

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la
Recherche Scientifique

Université Mentouri de Constantine
Faculté des Lettres et des Langues

Département de Langue et Littérature françaises

Mémoire de Magistère
INTERCULTURALITE ET ECLATEMENT DES CODES DANS
CES VOIX QUI M'ASSIEGENT
D'ASSIA DJEBAR

Présenté par:

Baayou Ahcène

Dirigé par:

Pr. Ali-Khodja Djamel

Jury :

Président : Dr : Aouadi Sadek

Pr : Université de Annaba

Rapporteur : Dr : Ali-Khodja Djamel
Constantine

Pr : Université Mentouri

Examineur : Dr : Kamel Abdou
Constantine

M.C : Université Mentouri

Année Universitaire : 2006-2007.

Remerciements

Au terme de cette étude, je voudrais remercier tous ceux qui m'ont accordé leur aide et leurs encouragements.

En premier lieu, mes remerciements vont à mon directeur de recherche le Professeur Ali-Khodja Djamel qui a bien voulu lire et relire les brouillons et la version définitive, et dont les conseils m'ont été forts utiles.

En second lieu, mes remerciements s'adressent à mon cher ami Zétili Abdeslam, futur docteur en didactique à l'université Mentouri de Constantine, qui a consacré de longues heures à me soutenir moralement et pratiquement.

Enfin je ne saurais terminer sans citer tous ceux et celles qui ont contribué à la mise à jour de ce travail de recherche, qu'ils reçoivent ici le témoignage de ma profonde gratitude.



Dédicace

Je dédie ce travail à ma femme et mes enfants.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	01
Première partie	
Aspect théorique.....	25
<u>Chapitre I</u> : L'interculturalité	26
Introduction.....	27
1. La mixité culturelle:.....	28
1.1 Un vécu souvent difficile.....	28
1.2 Littérature et questionnement identitaire.....	29
1.3 L'interculturel sexuel.....	31
1.4 L'interculturel générationnel.....	31
1.5 L'interculturel régional.....	32
1.6 L'interculturel religieux.....	32
1.7 Assia Djébar et l'interculturel.....	33
Conclusion.....	33
<u>Chapitre II</u> : Eclatement des codes	35
<u>Chapitre III</u> : Deux Approches	43
1.	
2. <u>La sociocritique</u>	44
1.1. Survol rapide.....	44
1.2. La sociocritique: nouvelles perspectives.....	46
1. <u>La psychocritique</u>	47
1.1. Etymologie.....	47
1.2. Définition	47

1.3. Fonction de la psychocritique.....	48
Deuxième partie	51
Analyse du roman.....	51
Chapitre I	52
L'écriture chez Assia Djébar.....	52
1. La pré-écriture.....	53
2. Le silence ou "j'écris à force de me taire".....	54
3. Ecrire, l'écriture, l'écrit.....	56
4. La post-écriture (avec un regard particulier sur l'autobiographie).....	57
L'autobiographie.....	60
Un texte hétérogène.....	64
Construction en parallèle des chapitres historiques et autobiographiques....	66
Le danger de l'écriture.....	67
L'importance de l'écriture.....	69
Le dilemme.....	73
Tanguer entre deux langues.....	73
Conclusion.....	77
L'écriture autobiographique d'Assia Djébar.....	77
Chapitre II Absence du personnage.....	89
Conclusion.....	92
Chapitre III	95
1. Assia Djébar et la quête identitaire.....	96
1.1.Confrontation linguistique.....	96
1.2.Exil et recherche d'une langue littéraire.....	103
Conclusion générale.....	108
Bibliographie.....	119

Introduction

La littérature maghrébine

Etat des lieux

Les origines: La littérature algérienne d'expression française se développe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et demeure indissociable des mouvements nationalistes et de l'émergence d'une conscience politique. En dénonçant l'hégémonie française et la condition de leurs compatriotes, en soulignant injustice, discrimination et intolérance, les écrivains algériens opposent leur propre littérature et leur propre regard aux romans lénifiants des écrivains français d'Algérie. Mais paradoxalement, cette nouvelle écriture passe par la langue française, seul instrument possible de libération. Au fil des années, ce double héritage (voire triple dans la mesure où la tradition berbère vient se superposer à la tradition arabe) a été vécu plus sereinement, et les écrivains algériens de la seconde génération, parfois installés en France assument et revendiquent le bilinguisme.

Evolution

La génération des années 50 (Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Driss Chraïbi au Maroc, Albert Memmi en Tunisie, Kateb Yacine...) mettait en cause, dans des romans réalistes et populaires, l'impérialisme colonial, non sans critiquer aussi le passéisme et le traditionalisme islamiques, et invitait implicitement à la conquête d'une identité collective trop longtemps sacrifiée.

La génération des années 60 (Malek Haddad, Rachid Boudjedra) traitait des séquelles de la guerre d'indépendance, mais évoquait déjà les problèmes d'adaptation au monde moderne et au progrès.

A partir des années 70 des écrivains comme Nabil Fares (Algérie) Tahar Ben Djelloun (au Maroc) évoquent le problème de l'émancipation et de l'exil. Des jeunes femmes (Yasmina Méchkra, Aïcha Lemsine), à l'instar de leur aînée Assia Djebar, dénoncent la condition de la femme dans la civilisation musulmane et transgressent les tabous.

Si le théâtre était resté en retrait jusqu'en 1962 (date à laquelle Kateb Yacine peut faire jouer ses pièces en Algérie), il se développe à partir des années 70, touchant un public de plus en plus populaire. A l'inverse, la poésie engagée au temps de la guerre d'indépendance évolue vers des recherches esthétiques qui la réservent à un public de lettré. Des poètes comme Hedi Bouraoui, Malek Alloula et surtout Abdellatif Laâbi cherchent à subvertir les formes traditionnelles du ver par des rythmes syncopés et des images télescopées.

De nos jours, les préoccupations des écrivains prennent une ampleur nouvelle: dépassant le domaine politique, ils s'interrogent désormais, à partir d'une réflexion sociologique et philosophique, sur le devenir de leur civilisation. La littérature algérienne constitue aujourd'hui un registre formidable à travers lequel on peut lire non seulement l'histoire des formes et de l'esthétique, mais aussi celle des générations qui se sont succédées à travers les âges et leurs désirs permanents de redonner une touche de résistance à la vie et à la modernité. Les textes ainsi rassemblés dans un imaginaire commun, montrent qu'ils sont différents et traversés par les mêmes soucis et aspirations multiples. Cependant, il y a comme un dénominateur commun chez tous les écrivains à savoir le refus systématique et ordonné des diktats et l'injustice sous toutes ses formes. Des écrits et genres venant de temps et lieux différents, mais appartenant à la même terre et au même cri incessant de liberté, nous disent beaucoup de ces cris intimes. Ils évoquent, dénoncent en particulier l'enfermement, l'exil, le déplacement, l'errance, l'interdit sans oublier les assassinats qui ont fait

l'actualité macabre des années 90. Dans toutes leurs finalités douloureuses, les mots et l'écriture masquent très mal le désir immortel de la vie. Ce qui fait de cette littérature jeune et très ancrée, un grand espace dans lequel s'entremêlent des voix rebelles et généreuses; se manifestent des couleurs disparates dans une même fresque qui retrace depuis l'antiquité ce désir imperturbable de liberté et de révolte. Dans ce sens, Jean-Paul Sartre, à la fin de son livre *Les mots* (1964), a écrit: " *Longtemps, j'ai pris ma plume pour une épée: à présent, je connais notre impuissance. N'importe: je fais, je ferai des livres; il en faut; cela sert tout de même.*"

Le verbe est l'expression de la pensée humaine. La littérature est expression. Expression de l'homme qui écrit. La littérature est création. Produit de l'activité de certains hommes, elle vise, par l'intermédiaire de l'écriture, à commander, influencer, modifier à son tour d'autres hommes. C'est par de plus subtils chemins qu'elle se transforme en pensées. Ainsi la littérature algérienne d'expression française est une forme d'écriture par laquelle l'écrivain dit ses pensées.

Parmi les écrivains algériens d'expression française qui ont donné à la littérature maghrébine d'expression française ses lettres de noblesse, nous avons choisi de parler de Assia Djébar, une femme de littérature française dont l'œuvre littéraire est universellement connue, continue d'ausculter avec talent et passion la société algérienne et la place de la femme dans un pays en mal d'identité, un pays qui se cherche. La romancière est de ces femmes écrivains qui ont souffert mais leur désir de dire les choses, de se révolter a fini par triompher sur des traditions, des coutumes qui sont demeurées longtemps des tabous strictement interdits d'en approcher ou d'en discuter. Autrement dit, la littérature algérienne féminine est en cours de se construire. Mais cette littérature féminine d'expression française semble en perpétuelle quête du père qui a inspiré de très

beaux textes aux femmes écrivains. Cette recherche du père se traduit par un dialogue établi à travers l'écriture, comme si ces femmes, chacune à sa façon, déchirées par l'absence, par la multiplicité culturelle, par l'incompréhension et par l'absence, n'arrivent pas à repartir dans leur vie sans faire cette étape décisive, cet exorcisme du père qui apparaît dans bien des cas nécessaire. Ainsi évoquer, parler, écrire, exorciser ce père symbole inaccessible, devient une étape à franchir pour ces femmes qui au nom du père s'adonnent à une mise à nue difficile.

Assia Djebar raconte dans *L'amour, la fantasia* ses souvenirs d'enfance, plus précisément, le rôle qu'a tenu son père dans sa vie, et cette chance qu'il lui a donnée en lui permettant l'instruction, en mettant entre ses mains le savoir, ne la privant pas comme tant de filles de son âge surtout dans l'Algérie des coutumes et traditions ancestrales *fillette arabe allant pour la première fois à l'école un matin d'automne, mais dans la main du père, celui-ci un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans un costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française.*⁽¹⁾ Et c'est ce lien fort confus qui permet à Assia Djebar d'approfondir son écriture en puisant dans sa mémoire. De ses souvenirs d'enfance, d'adolescente émancipée qui a appris à lire, à écrire grâce à son père instituteur, naissent des textes d'une grande éloquence et admirable construction, mettant nez à nez un passé riche et un présent fécond. L'écrivaine, qui a souvent dans ses romans donné la parole aux femmes parce qu'elles sont interdites de parler, de sortir une fois atteint l'âge nubile. La littérature féminine algérienne est un cri d'alarme pour dire son refus, son désir de voir le monde évoluer et participer à son évolution en toute âme et conscience. Cette littérature féminine traite des problèmes sociaux vécus par les Algériens et Algériennes vivant en Algérie et en France de parents immigrés autrefois

Ainsi, chez Leila Sebbar, mais aussi chez F. Belghoul, il y a une dérive, une errance, une recherche d'identité, métissage culturel, bribes de culture maternelle dans l'enfance. L'aventure est ambiguë. Les héroïnes vont et viennent, traversent d'une rive à l'autre ou demeurent dans la marginalité. La femme selon une certaine manière de voir, doit rester à sa place, ne pas exposer son intimité au public. Leur confection dans l'autobiographie particulièrement (Assia Djebar, dans *Ces voix qui m'assiègent*, 1999) est difficilement tolérable pour certains, car il s'agit de démesure. Il en va de même quand la femme investit l'espace masculin dans le travail salarié (bureau, usine, etc.), comme le montre si bien Fatima Mernici. Pour les hommes, la femme commence à gagner du terrain sur un espace qui longtemps leur est réservé. L'écriture fait partie de ces espaces que l'homme se réservait. C'est pourquoi certaines femmes utilisent des pseudonymes pour dissimuler, porter le masque et ne pas gêner. Autrefois, il n'était pas davantage question de se laisser photographier car la femme était une sorte d'orgueil de la tribu, son honneur et il est inconcevable qu'elle se fasse voir par un intrus.

Le rapport à l'écriture constitue une certaine aventure pour les femmes écrivains.. Les jeunes filles faisant leur entrée en masse à l'école, les lycées et les universités ont trop à dire pour rester silencieuses. *Ordalie des voix*, écrit Aicha Lemsine. Effectivement, non pas ordalie par le feu mais épreuve à subir en public. La femme écrivain est jugée lorsque sa voix est entendue dans l'écriture. Des journalistes parlaient d'exhibitionnisme, mais d'autres parlent de "courage". Prendre la plume, c'est effectivement dans ce contexte, s'affirmer comme personne adulte sans le secours d'un intermédiaire masculin.

En conclusion, il faudrait naturellement se poser des questions sur la diffusion et la lecture des romans et de recueils de poèmes publiés. Pas de littérature sans lecture. "*On écrit pour être lu*" disait Jean- Paul Sartre. Parmi

tous ces auteurs, ceux qui ont acquis la notoriété grâce aux qualités littéraires de leurs œuvres sont relativement peu nombreux parce que la femme écrivain n'a pas encore mérité la place qui lui convient dans une société en mal d'identité. Nous citons comme exemple le romancier marocain, Abdelmadjid Benjelloun, dans un roman en arabe *FI- L-TUFULA* (1956)⁽¹⁾, revenant de Manchester où il avait passé sa jeunesse, s'étonnait en arrivant au Maroc de ce que le pays ne respirait que par un seul poumon du fait que les femmes, voilées, n'avaient pas leur place à part entière dans la société. Ce n'était pas normal. Un tel pays ne pouvait se développer convenablement, pensait-il.

L'apparition de femmes écrivains dans la littérature est un enrichissement, un rééquilibrage nécessaire car ce que les femmes ont à dire, les hommes ne peuvent le dire à leur place et ne sauraient le dire, en tout cas de la même manière. La possibilité pour les femmes de s'exprimer ainsi et le courage de certaines en le faisant ne peuvent donc qu'être salués comme évolution sociale importante dans le monde arabe en général et en Algérie de façon particulière. Depuis la nuit des temps, la femme écrivain n'a pas cessé de militer aux côtés de l'homme. Elle a payé un lourd tribut durant la guerre d'indépendance et surtout pendant la décennie noire où Assia Djebar a écrit *Le blanc de l'Algérie*, il portait la chair même de son écriture traces et cicatrices de la douleur algérienne.

L'écriture féminine a toujours été à l'avant-garde pour décrire les injustices de l'homme, dont les femmes sont victimes. Ecrire au féminin, c'est divulguer un état, s'extérioriser, dire son mécontentement, c'est en fin de compte ne pas se laisser faire. La transgression des tabous, le refus de se figer dans une situation aliénante fait de la femme écrivain le porte parole des autres qui sont silencieuses mais dans le regard est accusateur. Kierkegaard disait justement dans ce sens: "*quel malheur que d'être femme et pourtant le pire malheur quand on est femme est au fond de ne pas comprendre que c'en est un*". (2)

La femme écrivain a le verbe pour s'exprimer parce que, si à un moment donné de l'histoire, elle a subi les injustices de l'homme c'est parce qu'elle est "à moitié victime, à moitié complice comme tout le monde"(3) disait Sartre dans son roman *Les mains salées*. Les voix des femmes sont audibles dans tout ce qui se dit, s'entend s'écrit sur l'Algérie. Les Algériennes nous parlent, les Algériennes écrivent leurs désespoirs, leurs rêves, leurs mémoires. Celles et ceux qui connaissent la littérature féminine algérienne ont tout de suite sur les lèvres et-à juste titre-le nom d'Assia Djébar, Leïla Sebbar, Aïcha Lemsine, Nina Bouraoui, Safia Ketou, Hakima Tsabel, Yasmina Mechakra...

