Assia Djebar, la voix des autres

Mounira Chatti

Nouvelles Études Francophones, Volume 30, Numéro 1, Printemps
2015, pp. 1-10 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2015.0033>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/592461>

HOMMAGE

Assia Djebbar, la voix des autres

Mounira Chatti

Trois langues (l'arabe, le berbère et le français) et un alphabet perdu (celui du berbère) coexistent dans l'écriture d'Assia Djebbar. Sous l'apparente unicité de la langue, l'œuvre francophone traduit une grande diversité linguistique et culturelle. Quand une écriture place le paradigme féminin comme un élément déterminant (au plan de la forme et de la signification), ce rapport aux langues se trouve encore plus exacerbé. Écrire les voix de l'Algérie, transférer leurs sonorités et leur cadence en français, cette expérience peut être vécue comme une *épreuve de l'étranger*. De plus, l'entrecroisement entre la fiction et l'histoire donne une résonance tragique aux stratégies et aux postures de l'écrivain postcolonial. Confronté à la violence historique, l'écrivain francophone, singulièrement celui du Sud, semble voué à une écriture de l'hybridité, de la résistance, de l'expatriation.

Mots-clés: Langue, voix, corps, silence, histoire, mémoire, postcolonial, violence, expatriation.

Assia Djebbar est décédée le 6 février 2015 à Paris. Élue à l'Académie française en 2005, elle était une pionnière. Elle lègue une œuvre riche et diverse: onze romans, des pièces, des nouvelles, des films. "Assia, c'est la consolation, et Djebbar, l'intransigeance. Quel beau choix," dit Pierre-Jean Rémy dans son discours de réception à l'Académie, où il retrace l'engagement et la résistance d'Assia Djebbar. De son vrai nom Fatma-Zohra Imalhayène, elle est née le 30 juin 1936 à Cherchell. Son père, instituteur, choisit de mener sa fille sur le chemin qu'il a lui-même parcouru. Assia Djebbar fait toute sa scolarité en français après un bref passage à l'école coranique. À l'issue de son hypokhâgne à Alger, elle arrive au lycée Fénelon à Paris pour un an de khâgne. En 1955, elle est la première étudiante algérienne à intégrer l'École normale supérieure, à Sèvres, où elle choisit l'étude de l'Histoire. Elle en sera exclue pour avoir suivi le mot d'ordre de grève lancé le 19 mai 1956 par l'Union générale des étudiants musulmans algériens (UGÉMA). Elle publie alors son premier roman, *La Soif* (1957). À 22 ans, elle épouse l'écrivain Walid Garn, pseudonyme du militant et homme de théâtre algérien Ahmed Ould-Rouis, avec qui elle écrit *Rouge l'aube* (1969). Tous deux mettent en scène plusieurs pièces à Montparnasse, avant de divorcer. Elle épouse en secondes noces le poète Malek Alloula et écrit avec lui le film *La Zerda ou le chant de l'oubli* (1982). Pendant la guerre d'Algérie, Assia Djebbar voyage au Maroc et surtout en Tunisie où elle mène des enquêtes auprès des réfugiés algériens dont on retrouve la trace dans son quatrième roman *Les Alouettes naïves* (1967). Le 1er juillet 1962, elle est nommée professeure d'histoire à l'universi-

té d'Alger. Mais la question de la langue nationale et d'enseignement occupe rapidement le débat politique. Assia Djebbar s'oppose à l'arabisation forcée et défend une Algérie plurilingue et multiculturelle. Se présentant comme une migrante, l'écrivaine est appelée à se déplacer continûment entre trois continents (Afrique, Europe, Amérique du Nord). Son œuvre témoigne de la nécessité de l'écriture autobiographique, du détour par le reportage journalistique puis le cinéma pour éprouver l'efficacité d'autres modes du dire. La question de la langue est obsédante: pourquoi écrire en français? Comment écrire en français quand on est héritière d'une constellation linguistique où se concurrencent déjà plusieurs langues: arabe littéraire, arabe parlé, berbère ancestral? D'un texte à l'autre reviennent les thèmes du vécu féminin refoulé, de la violence de l'Histoire, de la mémoire . . .

