

STATUT DE LA PAROLE ET TRAVERSÉE DES LANGUES CHEZ ASSIA DJEBAR

LISE GAUVIN
Un. de Montréal
lise.gauvin@umontreal.ca

Résumé : De mille et une façons et à travers un luxe de métaphores, la romancière a tenté d'élucider, tout au long de sa carrière, son rapport à la langue française et aux autres langues qu'elle a fréquentées. Élevée dans un contexte qu'elle décrit comme un « faisceau de langues », partageant son temps entre l'école française et l'école coranique, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* constate que le français a été pour elle une tunique de Nessus, synonyme à la fois de libération et d'obstacle. Cette situation mène Djébar vers un « retour, par translation, à la parole traditionnelle comme parole plurielle (parole des autres femmes), mais aussi parole perdue, ou plutôt, son de parole perdu ». C'est ce statut de la parole associé à la traversée des langues qui sont examinés dans quelques romans d'Assia Djébar : *Oran langue morte*, *La Femme sans sépulture*, *La disparition de la langue française* et *Nulle part dans la maison de mon père*.

Mots-clés : Djébar, multilinguisme, langue française, parole de femmes

Abstract : Through a myriad of ways and a wealth of metaphors, the novelist spent her career trying to elucidate her relationship with the French language as well as with other languages of her acquaintance. Raised in a context she described as a “cluster of languages,” dividing her time between French and Koranic schools, the narrator of *Fantasia: An Algerian Cavalcade* concludes that the French language has been for her a poisoned gift, synonymous with both liberation and obstacle. This situation leads Djébar to a “return, through translation, to a traditional voice as a voice of plurality (the voices of other women), but also a lost voice, or rather, the sound of a lost voice.” It is this status of voice associated with moving across languages that is examined in some of Assia Djébar's novels: *The Tongue's Blood Does Not Run Dry*, *La Femme sans sépulture*, *La disparition de la langue française* and *Nulle part dans la maison de mon père*.

Keywords : Djébar, multilingualism, French language, women's voices

Préambule

Permettez-moi de rappeler d'abord ma contribution à la désignation des littératures dites francophones, ces littératures qu'on a du mal à nommer et qu'on a regroupées sous les appellations de littératures mineures, au sens de Deleuze et Guattari – soit une littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure –, de petites littératures, littératures périphériques, littératures de l'exiguïté, etc. J'ai proposé pour ma part de les appeler « Littératures de l'intranquillité », empruntant à Pessoa ce mot aux résonances multiples. Si l'intranquillité est un état partagé par tout écrivain, cette notion prend une dimension particulière lorsqu'il s'agit des écrivains de langue française hors de France qui doivent inventer leur propre langue d'écriture dans un contexte où le français est en concurrence, voire en conflit, avec d'autres langues de proximité. Ce qui amène les uns et les autres à inventer diverses stratégies leur permettant de faire entendre les langues de leur communauté sans tomber dans le marquage exotisant ou dans le monolinguisme des « effets de réel ». Mais je n'insiste pas davantage sur ce point, que j'ai déjà eu l'occasion d'examiner dans des travaux antérieurs¹.

Assia Djébar, l'écouteuse

De mille et une façons et à travers un luxe de métaphores, Assia Djébar a tenté d'élucider, tout au long de sa carrière, son rapport à la langue française et aux autres langues qu'elle a fréquentées. Élevée dans un contexte qu'elle décrit comme un « faisceau de langues », partageant son temps entre l'école française et l'école coranique, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* constate que le français a été pour elle une tunique de Nessus, synonyme à la fois de libération et d'obstacle. Libération parce que cette langue a permis l'écriture et son dévoilement : « Mon corps seul, comme le coureur du pentathlon antique a besoin du starter pour démarrer, mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère » (Djébar, 1985 : 208). Obstacle parce que ce dévoilement, cette « mise à nu » et cette jouissance du corps découvertes grâce à la langue comportent aussi leur versant négatif, soit une nouvelle forme de voile ou la conscience d'une distance, d'une impossibilité à rendre certains registres d'émotions dans ce qui reste malgré tout la langue

¹ Voir, notamment, GAUVIN, Lise (2004, 2011). *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris : Seuil, « Points ».

de l'autre. « Le français m'est langue marâtre », avoue encore le *je* de *L'Amour, la fantasia* (1985). « Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ? (...) Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe » (Djébar, 1985 : 244). Ce désert de la langue, cet empêchement de dire le discours amoureux, la romancière tentera de le contourner en retrouvant dans la langue française les sonorités, les rythmes de la langue arabe : « J'ai tenté de retravailler la langue française comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir » (Djébar, 1997 : 30). Et plus explicitement encore : « Au fond, tout mon travail de vingt à quarante ans a été de rechercher cette ombre perdue dans la langue française. Il y a deux sortes de perte : la perte qui vous hante et la perte que vous oubliez, l'oubli de la perte. Le terrible, c'est l'oubli de la perte » (Djébar, 1985 : 30).