La sortant de sa solitude d'écrivaine, *Noûn* (4) voudrait sans signe symbole du féminin, faire connaître les autres écrivaines. Contre l'enfermement qui est leur destin d'éducation, l'élite féminine algérienne a besoin de serrer les rangs pour parler à plusieurs voix. On veut participer à rendre lisible cette littérature des femmes pour que de cette visibilité naisse une meilleure compréhension non de la femme algérienne, entité singulière qui n'existe pas, mais des femmes algériennes dans leur complexité, leurs contradictions et leurs présences au monde.

Problématique

Sujet: Interculturalité et éclatement des codes dans *Ces voix qui m'assiègent*.

Justification du choix

Pourquoi avoir choisi d'étudier cette œuvre?

Tout d'abord, *Ces voix qui m'assiègent* est une sorte de confession dans laquelle l'écrivaine "ouvre" son cœur aux lecteurs en leur racontant, révélant son expérience d'écriture, comment est-elle arrivée à écrire son premier roman dès son jeune âge, *La soif* (1957).

Elle parle aussi de son expérience dans le cinéma où elle a produit l'admirable film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Ensuite Assia Djébar est à la quête d'une identité d'écriture "*l'entre deux langues*"

Nous tenterons d'analyser ce déchirement culturel et identitaire de l'écrivaine, elle qui a été élevée dans une foi musulmane, celle de ses aïeux depuis des générations, qui l'a façonnée affectueusement et spirituellement, mais à laquelle elle se rebelle à cause de ses interdits dont elle ne se délie pas tout à fait.

La langue de pensée, d'écriture de la romancière est la langue française néanmoins elle continue à aimer, à souffrir, à prier "*quand parfois je prie*" en langue arabe, langue maternelle disait-elle. Enfin, nous ne manquerons pas de faire l'éloge du style de l'écrivaine, qui à notre sens, est d'une élégance remarquable. Elle a le sens de la formule. La romancière connaît tous les coins et recoins de la langue française que Kateb Yacine qualifiait de *butin de guerre* et qu'elle décrit comme *langue de l'irréductibilité* son seul territoire. En lisant *Ces voix qui m'assiègent*, nous avons rencontré une œuvre complexe, parfois certains passages, sont difficiles à comprendre dont il faut souvent lire et relire, pour en saisir toute la nuance et toute la richesse. Elle use des formes les plus savantes et les plus sophistiquées. Il est vrai qu'elle peut être d'une limpide fluidité, mais dans l'instant d'après, elle peut dérouter et laisser le lecteur perplexe du fait que le livre est un recueil de textes, de conférences prononcés devant des universitaires européens, motif pour lequel, le style doit être bien choisi et châtié face à des intellectuels bien avertis. Nous ne manquerons pas bien entendu d'analyser une œuvre autobiographique (*Ces voix qui m'assiègent*) qui paraît un livre de dévoilement et de voilement à la fois. Nous insisterons beaucoup dans notre étude sur les thèmes qui font le cheval de bataille de la romancière à savoir la quête identitaire, l'interculturel et surtout le contexte social algérien des années quatre vingt dix où Assia Djébar a édité un livre qui a

pour titre *Le blanc de l'Algérie* (1995) écrit à la mémoire de ses collègues assassinés.

A ce niveau de notre travail, nous nous limiterons à poser quelques questions qui nous aideront à orienter l'ensemble de notre réflexion.

- 1- Quels sont les thèmes récurrents chez Assia Djébar?
- 2- Quels sont les différents codes dont elle use dans son ouvrage?
- 3- Pourquoi cet éclatement?
- 4- Pourquoi presque tous les romans d'Assia Djébar ont des relents et traces autobiographiques ?

La littérature algérienne d'expression française des années 90

La littérature algérienne d'expression française des années 90 est une littérature de dénonciation, de témoignage d'une époque difficile qu'a traversée l'Algérie. Les années 90, chacun le sait, sont pour l'Algérie celles d'une guerre civile particulièrement cruelle, parce que plus elle s'éternise, apportant chaque semaine son cortège de morts souvent assassinés de manière atroce, moins on en perçoit les enjeux véritables. Dans ces conditions, la littérature peut sembler à certains un luxe inutile, réservé aux pays prospères installés dans leur quiétude et leurs certitudes. Pourtant face à l'horreur, comme le montrait Mohammed Dib dans la poste face de *Qui se souvient de la mer*, le roman qu'il consacra en 1962 à la guerre coloniale qui se terminait, la parole littéraire, grâce peut-être à son aspect dérisoire, est probablement le seul lieu où l'innommable risque d'entrevoir un sens, qui permettra de vivre malgré tout. D'ailleurs la barbarie qui secoue notre pays l'Algérie ne s'y pas trompée, qui commença par choisir pour cible les intellectuels qui ont été pourchassés et parfois assassinés. Le premier de cette longue série noire fut Tahar Djaout, assassiné en 1993 et devenu très vite symbole. On ne peut malheureusement énumérer ici toutes les victimes de cette horreur. Les journalistes particulièrement y ont payé un lourd tribut. Mais aussi

une foule d'anonymes, dont les médias se sont même lassés de parler. Citons seulement dans le domaine littéraire Abdelkader Alloula, le dramaturge oranais dont l'enterrement fut comme celui de Tahar Djaout l'occasion d'une vaste manifestation de protestation, peu efficace cependant puisqu'elle n'a pas arrêté les assassinats. L'Algérie des années 90 vivait en danger, voire dans une époque très critique de son histoire ce qui a de nouveau propulsé la littérature au devant de la scène. Cette nouvelle littérature rapporte, décrit, dépeint, discute de cas difficiles, parle des expériences angoissantes, et dans certaines situations traumatisantes. Beaucoup d'écrivains et d'écrivaines se sont mis à écrire, à s'exprimer pour conjurer cette appréhension, cette peur née de ce contexte social des années 90 où l'Algérie était à la recherche d'un régime politique et économique. Ils écrivaient comme pour donner raison au poète romancier et journaliste Tahar Djaout qui a su trouver cette formule proverbiale: "*Si tu dis tu meurs, si tu ne dis pas tu meurs, alors, dis et meurs!*", (5) cela explique le désarroi dans lequel vivait les algériens en général et les écrivains et intellectuels en particulier.

Ce qui a été évident dans cette période, ce sont les femmes algériennes qui se sont retrouvées au centre de ce marasme, des événements. Elles sont incontournables en tant que force dans cette société qui est à la recherche d'une identité culturelle qui se construit. La femme algérienne a toujours été au centre d'une création littéraire.

La décennie sanglante a remué beaucoup d'écrivains. Nous citons comme exemple celle qui a été élue le 16 juin 2005 à l'Académie française à savoir Assia Djebar, romancière de talent qui n'a ménagé aucun effort pour dire le malaise que vit son peuple durant cette époque appelée communément "décennie noire" Assia Djebar a écrit plusieurs livres pendant cette période de l'histoire de l'Algérie. Nous citons entre autres:

Loin de Médine, (1991) *Chronique d'un été algérien*, (1993), *Vaste est la prison*, (1995), *Ces voix qui m'assiègent*, (1999). La plupart de ces romans sont écrits à la mémoire des intellectuels algériens assassinés malheureusement lors de cette période politique difficile de l'Algérie, notamment *Le Blanc de l'Algérie*, (1995), qu'elle a sûrement écrit avec beaucoup de courage.

Les textes des années 90 mettent en scène des femmes violées, répudiées, battues, enfermées ou séquestrées. Des hommes et femmes qui ont peur d'un lendemain incertain. Ainsi donc par l'intermédiaire de romans, de poèmes, de récits de vie, une nouvelle existence, réalité s'exprime au grand jour. Zineb Laouedj écrit sur les poètes tués ce poème " *Nouara la folle*" pour dire sa douleur et sa peur:

*"Elle a révélé en ces temps maudits,
Que le lait de la mère
A le goût de l'eau
Mais aussi celui du laurier-rose
Et de tout ce qui est amer
Elle a crié, crié
Jusqu'à ce que le hululement du hibou
Retentisse dans le désert
Moi la folle fille de folle
En ces temps maudits
Le frère ne jure plus
En nom de la saveur du sein
Et du lait..."*

Les écrivains qu'ils soient arabophones ou francophones ont dénoncé avec véhémence ce pan de l'histoire de l'Algérie des années 90. *Le blanc de l'Algérie* titre qui en dit beaucoup et qui en même temps est un cri de douleur, un cri de

désespoir est écrit par Assia Djébar en 1995 au moment où l'Algérie traverse une des plus dures étapes de son existence. Face à la perte brutale de ses confrères, de ses amis artistes, la romancière a rédigé cet ouvrage de toute évidence avec tristesse. Elle pose une question essentielle: Pourquoi une société en arrive-t-elle à vouloir éliminer physiquement ses forces vives? Sa question est: " où se situe la faille"?

Pourquoi les enfants de l'Algérie veulent-ils partir? Elle parle des exils et interrogent alors les morts: Nadia Guendouz, Taos Amrouche, Rachid Mimouni, Malek Haddad, Rabah Belamri, Albert Camus, Jean Senac, Frantz Fanon et Josie Fanon qui s'est suicidée en 1989.

Elle interroge également l'Emir Abdelkader dont les cendres ont été ramenées de Damas, mais dont les idées défendant la spécificité de la culture algérienne, riche de nombreuses cultures, n'ont jamais été enseignées aux jeunes générations. La littérature d'Assia Djébar parle de l'essentiel, donc de l'être humain dans son expression la plus authentique.

Cette littérature des années 90 exprime une situation particulière en démontrant que les femmes et les hommes de cette maison Algérie s'accordent et luttent en choisissant de nouveaux réflexes pour pouvoir survivre. Claude Roy écrit dans *Moi je* "Une des fonctions de la littérature, c'est de permettre à chacun de se retrouver dans le miroir de l'autre." A son tour Yasmina Khadra publiait plusieurs romans pour manifester sa colère, dire ce qu'il a sur le cœur de ce qui se passait dans son pays durant cette époque difficile qui a failli sombrer l'Algérie dans un labyrinthe d'où il lui sera très difficile de s'en sortir. Ainsi Mohamed Moulessehoul, plus connu sous le pseudonyme de Yasmina Khadra dit des vérités qui ne sont pas bonnes à entendre dans des livres tels que *L'écrivain, Double blanc, L'automne des chimères, Les Agneaux du seigneur, A quoi rêvent les loups...* Sous un ciel inclément, les agneaux étaient livrés aux

couteaux sacrificateurs, et les loups hurlaient à la vie, à la mort dans les maquis, qui aux portes des villes, sur les grandes artères d'un pays exsangue, qui a perdu beaucoup de sang. Yasmina Khadra est de ceux qui n'ont pas pu taire un drame traumatisant qui non seulement a bouleversé l'opinion publique nationale mais aussi internationale sur l'actualité algérienne et les atrocités commises contre les populations civiles.

Nous terminons par dire que la littérature algérienne des années 90 est une littérature qui avait foi en l'avenir malgré une situation de mise à mal. C'était une littérature qui s'est manifestée contre l'ordre établi. Les écrivaines et les écrivains de cette époque ont soulevé un tollé de protestations quoique beaucoup d'entre eux ont été contraints à l'exil par peur d'être tout simplement liquidés (Rachid Mimouni-mort au Maroc, Amine Zaoui, Yasmina Khadra) pour ne citer que ceux-là.

La littérature algérienne des années 1990 avait une responsabilité. Elle ne s'est pas tue car elle croit invinciblement que la paix triomphera de l'ignorance et de la guerre. Les écrivains ont dénoncé, crié haut et fort toutes les atrocités commises par des gens qui n'avaient ni foi ni loi. Des romans ont été édités à la mémoire de ceux qui ont été injustement assassinés. Les romanciers algériens ont de tout temps décrit les souffrances d'une population martyrisée quotidiennement par un mode de vie pénible, ajouté à cela, la peur d'un lendemain incertain. Cette littérature était le porte parole d'une nation, d'un peuple en mal de connaissance identitaire. Le champ littéraire algérien des années 90 notamment de langue française est témoin d'une époque de l'histoire de l'Algérie en quête d'une identité culturelle. Cette littérature ne peut ne pas laisser transparaître les signes d'une inquiétude quant à la question de l'identité littéraire, car le point de vue: "*Est écrivain national celui qui se considère*

comme tel et qui assume ce choix."(Abdelkadir Khtibi, Le roman Maghrébin, Maspero 1968, p 15) (6)

Présentation de l'auteur

De son vrai nom Fatima- Zohra Imalayène, Assia Djébar est née à Cherchell le 04 août 1936. En 1955, elle entre à l'Ecole Normale Supérieure de jeunes filles de Sèvres. En 1959 et 1965, elle enseigne en tant que professeur d'histoire moderne et contemporaine du Maghreb à la Faculté des lettres de Rabat, puis à l'université d'Alger. En 1980, elle s'installe à Paris. Elle épouse Walid Gam, avec lequel elle écrit la pièce *Rouge l'aube* puis se remarie avec Malek Alloula, également écrivain. Elle part pour les Etats-Unis d'Amérique. De 1995 à 2001 elle est directrice du Centre d'Etudes Françaises et Francophones de Louisiane. Assia Djébar enseigne la littérature française depuis 1997 à l'université de Bâton Rouge aux Etats- Unis. Elle entre en 1999 à l'Académie royale de Langue et de Littératures françaises de Belgique. Depuis 2001, elle enseigne au département d'Etudes françaises de New-York University.

En tant que membre fondateur du Parlement international des écrivains depuis 1993, elle a contribué à permettre à des écrivains algériens et d'autres pays du Tiers- monde de bénéficier de bourses dans des villes refuges en Europe.

Elle coopère avec les historiens français et américains sur l'étude du passé et la culture de la Louisiane-collaboration avec l'Ecole des Hautes Etudes en sciences sociales, Université de Paris Diderot et le C.N.R.S.

Elle donne de nombreuses conférences en littérature francophone dans les universités américaines (Harvard, Mit, Columbia, Berkeley, etc.) Fait des discours et des conférences sur la francophonie à l'université de Yale début novembre 1999.

Au sein de l'université de Louisiane (L.S.U.), elle organise un séminaire international des littératures et cinémas francophones pour l'an 2000.

Les séminaires qu'elle y dirige porte sur S. beckett, H. Michaux, N. Sarraute et l'écriture des femmes dans la Méditerranée.

Elle fut membre du jury du Prix Marguerite Yourcenar dont elle a été lauréate, destiné aux écrivains résidant aux Etats-Unis mais écrivant en français.

Le 16 juin 2005, elle est élue au fauteuil 5 de l'Académie française succédant à Georges Vedel et y est reçue le 22 juin 2006.

Qui donc eût pu prévoir que cette consécration suprême échût à une romancière algérienne? Il y a de quoi pavoiser. Cette femme de grande valeur mérite qu'on lui adresse les plus enthousiastes compliments.

L'Académie française a été fondée en 1635 par le cardinal Richelieu. Elle a son siège au 23, quai de Conti à Paris. Elle compte 40 membres élus par leurs pairs. Elle réunit en son sein des romanciers, des poètes, des historiens, des philosophes, des hommes d'Etat, des hommes d'Eglise qui ont donné leur vie aux lettres ou qui ont honoré ou servi la France.