Libre et nomade, Assia Djebbar est une voix francophone habitée par les autres langues de l'Algérie, l'arabe dialectal, le berbère et l'arabe classique. Son écriture ne cesse de questionner, dans une perspective poétique et socio-historique qui privilégie le féminin et ses spécificités dans le contexte arabo-berbère du Maghreb, le métissage ainsi que la "guerre" et la "haine" des langues et des imaginaires (Djebbar, "Territoires des langues" 37). Ce faisant, elle se place au cœur du débat sur les transferts linguistiques et culturels et sur le sens de l'aventure identitaire collective du Maghreb. L'aliénation "liée à la subtilisation de la langue maternelle" installe tout écrivain postcolonial dans "une dialectique de la familiarité et de l'altérité" (Clavaron 56–57). La figure du palimpseste traduit la coexistence complexe des langues maternelles (le berbère et l'arabe dialectal) et de celle du dehors (le français) dans l'œuvre d'Assia Djebbar comme dans la culture et l'histoire algériennes, plus largement maghrébines. Incomprise, exilée, étrangère, expatriée, elle s'installe dans un entre-deux spatial, linguistique, culturel.

Trois langues, et un alphabet perdu

L'Algérie est ce "territoire des langues" dans lequel l'arabe avec sa diglossie (ou ses formes orale et écrite) et le berbère parlé portent la mémoire d'une écriture perdue, celle de l'alphabet berbère ou libyque. Quand l'Algérie appelle l'arabe littéraire la "langue nationale," cela paraît un "intitulé dérisoire" car "une nation, c'est tout un faisceau de langues" (Djebbar, "Territoires des langues" 36). Or la guerre des langues qui se poursuit encore contre les Francophones repose sur des motivations strictement idéologiques et politiques. L'Algérie actuelle compte trois langues qui façonnent une identité multiculturelle, une histoire et une mémoire plurielles.

Assia Djebbar décrit certes le français comme la "langue de l'ancien colonisateur," elle reconnaît néanmoins que cette langue est devenue "irréversiblement celle de [s]a pensée" ("Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité"). L'arabe dialectal, sa langue maternelle dans laquelle elle "continue à aimer, à souffrir, également à prier," semble occuper la sphère intime, affective, irrationnelle. Le berbère, défini comme "[s]a

langue de souche, celle de tout le Maghreb,” (“Idiome de l’exil et langue de l’irréductibilité”) serait la langue du matriarcat qui fut longtemps de règle chez les Touaregs, la langue de la résistance contre les invasions successives (contre les Romains, les Arabes, les Espagnols, les Turcs, les Français). Bien qu’oubliée ou perdue, cette langue qui fut celle de sa grand-mère est la “forme” ou le “socle” de sa “personnalité” et de sa “durée littéraire” (“Idiome de l’exil et langue de l’irréductibilité”).

Dans un contexte de colonisation, le français est la langue dominante qui s’impose d’emblée à l’autochtone. Durant sa scolarité, Assia Djebar n’a pu étudier l’arabe que pendant deux ans avant le baccalauréat mais elle fréquentait assidûment l’école coranique où elle apprenait par cœur le texte sacré d’après une pédagogie héritée du douzième siècle. C’est pourquoi elle a pu dire que son bilinguisme “boitait des deux jambes” exprimant ainsi un double regret, celui de ne pas être poétesse en arabe, celui de posséder le français “comme langue de pensée, et non comme langue d’intériorité et d’affectivité” (“Territoires des langues” 45). Devenue écrivaine, Assia Djebar n’aura de cesse de s’interroger sur son parcours francophone et sur les sous-entendus dont se charge le concept de francophonie qu’elle juge ambigu et éminemment politique:

Qu’est-ce qu’écrire, pour moi? Est-ce que j’écris un texte dit “francophone” d’abord? Est-ce que je me sens un écrivain francophone? [. . .] En m’interrogeant ainsi, sur la littérature et le cinéma dits francophones, je serais donc une “voix francophone” décidément . . . Mais comme écrivain? Ne suis-je pas un écrivain tout court? (*Ces voix qui m’assiègent* 25–27)