Ne pas oublier la perte, cela veut dire accepter « d'écrire la langue adverse » dans un mouvement et un écartèlement qui s'apparente au « vertige » (Djébar, 1985 : 213). « Mais je n'aspire, confie encore Djébar, « qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable » (Djébar, 1985 : 80). Cette écriture est une écriture « en marge » de la francophonie mais aussi « en marche » comme « une route à ouvrir » (Djébar, 1999 : 110). La position de l'écrivaine est celle du « témoin », de la « scribeuse », de l'« écouteuse », car « écrire ne tue pas la voix mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues » (Djébar, 1999 : 233). Cette position se veut « une mise en écho, dans un besoin compulsif de garder trace des voix, tout autour, qui s'envolent et s'assèchent » (Djébar, 1999 : 26). Ces multiples voix qui l'assiègent, Djébar les entend en arabe, en arabe dialectal, ou même en berbère et les traduit dans une sorte de « marmonnement multilingue » (Djébar, 1999 : 29), dans une expérimentation constante qu'elle nomme « francographie ». Elle tente alors d'inscrire le « passage entre les langues » dans « la pâte même de la langue française ainsi que dans la structure romanesque » (Djébar, 1999 : 36). Cette langue devient ainsi le lieu d'un « déplacement progressif », d'un « déracinement lent et infini ». Peu à peu s'élabore « au creux de la langue française » (Djébar, 1999 : 65) et « par tâtonnements » une esthétique qui repose sur une « ligne de fuite de la perspective » (Djébar, 1999 : 500). Cette « écriture de fuite » est une écriture tendue vers la recherche d'un « fleuve souterrain de la mémoire » qui rend possible « l'ancrage de la culture en devenir » (Djébar, 1999 : 33) et vers des formes qui s'appuient sur « les retours ou le non-retour des migrations des langues et du récit » (Djébar, 1999 : 191).

À la « bi-langue » de Khatibi, Assia Djébar préfère les notions de « voile », de « double » ou d' « ombre perdue », d' « entre-deux langues » ou de « tangage-langage » (Djébar, 1999 : 51), ne cachant pas ce que cette situation de bilinguisme -voire de quadrilinguisme, puisqu'à l'arabe classique et à l'arabe dialectal s'ajoute le berbère- peut générer d'inconfort et de souffrance. Elle n'hésite pas non plus à s'associer à celles qui, au Québec, se sont dites « écrivaines » et s'étonne de l'effet de « vanité » que laisse la finale du mot sur le locuteur français. Cet effet est aussitôt transformé en question : « La vanité de écri-vaine donc, d'« écrivain » au féminin, ce serait cela, cette curiosité de la limite, de l'effacement, de la mort bien sûr ? » (Djébar, 1999 : 62). Curiosité qui mène Djébar vers un « retour, par translation, à la parole traditionnelle comme parole plurielle (parole des autres femmes), mais aussi parole perdue, ou plutôt, son de parole perdu » (Djébar, 1999 : 77). C'est ce statut de la parole associée à la traversée des langues que j'examinerai dans quelques romans d'Assia Djébar : *Oran langue morte*, *La Femme sans sépulture* et *La disparition de la langue française*, pour conclure avec la perspective autobiographique de *Nulle part dans la maison de mon père*.

À plusieurs occasions, Assia Djébar précise que sa posture comme romancière est d'abord celle de l'écoute, de l'audition d'histoires individuelles qui se transforment peu à peu en récits. Et de se demander parfois à quel moment et selon quelle alchimie secrète ces histoires deviennent personnages et motifs d'un texte à venir. Dans ces narrations à relais qui forment la texture de certaines œuvres d'Assia Djébar, on retrouve des procédés déjà anciens inspirés du *Décameron* ou des *Mille et une nuits*, procédés qui reprennent, par le biais de récits-cadres, les relations conteurs-contés de la tradition populaire. Mais on y découvre aussi une architecture de la mémoire et une écriture en mosaïque destinées à contrer la menace aphasique.