Initialement réservé exclusivement aux hommes, l'accès à l'Académie française n'a été permis aux femmes qu'en 1980 avec l'admission de la romancière belge Marguerite Yourcenar. L'Académie française compte à présent quatre femmes parmi ses membres Jacqueline Worms de Romilly (élue en 1988) ; Hélène Carrère d'Encausse (élue en 1990, elle fait fonction de secrétaire perpétuelle de l'Académie française) ; Florence Delay (élue en 2000) ; Assia Djébar (élue le 16 juin 2005). Il va sans dire et encore mieux en le disant que la désignation d'Assia Djébar par le vote des académiciens français est un fait historique considérable sans précédent. Elle est en effet le premier écrivain arabe et par surcroît une femme à entrer à l'Académie française. Il ne faut jamais

oublier quand on parle d'Assia Djébar qu'elle est également la première femme algérienne à faire partie de cette prestigieuse lignée d'écrivains algériens de langue française, tels Mohamed Dib, Mouloud Mammeri, Moulou Féraoun, Kateb Yacine, Malek Haddad, Rachid Boudjedra, Yasmina Khadra, Mourad Bourboune, Rachid Mimouni et bien d'autres hommes de lettres qui ont passionnément servi la mère patrie en utilisant la langue vernaculaire de Racine et de Mauriac.

Honneurs

- .1979- Prix de la critique internationale à la Biennale de Venise, pour la Noubas des Femmes du Mont Chenoua (long métrage).
- .1997- Prix Marguerite Yourcenar (Boston).
- .1999-Prix de la revue Etudes françaises.
- .2000-Prix de la paix des libraires et éditeurs allemands.
- .2005-(29 juin) Doctorat honoris causa de l'université d'Osnabrück.

PREMIERE PARTIE
ASPECT THEORIQUE

CHAPITRE I

L'INTERCULTURALITE

Introduction

La relation interculturelle, au-delà de l'enrichissement qu'elle peut favoriser, n'est pas une relation facile. De nombreux chercheurs en ont souligné la complexité. Elle met en jeu différents facteurs, linguistiques, culturels, socio-psychologiques, politique. Tout en étant une source indéniable de richesse, elle présente aussi le risque d'attiser les conflits et on ne peut sous-estimer ses difficultés et ses dangers. Cette rencontre problématique devient parfois le point de départ et /ou l'objet de réflexion central d'œuvres littéraires. Le goût actuel pour l'autobiographie, les recherches de la critique universitaire sur l'écriture du journal, sur celle de la lettre, en un mot sur ce que l'on appelle "l'écriture du moi", ou "écriture de soi" montre la force de cet intérêt.

Amour et interculturalité ne sont pas enseignés à l'école. Pourtant, comme l'amour, l'interculturel est un moment à construire. Ainsi, l'éveil à une sensibilité interculturelle que l'on pourrait aussi nommer une sensibilité ethnographique ou ethnosociologique passe par des expériences, différentes pour les uns et les autres, mais qui aident le sujet à se construire un moment de la rencontre de l'autre où il va percevoir la différence, vivre avec elle, faire avec une étrangeté externe dont il devra accepter qu'aucun savoir ne saurait en venir à bout. L'interculturel est un moment spécifique, différent de celui de la maîtrise des langues. La maîtrise linguistique peut aider, peut enrichir le moment interculturel mais, ne garantit pas qu'un Algérien par exemple, qui sait la langue française, connaisse la France et ait les moyens de comprendre les français. L'école a du mal à saisir cet objet de l'interculturel, de par son histoire et ses fondements (l'école s'est construite comme nationale), du fait aussi que peu d'enseignants se soient eux-mêmes construits leur moment de l'interculturel.

Le vécu interculturel est très difficile à comprendre, encore plus à analyser. Lorsqu'on est ballotté entre plusieurs cultures, parvenir à expliquer ce qui vous

intéresse n'est pas œuvre facile surtout lorsque ces cultures ont été en conflit entre elles.

1. La mixité culturelle:

1.1 Un vécu souvent difficile

Ce thème de l'identité problématique, et de la rencontre avec l'Autre, se déploie particulièrement chez des écrivains qui ont des origines mixtes, ou bien qui, ont été amenés à passer, volontairement ou non, d'un niveau culturel à un autre. Dans cette rencontre avec l'Autre, le lien entretenu avec sa propre culture autant que le statut avec celle-ci sont déterminants. Ce lien peut se vivre parfois dans la culpabilité, lorsqu'on a le sentiment comme Nancy Huston, auteur d'origine canadienne, d'appartenir à une "*culture bruyante et impérialiste*", et que l'on cherche parfois à dissimuler ses origines "(...) *je ne voudrais pas être repérée comme une Américaine à Paris*". (7) (Nancy Huston et Leila Sebbar, *Lettres parisiennes, Histoire d'exil, j'ai lu 2000.*) Plus pénible encore apparaît le sentiment d'être en marge, de se retrouver dans une difficile situation d'entre-deux, de vivre un conflit qui conduit à faire l'expérience de la différence, de la solitude et du rejet.

Le narrateur du *Testament français* raconte son adolescence douloureuse où, méprisée par ses camarades est contraint de dissimuler la part française de ses origines, il était surnommé péjorativement " le français". La souffrance augmente lorsque la culture d'origine est dominée. Albert Memmi, auteur tunisien d'origine juive, évoque la " matrice- humiliation" à l'origine de toute son œuvre. Leila Sebbar, française par sa mère et algérienne par son père, revient fréquemment dans les lettres qu'elle envoie à Nancy Huston, sur sa solitude, son malaise et ses difficultés à se reconnaître membre d'un groupe, à dire son nom, décliner simplement son identité. Il se peut qu'il existe également un déséquilibre entre ces différentes références et apparences culturelles. L'une peut

se révéler plus forte que l'autre. L'identité culturelle originelle s'avère souvent la plus prégnante, même lorsqu'il y a ou qu'il y a eu rejet de celle-ci.

Albert Memmi, après une période de révolte, reconnaît que la Hara, quartier juif de Tunis où il a grandi, a constitué, pour lui et pour son œuvre, un "terreau", une terre nourricière fertile et féconde à laquelle il doit ce qu'il est devenu, et en particulier toute une série de valeurs héritées du milieu artisan de son père et qu'il a transférées à son activité littéraire. Dans *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono, la trahison, l'abandon de la communauté d'origine est accompagnée d'une culpabilité latente qu'illustre la fin du récit. La mort vécue comme une punition par le narrateur lui-même, qui affirme, dans ses derniers instants, qu'il aurait mieux fait de rester " *sagement avec les siens*".

1.2 Littérature et questionnement identitaire

La rencontre avec l'Autre peut, de la sorte, être le thème fédérateur d'une (re) découverte du texte littéraire ou non littéraire. Si la littérature peine parfois à affirmer son utilité, à justifier son existence, les questionnements identitaires (Qui suis-je? Pourquoi ai-je tant de mal à m'intégrer? Pourquoi me rejette-t-on? Pourquoi se moque-t-on de mon nom ou pourquoi me le reproche-t-on? Dois-je dissimuler mes origines?) Contribuent à mettre en lumière toute la légitimité d'un acte apparemment gratuit. Ecrire peut être vécu comme un acte thérapeutique individuel: "*L'écriture m'a souvent servi de béquille*". Et il s'agit parfois d'une question de survie." *La littérature m'a sauvé, je le répète volontiers, sans elle, je me serai probablement détruit*". (8) (Albert Memmi, *La terre intérieure*, Gallimard, 1976).

L'interculturel est une expression qui tend à être remplacée par l'expression "*d'ouverture à l'international*". Or que signifie "ouverture sur l'international"? L'interculturel, il est là, nous sommes dedans aussi bien par les médias qu'à travers la quotidienneté. Le problème présent est bien plutôt celui d'une alliance

à construire entre le mondial et le local, et "l'ouverture à l'international" est une expression vide, qui fait seulement les beaux jours des beaux parleurs et les autorise à traiter comme des vieilleries les concepts qui permettent de lutter contre l'enfermement. Dans ce cas là, il est utile de parler de l'interculturel au pluriel parce qu'il y en a, certes un genre unique, mais aussi concrètement, une multiplicité d'espèces. Que dit le principe? Que nos sociétés sont toutes multiculturelles, que toutes les cultures sont égales en dignité. Le préfixe "inter" est le plus important parce qu'il signifie échange circulation dans les deux sens entre deux cultures, enrichissement naturel, interprétation, bénéfices réciproques, mouvement. La confrontation avec une culture valorise les deux cultures.

Quels sont donc les interculturels à l'œuvre dans une société quelconque et par conséquent dans l'école qui l'incarne? (L'exemple d'Assia Djebar qui se confronte à la culture du pays d'accueil qu'est la France.)

Le livre *Ces voix qui m'assiègent* est l'un des plus forts sur la confrontation linguistique qu'avait déjà abordée Kateb Yacine dans *Le polygone étoilé*: "...Quand j'eus sept ans...mon père prit souvent la décision irrévocable de me fourrer sans plus tarder dans la "gueule du loup", c'est-à-dire l'école française. Il le faisait le cœur serré:-Laisse l'arabe pour l'instant. Je ne veux pas que, comme moi, tu sois assis entre deux chaises...La langue française domine. Il te faudra la dominer, et laisser en arrière tout ce que nous t'avons inculquer dans ta plus tendre enfance. Mais une fois passé maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous à ton point de départ."(9) (*Le polygone étoilé*, p 180)

1.3 L'interculturel sexuel

Les femmes ne sont pas encore traitées comme les hommes, la culture des filles n'est pas identique à celle des garçons, c'est pourquoi la mixité, fortement critiquée ces temps-ci doit être maintenue, développée parce que les échanges entre filles et garçons sont potentiellement riches surtout à l'école pourvu bien sûr, qu'on les traite de la même manière que les hommes. Dans les situations de conflit, ce sont souvent les femmes qui établissent des liens entre les communautés locales. Elles ont des motivations différentes; un sens commun de la protection de la famille et de l'entourage, ou la crainte de voir leur père, leur frère, ou leur fils envoyé sous les drapeaux pour combattre dans une aventure hasardeuse etc. Ce qu'elles ont en commun, c'est le désir d'atténuer l'effet du conflit et, si possible, de mettre un terme aux combats. Accepter la femme en tant que partenaire social à part entière, c'est la considérer comme telle et ne pas la reléguer à un rang inférieur comme faisaient les anciens peuples pour qui la femme n'est pas encore une âme capable de gérer sa vie comme bon lui semble.

Chez beaucoup de sociétés, la femme ne jouit pas du même droit que l'homme. Nous citons comme exemple certaines monarchies du golfe persique où elle n'a pas le droit de passer le permis de conduire, et par conséquent de posséder une voiture et la conduire. Cela prouve l'attitude rétrograde de l'homme à l'égard de la femme.

1.4 L'interculturel générationnel

C'est le plus visible aujourd'hui parce que l'on a vu émerger, en quelques décennies, une véritable culture enfantine et adolescente:

-Sur le plan linguistique: il y a une distinction entre la parlure des jeunes et celle des adultes, au point que, parfois, les deux ne se comprennent pas.

-Sur le plan du maintien: Les convenances, les manières de se comporter, les manières de cohabiter entre générations sont en panne et il faut rétablir le dialogue.

-Sur le plan de l'apparence: Le culte des apparences qui (Sartre l'a montré le premier dans *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943) font partie de la réalité, constitue désormais, par les médias notamment, une valeur montante de la société, mais elle est encore plus forte chez les jeunes. Le choix de ce qui se voit (vêtements, coiffure, piercing, etc.) varient entre adultes et enfants, chacune des deux populations stigmatisant l'autre. Là encore, un effort mutuel et réciproque s'impose.

-Sur la représentation du temps: Partant de notre expérience, entre enfants et enseignants, enfants et parents, un fossé est en train de se creuser pour tout ce qui touche à l'image du temps. La dévalorisation de l'avenir est forte chez les plus jeunes c'est-à-dire, justement, ceux qui ont à s'en construire un et sont tentés de s'abandonner au présent.

-L'émergence des vieux: L'apparition de l'enfance et son autonomie est désormais acquise: la naissance du troisième âge comme époque essentielle de la vie est en train de se bâtir. Or pour les jeunes, on est vieux jeunes et, pour les vieux, les jeunes sont toujours moins bien...Le problème de la distance en âge entre par exemple enseignants et enseignés va se poser de plus en plus clairement. Ne pas le voir est s'aveugler et, plus gravement, se leurrer "*normalement, ce sont des enseignants de votre génération qui devraient vous enseigner*" disait un P.E.S à ses apprenants.

1.5 L'interculturel régional

Il est incontestable que des individus ayant vécu dans deux endroits différents ne possèdent pas la même culture. Exemple un citadin et un rural. C'est pourquoi la politique des classes transplantées doit impérativement être développée parce qu'elle permet le contact, des échanges, des bénéfices mutuels entre les groupes

qui s'ignorent. Le système social est le fondement, la base même de toute culture. On peut affirmer que le système social est le producteur et le support de la culture. C'est pourquoi les changements dans le système social s'expriment dans la culture. La culture, à son tour, agit sur l'entourage social et peut influencer son développement en tant que domaine de phénomènes signifiés. La question de l'interculturalité est polysémique. Elle est dans l'air du temps et parcourt tous les champs du savoir. Elle reste une quête permanente et s'inscrit dans une dynamique interactionnelle. Elle suppose un effort de négociation constant afin que les individus se forment une place, se reconstruisent une nouvelle identité qui pourrait leur assurer un positionnement dans un espace social nouveau.

1.6 L'interculturel religieux:

C'est le plus délicat de tous les interculturels cités jusqu'à présent. Accepter quelqu'un de religion et de coutumes différentes, c'est la compréhension dont un être voit le monde sans pour autant abandonner la façon dont on le voit soi-même. Dans un cadre scolaire, ce sont les valeurs religieuses qui sont en jeu comme l'a montré magnifiquement Todorov. Celles-ci sont diverses et le travail pédagogique comme le travail familial, doit chercher à les articuler, à les égrener de manière que puissent coexister et coopérer les cultures, qui toutes, sont, dans le vécu, " *métissées, tatouées, tigrées, arlequinées*"(10) (Michel Serres, *Le Tiers instruit*, François Bourin, 1991) et caractéristiques de chaque individu dans son identité pluriel." *L'interculturel est cet échange qui permet à deux interlocuteurs de s'influencer réciproquement, de se métisser mutuellement, et aussi sur l'intersubjectivité. L'interculturel sollicite deux sujets. Il s'agit désormais de reconnaître à l'Autre son statut de sujet, en acceptant la réciprocité éventuelle de son regard" chosifiant".* (11) (Chambeu F. article cité, p13.)

1.7 Assia Djébar et l'interculturel

Ces voix qui m'assiègent rassemble un ensemble de textes: poèmes, interventions lors des colloques, conférences, articles, où elle se confronte souvent dans un déchirement douloureux avec ce "tangage des langues". "Femme algérienne", femme arabo-berbère" et en sus "d'écriture française", la romancière, qui a été élevée dans un foi musulmane, se voit dominée malgré elle par la culture française; culture qui, à un moment donné de l'histoire, était celle d'un ennemi, un intrus qu'il fallait combattre par tous les moyens. Cependant, cette confrontation culturelle est très bénéfique pour Assia Djébar car elle s'est d'emblée faite respectée grâce à son intégration dans une société qu'elle connaissait par le biais de la langue. La romancière est restée malgré tout fidèle à ses origines de femme arabo-musulmane. L'interculturalité, concept né dans les années soixante dix à propos des migrants et de leurs enfants dans les écoles européennes et comment faciliter leur intégration tout en étant soi-même, en acceptant l'Autre avec ses origines, sa religion, ses habitudes car une véritable interculturalité est une redéfinition à notre rapport à soi et à l'autre. Rapport à soi: prendre conscience de métissage historique; chercher à connaître et reconnaître ses propres repères culturels, tâche assez ardue en cette époque de globalisation et d'évanescence du sens. Rapport à l'autre, chercher à le reconnaître et à nous faire reconnaître par lui, prendre conscience de nos inévitables jugements de valeur, retrouver les similitudes fondamentales -ou les "universels- singuliers- que lui et moi, de même que tout être humain partageons. Inévitablement, les professionnels du social de la santé, et de l'éducation doivent alors redéfinir leur rôle, prêter une attention soutenue au lien social qui dédouble la relation professionnelle.