L’interrogation rhétorique suggère que l’écrivain francophone est certes un “écrivain tout court” qui, au cœur de ce territoire linguistique de ladite francophonie, se place cependant “sur les frontières” (27). Pour traduire au mieux la condition d’un tel écrivain, la notion de “l’entre-deux-langues” se révèle moins pertinente que celle de “l’entre-langues,” au pluriel (30). Héritière des langues d’hier et d’aujourd’hui de l’Algérie, Assia Djebar écrit “sur les marges de la langue” ou encore “au creux même de la langue-en-action” (30–31). Cette posture frontalière s’affirme pleinement dans *Vaste est la prison* où elle refait le trajet des langues et part en quête de l’alphabet berbère dont elle dit la perte dans un français métaphorique. Dans ce roman, l’effacement du cœur, de la pierre et du désir féminin s’ouvre sur une béance insondable, sur une réalité indicible qu’il faut néanmoins approcher.

La chanson berbère de l’exergue, qui a souvent été chantée et enregistrée par Taos Amrouche, est reprise ici comme un leitmotiv reliant le silence de l’écriture à celui des femmes: “Vaste est la prison qui m’écrase, d’où me viendras-tu, délivrance?” (*Vaste est la prison* 9). Le mouvement central intitulé “L’effacement sur la pierre” retrace une enquête historique à propos de l’alphabet berbère dont on ignorait l’existence jusqu’à la découverte de la stèle de Dougga, située à la frontière algéro-tunisienne. Les archéologues ont mis près de quarante ans pour la déchiffrer

et reconstituer, en 1860, les vingt-cinq lettres de cet alphabet sans se douter qu'il s'agit de celui d'une langue vivante. Un jour de 1925, le tombeau de la princesse des Touaregs Tin Hinan dévoile que l'inscription sur la stèle de Dougga n'est autre que l'alphabet libyque ou berbère qui était essentiellement le patrimoine des femmes. Si cette écriture est ensevelie, la langue berbère est encore vivante et vigoureuse:

[Notre] écriture la plus secrète, aussi ancienne que celle de l'étrusque ou que celle des "runes" mais, contrairement à celles-ci, toute bruisante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui, est bien legs de femme, au plus profond du désert. (164)

Quêteuse des silences, des non-dits et des blessures d'hier et d'aujourd'hui, Assia Djébar pratique une écriture de nécessité, d'urgence, du désastre. Elle édifie, sous l'apparente unicité de la langue, une œuvre polyphonique où résonnent les divers sons et points de vue de ceux que l'histoire a meurtris et ensevelis.

"J'écris vos voix pour ne pas étouffer"¹

Le parcours d'Assia Djébar fut marqué par la publication de son premier et litigieux roman à l'âge de vingt ans, *La Soif* où elle met en scène une jeune bourgeoise algérienne occidentalisee: "Ainsi entr'ai-je en littérature, par une joie d'inventer, d'élargir autour de moi—moi plutôt raidie au-dehors, parmi les autres, du fait de mon éducation musulmane—un espace de légèreté imaginative, un oxygène" (18). Mais à cette époque, cette "légèreté" a été jugée incompréhensible ou inacceptable. Assia Djébar fut accusée de rester en retrait par rapport à la réalité politique et sociale de l'Algérie, de se perdre dans les méandres de la subjectivité, de privilégier une esthétique individualiste et intime.

Pionnière et anticipatrice, Assia Djébar n'aura de cesse de représenter des personnages féminins dotés d'un corps, d'une voix, s'abandonnant à la rêverie et au désir en signe de résistance à la structure sociale érigée par les pères. Loin de se désintéresser de la question nationale qui était alors l'enjeu crucial, la romancière annonçait les bouleversements futurs en mettant en relief la place et le rôle des femmes dans la lutte. Assiégée par une multitude de voix, Assia Djébar donne consistance et présence aux personnages subalternes, mineurs, féminins, réduits au mutisme ou tombés dans l'oubli. Dans une écriture du dévoilement, elle restitue la présence féminine en tant qu'une voix et un corps au-dehors. La marche dans les rues des villes "en anonyme, en passante, en voyeuse, en garçon manqué, en simple promeneuse" est à l'origine du désir même d'écrire: "C'est pour moi la première des libertés, celle du mouvement, du déplacement, la surprenante possibilité de disposer de soi pour aller et venir, du dedans au dehors, du lieu privé aux lieux publics et vice versa" ("Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité").

