les écrivains francophones ont été et sont peu nombreux à être reçus sous la coupole, les écrivaines francophones y sont tout à fait minoritaires. L'exercice que réalise Assia Djébar est un exercice très codé. Le nouvel élu l'est à une place laissée vacante par un décès et il se doit de faire l'éloge de ce disparu.

La romancière algérienne est élue à la place de Georges Vedel, que vraisemblablement elle ne connaissait pas avant de devoir prononcer ce discours. Elle s'en sort magistralement en convoquant dans son introduction, deux hommes des Lumières, Voltaire et Diderot. Elle fait sienne une phrase de ce dernier « être à la fois au-dehors et au-dedans ». Elle retrace sa carrière, elle tente de faire sentir sa présence, non sans appréhension : « Aussi, me demandais-je, selon quel rite archaïque de mon pays pourrais-je jeter à mon tour quelques grains de sable ou de blé, quelques feuilles de laurier, ou des pétales de jasmin dans l'eau reviviscente de la mémoire des élèves et des amis de combat ? »

Elle s'attarde sur « sa pensée du Droit » et sur son combat pour dépasser « l'interminable match France-Allemagne ». On ne peut pas ne pas penser que pointe dans son esprit et dans celui de ceux qui l'écoutent un autre interminable match...

Elle aborde alors la question cruciale qu'elle ne peut éviter et qui peut être entendue après que les deux tiers du discours aient été prononcés. Après avoir évoqué l'Histoire accompagnant le destin de Georges Vedel, elle évoque une autre Histoire :

« 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. [...]

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. »

²⁶ Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie – Littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, Buchet-Chastel, 2012, 393 p. Citation, p. 41. Voir aussi l'ouvrage de l'universitaire néerlandaise, Désirée Schyns, *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, L'Harmattan, 2012, 356 p.

²⁷ Il est aisé de lire l'intégralité de ce discours sur le site de l'Académie française.

Elle enchaîne alors, pour marquer la différence entre la politique coloniale et la culture française, sur ses maîtres : Louis Massignon, Charles André Julien et Jacques Berque. Elle évoque aussi Gaston Bounoure et Pierre Emmanuel, deux de ses enseignantes à Blida et à Paris. Elle termine enfin sur Germaine Tillon « devancière de nous toutes, par ses travaux dans les Aurès, déjà dans les années trente, pour 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. »

Son discours se poursuit en rappelant sa privation de la langue et de la culture arabes dans sa formation : « 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. » Elle développe alors ce qui a été exposé précédemment dans cet article : la recherche de sa langue dans le tangage des langues, « ce que je voudrais esquisser, en cet instant où je demeure silhouette dressée sur votre seuil. »

Elle revient alors sur les grands auteurs de la Numidie : Apulée, Tertullien et Augustin, esquisse un éloge de la langue arabe jusqu'à la fin du Moyen Âge. Elle redit sa vocation de transmission comme enseignante, dans la filiation de son père, instituteur. Sa péroration est consacrée à sa passion de vie, l'écriture :

« Mon écriture en français est ensemencée par les sons et les rythmes de l'origine, comme les musiques que Bela Bartok est venu écouter en 1913, jusque dans les Aurès. Oui, ma langue d'écriture s'ouvre au différent, s'allège des interdits paroxystiques, s'étire pour ne paraître qu'une simple natte au dehors, parfilée de silence et de plénitude. »

On peut dire qu'elle a parfaitement illustrée la phrase de Diderot qu'elle a faite sienne : « être à la fois au-dehors et au-dedans » qui explique qu'elle demeure, dans nos mémoires, le symbole même des échanges culturels entre les deux rives de la Méditerranée.

*Professeur à l'Université d'Alger et Alger-Bouzaréa (1969-1994) et Professeur émérite de l'Université de Cergy-Pontoise (depuis 2015)