Conclusion

Pour clore sur l'interculturalité, disons que ce concept est une création lexicale récente puisqu'il n'a fait son apparition qu'à partir des années soixante-dix grâce au "choc" culturel qu'ont connu les travailleurs émigrés de diverses nationalités dans les pays d'accueil. L'interculturalité est donc une affaire de coexistence de deux cultures différentes; culture vestimentaire, culinaire, comportementale etc. Autrement dit, la diversité culturelle fait la richesse de l'une et l'autre culture. La diversité culturelle pose souvent problème surtout pour les gens de culture musulmane car ces derniers sont mal vus en particulier après les attentats du 11 septembre 2001. En principe, la culture occidentale est un facteur d'enrichissement pour les cultures orientale et musulmane et réciproquement. De nos jours, certains parlent du "choc" culturel alors qu'en vérité, il faut parler de l'acceptabilité des uns et des autres dans une société où chacun vit comme bon lui semble à condition qu'il respecte ses semblables avec leurs différences raciales religieuses, culturelles et par de la même l'accepter en tant que tel. L'interculturalité n'est donc pas une agression sur un ordre établi mais plutôt diversité, richesse parce que le cosmopolitisme engendre le multilinguisme qui à son tour crée un marmonnement culturel au pluriel laissant jaillir une entente et compréhension mutuelles loin de toute appréhension. Ne dit-on pas que la liberté de chacun finit où commence celles des autres. On est libre qu'autant que les autres le sont. En bref, l'interculturalité est une vision du monde, de l'autre, l'accepter comme il est sans atteinte à ses croyances, ses valeurs car le couteau ne vaut rien contre l'esprit. La construction d'un monde interculturel est possible dans un espace empreint de respect et de tolérance de l'autre. Autrement dit, le dialogue des cultures est la résultante d'une articulation positive des différences et des ressemblances entre partenaires autonomes et actifs, partageant une même communauté de destin. Mais dans un monde dominé par l'individualisme, cette pédagogie ne relève-t-elle pas de la fiction ?

CHAPITRE II

L'ECLATEMENT DES CODES

La littérature est le domaine par excellence où l'écrivain montre sa capacité, sa compétence à innover, à bien fabriquer des chefs d'œuvres en sachant faire de l'outil linguistique dont il dispose un moyen de communication pour transmettre ses idées. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, aux genres mêlés- poésies, courtes narrations, analyses, témoignent d'une écriture française de femme algérienne portée par toutes ces voix qui l'assiègent: des voix de femmes en arabe dialectal et en berbère, des voix qu'elle restitue dans son français à elle, tissu de ce marmonnement multilingue. Mais qu'est-ce qui pousse un écrivain à utiliser plusieurs codes dans ses écrits? Est-ce le souci de bien dire les choses, de bien les transmettre à ses lecteurs? Est-ce une forme d'écriture? Assia Djébar mêle histoire, méditation et autobiographie dans *Ces voix qui m'assiègent*, qui pourrait se ranger parmi la chronique ou l'essai. Nous pouvons dire que c'est une modernité d'écriture à laquelle un texte ne peut échapper, soit qu'il sape la désignation établie qu'il porte, soit qu'il arbore un intitulé non homologué, soit enfin qu'il n'en porte et n'en admette aucun, et se situe, de ce fait, hors champ.

Les écrivains usent de beaucoup de genres, cela ne signifie pas une transgression d'un certain ordre établi d'écriture mais plutôt le désir permanent que chaque écrivain éprouve vis-à-vis de l'acte d'écrire. Dans sa stratégie d'écriture, l'écrivain tente du mieux qu'il peut, faire apparaître des œuvres uniques que ce soit par le contenant ou le contenu. "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubrique, prose, poésie, roman témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui faire fixer sa place et de déterminer sa forme...tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant, - comme s'il y avait une "essence" de la littérature"(12) (Maurice Blanchot, " *Où va la littérature*", in *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, pp 243,244).

L'éclatement des codes ou comme certains l'appellent le composite n'est autre qu'une subversion de la traditionnelle forme d'écriture romanesque qui tend à un renouveau dans la création littéraire. Quand une œuvre littéraire ne déclare pas son genre, peut-on dire d'elle qu'elle a désobéi à une certaine méthode d'écriture? *Que l'œuvre "désobéisse" à son genre, ne rend pas celle-ci inexistant; on est tenté de dire: au contraire. Et ce pour une double raison. D'abord parce que la transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi -qui sera précisément transgressée. On pourrait aller plus loin: la norme ne devient visible- ne vit que grâce à ses transgression.* (13) (Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, 1978, p.45- 46).

Comme dit Gérard Genette: "*tout texte est un intertexte*". Nous sommes tentés de dire qu'il n'y a pas de texte sans genre. La présence d'un ou plusieurs genres est intrinsèque au texte. Qui oserait récuser que les genres ne sont pas une richesse de style pour l'écrivain? Les genres dans leur ensemble forment une alternative d'écriture et à partir de là, les genres sont appelés à embellir le texte. La stratification ou superposition des genres est un savoir- faire dans un texte où l'écrivain cherche toujours à séduire, à plaire et par de la même à se faire un nom parmi son public lecteur.

De par sa formation d'historienne, Assia Djébar sait faire la connivence subtile des genres en particulier dans *L'amour, la fantasia* et *Ces voix qui m'assiègent* dans ce dernier, la romancière livre au lecteur ses émotions à travers la littérature. Le livre de cette femme écrivain est un essai où il y a éclatement de codes. Cet éclatement pourrait être d'ordre ancestral, identitaire ou tout simplement d'ordre linguistique puisque Djébar connaît tous les coins et recoins de la langue française. Elle emploie différents codes (prose- courte narration- la poésie pour nous parler de son expérience d'écriture. Elle évoque son enfance, sa jeunesse, ses quatre premiers romans, appelés quatuor d'Alger, suivi d'un long

silence de dix ans, et puis, à quarante ans, l'impérieuse nécessité de l'acte autobiographique avec *L'Amour, la fantasia*, premier tome du quatuor d'Alger, qui marque son nouveau départ.

Ces voix qui m'assiègent est un témoignage, un aveu d'une femme qui révèle aux lecteurs ses sentiments, ses joies et son malaise. Le roman est une mosaïque autant que polyphonie, on y sent par ce devoir impérieux de transmission, ce qui se joue dans l'acte d'écrire de grave et de léger, de sensuel et de tragique, de l'histoire collective et de l'histoire individuelle du rapport obscur entre le "devoir dire" et le "ne jamais pouvoir dire". Pour Assia Djébar, l'éclatement des codes est une manière de dire les choses de façon spontanée et libre car les genres mêlés ne font que pousser un écrivain à décrire une réalité sociale telle qu'elle est vécue par l'individu ou la collectivité.

Les genres favorisent la créativité littéraire au delà des limites génériques. Si une autobiographie est "*un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*". (14) (Ph. Lejeune, 1975)

Pour la romancière Assia Djébar, écrire en français ne fait qu'approfondir encore le fossé qui la sépare des siens et l'exil définitivement de l'amour qui ne peut s'exprimer pour elle que dans la langue arabe, langue des tendres bercements de sa mère. Les genres littéraires ne doivent pas laisser les textes contemporains enfermés dans le schéma traditionnel. Ce qui importe dans un Texte est la dynamique des genres, les rapports qu'ils entretiennent entre eux, la perméabilité de leurs frontières, beaucoup plus que les traits figés qu'on leur prête dans la conception " traditionnelle".

Un texte en prose se laisse infiltrer par la poésie est une façon de dépasser et de prolonger la théorie des genres traditionnels et de trouver de nouvelles manières de mettre en relief les caractéristiques singulières des différentes structures textuelles. Il semble ainsi se créer un (heureux) consensus autour de cette nécessité de renouveler, de re- conceptualiser et d'assouplir le discours sur la théorie des genres. Le roman peut être dépeint comme le lieu de toutes les expérimentations, de toutes les possibilités (synchroniquement parlant), autant que constituer aujourd'hui une révolution par rapport à une pratique instituée au XIXe siècle. Angenot rappelle que la littérature n'existe qu'en fonction de sa place qu'elle occupe dans la production discursive d'une société donnée, en fait, elle serait le "supplément" du discours social.

De nos jours, les textes sont une forme hybride, constitués comme le théâtre de plusieurs formes de langage. La musique, par exemple, est parfois utilisée comme médium de communication du message. Dans ce cas, il appartient au spectateur de reconstituer le message que la pièce cherche à transmettre. Le genre est une convention discursive. Du moins est-ce sous cette acception qu'il a été réhabilité dans les études littéraires après une période durant laquelle il a été peu présent, peu considéré, où entre l'œuvre ou le texte et la littérature, il n'y avait pour ainsi dire pas de médiation. Une question s'impose d'elle-même: qu'est- ce qu'un genre? Nous pourrions dire que la notion de genre a une validité par delà les procès qu'elle a subis.

C'est du côté de la lecture, de la phénoménologie de la lecture. En lisant, nous faisons une hypothèse sur le genre; cette hypothèse guide notre lecture; nous la corrigeons si le texte la contredit; non ce n'est pas un roman noir, ce n'est pas un sonnet français; non ce n'est pas une tragédie classique; au bout du compte cette œuvre n'appartient peut-être à aucun genre défini, mais pour que nous arrivions à cette conclusion, il faut que nous l'ayons lue en faisant des hypothèses sur son

appartenance générique et en révisant, au fur et à mesure de notre lecture, ses hypothèses.

Quand on pense à la littérature, à une œuvre littéraire, on pense spontanément, naturellement, à un auteur qui l'a écrite, à un lecteur qui la lit, au monde dont elle parle, au style dans lequel elle est écrite. Mais nous pensons-nous pas aussi spontanément, aussi naturellement au genre auquel elle appartient: ceci est un roman, c'est du théâtre, c'est une tragédie, une épopée, un roman policier, de la science fiction ou un essai. En effet, et nous croyons même qu'entre le sens commun et la théorie littéraire, l'antagonisme à propos du genre a été du même ordre que les hostilités au sujet de l'auteur, du monde, du lecteur, du style, etc. Pour le sens commun sur la littérature, les genres existent; la littérature est faite de genres, les œuvres se rangent dans des genres.

Pour la théorie littéraire en revanche, c'est -à dire pour les formalismes qui ont dominé le XXe siècle, depuis le structuralisme russe jusqu'au structuralisme, les genres littéraires n'ont pas de pertinence, seul compte le texte et la littérarité. L'œuvre moderne échappe par définition aux genres. Les avant-gardes littéraires, dont la théorie a été généralement solidaire ont dénoncé les genres comme contraintes périmées. Les surréalistes condamnaient le roman. Gide cherchait dans *Les Faux-Monnayeurs* à faire un roman pur qui éliminât du roman tout ce qui ne lui appartenait pas en propre. Mais que resterait-il? On sait qu'Edouard son romancier fictif, était conduit à l'échec par cette ambition surhumaine, mais Gide tirait son épingle du jeu en biaisant avec les contraintes qu'il imposait à son personnage. L'utopie avant-gardiste du XXe siècle a postulé l'idéal de l'abolition des genres. "*Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas.*"(15) écrivait cependant Michaux (*L'époque des illuminés*). Autrement dit, les genres sont les plus forts. Pour la théorie, le genre, comme les

autres notions précitées, était une notion préthéorique, idéologique, essentialiste, classique.

Cependant le genre est revenu sur la scène des études littéraires, par plusieurs biais. D'une part par la réhabilitation de la rhétorique contre l'histoire littéraire. Or le genre relève de la rhétorique, ne serait-ce que par son nom: genera divindi, les genres du discours. Et des théoriciens comme Gérard Genette ou Tzvetan Todorov ont réintroduit une réflexion sur les genres, et même sur le système des genres. D'autre part, l'esthétique de la réception a déplacé l'accent de la théorie depuis le texte vers la lecture que le genre est certainement le moins contestable, si non incontestable. Il s'apparente à ce que H. R. Jans nomme un horizon d'attente: une précompréhension avec laquelle le lecteur advient au livre.

Cela dit, le genre a de nouveau, après son procès théorique, et peut-être raffermi par ce procès, doublement légitime par lui, droit de cité dans les études littéraires, non seulement au sens commun, au sens dans lequel les livres sont classés dans les librairies par genres littéraires, suivant la grille très simplifiée héritée du système des genres classiques- roman- poésie- théâtre- essai, mais au sens de la théorie des genres elle-même. Une réflexion sur les genres est pleinement légitime.

La littérature sans genre ne peut exister car un genre est un texte inhérent au genre lui-même. Cette forme littéraire donne raison à Derrida dans cette assertion: "*tout texte participe d'un ou plusieurs genres. Il n'y a pas de texte sans genre. Il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance.*" Boudjedra, dans certains de ses écrits, a "inventé" des genres nouveaux, notamment par la réunion et la systématisation du collage intertextuel. Cela nous amène à dire que les genres n'ont pas de frontière et qu'un ou plusieurs genres peuvent cohabiter dans une œuvre littéraire. Enfin Assia

Djebar dans *Ces voix qui m'assiègent* n'utilise-t-elle pas la courte narration, la prose et la poésie pour nous dire son parcours d'écrivain et comment elle est parvenue à le devenir en dépit d'une écriture nomade qui fait preuve de résistance. Trois genres d'écriture utilisés par la romancière pour les besoins de ses textes afin de mieux transmettre aux lecteurs ses pensées, et par delà même enrichir son œuvre par une multiplicité de genres qui donnent une véritable littéarité au livre.

Historiquement parlant, les critiques cessent d'apprécier les œuvres médiévales, n'ayant même plus la liberté de concevoir qu'elles pouvaient avoir des règles bien à elles car un genre littéraire est un ensemble de caractéristiques de fond et de forme ou de signifiant/ signifié linguistiquement citant- qui assurent une production textuelle, un certain type de décodage, une lecture intelligible. Les genres se redéfinissent, à notre humble avis, d'après la production d'une époque, suivant les œuvres étudiées, considérées comme typique. Les cris des corneilles et le hurlement des loups n'ont-ils pas quelque chose d'un texte collectif modulant la survie du groupe? Avant d'être littéraire, les genres ont été des pratiques naturelles: danses rituelles et mélodies, cris de colère et d'injure, cri de guerre et incantation, berceuse, mot doux...et aussi l'élémentaire addition, la liste des objets prêtés, transportés, livrés, échangés .Et puis les lois, le code d'Hammurabi (1730), les proverbes, les traités d'agriculture, d'astronomie, les chroniques, les légendes,les cosmogonies...Ces genres sont naturels, essentiels, ils ne sont pas encore reconnus comme forme. C'est au moment où s'instaurent les épopées, les cantiques, les contes et surtout la tragédie (avec ses concours publiques) que le concept de genre s'établit comme un fait culturel.