1 Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent* 258.

Messagère des voix ensevelies ou humiliées, Assia Djébar présente les nouvelles dont se compose son recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* comme "un trajet d'écoute" des autres femmes, comme des bribes transmises par "chaînes d'échos et de soupirs" (7) et dont la langue d'origine est masquée d'un voile ou d'un linceul. La remémoration et la reconstitution des conversations fragmentées impliquent un travail de traduction qui met le lecteur face à l'"épreuve de l'étranger," pour reprendre l'expression de Berman, et au multilinguisme du texte francophone:

Je pourrais dire "nouvelles traduites de . . .," mais de quelle langue. De l'arabe? D'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin; autant dire d'un arabe souterrain. [. . .]

Langue desquamée, de n'avoir jamais paru au soleil, d'avoir été quelquefois psalmodiée, déclamée, hurlée, théâtralisée, mais bouche et yeux toujours dans le noir. (*Femmes d'Alger dans leur appartement* 7)

Le texte s'inscrit dans une double appartenance qui est aussi le signe d'une double perte ou distanciation par rapport à la langue maternelle et à la langue de l'autre, de l'ancien colonisateur. La question du plurilinguisme "entraîne celle de la traduction (ou de l'auto-traduction), les deux se conjuguant dans l'écriture postcoloniale" (Clavaron 58). Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le lien dialogique avec les tableaux de Delacroix et Picasso auxquels il emprunte son titre annonce une traduction culturelle qui "agit comme opération intertextuelle hybridante" (Clavaron 58). Paru en 1980, le recueil est situé entre deux films, *La Noubia des femmes du mont Chenoua* (1978) et *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982). Assia Djébar accorde une importance majeure à l'image qui se traduit par "[s]on besoin de cinéma" (*Ces voix qui m'assiègent* 168) et son intérêt pour la peinture. "Regard interdit, son coupé," telle serait la condition de la femme maghrébine contrainte à vivre dans la réclusion (*Femmes d'Alger dans leur appartement* 145). En dépit du détail des costumes et de la précision des couleurs, le tableau de Delacroix traduit un regard extérieur et représente des femmes "absentes à elles-mêmes, à leur corps, à leur sensibilité, à leur bonheur" (150). Les images situées entre rêve et réalité ne brisent pas l'invisibilité de ces femmes, mais elles suggèrent un tableau latent qu'Assia Djébar entreprend d'exprimer par les mots:

Si le tableau de Delacroix inconsciemment fascine, ce n'est pas en fait pour cet Orient superficiel qu'il propose, dans une pénombre de luxe et de silence, mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle qu'ordinairement nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé. (149)

Assia Djébar fait émerger un nouveau tableau qui met en scène les femmes au cœur d'Alger jouissant du paysage et de la lumière du jour. Désireuses de contempler la ville "quand s'ouvriront toutes les portes," la "femme-regard" et la "femme-

voix” sont convaincues de pouvoir abattre tous les murs alentour: “Quel tableau alors! Jusqu’à la lumière qui en tremblera!” (62). Chaque femme est alors invitée à être “la voix qui cherche dans les tombeaux ouverts” pour dénoncer l’injustice et transgresser l’interdit car seule cette chaîne de solidarité permettrait la circulation des paroles et des corps des femmes (61). La conquête de la rue que représente ce tableau utopique est “là où se place la ligne la plus acérée de la transgression” (“Idiome de l’exil et langue de l’irréductibilité”).