Le titre du roman *Ombre sultane* (1987), comprenant deux substantifs et renvoyant, comme l'a bien dit Mireille Calle-Gruber, au « glissement de l'un à l'autre » (Calle-Gruber, 2001 : 60), dans une sorte de réversibilité vertigineuse, souligne on ne peut mieux, la double posture de la romancière, à la fois conteuse et écouteuse, épouse et sœur. Dualité affichée de façon encore plus évidente par le passage des *Mille et une nuits*, cité en exergue à la deuxième partie du roman :

Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour (Djébar, 1987 : 101).

Nouvelle Schéhérazade, Djébar est donc aussi celle qui tend l'oreille, fait le guet, se laisse porter par « les voix qui l'assiègent ». Écouteuse, elle emmagasine images et sons pour les traduire dans son langage d'écrivaine. Et cela, au risque même d'en oublier sa propre douleur, comme elle l'avouera dans *Nulle part dans la maison de mon père* : « Je ne pleurerai plus du tout, je crois ! Je regarderai les autres avec netteté, comme en retrait, envahie du seul désir secret de ne rien oublier » (Djébar, 2007 : 24). Son projet est donc d'abord de « donner la parole aux femmes analphabètes qui ne peuvent pas écrire et dont elle se fait l'écho » (Fisher, 2008 : 29). Le recours à l'autobiographie se lit également comme une tentative de rejoindre, à travers une histoire individuelle, celle d'une collectivité, et cela bien que le moi s'inscrive souvent « en décalage par rapport aux consensus politiques et socio-culturels de cette société » (Fisher, 2008 : 37). Comme Schéhérazade, Djébar raconte les destins de femme qu'elle a côtoyées, n'hésitant pas à rappeler, à la manière d'un leitmotiv qui se poursuit d'œuvre en œuvre, la référence au texte-modèle. Cette référence, on la retrouve de nouveau dans son dernier bouquin : « L'été s'écoulait alors en soirées de danses, de chants, chatoyantes comme dans les récits des mille et une nuits » (Djébar, 2007 : 179). Mais comme Dinarzade, la sœur, elle est aussi celle qui veille afin que la parole puisse se libérer et émerger de la nuit. Voyons le statut de cette parole à travers quelques textes.

Parole en sursis et parole chorale

Rappelons d'abord l'interrogation qui ouvre *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). « Parlent-elles vraiment ? », se demande la romancière au début du recueil (Djébar, 1980 : 5). Dans les nouvelles de *Femmes d'Alger*, en effet, les paroles de femmes sont entendues et transcrites, traduites par une voix narrative qui, pour être discrète, n'en est pas moins la régisseuse et l'organisatrice du récit. « Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens. Comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et

quotidienne des femmes » écrit Djébar en guise de postface. Entre les tableaux de Delacroix et de Picasso s'inscrit le double mouvement du recueil de Djébar : de ce difficile passage de l'ombre à la lumière témoigne la parole-murmure, la parole-écho et les récits par bribes des nouvelles du recueil.

Qu'en est-il de la parole dans *Oran langue morte* (1997) ?

La postface du recueil en précise le sujet : « Récit des femmes de la nuit algérienne, les 'nouvelles femmes d'Alger' d'aujourd'hui. Bribes de vie, transportées, relatées dans des allers et retours de voyageuses, de passagères –dans un relais, un gîte où souffler, où se souvenir » (Djébar, 1997 : 367).

L'ouvrage s'ouvre sur l'histoire d'une femme qui, depuis Oran, écrit à une amie et tente de reconstituer la mémoire de son passé, alors qu'âgée de dix ans à peine, elle apprend l'assassinat de ses parents par l'OAS. Son récit est complété par celui de la tante maternelle qui lui relate ce qu'elle sait de l'horrible événement. Mais la narratrice s'aperçoit bientôt que sa ville natale s'est surtout appliquée à en effacer les traces : « Hélas, je ne trouve quasiment rien de mes parents à Oran. Cette ville est opaque, Olivia. Oran m'est devenu mémoire gelée, et langue morte » (Djébar, 1997 : 33). Car à Oran, on oublie : « Oubli sur oubli. Ville lessivée; mémoire blanchie » (Djébar, 1997 : 13). Elle veillera au chevet de sa vieille tante jusqu'au décès de celle-ci, qui survient au moment où un nouvel assassinat se produit, celui d'un professeur d'université respecté. Et l'horreur de se répéter, comme si l'histoire était un cercle à jamais refermé sur ses propres absurdités. À la fin de la nouvelle, après le décès de la tante, la narratrice annonce qu'elle quittera la ville : « Je pars car je ne veux plus rien voir, Olivia. Ne plus rien dire : seulement écrire. Écrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence. Écrire Oran ma langue morte » (Djébar, 1997 : 48).