CHAPITRE III
PSYCHOCRITIQUE DE L'EMERGENCE
Le CONTEXTE SOCIOCRITIQUE ET
DE CES VOIX QUI M'ASSIEGENT

1. La sociocritique

1.1 Survol rapide

La sociocritique, selon les spécialistes, est une approche qui s'attarde à l'univers social présent dans le texte. Pour se faire, elle s'inspire tant et si bien de disciplines semblables comme la sociologie de la littérature qu'on a tendance à les confondre. Aussi, pour bien comprendre ce qu'elle est, il est important de commencer à partir des racines qui s'y plantent.

On trouve, pour la première fois, une approche sociale de la littérature dans *l'Emile* de J. J. Rousseau, ensuite de manière plus intéressante, dans l'ouvrage *De la littérature* considérée avec ses rapports avec les institutions sociales (1800) de Mme de Staël. Quelques années après, viendra Auguste Comte et son approche historique des arts que l'on croitera dans un ouvrage majeur de Taine appelé *Philosophie de l'art* (1865) dans lequel il essaie d'éclairer et d'expliquer une œuvre par rapport au milieu social de son producteur. Lanson Gustave approcha le texte en mettant l'accent sur la lecture elle-même. Cependant ces approches, d'un intérêt capital à la sociocritique, montrent une faiblesse méthodologique variant avec les jugements et une subjectivité inappréciable dans ce genre d'approche.

L'avènement des théories marxistes sur la société au début du XXe siècle marque profondément l'approche sociale de la littérature. Dès ce moment, se formulèrent des approches multiples du fait littéraire que ce soit en rapport, en contact avec la notion des luttes de classes, d'économie ou de technologie. Pensons en particulier à TH.W. Adorno, F.Mehring et P.Macherey qui s'accordent d'une façon ou d'une autre pour dire que le contexte d'écriture ou de production d'un artiste est porteur d'une certaine idéologie qui sera transportée ou véhiculée d'une certaine façon par les œuvres.

.L'influence de Marx et de Durkheim

Parallèlement aux marxistes, il s'établit vers les années 30 une école fondée sur la sociologie de Durkheim et menée par Jean Mukarovsky qui considère la littérature par le concept de **conscience collective**. Ce dernier l'applique à l'interprétation des textes par les sociétés pensant qu'elle se fera principalement en fonction d'une culture particulière donnant ainsi une valeur polysémique à la littérature. Jean Divignaud appliquera la même idée mais cette fois-ci en essayant d'expliquer le phénomène de la création en réaction aux contextes sociaux tels que présentés dans des œuvres comme *Ombre collective*, *Sociologie du théâtre* (1965). Une intégration entre ces deux grands genres, le marxisme et le durkheimisme, se produisit plus tard chez des écrivains mettant en rapport les concepts et idées des grands penseurs dont ils se réclament. Nous citerons à titre d'exemple, Köhler qui utilisa la sociologie systématique inspirée (entre autre) par Durkheim au genre littéraire en y introduisant le concept de lutte de classe propre à Marx. Il ressort de ces différentes approches et études une sociocritique beaucoup plus méthodique et conceptuelle que dans le passé et qui s'applique notamment aux manifestations de la création et de l'interprétation littéraire.

.Lukacs et Goldmann

Ces deux théoriciens de la sociocritique fondèrent une école qui s'oppose vers la même période au marxisme mené par Max Weber. On y demande une approche sociologique plus factuelle de la littérature, avec une rationalité plus grande et sans considération politique proposée. Les théories d'Alphonse Sibermann et de Hans Norber Fugen qui en résulteront, beaucoup plus sur le travail critique proposeront une analyse dont l'objet est seulement le texte et ses structures. On refusera dans ces théories l'exploration du contexte de création ou l'interprétation des lectures marquant ainsi une limite nette et claire entre la

sociologie de la littérature et la sociocritique. Cette théorie est vite mise de côté par les théoriciens des approches dialectiques tels que George Lukacs et Lucien Goldmann. Cette école laisse malgré tout une approche particulière du texte, s'attardant sur le contenu diégétique des œuvres et appréciable par d'autres méthodes critiques comme le structuralisme

Entre les approches axées sur Marx et Weber, une autre se crée essentiellement sur la pensée hégélienne. Laissant de côté les desseins et aspirations politiques ou pratiques du marxisme et distançant le rêve véhiculé par Weber, Lukacs, Goldmann et Adorno formuleront diverses approches nouvelles de la littérature. Lukacs va chercher dans le texte une essence propre à représenter la problématique sociale de la société de création alors que Goldmann va explorer les structures textuelles faisant preuve de certaines idéologies relatives au contexte de l'auteur (*Le Dieu caché*, 1956). Adorno va quant à lui affirmer que la littérature est autonome et inutile par son ambiguïté et sa polysémie marquant ainsi une séparation d'avec les marxistes. Nous sommes donc à la recherche d'une approche désengagée et didactique de la littérature, laissant ainsi place à une objectivité plus grande, voire totale dans la critique sociologique.

1.2 La sociocritique: nouvelles perspectives.

A partir des années 70, dans le domaine francophone, la sociocritique a connu une nouvelle impulsion à la suite surtout des travaux de l'équipe de Robert Escarpit (production et consommation de la littérature) ceux du sociologue Pierre Bourdieu ("Champ littéraire") et ceux de Claude Duchet sur la "sociocritique". Plusieurs chercheurs ont ouvert de nouvelles perspectives de recherche tels Jacques Dubois (*Analyse institutionnelle*), Pierre.W.Zima (*Sociologie du texte*), Marc Angenot (*Théorie du discours social*) Jacques Lenhardt (*Sociologie de la lecture*) etc.

Que propose la sociocritique?

Elle propose une lecture socio-historique du texte. Elle s'est constituée au cours des années pré et post 68 pour tenter de construire "une poétique de la socialité, inséparable d'une lecture de l'idéologie dans sa spécificité textuelle" ¹

La sociocritique, mot créé par Claude Duchet en 1971, poursuit l'ancienne quête *d'une théorie des médiations sociales. Loin des théories de "reflet", elle se caractérise par une tension féconde, mais problématique. (...) travaillant sur les textes dans leur détermination sociale et historique, elle ne veut ni subsumer l'esthétique et la littéarité sous des fonctions sociales positives, ni fétichiser le littéraire comme étant d'une essence à part. En maintenant la tension ou la problématique de l'esthétique et du social, elle se démarque à la fois des approches purement formelles (ou herméneutiques de constructionnistes etc.) du texte littéraire et des approches purement contextuelles institutionnelles, déterministes."*²

La psychocritique

Étymologie: terme récent; composé de deux mots grecs: psycho: du grec "âme" "souffle de vie"; étymologie peu claire; on reprend parfois le rapprochement que Platon faisait lui-même entre et "froid" (ce serait-il faut bien le dire une exception curieuse à l'archétypologie générale!) cf. aussi sanscrit babhasti "souffler"-critique | indo-européenne importante. Critique: subs. F_(grec "âme" et de juger).

¹ C. Duchet, Introduction: socio-criticism", substance, n°15, Madison 1976, p.4 .

² Regine Robin et Marc Angelot, "La sociologie de la littérature", Histoire des poétiques, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, Puf, 1997, p. 408

Définition: terme créé par Charles Mauron, en décembre 1948, pour désigner la méthode de critique littéraire, fondée sur la psychanalyse qu'il avait élaborée. Ce terme a figuré pour la première fois dans Nerval et la psychocritique en 1949 dans Les Cahiers du Sud.

Fonction de la psychocritique

La psychocritique est une critique littéraire, scientifique, partielle, non réductrice. Elle est critique littéraire lorsque ses enquêtes et recherches sont basées uniquement sur le texte, scientifique lorsqu'elle s'inspire des méthodes empiriques (les théories de Freud et de ses disciples) sans oublier que Charles Mauron se réclame de la méthode expérimentale de Claude Bernard. Elle est partielle du moment qu'elle se limite à chercher la structure du fantasme inconscient; non réductrice car Mauron attribue au mythe personnel une valeur architecturale, il le compare à une crypte cachée sous une église romane. Il a quand même laissé une théorie sur la liberté créatrice de l'homme et la valeur de l'art.

Cependant, si la psychocritique semble être une démarche productive dans l'étude des œuvres littéraires, capable d'en donner une nouvelle, son application se heurte à un écueil. En effet les autres approches de critique littéraire nécessitent du savoir et de l'intelligence. Cependant la psychocritique exige en plus de la part du critique des relations constantes avec son propre inconscient. La méthode des stratifications implique une entrée en résonance de l'inconscient du critique avec celui de l'auteur à travers le texte. Ce travail relève quasiment de l'impossible sans l'intervention de la psychanalyse, ce qui paraît limiter la pratique de la psychocritique sans la psychanalyse. Le critique peut en savoir plus sur l'œuvre que sur l'auteur et c'est d'ailleurs le travail du critique que d'en savoir davantage.

Toute la nouvelle critique met l'accent sur ce point. Le critique cherche chez le romancier ce qui peut expliquer la structure et la genèse de l'œuvre. Dans cette

optique, Mauron est proche de la méthode de Sainte Beuve. Néanmoins il s'en sépare sur un point fondamental: la manière dont Sainte Beuve s'intéressait à la psychologie de l'auteur serait subjective et dépendait dans un premier temps du critique lui-même. Mauron quant à lui mise sur la psychanalyse car il pense qu'elle offre aujourd'hui des méthodes d'étude qui ne font pas appel ni à l'intuition ni à l'expérience personnelle du critique. Mais dans quelle manière une méthode thérapeutique est-elle applicable à une œuvre d'art?

Mohammed Dib est mort, Rachid Mimouni, Haddad Malek aussi sont morts, pour ne citer que ces trois romanciers, et ce n'est pas les trois écrivains en eux-mêmes qui nous intéressent, mais leurs écrits et œuvres. Vouloir lire dans l'œuvre les signes d'une névrose chez l'homme écrivain n'a rien à voir avec la critique qui a comme rôle véritable d'éclairer la richesse de l'œuvre et les sens de cette œuvre. Il faut voir la création artistique tout d'abord comme objectivation d'une conscience subjective d'une part, d'autre part l'auteur structure son œuvre en pleine conscience.

Toutefois, selon Mauron, il y a toujours une intention qui échappe inconsciemment à l'auteur lui-même mais sans influencer son travail créateur. Mauron croit qu'il peut être utile voire nécessaire d'essayer de détecter ce qui guide le travail créateur de l'auteur. Ce peut être une vision du monde comme le pense Goldmann, mais aussi influencer un vécu individuel à déceler à l'aide de recherche mise à disposition par la psychanalyse. (Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre*).

Enfin Assia Djebar qui, dans ses œuvres, ne cesse de se manifester contre la condition féminine notamment dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* et, bien avant, dans *Les alouettes naïves*, n'a-t-elle pas été frappée durant l'âge pubère par l'enfermement des jeunes filles de son âge et interdites d'une scolarité qui est un droit pour toute être humain? Nous n'avons nullement l'intention de

psychanalyser cette grande écrivaine puisque nous ne sommes pas spécialiste du domaine, nous tentons seulement d'appliquer ces deux concepts sur l'œuvre dont il est question dans notre travail de recherche et de voir quelles sont les motivations de son écriture. "L'application de la méthode psychanalytique n'est en aucune façon limitée au champ des maladies psychiques, mais s'étend aussi à la solution des problèmes d'art, de philosophie et de religion..."(*L'enseignement de la psychanalyse dans les universités*, 1919). Le psychanalyste se déclare fondé à "appliquer au texte le traitement qu'il applique au discours conscient qui recouvre le discours inconscient"(André Green).

L'écrivaine Djébar se situe dans un contexte politico -social quant à l'écriture de ses romans précédemment cités dans lesquels elle évoque tous ses souvenirs d'enfance et de jeunesse. Nous savons que la romancière avait introduit dans ses romans la dimension autobiographique particulièrement visible dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste et la prison*. C'est une sorte d'investigation de la mémoire dans le premier, alors que dans le deuxième, le réel devient plus pesant. Appliquant la sociocritique et la psychocritique aux œuvres qu'elle a écrites, surtout *Ces voix qui m'assiègent*, nous pouvons dire que, malgré son exil, la romancière n'a jamais oublié les souffrances de son peuple. En rédigeant *Le blanc de l'Algérie*, roman qu'elle a écrit en pleine crise des années 90 du siècle écoulé où l'Algérie a failli sombrer dans un abysse. La psychocritique cherche à étudier ce qui échappe à l'auteur, c'est-à-dire à son conscient appelé communément l'inconscient individuel. Cette critique permet une nouvelle lecture des œuvres et leur interprétation de manière objective basée sur des critères scientifiques d'une production littéraire. Analysant l'œuvre d'Assia Djébar en la situant dans le contexte sociale des années cinquante, nous pouvons dire qu'elle a été marquée par les horreurs de la guerre d'indépendance, l'humiliation du peuple algérien, sa dépossession de ses biens par le colonialisme français. C'est dans ce contexte difficile qu'elle a rédigé son roman de jeunesse *La Soif* (1957) où les éléments de l'environnement littéraire et social y

apparaissent en tant que mots, lesquels, à leur tour, font partie du système de signes de l'ethno-langue. L'art et la littérature tout comme la culture d'une part proviennent des systèmes sociaux qui les ont produits et, d'autre, ils exercent en tant que systèmes développés de signes leur influence sur la situation des systèmes sociaux à travers la réciprocité. La romancière a grandi dans une époque de colonisation qui a laissé des empreintes sur son psychique, ce qui n'a pas manqué chez elle d'en faire allusion dans la majeure partie de ses romans. Son œuvre est un palimpseste de repères historiques et de souvenirs personnels, un espace de questionnements identitaires et d'interrogations sur l'écriture, un ensemble associant patios et champs de batailles, harems et arènes politiques, guerriers et odalisques. La pionnière de la littérature féminine algérienne démontre qu'on peut briller dans une langue étrangère sans pour autant se couper de ses racines semble-t-elle dire à ceux qui lui reprochent de ne pas écrire en langue arabe. Psychologiquement, Assia Djébar vit ce malaise linguistique, voire identitaire mais elle croit se reconnaître dans la langue française. Écrivain-femme porte parole des femmes séquestrées, écrivain-témoin d'une époque historique, écrivain stimulant la mémoire des aïeules et secouant les archives, écrivain parcourant son corps et surprenant le couple, elle est aussi écrivain-architecte qui éprouve les structures, confectionne des objets linguistiques, et qui en restant profondément ancré dans une idéologie de la représentation évolue vers une recherche sémiologique et une réflexion sur le processus de création. Certes Assia Djébar restera pour le public essentiellement une écrivain-femme qui parle de celles *qui baissent les paupières ou regardent dans le vague pour communiquer*.

Là semble être la question, toute la question. *Ces voix qui m'assiègent* est alors lu comme une tentative de re-collection de paroles éparses, timidement énoncées, suggérées, arrêtées, interdites, refoulées qui en pointillé rétablissent le sens d'une histoire.