C’est pourquoi l’écriture des femmes se déploie selon un mouvement qui accorde la langue et le corps: “Écrire pour moi, c’est d’abord recréer dans la langue que j’habite le mouvement irrépressible du corps au-dehors, je dirais presque son envol” (“Idiome de l’exil et langue de l’irréductibilité”). La représentation littéraire des femmes au-dehors évoque le tableau de Picasso qui donne à voir des figures féminines qui se meuvent hors du harem, cet espace de réclusion dont la porte est désormais grande ouverte. Dans son analyse de cette toile, Assia Djebar insiste sur l’importance de l’éclatement et de la nudité des corps:

Enfin les héroïnes—à l’exception de la reine dont les seins éclatent néanmoins—y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les “dévoilées” comme des “dénudées.” Comme s’il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d’une émancipation, mais plutôt celui d’une renaissance de ces femmes à leurs corps. (*Femmes d’Alger dans leur appartement* 162–63)

En faisant éclater les seins et les corps, le tableau de Picasso révèle une esthétique de la fragmentation, de la déconstruction, de la déflagration qui est également à l’œuvre chez Assia Djebar comme en témoigne le *diwan* des porteuses de feu. Dans cette complainte, la narratrice raconte les corps déchiquetés, explosés, violés, découpés en morceaux ou décharnés des militantes qui ont porté des bombes lors de la guerre de libération. La dialectique du visible et de l’invisible, supplémentée par celle du réel et du rêve, fait surgir des jeux d’anticipation et de retour en arrière. Si la toile de Picasso semble annoncer ce qui va advenir, le texte d’Assia Djebar réalise une remontée dans le temps et tente de saisir la vérité du corps féminin de l’Algérienne:

Djebar interprète le travail “éclaté” de Picasso comme une préfiguration des événements qui ont marqué la guerre d’indépendance d’Algérie deux ans plus tard. *Les Femmes d’Alger* de Picasso explosent en 1955. Leurs seins éclatent comme des bombes et provoquent la déconstruction de leur être ainsi que de tout espace alentour. Les Algériennes explosent aussi en 1957, mais cette fois parce qu’elles portent de vraies bombes à la hauteur de leur poitrine pour défendre leur pays contre l’envahisseur français. (Gharbi 78)

Les textes d’Assia Djebar reposent souvent sur une construction en miroirs qui permet un va-et-vient constant entre le destin individuel et le destin collectif

de l'Algérie depuis 1830 jusqu'à la période contemporaine. Au terme de son récit, l'auteur fictif de la nouvelle "Femmes d'Alger dans leur appartement" peut ainsi s'écrier: "Je suis tous les ventres ensemble de la femme stérile!" (55). Le projet autobiographique est toujours transcendé au profit d'un projet poétique où toutes les voix algériennes se confondent. En démultipliant les instances narratives, Assia Djébar brise l'autorité du *je* et inscrit la narratrice dans son appartenance sociale et historique. Loin d'être une porte-parole ou une représentante de tous ceux qui ne parlent pas, celle-ci en est plutôt le réceptacle, le double vivant, l'expression du désir tapie dans toute écriture.

Histoire et fiction

L'entrecroisement entre histoire et fiction donne lieu, dans *L'Amour, la fantasia*, à une écriture fragmentaire et hybride qui s'élabore à partir de l'association de trois expériences de discours: "discours-témoignages d'époques, discours-témoignages des femmes de la tribu et discours-parcours autobiographique" (Chikhi). Si le célèbre *incipit*, "fillette arabe allant pour la première fois à l'école" (11), accorde la primauté au tracé autobiographique, c'est l'inscription historique de l'"aube de ce 13 juin 1830" (14) qui met véritablement en mouvement le récit. À travers des jeux d'intertextualité, de parallélismes et de glissement de la troisième à la première personne, la fiction décompose l'histoire, interroge les trous de mémoire, ressuscite les voix ensevelies. L'histoire de la conquête se réécrit à partir des documents de l'envahisseur, l'enjeu étant de renverser le point de vue de ceux qu'Assia Djébar nomme "les premiers faussaires" et de se réapproprier l'acte même de se raconter. Selon Beïda Chikhi, *L'Amour, la fantasia* est le récit qui se nourrit le mieux de la formation d'historienne de son auteur:

Portée à son plus haut degré d'élaboration, l'œuvre, par sa puissance d'évocation historique et sa capacité de création poétique, peut être, dans le champ de la littérature algérienne encore à la recherche de formes spécifiques d'accomplissement, considérée comme un événement. (Chikhi)

Le va-et-vient entre le passé et le présent rend intelligible l'histoire de l'Algérie depuis la prise d'Alger jusqu'aux "rumeurs" qui annoncent "le cri de la mort" de la décennie noire en passant par la reconstitution des moments charnières de la colonisation et de la guerre de libération (*L'Amour, la fantasia* 314). Mais "l'innovation déterminante, dans ce roman, est de rattacher de multiples façons l'histoire du pays, dans son passé absolu et son passé plus récent, à l'histoire de la femme" (Chikhi). En effet, le "paradigme féminin" (Chikhi) se présente comme un motif central et unificateur dont dépendent toute lecture, toute interprétation, toute révélation de forme et de signification. L'histoire de la guerre de libération est entièrement tissée

à partir des “murmures,” des “chuchotements,” des “transes” ou des “corps enlacés” des femmes.