Dans ce théâtre de la violence, la parole est devenue impossible. Faute d'une situation d'écoute minimale, d'une sororité complice, la narratrice devra se résoudre à « ne rien dire » publiquement, mais plutôt à tout dire dans une langue en creux, une langue muette, celle de l'écriture. Alors que les nouvelles de *Femmes d'Alger...* renvoient à une parole chuchotée, murmurée ou à venir, le premier texte d'*Oran langue morte* signale la parole empêchée, interdite. Tout le recueil portera la marque d'une écriture blanche, vouée à décrire cet interdit, à le dévoiler, à le mettre en mots, à le dénoncer et le démasquer tout

en se l'appropriant. Et la conteuse devenue scribe de donner à lire les récits des femmes d'aujourd'hui.

Ces récits sont souvent encadrés par un *je* en situation d'enquête. La narratrice vient de perdre sa meilleure amie, Nawal, dont le corps a été déchiété dans un attentat. C'est pourtant à elle qu'elle choisit de confier, dans de longues lettres, le secret d'une passion éprouvée, trois ans auparavant, pour un Somalien venu travailler sur les chants berbères et qu'elle s'apprête à aller retrouver à Amsterdam. Ainsi s'élabore un dialogue fictif entre la vivante et la morte, dans une tentative ultime de retrouver une complicité sororale avec la disparue. Et d'ailleurs est-elle vraiment morte, cette femme en morceaux qu'on a dû avoir du mal à identifier, se convainc la narratrice. Pouvoir compensatoire du verbe dans un français qui, « quand il s'écrit, heureusement ne se voile plus, ne se déguise plus, il s'emballa, il prend le mors, comme mon dialecte » (Djébar, 1997 : 81). Pouvoir qui permet d'échapper à la mort : « Cela voudrait-il dire, se demande alors la narratrice, que là-bas, dans le royaume des ombres, les unes et les autres, les amies de toujours, se lisent se confient chuchotent ? En somme se parlent et s'épanchent ? Avec le désir de nous raconter? » (Djébar, 1997 : 81). Afin de légitimer ce désir, la sultane doit inventer la présence/absence de celle qui l'écoute, avant de la rejoindre elle-même au royaume des ombres. Belle image du « lecteur absolu » évoqué dans la postface et sans lequel il n'y aurait pas d'écriture possible.

L'image de la femme en morceaux, qui hantait déjà cette nouvelle, revient en force dans le récit qui clôt la première partie du recueil. Le conte de la « Femme en morceaux », reprend ainsi, en les modulant, les motifs des autres récits, comme il reprend, en le transposant, le récit des *Mille et une nuits*. Atyka, jeune professeure de français, veut ressusciter la femme en morceaux, la montrer vivante et heureuse et raconter l'amour partagé avec son époux avant le moment fatidique. Elle invente, brode des épisodes, s'intéresse tout autant à l'avant qu'à l'après. D'une histoire d'assassinat et de meurtre, elle fait l'aventure d'une passion. Atyka raconte, en français mais à partir du texte arabe et de ses traductions, sa propre version des événements. D'où l'inachèvement du récit, simple relais dans une chaîne infinie de variantes.

Les langues, loin de s'exclure, se répondent et se complètent dans une mobilité vertigineuse. Pour la jeune femme, le français est « une langue qu'elle a choisie, qu'elle a plaisir d'enseigner ». Et Atyka d'expliquer à ses parents : « Je serai professeur de français : mais vous verrez, avec des élèves vraiment bilingues, le français me servira pour aller et

venir, dans tous les espaces, autant que dans plusieurs langues » (Djébar, 1997 : 168). Elle tente ainsi de résister à la pensée unique, à la langue unique, à la fixité du singulier. Car pour Atyka comme pour la romancière « une seule langue est une langue morte. Mais qu'intervienne l'autre, avivant en elles les jointures et disjonctions, les décomposables compositions, et voilà que souffle la voix de la poïèse » (Calle-Gruber, 2001 : 140). Le projet, utopique dans le contexte où évolue Atyka, se heurte à l'intolérance. La voix se décompose, se brise en morceaux. Et le texte de se clore sur la vision du jeune Omar se remémorant la voix d'Atyka, une voix qui persiste malgré tout, mais qui dorénavant ne pourra s'exprimer que dans « l'encre de l'effroi ».