Enfin, c'est ce parcours mnémotechnique dans les limbes d'un souvenir corporel féminin à l'écoute de son propre corps, transformant toute fiction en autobiographie, un cri presque, où se donne l'auteur généreusement à travers son œuvre qui lui permet de récolter le fruit de l'immortalité. Immortalité qui perpétuera tous ces murmures de femmes n'ayant que très rarement eu l'accès au droit à l'expression. Les romans d'Assia Djebar ont toujours l'Algérie pour toile de fond, mais s'engage davantage sur la voie autobiographique, l'enquête historique croisant le parcours personnel. Pour autant, un épais nuage enveloppe toujours l'intimité de la romancière.

DEUXIEME PARTIE
ANALYSE DU ROMAN

CHAPITRE I
L'ECRITURE CHEZ ASSIA DJEBAR

Dans de nombreux colloques et conférences, la romancière tente de cerner ce que représente l'écriture pour elle et comment se déroule son processus. Dans ses réflexions exposées depuis les années 80 et en partie recueillies dans le livre *Ces voix qui m'assiègent* édité en 1999, nous pouvons déceler quatre stades d'écriture: deux concernant la pré - écriture, l'un l'écriture/l'écrit proprement dits et enfin la post-écriture.

Nous allons tenter de présenter ces quatre phases:

1. La pré-écriture

C'est une phase plus universelle que celles qui vont suivre. Elle est liée en évidence à tout ce qui constitue la personnalité de l'auteur. Ce sont donc des éléments faciles à repérer puisqu'ils proviennent en grande partie d'influences extérieures. Assia Djébar est fortement consciente de ces données et ne manque pas de les souligner *expressis verbis* à maintes reprises. Dans son cas, cela implique le fait qu'elle est Algérienne issue d'un milieu arabo-berbère, mais qu'elle a reçu en même temps une éducation française. Les deux citations suivantes illustrent ceci, même si Assia Djébar ne résume pas ses origines de manière lapidaire et définitive: "Je suis sans nul doute, une femme d'éducation française, de par ma formation, en langue française, du temps de l'Algérie colonisée, et (...) j'ajoute aussitôt d'éducation française et de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, ou même musulmane lorsque l'islam est vécu comme une culture, plus encore que comme une foi et une pratique." ¹; "Parce que femme d'éducation arabe -ou disons de sensibilité maghrébine – et cela, au creux même de la langue française, je crois, que j'ai élaboré ainsi par tâtonnement, mon esthétique." ²

¹ Être une voix francophone, in Djébar 1999, p26.

² Ecrivain/Ecrivaine, in Djébar 1999, p 65.

Assia Djébar ne se considère ni plutôt algérienne ni plutôt française, il y a en elle les deux composantes étroitement liées. Quand elle en cite une, elle en mentionne l'autre aussi. Elles ne recouvrent par contre pas tout à fait les mêmes compétences; ce qui provient du milieu algérien, maghrébin ou musulman selon de différents termes se trouve plus rapproché du côté émotionnel ("sensibilité") et les aspects de l'"éducation française" se placent sur le côté de l'intellectuel.

L'écrivaine a donc été imprégnée d'une multitude d'expériences culturelles et linguistiques provenant de deux univers différents. Elles sont susceptibles de se heurter les unes contre les autres. Il en résulte un conflit intérieur, mais pour Assia djébar le différend n'en reste pas là. Il se transforme dans l'énergie intérieure qui demande son extériorisation et ce qui apparaît d'abord comme quelque chose de destructeur (un conflit) deviendra par la suite constructeur en matière d'écriture. Ce différend ne s'exprime d'abord que par un état de silence. Mais ce silence sera une sorte de tremplin.

Essayons de voir maintenant le stade qui précède l'écriture et qui selon Assia Djébar "s'impose souvent (...) comme matière de départ." ¹

2. Le silence ou "J'écris à force de me taire"

"*J'écris à force de me taire!*" ². Cette réponse donnée par Assia Djébar en 1993 à la question d'un journaliste: "Pourquoi écrivez-vous?", révèle son ampleur seulement après la prise en considération de ses nombreuses interventions au sujet du silence.

En effet, il y a des sujets sur lesquels Assia Djébar ne s'exprime pas oralement. Elle n'arrive pas à en parler; cela provoquerait trop de critiques ou trop de

¹ Ibid. p. 65

² Ibid. p. 25

douleur. L'expression par la voie de la parole est impossible. On pourrait dire qu'Assia Djébar se trouve dans un vacuum de la parole. Par contre, ce silence envers l'extérieur se caractérise par la réception permanente de stimuli acoustiques, visuels ou autres venus du dehors et qui resurgissent dans sa mémoire. Pour Djébar, c'est d'abord un silence à sens unique, c'est-à-dire qu'elle ne s'exprime pas; ce qu'il y a autour d'elle n'est pas obligatoirement silencieux. Elle ressent la nécessité de s'exprimer; elle a trouvé la parole par la voie de l'écriture. Elle s'y livre activement, mais elle sera aussitôt confrontée à une deuxième difficulté: elle se retrouve régulateur de tension: "*Dans un rapport obscur entre le "devoir dire" et le "ne jamais pouvoir dire", ou disons entre garder trace et affronter la loi de l'impossibilité de dire, le devoir taire, le taire absolument*".¹

L'écriture pour Assia Djébar se dresse donc entre deux pôles. Il y a le déficit de surmonter un conflit. Ce qui en résulte au premier abord est nécessairement le silence. Par contre, ce silence est un "*silence plein*"², c'est-à-dire un silence avec une résonance intérieure de multiples voix (c'est d'ailleurs ce qu'elle appelle "*Les voix qui m'assiègent*"), surtout en arabe et en berbère. Ce sont ces voix qu'elle s'efforce de "*ramener (...) jusqu'à un texte français*"³. L'écriture est "*toujours comme une mise en écho, dans un besoin compulsif de garder trace des voix tout autour, qui s'envolent et s'assèchent*"⁴.

Cependant, avant d'arriver au stade de l'écriture, il y a le stade du silence envers l'extérieur, et à l'intérieur d'elle quelque chose qu'elle tente d'expliquer par des mots comme "*un rythme, une scansion, un mouvement intérieur, un*

¹ Ibid. p. 65

² Ibid. p. 65

³ Ibid. p. 29

⁴ Ibid. p. 26

*martèlement sans mots -ou en deçà de la langue, une avant-langue, ou plutôt un amont obscur de la langue...".*¹

Ce qui précède l'écriture, c'est une phase d'attente et de recherche de mots, un "hors les langues" dit Assia Djébar elle-même². Mais l'auteur est dans la nécessité de surmonter le silence et cela est ressenti comme une lutte voire une "guerre intérieure".³

Par ailleurs, il faut élargir le sens du "silence" dans le cas d'Assia Djébar. Ce n'est pas seulement l'absence de mots prononcés ou écrits concernant sa production littéraire. Viennent s'ajouter son silence par rapport à l'actualité algérienne, surtout par rapport à la violence, et un silence historique tel qu'il est imposé aux femmes musulmanes depuis des siècles et tel qu'Assia Djébar l'a vécu elle-même et plus particulièrement à travers sa propre éducation et sa généalogie maternelle.⁴

Nous avons vu que l'étape qui précède l'écriture est alors conflictuelle et en conséquence douloureuse. Puis se fait le passage à l'écrit.

3. Ecrire, l'écriture, l'écrit

On remarque dans les propos d'Assia Djébar qu'en décrivant son processus elle ne dit pas 'j'écris, je cherche mes mots, je construis des phrases... Elle parle plutôt d'une écriture quasi-autonome qui s'impose sans qu'elle ait l'impression de l'avoir consciemment conçue, ou de pouvoir influencer activement sa progression. A divers endroits de son ouvrage, on relève l'expression de cette autonomie dont jouit son écriture. Elle le traduit ainsi: "(...) *les mots à chercher,*

¹ Ibid. p. 25

² ibid., p, 26

³ violence de l'autobiographie, p, 112.

⁴ cf. Djébar 1997, in : Djébar 1999, 27

à trouver, à esquisser viennent se placer, malgré eux et malgré moi, autour du rempart intérieur de la mutité (...). Parfois, les mots fusent, s'imposent, font voler en poussière d'or toute immobilité (...)"¹. Son écriture" sort, surgit, coule soudain ou par moment explose"². Cette écriture" qui surgit, qui s'inscrit, qui court sur le sable, la soie, le parchemin ou les tablettes, sur le papier ou l'écran allumé, s'anime en effet, prend vie, gagne vitesse et même galope (...).³

Nous le voyons dans ces citations, les vrais compositeurs des textes sont d'abord les mots et l'écriture elle-même, animée et personnalisée puisqu'elle peut courir, accélérer et définir le tempo. L'auteur par contre, dans le dessin que nous dresse ici Assia Djébar, ne fait que se contenter de suivre une dictée. Cela est aussi vrai dans le cas précis d'un début de texte: " *Texte de fiction ou texte autobiographique, pour moi, quand j'écris, l'essentiel au départ est la première phrase. Celle – ci se dresse soudain, suspendue, presque visible dans l'azur, mais c'est le rythme qu'elle dessine, qu'elle saisit, qui devient premier flux: je ne sais encore si ce début va se déployer sur vingt pages, ou sur cinquante, ou davantage. Mais c'est le départ, survient l'envol, la toute première respiration...* ".⁴

Cela est un phénomène connu mais pas moins surprenant que le constat que l'écrit s'écrit par soi - même, que l'écrit se développe de manière autonome. Cela est exprimé aussi bien dans le dernier extrait que dans les citations données plus haut ou bien au moyen de formes verbales réfléchies ("*viennent se placer, s'imposent*"⁵. ou en accordant aux mots, à l'écriture, à la phrase une place sujet, c'est -à- dire que les éléments de l'écriture deviennent de vrais acteurs, au moins

¹ Ibid. pp, 65 – 66

² Ibid. p. 25

³ Ibid. p, 26

⁴ Ibid. p, 115

⁵ pp. 65, 66

dans le langage grammatical. Assia Djébar va jusqu'à dire que ses livres "naissent"¹, qu'elle ne fait qu'assister à la "genèse" du texte² et que ce n'est pas obligatoirement l'auteur qui décide à un moment donné que son livre est fini: "*Se termine enfin un jour, le livre, le roman, l'autobiographie en fragments*"³.

4. La post - écriture (avec un regard particulier sur l'autobiographie)

Venons maintenant à ce que vit et ressent Assia Djébar après avoir fini un de ses livres et en particulier à la parution d'une œuvre autobiographique. Cette expérience vécue pour la première fois avec *L'Amour, la fantasia* est assez bien documentée de la part de l'auteur. Elle en a parlé dans plusieurs colloques, surtout dans une conférence sur l'autobiographie à l'Université de Würzburg en 1996 intitulée "*Violence de l'autobiographie*"⁴.

Elle dit n'avoir jamais lu ses livres; elle le fait en partie seulement depuis qu'elle est invitée à en lire des extraits en public. Elle a alors le sentiment d'écouter "*un son étranger*"⁵. Elle a l'impression de n'avoir plus rien à voir avec son propre texte.

Si l'on revenait à l'image de "naissance" d'un livre, on pourrait dire que le cordon ombilical entre l'auteur et son texte a été coupé. Ceci paraît au premier abord un événement ponctuel : dernière phrase, impression, parution du livre. En réalité, il y a tout un processus de détachement qui parfois même se fait violemment, comme la séparation entre une mère et son enfant qui grandit et qu'elle laisse partir construire sa propre vie. Or, pour Assia Djébar, ses livres prennent une nouvelle dimension face aux lecteurs et à la critique littéraire. Ils

¹ *ibid.* p, 26

² *ibidem*, p 105

³ Djébar 1999, p, 114

⁴ Assia Djébar: Violence sur l'autobiographie: Université de Würzburg (Allemagne), colloque sur l'autobiographie, Journée Assia Djébar, juin 1996, in Djébar 1999, p, 104-105.

⁵ *ibid.* p, 104.

développent une sorte de dynamisme propre à eux à travers la réception. Assia Djébar témoigne, en dehors des moments de conflit intérieur avant et pendant l'écriture, d'une phase assez douloureuse après la conception d'une œuvre littéraire, surtout quand il s'agit de l'autobiographique.

C'est le passage de l'auteur qui a introduit de l'intimité dans son texte est contraint de se retirer du monde qu'il y a construit pour se retrouver à l'extérieur. Il est confronté à un univers hermétiquement clos, ou comme un simple lecteur. Pour la romancière, ce changement de rôle devant un texte (passage du rôle d'auteur, celui qui fait avancer son écrit, qui lui inspire de l'énergie ou qui lui crée un moteur interne, au rôle d'un simple spectateur ou lecteur), est difficile à assumer, comme pour une mère, quand l'enfant n'a, pour ainsi dire, plus besoin d'elle. L'auteur est conscient qu'il a introduit une partie de lui-même dans son texte et que cela sera visible pour un lecteur. Dès la réaction de ce dernier, il en a la preuve et ce qui a tant surpris Assia Djébar. Elle en est restée comme paralysée au début: *"Je désire parler de cet influx de tension, ou de passion secrète que l'auteur introduit au cours de la genèse de son texte, à un moment bien précis : comment le livre autobiographique, en vous quittant, juste après sa publication, à la première lecture de quelque lecteur (...), comment donc le texte, en vous échappant vers l'autre (...), oui, comment cet écrit, de vous et sur vous, vous déchire, vous arrache un lambeau de vous-même, vous paralyse au moment où le premier lecteur, s'il vous écrit, vous donne ainsi la preuve de la réception... Celle-ci vous fige littéralement, même s'il s'agit d'éloges, ou d'étonnement, vous voici statufiée, devenue sourde soudain à vous-même et aux gens du dehors, cela non pas une seconde ni un jour, parfois des mois entiers..."*¹.

¹ Djébar 1996, in : Djébar, 105, 106

Finalement, la reprise d'élan après la publication d'une œuvre autobiographique est comme une épreuve de force. Pour Assia Djébar, ce phénomène est lié à l'écriture autobiographique et elle l'a intégré dans son esthétique en l'appelant "*le retour de violence de l'écrit autobiographique*".¹

De plus, sa première expérience de l'autobiographie lui a révélé son "*irréversibilité*"².

Pour clore ce chapitre, nous dressons un bilan de ce qui y a été exposé prenant pour référence des propos tenus par la romancière au sujet d'elle – même et de sa manière d'écrire, il faut conclure qu'elle se réserve un rôle assez passif dans la conception de ses œuvres. En tant qu'auteur créateur, elle prend beaucoup de recul par rapport à l'inspiration du 'génie – écrivain'. Doit – on se fier entièrement à ce qu'écrivent les écrivains sur leur manière d'écrire? Ou est-ce que la perception de leurs expériences d'un point de vue ultérieur et extérieur au processus d'écriture et à la mise en écrit subliment justement ces expériences en quelque chose de moins laborieux, de moins artisanal et de plus poétique? Peut-être. Dans tous les cas de figure, il s'avère difficile d'imaginer l'écriture d'une œuvre littéraire sans préliminaires, sans plan délibéré.

L'autobiographie

C'est à l'âge de quarante sept ans qu'Assia Djébar entreprend une œuvre dont elle dit pour la première fois de manière explicite qu'elle est essentiellement autobiographique.

L'autobiographie étant un cas particulier d'écriture, tout ce que nous évoquons dans le chapitre "l'écriture pour Assia Djébar", prend au-delà de la dimension

¹ Djébar 1996, in:1999, p, 106.

² Ibid. p, 110.

"données universelles" une dimension très personnelle. L'auteur ne se sert pas uniquement de sa vie et de ses expériences mais il en fait en même temps le thème de son écrit. C'est-à-dire que ce qu'il a vécu sera à la fois ce qui déclenche l'écriture et ce que l'auteur note noir sur blanc.