La voix de la conteuse, qui prononce parfois l'injonction “écoute” à l'adresse d'une quelconque assemblée ou du lecteur fictif, circule d'un espace à l'autre, d'une époque à l'autre. La narratrice désire recréer la course de cette voix qui “débusque la révolte ancienne” mais “les mots s'évaporent” et le “parler français la déguise” (*L'Amour, la fantasia* 201–02). Comment rendre en effet ces sonorités féminines dans une autre langue? Quels peuvent être les équivalents français pour traduire les possibles de la poésie arabe? L'écriture d'Assia Djebar se maintient à la frontière de ce schisme entre l'arabe, langue d'amour, et le français, langue de communication: “J'ai essayé de retravailler la langue française comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir” (“Territoires des langues” 41).

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, le français est cette “langue des morts” dans laquelle la narratrice fait le récit des trois journées où Mahfoud Boucebsi, M'Hamed Boukhobza et Abdelkader Alloula furent assassinés. La “langue des morts” est désormais une langue assumée, enfin choisie pour elle-même et débarrassée du fantôme de l'autre—l'arabe. Les morts ont choisi leur langue, ce sera le français, ils en ont payé le prix. Dans la vie, les quatre amis étaient déjà revenus à “l'impersonnalité du français,” hors de la distinction de classe et de région dont les variantes du dialecte arabe portent le sceau (*Le Blanc de l'Algérie* 16). Langue de la séparation, de la césure, comme le mort est brutalement séparé du vivant, le français devient la langue où la vie triomphe de la mort, où le souvenir triomphe de l'oubli.

Une solidarité poétique et éthique se noue entre la narratrice et les morts qui se présentent à elle et lui parlent. Le motif fantastique de la revenance occupe le terrain de l'histoire et de la mémoire pour en dévoiler les épisodes obscurs. Les victimes resurgissent par milliers dans cette terre où la guerre d'hier semble avoir semé les germes pourris de la guerre d'aujourd'hui. Nourrie de l'archétype biblique et coranique, l'hypotypose met sous les yeux du lecteur le sacrifice sanglant des intellectuels algériens qui se trouvent raccrochés à la même généalogie que le fils d'Abraham, Youssef ou Ismaël:

Ils se dressent, quelques-uns déterminés, transformant leurs propres enfants en moutons de l'Aïd, pour la grande fête du sacrifice d'Abraham, ne ressentant même pas une once de l'angoisse du prophète biblique, n'attendant nul arrêt de la clémence divine, non, se précipitant à la gorge de ces jeunes héros, pataugeant dans ce sang, essuyant ensuite le couteau avec l'effrayante bonne conscience de l'homme du troupeau obéissant aveuglément au chef obtus. (248)

La reconstitution de la dernière nuit, et des dernières paroles, du poète Youssef Sebti (assassiné le 27 décembre 1993) convoque encore Ismaël “non remplacé à l'instant du sacrifice,” ou Youssef “resté pour toujours au fond du puits, ou jeté pour

de vrai par ses frères aux dents du loup et lacéré, éternellement lacéré!” (218). La narratrice reprend à son compte la beauté de l’anathème des grands poètes téméraires de l’héritage arabe. La littérature arabe est ainsi convoquée par le récit francophone comme un autre lieu d’enracinement qui se situe résolument du côté des innovateurs qu’ils soient faux prophètes, athées ou apostats continûment emprisonnés, exilés, sacrifiés. La langue des morts tire aussi sa puissance de la référence à l’*Enfer* de Dante dont une citation est placée en exergue de la première partie: “Au milieu du chemin de notre vie / Je me retrouvai par une forêt obscure” (15). Le recours à un style cru qui montre les gorges tranchées et le sang qui gicle se révèle également nécessaire pour signifier la confusion de la violence, son aveuglement, son absurdité. Assia Djébar tresse, en historienne, les histoires successives de l’Algérie, “dessine la carte des langues” et les “inscrit dans la continuité avec l’Antiquité” (Combe 111). Son œuvre dite francophone et postcoloniale exhibe une véritable spécificité par sa situation linguistique, culturelle et historique.