Dans *Oran langue morte*, la parole est muselée, proscrite, parole qui s'écrit plus qu'elle ne s'écrie, qui doit s'écrire faute de pouvoir s'écrier. Les Shéhérazade du recueil, sultanes de jour reléguées au royaume des ombres, n'ont d'autre choix que d'écrire leur résistance et d'en produire la trace par textes interposés, substituant au cercle conteur-conté un dialogue fictif avec les absents. La parole ne redevient possible que transposée dans le silence de l'écriture, dans le recueillement de ce « lecteur absolu », « c'est-à-dire celui qui, par sa lecture de silence et de solidarité, permet que l'écriture de la pourchasse ou du meurtre libère au moins son ombre qui palpitait jusqu'à l'horizon... » (Djébar, 1997 : 378). Et ainsi de la narratrice et de ses doubles qui doivent s'accommoder de cette parole en sursis, frappée d'interdit. Fictions éclatées, textes en morceaux dont *l'encrage* est rendu nécessaire comme autant de gages de survie.

La Femme sans sépulture, roman publié en même temps qu'une réédition de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, lui emprunte la tonalité de ses voix parlant une « langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par chaîne d'échos et de soupirs » (Djébar, 2002 : 7). Langue traduite peut-être de l'arabe populaire, du berbère ou du bengali, mais toujours avec « timbre féminin et lèvres proférant sous le masque ». Le livre retrace l'itinéraire de Zoulikha, héroïne de la guerre de l'Indépendance algérienne surnommée la « mère des maquisards » qui fut portée disparue en 1957 après avoir été faite prisonnière par les Français. Autour de cette figure centrale s'élabore une parole chorale constituée par les confidences de celles qui l'ont côtoyée et soutenue, ses propres filles d'abord, ses parentes et amies ensuite, dont la biographie se confond avec l'histoire collective en cette période de bouleversements politiques et sociaux. À tour de rôle, les unes et les autres viennent ainsi témoigner des misères et des joies liées à leur engagement, des périls affrontés, des sacrifices consentis.

La posture de la narratrice est celle de l'historienne. Autour d'elle, la romancière dit avoir constitué en toute liberté cette « large fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie » (Cherchell) (Djébar, 2002 : 9). Elle sera donc « écouteuse, enquêteuse, intervieweuse », cédant la parole aux femmes qui prennent en charge le récit. Les voix sont devenues personnages, conteuses, récitantes d'une histoire encore à dévoiler et à mettre en mots. La narratrice vient de terminer un film dédié à Zoulikha et à Bela Bartok. L'histoire de son héroïne est esquissée en ouverture. Il s'agit désormais de la déployer, de « l'inscrire, de la réinscrire » (Djébar, 2002 : 13). Parmi les femmes-récits se trouvent Mina, petite fille devenue adulte trop tôt par suite du départ de sa mère, puis Zoulikha elle-même, voix feutrée venue d'une outre-vie, voix spectrale rendue présente grâce à la demande des auditrices.

L'invitée, la visiteuse, parle peu, sinon pour se décrire comme « nulle part dans la maison de [son] père ! Étrange plainte que l'étrangère, durcie, se chante pour elle-même » (Djébar, 2002 : 80). Une fresque du musée de la ville représente Ulysse attaché à son mât pour mieux résister aux chants des sirènes représentées sous la forme de femmes-oiseaux. Zoulikha serait pour la romancière une de celles-ci dont le chant risque de s'effacer dans la mémoire. « Je suis revenue pour le dire, précise-t-elle dans un 'épilogue'. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les épaves de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des siècles ! » (Djébar, 2002 : 214).

En transposant la fresque du musée de Césarée, Djébar reprend un procédé qui rappelle celui de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Cette fois le point de départ est non seulement l'image mais le mythe qu'elle infléchit subrepticement. Comme Ulysse, la romancière, devenue narratrice, adopte une position de retrait. Cependant, à la parole collective et indifférenciée des sirènes, elle substitue la parole individualisée, la parole-signé, la parole-chorale des femmes de Césarée, une parole jusque-là voilée sinon interdite.

Écrire entre les langues

De la mise en scène de la parole, on passe de façon plus explicite à celle de la langue dans les derniers textes de Djébar. Elle nous avait habitués, dans ses romans aussi bien que dans ses essais, à une réflexion sur les rapports entre les langues qui, dans une certaine mesure, déterminent ou modifient les relations entre les personnages. « J'ai tenté de travailler la langue française, avouait la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir » (Djébar, 1997 : 30). Tel pourrait être aussi, en résumé, le projet du narrateur du nouveau roman de Djébar, un projet que le titre, *La Disparition de la langue française*, vient teinter d'une lueur tragique.