La naissance de *L'Amour, la fantasia* ¹.

Les données universelles en ce qui concerne L'Amour, la fantasia sont en l'occurrence l'histoire de vie propre à Assia Djébar, l'histoire de son pays d'origine et en particulier ses études d'histoire. En outre, son travail de cinéaste pendant les années 70 ayant pour sujet les femmes d'Algérie a été une source d'inspiration. Le point de départ concret est sa prise de conscience qu'elle "n'avait jamais pu dire des mots d'amour en français..." ² et "que, dès que l'affectivité et le désir étaient là, cette langue (le français) lui devenait aphasique" ³. Cela va déclencher chez elle une recherche intérieure des causes. Avec ceci nous retrouvons le stade du 'silence'. Cette quête des causes se faisant aussitôt par écrit, le terme théorique phase de silence prête à la confusion. Mais il ne faut pas prendre les différents stades comme des périodes parfaitement successives et distinctes. Les trois premières phases progressent partiellement en parallèle. Cela demeure surtout valable pour le 'silence' et 'l'écriture'. Toute écriture se caractérise par des phases plus au moins longues de stagnation, à partir du simple mouvement d'écrire jusque dans la progression de la production d'un texte.

L'un des autres éléments déclencheurs, par rapport aux composantes historiques de l'œuvre, a été décelé par Hafid Gafaiti dans son article Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle (in *Itinéraires et Contact de Culture*). En

¹ Ibid. p, 104-115.

² Ibid. p, 107

³ Entretien avec Lise Gauvin 1996, 79

effet, au début des années 80, on voit apparaître en Algérie, à la suite d'une campagne du nouveau pouvoir en vue de l'écriture de l'histoire ("c'est-à-dire de la falsification"): "*Une littérature semi-officielle, publiée par l'Etat, et dont les caractéristiques principales sont l'autocélébration, le nationalisme béat et une grande médiocrité sur le plan littéraire*"¹.

Les livres d'Assia Djébar que nous avons pu lire se rangent dans les réactions à cet appel notamment *L'Amour, la fantasia* qui étonne parce que c'est "une remise en question du discours nationaliste dominant par sa description plus subtile et nuancée des rapports entre l'Algérie et la France rompant avec le ton radical adopté jusque-là, et surtout, subversion véritable, en racontant cette Histoire du point de vue de celles que l'idéologie officielle exclut en les reléguant contre la vérité historique à un rôle secondaire : les femmes." ².

Nous avons vu deux éléments concrets qui ont fait démarrer au juste l'écriture du livre *L'Amour, la fantasia*. Pendant six mois, Assia Djébar ne quitte plus ce travail, elle s'y investit entièrement "*chaque jour et chaque nuit*" ³.

"*Mon texte devint, avec urgence, quête personnelle, intime tout au tant que collective; il progressait par ailleurs à la recherche exigeante d'une forme obscure, d'une structure, qu'il me fallait, peu à peu, inventer*" ⁴. Or, elle écrit les deux premières parties du livre ("*La prise de la ville*" et "*Les cris de la fantasia*") "d'un premier jet" ⁵.

Elle aura plus de difficultés à rédiger "*Les voix ensevelies*". Il y aura une sorte de rupture quand elle commence cette troisième partie qui est constituée

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Assia Djébar, 1999, 111

⁴ Ibid., p, 107

⁵ ibid. p, 111

essentiellement de voix de femmes différentes, en partie à cause de sa différence thématique et structurelle : "*Ensuite, j'ai piétiné longtemps, essentiellement sur la structure de la troisième partie*"¹. Elle est obligée de reprendre deux fois cette partie. Cette inertie momentanée montre bien l'alternance entre "l'écriture" et "le silence". Dans ce contexte, Assia Djébar évoque deux étés passés à Venise où par moments, elle ne fait qu'aspirer des images et des voix autour d'elle et en elle². L'écrivain reste silencieuse en essayant de démêler une multitude de bruits et de visions qui l'entourent et qu'il y a à l'intérieur d'elle.

Pourquoi la rédaction de cette partie se présentait-elle si problématique par rapport aux deux autres? Les voix de femmes qu'Assia Djébar veut rendre n'avaient jamais encore été écrites, d'où résultait une double difficulté : il fallait passer de l'oral à l'écrit et d'une langue à l'autre en gardant leur authenticité. Pour les deux autres parties, il y a eu des hésitations, mais rendre par écrit quelque chose d'autobiographique, c'est une des premières compétences qu'acquiert celui qui apprend à écrire³. et sur le plan général, d'autant plus facile. En ce qui concerne sa propre histoire de vie, chacun est "*the world's leading specialist*".

Quant aux chapitres historiques, Assia Djébar s'est servi de matériel qui avait déjà été écrit et elle n'a pas été confrontée à la difficulté de le traduire puisque tous les témoins avaient rédigé leurs rapports en français. Assia Djébar termine son livre après deux années de travail. Il a été publié en 1985.

Il s'en suit du jamais vu ni senti pour elle. Au moment de la parution de *L'Amour, la fantasia*, elle, écrivaine expérimentée et confirmée, sera bouleversée en constatant que ce qu'elle a donné d'elle-même en quelque sorte

¹ *ibid.*

² *ibid.* p. 111 – 112

³ cf. les premières rédactions à l'école.

camouflé par les parties historiques¹, par le jeu des pronoms ou par le simple fait de le vêtir par des mots écrits - sera lu. Elle se sent tout d'un coup vulnérable puisque "*mise à nue devant un homme – inévitablement devant tous les hommes*»².

Ce trouble psychologique se manifeste même par une tendinite bien qu'elle ne joue pas du tout au tennis³. L'exposition de son histoire personnelle lui inflige un sentiment de pudeur comme si on lui avait ôté le voile qu'elle n'avait jamais porté mais qui était pourtant incontournable pour les adolescentes de son entourage.

A plusieurs niveaux, *L'Amour, la fantasia* se caractérise par une structure non conventionnelle. Pendant l'écriture, Assia Djébar en a été consciente mais le fait que quelqu'un d'autre le constate l'a quand-même surprise lors de la recherche d'un éditeur : " (...) *il (le texte) progressait à la recherche exigeante d'une forme obscure, d'une structure qu'il me fallait, peu à peu, inventer. (...)*

*Mes éditeurs trouvaient que L'Amour, la fantasia n'avait l'air de rien : ce n'était pas une simple continuité autobiographique, ce n'était pas un vrai roman!..."*⁴.

Une des particularités du livre *L'Amour, la fantasia* est l'alternance entre chapitres 'historiques', 'autobiographiques' et 'biographiques'. Mais à part les quelques enchaînements littéraires qui surviennent systématiquement dans la première partie entre les chapitres autobiographiques et les chapitres historiques, ils sont placés l'un à côté de l'autre sans motivation en surface. La technique

¹ ibid. p, 109.

² ibid.

³ ibid. p, 107

⁴ ibid. pp, 107-108.

consiste à reprendre un mot de la dernière ligne du passage précédent pour en commencer un autre : "*Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube.*"¹

Aube de ce 13 juin 1830...

*Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes.*²

*Le combat de Staouéli se déroule le samedi 19 juin. Un jour ou l'autre, parce que cet état artistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion.*³

(Explosion du Fort l'Empereur, le 4 juillet 1830, à dix heures du matin. III, 43)

*(L'un et l'autre, (...) se nommaient réciproquement, autant dire s'aimaient ouvertement.)*⁴

Ce lien établi entre un passage autobiographique et le passage historique suivant par un seul mot peut en dire plus sur la manière dont les différentes parties ont été enchaînées par l'auteur en écrivant, c'est-à-dire que très probablement les chapitres historiques ont été rédigés après les chapitres autobiographiques. Djébar a saisi un mot pour relancer l'écriture et ne pas perdre le fil en écrivant.

Un texte hétérogène

On remarque qu'au niveau technique du récit les chapitres autobiographiques n'exigent d'aucune façon des parties historiques. En démêlant les passages assez nettement délimités, on obtient trois grands ensembles:

1. Histoire de l'Algérie au 19^e siècle (chapitres historiques).

¹ Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, p, 17

² Trois jeunes filles cloîtrées, 27.

³ La fillette du gendarme français, 42.

⁴ Mon père écrit à ma mère, 53.

2. Éléments autobiographiques d'une femme algérienne au 20^e siècle (chapitres autobiographiques).

3. Récits de femmes algériennes sur la guerre d'indépendance (chapitres biographiques). Donc, comment interpréter cette coexistence de textes hétérogènes tissés dans un grand ensemble comme un patchwork?

Assia Djébar nous donne une explication dans le colloque sur l'autobiographie déjà cité ¹. En fait, elle n'avait pas été habituée à exposer sa vie personnelle en public. Quand elle écrit ses souvenirs souvent intimes, elle l'a ressenti comme une mise à nu, comme un dévoilement, déjà avant que quelqu'un les lise véritablement et elle a trouvé un moyen de les dissimuler sur le moment par les chapitres historiques ou le jeu des pronoms: *"(...) comme si les apparentes fenêtres des chapitres "historiques", de la mise en scène des combats meurtriers franco-algériens jouaient le rôle de muraille épaisse. Comme si, du fond d'une fondrière, je racontais mes émois d'adolescente mais aussi je les cachais, (...). (...) les émois, les secrets, les passions de jeunesse que je réinscrivais, j'ai cru, en dépit de toute vraisemblance, qu'ils resteraient voilés définitivement, grâce aux couleurs fauves des récits de combats!"* ²

Cette tentative va s'avérer vaine pour ce qui est de la dissimulation, par contre elle nous amène à un deuxième point qui fournira plus d'explications sur la question pourquoi les retours au 19^e siècle étaient incontournables pour Assia Djébar. Ce qui se présentait au départ comme une recherche très personnelle que de réfléchir sur sa propre langue a dû être dans le domaine historique et politique. Assia Djébar s'est rendue compte que sa langue de réflexion et de communication, le français, ne pouvait se réduire à ses fonctionnalités quotidiennes, mais qu'elle transporte tout un tas de bagages culturels, politiques

¹ *Violence de l'autobiographie*, ibid. p. 104-115.

² Ibid. p. 109.

et historiques. Il fallait considérer que son acquisition se fit de manière forcée dans le cadre de la colonisation. L'auteur a compris que conséquence, à son ouïe, même la langue française d'aujourd'hui fait toujours allusion au sang, au combat, à la guerre. Les chapitres historiques l'illustrent de manière très claire.

Construction en parallèle des chapitres historiques et autobiographiques

Ce constat nous aide à comprendre le rapport profond entre d'une part les récits historiques de la conquête de l'Algérie et d'autre part par l'histoire du "je" dans le livre *L'Amour, la fantasia*. Dans la première et la deuxième partie, on observe une progression qui se fait en parallèle par la jeune fille algérienne apprenant le français et l'Algérie conquise par les Français.

A la fin de la première partie ('Mon père écrit à ma mère') la langue française a pénétré profondément la famille de la jeune fille, au point que son père adresse une carte postale personnelle à sa femme (ce qui serait impensable en culture arabe) et qu'elle évoque son mari par son prénom (ce qui fait également scandale parmi les autres femmes). Au niveau des chapitres historiques, on s'aperçoit que les Français ont pénétré le territoire algérien (pareil que leur langue dans le cas spécifique d'une famille arabe plus que cent ans plus tard) et que les premiers pourparlers ont lieu. Il y a donc une synchronie diachronique entre l'invasion de l'Algérie par les hommes français et l'apprentissage de la langue française par la jeune fille arabe. Cette langue qui a été à l'origine de l'œuvre se révèle alors aussi point nodal entre les passages historiques et autobiographiques : "*(...)c'était elle, la "langue" des autres, de mon père, puis enfin de moi, elle, le vrai personnage!*"¹ .

¹ *Ces voix qui m'assiègent* 1999, p. 109.

Il convient par ailleurs de mentionner un autre parallélisme : la jeune fille arabe est forcée de subir la volonté de quelqu'un d'autre de la même manière que l'Algérie. Cependant, on note une différence importante. L'acquisition du français et des mœurs qui ressemblent à ceux de la métropole est ressentie par la jeune fille comme un moyen d'accès à plus de liberté et plus d'ouverture, ce qui va à l'encontre de l'Algérie envahie. C'est cette tension qui fait avancer le récit.

"Les voix ensevelies"

La troisième partie "*Les voix ensevelies*" est en même temps synthèse et antithèse des deux premières parties. Ce sont des femmes arabes qui racontent oralement des combats (au lieu d'hommes français qui écrivent) ayant lieu au vingtième siècle. Ces femmes ont un rôle actif, contrairement aux femmes dans les chapitres autobiographiques. Par contre, elles ont grandi à la même époque que la jeune fille arabe et, elles exposent leurs histoires très personnelles.

L'écriture dans l'œuvre d'Assia Djébar

Dans les chapitres précédents, nous avons pu constater qu'en général, l'écriture est la cause de troubles importants pour la romancière. Dans le dernier chapitre, elle retrace l'histoire de sa venue à l'écriture du "je" de L'Amour, la fantasia et de ses rapports à l'écriture. Par ailleurs, nous constaterons son importance pour tous les personnages du livre.

Le danger de l'écriture

Il s'impose au premier fait : L'écriture est sujette à une interrogation personnelle. La problématique est évoquée dès le début du texte, et dès la première page '*fillette arabe allant pour la première fois à l'école*'¹, où il est question d'une jeune fille arabe qui apprend à écrire, un fait fortement désapprouvé par son

¹ p. 15.

entourage, profondément marqué par la tradition: *'Dès le premier jour où une fillette "sort" pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance: sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra immanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr "la" lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré'.*

(...)Le geôlier d'un corps sans mots- et les mots écrits sont mobiles- peut finir, lui, par dormir tranquille (...) Si la jeune fille écrit? Sa voix en dépit du silence, circule. (...) L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain très vaste. Tout est à recommencer.¹

L'écrit est considéré comme quelque chose de dangereux puisqu'il permet à la fillette d'accéder au monde extérieur normalement interdit aux femmes selon la tradition ancestrale. La jeune fille de L'Amour, la fantasia dont l'écrivaine en parle également dans son essai Ces voix qui m'assiègent vient à l'écriture par l'intermédiaire du père qui est instituteur français et elle l'expérimentera dans un premier temps comme quelque chose d'enrichissant et qui lui accorde plus de liberté par rapport aux filles de son âge qu'elle fréquente. Le père qui paraît au premier abord un homme libéral pour son époque vis-à-vis de sa fille, réagit dès la première lettre adressée à sa fille par un garçon comme tout autre père arabe. Il se met en colère et déchire la missive ². En faisant cela, il provoque un conflit fondamental en sa fille, qui ne comprend pas cette réaction contradictoire : C'est son père qui est à l'origine de son éducation "française", mais c'est aussi lui qui n'accepte pas les conséquences. L'adolescente, et plus tard la femme, aura du mal à vivre avec cet interdit. Cela entraîne une réflexion sans fin et des souffrances jusqu'au moment où elle entame sa première tentative d'autobiographie.

¹ 15-16.

² p. 16.