La voix d’Assia Djébar retentit dans cet entre-deux qui s’étend entre Nord et Sud et elle en appelle à la responsabilité de l’écrivain et du lecteur face à la mort d’autrui. La puissance anticipatrice de ses textes justifie les accents de tragédie et de malédiction qui pèsent singulièrement sur les personnages féminins. *Ombre sultane* est à cet égard exemplaire de la circularité meurtrière qui rend la vie impossible au Sud où “toute femme s’appelle blessure” (13). Telle une voyante ou une poétesse, la narratrice adresse un cri de peur à toutes les femmes car dans cet “occident de l’Orient” (qui est une traduction du mot “maghreb”) le crépuscule menace l’aurore qui commençait à peine à briller (214). Pour Assia Djébar, l’écriture de l’expatriation devient inexorablement sa condition de femme écrivain francophone: “Cette écriture est territoire nouveau, terre seconde qui s’esquisse [. . .] pour les transbahutés de l’histoire, eux témoins d’une déflagration, d’aventures collectives dans lesquelles, se sentant parfois comme fœtus jetés, ils tentent, une plume en main, de saisir un peu du gouvernail” (*Ces voix qui m’assiègent* 204). Dans un monde miné par l’islam politique et la violence historique, l’écrivain du Sud “ne sera plus jamais porte-parole dans sa communauté, mais davantage le remords—vivant ou mort—d’un monde voguant sur l’océan des ténèbres” (216). Dans les textes d’Assia Djébar, la métaphore filée du crépuscule qui engloutit l’aurore ou l’aube naissante figure l’écartèlement entre la meurtrissure et le désir, entre les cendres et la vie.

Université de Bordeaux–Montaigne

Ouvrages cités

- Berman, Antoine. *L’Épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984. Imprimé.
- Chikhi, Beïda. “Présentation d’Assia Djébar.” *limag.refer.org*. LIMAG, littératures du Maghreb, 1er mai 1999. Web. 30 avril 2015.

Clavaron, Yves. *Petite Introduction aux postcolonial studies*. Paris: Kimé, 2015. Imprimé.

Combe, Dominique. *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris: PUF, 2010. Imprimé.

Djebar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel, 1995. Imprimé.

———. *Le Blanc de l'Algérie*. Paris: Le Livre de Poche, 2002. Imprimé.

———. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Des Femmes, 1980. Imprimé.

———. *Ombre sultane*. Paris: Albin Michel, 2006. Imprimé.

———. *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel, 1995. Imprimé.

———. *Ces Voix qui m'assiègent . . . en marge de ma francophonie*. Paris: Albin Michel, 1999. Imprimé.

———. "Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité." *Remue.net*. OVH, 7 février 2015. Web. 12 avril 2015.

———. "Territoires des langues." Entretien avec Lise Gauvin. *Algérie Littérature/Action* 187–90 (janvier–avril 2015): 35–48. Imprimé.

Gharbi, Farah Aïcha. "Femmes d'Alger dans leur appartement: Une Rencontre entre la peinture et l'écriture." *Études Françaises* 40.1 (2004): 63–80. Imprimé.

MOUNIRA CHATTI est Professeure de Littératures francophones à l'université de Bordeaux-Montaigne. Elle est l'auteure de *La Fiction hérétique* (Garnier Classiques, à paraître). Elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs: *Pouvoirs et politiques en Océanie* (L'Harmattan, 2007), *Identités, image et représentation* (revue *Silène*, 2011), *Femmes et création* (Amandier, 2012), *Sexe, genre, identité* (L'Harmattan, 2013). Elle a publié un roman, *Sous les pas des mères* (Amandier, 2009).