Berkane, après avoir décidé de prendre sa retraite de la société qui l'employait, en banlieue parisienne, revient sur les lieux de son enfance en Algérie et s'installe dans une maison du bord de mer reçue en héritage. Son temps se passe à contempler le paysage, à causer avec son ami pêcheur et à écrire à son ex-compagne, Marise, des lettres qu'il ne lui enverra pas. « Je me suis mis à écrire, sans même prendre un café. Écrire rageusement, comme si la nuit m'entourait, et non ce soleil de fin d'après-midi... » (Djébar, 2003 : 39). Ces lettres sont écrites en français alors que Berkane converse en arabe avec Rachid le pêcheur. Le français, pour Berkane, ne serait pas au-dessus de tout soupçon. Il se souvient d'une conversation avec son frère aîné, à propos de pancartes écrites en français mises devant certaines maisons : « maisons honnêtes » :

Le grand frère : « N'oublie pas, d'ailleurs, quand c'est écrit en français, il faut, presque tout le temps, comprendre exactement le contraire! Tu entends, gamin!
Et moi, qui n'aimais jamais le ton que prenait mon frère avec moi :
- Pourquoi une pancarte où c'est écrit « honnête », ça ne serait pas honnête justement ? »
(Djébar, 2003 : 54)

Mais le lecteur doit trouver lui-même la réponse. Et Berkane de chercher en vain les mots de sa langue d'origine. Il les retrouvera en partie avec une compatriote, elle aussi expatriée en Europe, qui vient passer quelques jours chez lui et lui raconte son enfance avec des mots arabes qu'il traduit en français dans son journal après le départ de la jeune femme.

Il commence ensuite le roman de formation dont il a le projet depuis longtemps. « J'écris en langue française, constate-t-il, moi qui me suis oublié moi-même, trop

longtemps, en France » (Djébar, 2003 : 180). Pareil aveu n'est pas de mise dans un pays qui, dans les années 1990 et suivantes, est habité par ceux que l'on nomme « les fous de Dieu » et dont la ferveur fait bon ménage avec l'intolérance. D'où l'issue fatale et prévisible : la mystérieuse disparition du personnage principal, peut-être enlevé à la place de son frère journaliste qui avait reçu des menaces de mort à cause précisément de ses articles en langue française dénonçant la terreur.

Le texte que le lecteur a sous les yeux est tiré d'un ensemble de fragments manuscrits laissés par Berkane dans des enveloppes adressées à Marise et à Nadja, l'amante algéroise. Il y est question de la guerre de l'Indépendance, des expériences de l'enfance et de l'apprentissage de l'âge adulte, à un moment où, en 1960, toute revendication nationaliste était sévèrement punie par les militaires français : Berkane, alors adolescent, est arrêté au cours d'une manifestation, puis emprisonné et torturé. Mais ce qu'évoque surtout le livre, c'est la difficulté de retrouver intacts des lieux aimés et idéalisés par le souvenir.

Mon royaume d'autrefois, je l'ai cherché dans les moindres rues, les artères, les placettes, les impasses et jusqu'aux fontaines, aux petites mosquées, aux oratoires des carrefours ! Se sont présentés à moi, ce jour d'avant-hier et sous une lumière implacable, sont venus à moi, presque en images désolées de manège, tous les lieux. Mais, je le constatais, ils se sont mués quasiment en non-lieux de vie, en aires d'abandon et de dénuement, en un espace marqué par une dégradation funeste ! (Djébar, 2003 : 84).

Douloureux constat qui rend tout retour impossible, sinon par la mémoire et par l'écriture. Les paroles de Mathilde, personnage du *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, données en exergue à la troisième partie du roman, en indiquent aussi la tonalité : « En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger. Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on est pas ? » (Djébar, 2003 : 245).

Le roman de Djébar, porté par un lyrisme qui ne craint pas de s'afficher sensuel ou nostalgique, reprend cette interrogation à plusieurs niveaux et rejoint la parole du poète Ilya Ehrenbourg déclarant qu' « en réalité la patrie est aussi là où l'on est très mal ». L'écriture est, dans ce livre comme ailleurs, une aventure risquée et nécessaire, la seule échappée possible hors du silence et de l'oubli.

C'est ce rapport à l'écriture, ou plus exactement la venue à l'écriture, qui est au premier plan de *Nulle part dans la maison de mon père*. Récit à la première personne, celui-ci ne se désigne pas pourtant sous le nom d'autobiographie puisque la narratrice, sous les traits de laquelle on reconnaît la romancière – ou plutôt Fatma, son prénom à la naissance – n'est jamais nommée directement. Au moment où le livre commence, cette narratrice se remémore la fillette de quelques années à peine, guidant sa mère voilée dans les rues de Césarée. Elle inventorie les lieux réservés aux territoires du féminin dans la maison du père. Mais elle sait aussi que ce père, seul instituteur arabe dans une école de Blancs, ne lui donne pas tout à fait la même éducation que les autres « indigènes ». Ne lui offre-t-il pas de vraies poupées « comme chez les Français ? ». Le même père lui interdit, par contre, de faire de la bicyclette car elle ne doit pas montrer ses jambes en public. Ainsi l'enfant perçoit-elle dès le jeune âge la fracture entre les deux mondes, cette « société coloniale bifide » qui sera évoquée tout au long du parcours.

Le rapport au livre est inscrit dès les premières pages du récit. À l'âge d'environ six ans, la narratrice rentre de l'école avec le livre *Sans famille* d'Hector Malot, qu'elle s'empresse de lire sur le lit de ses parents. Sa mère s'étonne de l'effet que le livre produit sur elle lorsqu'elle la voit pleurer :

Après m'avoir contemplée en pleureuse – le livre de bibliothèque encore ouvert sous mes yeux –, ma mère, en rejoignant sa cuisine, concevait sans doute comme un pont fragile entre la sensiblerie qu'excitaient en moi ces histoires occidentales et la beauté secrète, sans égale, pour elle, des vers andalous qu'elle fredonnait, toute émue (Djébar, 2007 : 21).

L'importance de la lecture est soulignée à maintes reprises :

Comment raconter cette adolescence où, de dix à dix-sept ans, le monde intérieur s'élargit soudain grâce aux livres, à l'imagination devenue souple, fluide, un ciel immense, découverte, découverte, lectures sans fin, chaque livre à la fois un être (l'auteur), un monde (toujours ailleurs), l'effervescence intérieure traversée de longues coulées calmes où lire c'est s'engloutir, s'aventurer à l'infini, s'enivrer (Djébar, 2007 : 101).

La découverte du poème « L'invitation au voyage », produit chez elle un effet-choc. Les mots « Mon enfant, ma sœur » résonnent comme une révélation de la beauté de la langue française. Son adolescence rêveuse se passe sous la tutelle de Baudelaire, mais aussi

de Claudel, de Giraudoux et de plusieurs écrivains qui lui apprennent à imaginer la « vie des autres ». Déjà l'idée de sororité fait surface, qui sera l'un des leitmotivs de son œuvre.

La venue à l'écriture s'accomplit grâce à une correspondance secrète avec un étudiant d'Alger qui lui fait découvrir le souffle épique des grandes odes anté-islamiques arabes dans des éditions bilingues :

Ainsi finirai-je – mais trop tard – par comprendre de quoi je me suis alors sentie amoureuse : de la langue perdue, réanimée dans ce visage de jeune homme qui la maîtrisait, lui, cette langue d'autrefois. Je la recevais en poésie ressuscitée des batailles ancestrales, alors qu'il ne faisait que l'étudier comme rhétorique. « Poèmes suspendus » dans le désert d'Arabie, parmi la foule et la poussière, déclamés par des brigands-poètes, certainement pas par des « chevaliers » ni surtout des poètes de l' 'amour courtois' ! (Djébar, 2007 : 368-369)

Au cours de ses études, elle constate que sa propre langue est frappée d'une forme d'interdit. Elle sait qu'elle ne doit pas parler au dehors sa « langue maternelle », sa « langue de cœur », de crainte d'être reconnue par l'un des siens et accusée d'impudeur parce que vêtue à l'européenne : « Hostiles, ils l'auraient été, ceux de votre clan ! Pas question de vous dévoiler devant eux, ni de révéler votre identité : alors que vous l'étiez de fait, dévoilée ! Mais aussi 'masquée', oui, masquée par la langue étrangère » (Djébar, 2007 : 305).

Et encore :

Dehors, me voici à marmonner dans ma langue, la vraiment « mienne » : sur le mode du malaise ou du mécontentement puisque je ne peux l'exposer au soleil. Elle, cette langue maternelle, pourquoi ne serait-elle pas à jamais ma langue-peau ? (...) Dans la rue, alors que je peux laisser mon corps vagabonder, libre, il me faut me taire ou bien parler français, anglais, et même chinois si je pouvais, mais surtout ne pas exposer cette langue première en public, celle de tant de femmes qui demeurent incarcérées (Djébar, 2007 : 308).

Ces femmes condamnées au silence, Djébar n'a cessé de les écouter et de les faire vivre par ses mots : « Depuis, il est vrai, l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois, cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue – moi, l'auteur. Et j'éprouve soudain comme une névralgie. Cette femme-personnage, avant de s'élancer (je le devine juste une

seconde avant elle), voici qu'elle me sourit ou, doucement, me nargue : 'Tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache' » (Djébar, 2007 : 364). Ces femmes nées de l'écriture finissent par s'émanciper de leur auteure pour vivre leur propre destin. Telle est la visée ultime de tout écrivain.

Cependant, à l'instar de la dernière fille du Prophète, la seule à lui survivre, la scriptrice se retrouve «dépossédée de l'héritage paternel » et avoue être « nulle part dans la maison de [son] père ». « La colonie est un monde sans héritiers, sans héritage », lit-on dans un intermède intercalé entre les pages du récit. D'où ce « désir secret de ne rien oublier » (Djébar, 2007 : 24). D'où ce nulle part qui fait contrepoids aux souvenirs et à leur cortège apaisant. D'où également la nécessité de faire entendre cette douleur de la dépossession, ne serait-ce que pour « se dire à soi-même adieu » (Djébar, 2007 : 404) ainsi que l'avoue Djébar dans sa postface. Ce que Dominique Fisher nomme « écrire l'urgence, retrouver les mémoires forcloses » en pratiquant une sorte de « métafiction historiographique » et en brouillant les frontières entre les genres, comme entre le factuel et le fictif (Fisher, 2008 : 17ss).

Parole-écho, parole en sursis, parole chorale ou parole-mosaïque, tels sont les différents statuts de la parole que l'on retrouve dans les textes de Djébar rappelés ici. « Écrire, c'est quelquefois choisir de se taire », constate la romancière. « On peut écrire dans l'aphasie, parce qu'on a perdu sa voix, qu'on espère, au bout des mots, la retrouver, être content de percevoir non seulement les chuchotements, mais les hurlements et les cris qui viennent enfin à la place » (Djébar, 1999 : 113). L'écriture de Djébar est une écriture de résistance mais aussi de délivrance. Une écriture de combat contre la mort, à même la mort, par-delà la mort. Il est remarquable que, dans la plupart des cas, les déléguées à la parole apparaissent dans une situation d'écoute sororale (réelle ou imaginaire), telle la porteuse de feu de *Femmes d'Alger*, ou encore la jeune Mina de *La Femme sans sépulture*, celle-ci étant présentée comme le double de la « visiteuse », de l'« écouteuse », n'osant se poser en conteuse qu'après avoir elle-même entendu d'autres récitantes. Tzvetan Todorov, dans la *Grammaire du Décaméron* (1969 : 85-97), mentionne les hommes-récits qui, à tour de rôle dans les Mille et une nuits, prennent le statut de conteur et relatent des événements. Chez Djébar, nouvelle Schéhérazade, la situation de parole est chaque fois ramenée au couple initial de la conteuse et de la sœur, dans une interdépendance des rôles indispensable au déploiement du récit. Réversibilité des rôles, jeux d'ombres et de lumières

qui transforment l'écouteuse en conteuse selon un procédé emprunté à la culture orale et qu'elle déploie en une vaste scénographie de la parole.

Dans *Oran langue morte* comme dans *La Disparition de la langue française* et dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'écriture est présentée comme une activité rendue nécessaire par la violence de l'Histoire et l'effacement programmé des langues et des cultures, activité destinée à des lecteurs masqués mais non moins réels, ces lecteurs absolus évoqués par la romancière. L'écriture, cette mise en abîme, est aussi pour Djébar une forme d'adieu au passé, un rituel de renaissance et de deuil. Cette écriture s'accomplit dans une « francographie » habitée par la nostalgie des langues perdues.

D'un livre à l'autre et par des moyens chaque fois renouvelés, Djébar, conteuse et écouteuse, reconstitue cette « pulsion mémorielle » qui lui sert de rempart contre le désenchantement du monde.

Bibliographie

CALLE-GRUBER, Mireille (2001). *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*. Paris : Maisonneuve et Larose.

DJEBAR, Assia (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Éditions des femmes.

DJEBAR, Assia (1985). *L'amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (1987). *Ombre sultane*. Paris : JC Lattès.

DJEBAR, Assia (1997). *Oran langue morte*. Paris : Éditions Actes Sud.

DJEBAR, Assia (1999). *Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (2002). « Ouverture », *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (2002). *La Femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (2003). *La disparition de la langue française*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (2007). *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard.

FISHER, Dominique (2008). *Écrire l'urgence. Assia Djébar et Tahar Djaout*. Paris : L'Harmattan.

GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.

GAUVIN, Lise (2015). « Hommage à Assia Djébar », *Algérie Littérature/Action*, n° 187-190, pp.35-48.

TODOROV, Tzvetan (1969). « Les hommes récits », *Grammaire du Décaméron*. The Hague-Paris : Mouton.