Il y a une sorte de jeu de va et vient entre d'un côté l'accès à un autre monde enrichissant que lui apporte la langue française et de l'autre côté, le doute permanent que lui inflige la désapprobation paternelle : *Ces lettres, je les perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là. La jeune fille, à demi affranchie, s'imagine prendre cette présence à témoin : Tu vois, j'écris ce n'est pas "pour le mal", pour "l'indécent"! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter! Ecrire, n'est-ce pas "me" dire?* ¹

Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le diktat paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposerait l'œil constant du père, avant de me parvenir. ²

L'importance de l'écriture

Les séquences du livre qui parlent de l'écriture nous en montrent un aperçu ambigu, et leur multitude ne laisse nul doute : Elle est considérée comme un des éléments fondamentaux dans le processus d'identification et de libération de la femme ³. Par ailleurs, elle a d'autres aspects importants pas uniquement centrés sur la femme. Elle est susceptible de changer la vie de quelqu'un. Elle peut même décider entre la vie et la mort ⁴. Elle permet de gérer des expériences cruelles qui demandent de la force psychologique ⁵. Finalement, dans la troisième partie, où de première apparence personne n'écrit, l'écriture est quand-même l'événement central puisque toute cette partie n'existerait pas sans l'écriture.

¹ 75-76

² 79

³ cf. les jeunes filles qui écrivent pour dialoguer secrètement avec de jeunes hommes ou la mère du "je" qui reçoit la carte postale personnelle

⁴ cf. les premiers pourparlers

⁵ cf. les rapports sur la guerre

Dans tous ces romans, de *La soif* (1957) jusqu'à *La disparition de la langue française* (2003) Assia Djebar est engagée dans un combat pour l'émancipation de la femme et pour la libération du corps. Elle revendique ces espaces justement interdits par la société masculine.

C'est l'une des premières femmes à écrire à la première personne du singulier, utilisant le "je" dans la littérature maghrébine. Le "je" explique-t-elle *"permet de se déclarer, mieux encore, il permet de s'affirmer en tant que personne et en tant que corps qui occupe une position dans un espace et dans un temps donné, donc exister"*. Cette écriture devient d'autant plus complexe *"lorsqu'on décide de s'exprimer en français, dans la langue de l'autre, car c'est la langue survenue avec la colonisation"*.

Quand on lui demande pourquoi elle écrit en français, elle répond: *"J'écris en français, parce que c'est la langue que j'ai apprise à l'école. Mais le français que j'utilise baigne dans une atmosphère arabe (...) j'ai dit aux Français que je suis contre l'unicité de la langue comme cela a prévalu du temps du colonialisme. J'ai aussi décidé de quitter l'Algérie lorsque le module d'histoire que j'enseignais à l'Université d'Alger a été arabisé. Je continue à m'opposer à toute orientation qui voudrait consacrer l'usage d'une seule langue"*.

Dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* où elle reprend des passages de son roman *L'Amour, la fantasia* elle raconte comment elle accède à la connaissance du monde, et comment elle tente alors l'écriture de la parole identitaire. Elle dénonce également les pratiques d'une société qui se réclame de la religion musulmane. Elle souligne l'hypocrisie sociale qui en résulte, car dans les faits, personne n'applique les préceptes de la religion. Or ce sont ces mêmes préceptes qu'on impose aux femmes, afin de les museler. Elle dénonce certains paradoxes

qui consistent à dire que l'Islam est la religion qui recommande d'aller jusqu'en Chine pour quêter le savoir, or c'est cette même religion mal comprise, malheureusement, par certains gens qui se mobilise contre l'enseignement des filles. Le premier mot que l'Ange Gabriel ordonna au prophète Mohamed (que la bénédiction de Dieu soit sur lui) était de lire "*Lis*"!

De là, le savoir aurait du se présenter comme liberté première, c'est presque une liberté "divine" dont la femme est privée au nom même de cette religion qui pourtant la recommande. Et, pourtant le Coran dit: "*Chacun, homme ou femme, sera tenu pour responsable de soi-même*"¹. Paradoxalement, Certaines sociétés n'ont jamais accepté que la femme soit responsable d'elle-même. Elle restera un être maintenu sous tutelle, lui refusant toute identité propre. Assia Djébar, dans son écriture, veut lever tous ces interdits pour aller ailleurs, vers cet espace tant convoité, celui de l'homme.

Permettre au corps de se dévoiler et d'investir le dehors, dire "je" en tant que sujet capable de s'exprimer, de manifester ses propres opinions, de se séparer du groupe, du "nous" social.

Historiquement, Assia Djébar a fait appel aux témoignages de femmes qui assurent la survie de la parole des ancêtres et qui ont permis ces histoires orales qui se transmettent de génération en génération. L'écrivain parcourt le temps à la recherche de la mémoire de ses aïeules pour faire surgir du passé la vérité historique. Témoins oubliés, voix ensevelies vont tenter une douloureuse percée à travers les couches sédimentaires de la mémoire, cris, voix, murmures, voix à la recherche du corps, voix prenant corps dans l'espace². L'auteur met en scène dans son roman et plus particulièrement "L'Amour, la fantasia" un nouveau type

¹ Sourate des femmes.

² cf. Ces voix qui m'assiègent, p. 18-22.

de discours historique émanant d'instance exclusivement féminines. Discours se fondant sur la transmission orale. Tentant de réécrire cette histoire occultée par les hommes et rendant ainsi hommage aux aïeules qui ont su garder intact l'héritage du passé.

"Ecrire, pour moi, c'est d'abord recréer, dans la langue que j'habite, le mouvement irrépressible du corps au dehors".

A ces mots d'Assia Djébar, Pierre Michon répond, en écho : *" Ecrire, c'est plaider pour les siens. On écrit dans la peau de cet être- là, une femme arabo-berbère qui fait usage de sa liberté pour revenir parmi les siens, par le long détour de la langue étrangère et de l'espace entier du monde".*

Bâillonnée, voilée, ensevelie, veuve, coupée, étranglée : la voix de l'écrivain Assia Djébar voue le texte littéraire à une double révélation. Révélation de l'espace féminin tramé de secret, séparé, murmures entre les murs. Révélation aussi d'Algérie à plus d'une langue ou, comme elle décrit : *"des Algéries."*¹

L'œuvre, retraversée ici dans son ampleur pour la première fois, n'a cessé de faire de la littérature le lieu de tous les combats : pour une mémoire algérienne occultée par l'histoire militaire française; pour la liberté des femmes dans l'Islam; contre la violence et pour une Algérie des différences et des pluralités culturelles. Ainsi à l'écoute du tissu narratif habité par l'autobiographie, ou à la poétique est indissociable du politique, la lecture de l'essai *Ces voix qui m'assiègent* explore la voie frayée à l'avenir en des projets immémoriaux, et comment l'œuvre d'art donne ce qui est legs de femmes une grammaire singulière. Berbérophone par sa mère, arabophone par son père, écrivant dans la

¹ cf. "Ces voix qui m'assiègent" p. 30-34.

langue française qui fut langue d'oppression pour les pays du Maghreb, pour elle langue d'émancipation pendant les années d'étude en Algérie puis en France,

Assia Djébar est un écrivain affronté à tous les partages, les passages. Elle est assiégée par les voix remontées du passé de son pays, de son propre passé, nous donne à lire un roman dont l'écriture acérée, sur le fil du rasoir, vient toucher le lecteur au plus profond de lui-même. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, il s'agit d'événements historiques ou personnels, de personnages oubliés qui traversèrent la tourmente ou de ceux qui peuplèrent l'univers enfantin de la narratrice. Mais Assia Djébar y interroge aussi son enfance et sa jeunesse, en ce qu'elle a de charnel, le cri dans sa stridulation, avec son long déroulement qu'elle restitue hors temps, jusqu'à le faire parvenir au lecteur. Elle interroge l'écriture en ce qu'elle a de corporel, dans le geste même et module ses phrases selon les lois d'un texte qui s'apparente à une composition musicale. Un roman dont les mots chatoient sous nos yeux, nous hantent longuement de leur écho.

Le dilemme.

Nous avons toujours pensé qu'être imprégné d'une double ou triple culture est une richesse. L'ouvrage dont il est question dans notre travail de recherche à savoir *Ces voix qui m'assiègent* d'Assia Djébar semble aller dans ce sens¹. Il faut entrevoir cet univers merveilleux où le multilinguisme et le multiculturel seront de mise.

A cheval entre deux langues

Néanmoins, il faut garder raison : construire cet univers où résonnera un jour "*la symphonie polyphonique du monde*"² n'est pas tâche facile car la pratique de la diglossie qu'il implique n'est pas sans danger. A cet égard, comment ne pas

¹ cf. L'entre-deux langues et l'alphabet perdu, p.30

² Dalila Arezki, *Romancières algériennes francophones: langue, culture, identité*, p. 160

s'interroger avec Assia Djébar : "*N'importe laquelle des langues après tout- la maternelle avec son lait, celle des autres avec sa mémoire amère, ou une autre de hasard(...)vous voyez: nous croyons parler de langues, de bilinguisme, de multilinguisme*".¹

C'est donc un véritable dilemme celui de l'interculturel et de l'ambivalence qu'il implique que la romancière pose dans cet essai. Pour réussir à être réceptif et à éviter de s'enfermer dans la négation de l'Autre, il faut nécessairement surmonter les situations conflictuelles qu'engendre la diglossie, c'est –à – dire, ces inhibitions anxieuses et ces complexes de toutes sortes qui assaillent l'individu. Or, qu'est donc l'interculturalisation? N'est –elle pas la démarche inverse? Ne se base-t-elle pas d'abord sur l'identité de l'individu, sur son épanouissement et non sur sa différence? Le problème du multiculturalisme, ses principaux aspects, l'acculturation et l'intégration, ses avantages mais aussi ses dangers, interpelle de plus en plus la conscience de la romancière Assia Djébar. Car ce phénomène qui compartimente les cultures et les individus, qui crée des ghettos mentaux et physiques, n'est-il pas susceptible de devenir à tout moment le terreau des explosions sociales? Pensons tout particulièrement aux événements qui ont eu lieu en France au début de l'année 2006.

L'auteur Djébar s'exprime de la façon suivante dans son essai: *L'entre-deux-langues et l'alphabet perdu: Pourquoi l'entre deux langues? Pourquoi pas l'entre langues, au pluriel? Pourquoi pas "sur les marges" de la langue (de n'importe quelle langue, celle qu'on prend à la va-vite, celle qu'on a sous la main) sur les marges donc et refuser d'aller jusqu'à son centre, à son moyeu, à son feu... Rester sur les marges d'une, de deux ou de trois langues, frôler ainsi le hors champ de la langue et de sa chair, c'est évidemment un terrain- frontière,*

¹ Djébar, 1999, pp. 31-32

*hasardeux, peut-être marécageux et peu sûr, plutôt une zone changeante et fertile ou un no man's land, ...*¹.

De par son importance pour l'identité de l'auteur le thème de la langue se trouve au centre des préoccupations de la romancière. La langue constitue le cadre conceptuel, à travers lequel s'expriment les autres thèmes, et que par là même elle est plus englobante. *Ces voix qui m'assiègent* développe la thématique des rapports de la narratrice aux langues qui l'habitent: la langue française d'un côté et la langue arabe de l'autre. L'essai: *L'entre deux langues et l'alphabet perdu*, de surcroît, met en scène la langue berbère. Ces trois langues sont liées dans le psyché de l'auteur à deux modes d'expression: l'écriture et l'oralité en même temps qu'elles s'enchevêtrent dans sa conscience et sa pratique linguistique.

L'identité du "je" autobiographique se situe dans l'espace où s'entrecroisent ces trois langues et ces modes d'expression (l'oralité est transcrite dans le texte djebarien). Deux scènes illustrent de façon bien claire, voire symbolique le statut langagier hybride de l'auteur :

-Dans son plus jeune âge, le fait d'écouter les premiers mots français prononcés par sa mère berbérophone ainsi que ceux perçus à son réveil à côté des voisins français, réfugiés pendant la nuit dans la chambre de ses parents, rapprochent la narratrice de la langue française. La confrontation de la fillette, ayant une *"une conscience tout à fait arabe"* disait Assia Djébar. Avec la langue française est liée à un sentiment contradictoire, au sentiment d'une *"ride invisible"*, *"d'un décalage"*, d'une *"zébrure"* d'une *"fêlure"*, au sentiment d'être *"à la frontière"*. La langue française entendue ainsi pour la première fois, provoque un sentiment d'altérité, le sentiment de se sentir étranger chez soi-même.

¹ Djébar 1999, 30.

-Dans *Vaste est la prison*, elle en parle dans son essai *Ces voix qui m'assiègent*. Elle dit littéralement: "(...) il me fut évident que je me réveillais ailleurs, dans une chambre apparemment la même, mais tout à fait autre. (...) et toujours cette impression absurde de me retrouver là et ailleurs (...). Est-ce que soudain je n'allais pas devenir autre? Est-ce que dans le long glissement de cette nuit surprenante, je n'allais pas rester ainsi : à la fois dans la chambre de mes parents (...) et me retrouvant dans le camp d'en face? ¹.

Dans ces deux épisodes, Djébar semble illustrer ce que Bhabha (1994) a nommé "un homeliness", pour illustrer son idée de l'identité hybride, englobant le sentiment de l'altérité dans l'identité.

Le passage entre les langues est plus explicite symboliquement dans la scène célèbre de L'Amour, la fantasia, montrant le père accompagnant sa fille à l'école française. Pour le "je" autobiographique, ceci implique le passage de la langue arabe(orale) à la langue française(langue d'écriture) ainsi que la passage entre les deux espaces qui y sont liés.

L'apprentissage du français, de l'écriture française a pour conséquence pour le "je" autobiographique :

Une plus grande liberté corporelle, une certaine liberté intellectuelle (acquisition d'un moyen épistémologique habituellement interdit aux femmes), la transgression de l'ordre social ² et, par ceci, la confrontation avec danger et violence (les lettres d'amour' sont en même temps 'les lettres du danger'). Bien plus, le français se révèle inapte à exprimer l'amour, impossibilité due à l'étrangeté ridicule de la langue française ("Pilou chérie") ainsi qu'à la pratique européenne de parler sans réticence de l'amour dans l'espace public. De plus,

¹ *Vaste est la prison* p.261, 263.

² *La loi du père*, Lacan

cette impossibilité est due au refus du père ainsi qu'à la conscience que cette langue est celle de l'ancien conquérant.

L'écriture française est donc une langue et un média contradictoires (cette contradiction est aussi représentée par le personnage du père : il est médiateur de la langue française pour le "je" autobiographique et en cela libérateur du harem, tandis qu'il reste représentant de l'ordre patriarcal : il détruit les lettres destinées à sa fille). Le statut contradictoire est douloureux de la langue française pour le 'je' autobiographique est exprimé dans l'image de la *tunique de Nessus*.

La langue arabe (orale) signifie pour l'identité du je autobiographique :

- la langue de l'affect premier et donc la possibilité d'exprimer tendresse, intimité et amour ¹.

- la langue de la connexion avec les femmes de son enfance, et en général avec l'univers féminin, l'obéissance au tabou de la voix : ne pas pouvoir s'exprimer dans l'espace public

- l'obéissance ambiguë au "discours anonyme", c'est-à-dire éviter de rendre public son histoire individuelle, ne pas utiliser le mode autobiographique,

- la reconnaissance de la ségrégation, voire de la haine entre les sexes dans les sociétés maghrébines. Ainsi, il existe des circonstances, dans lesquelles la langue arabe se révèle aussi bien inapte à exprimer son affection. Ceci est le cas pour la narratrice dans sa relation avec l'aimé de *Vaste est la prison*, homme d'origine berbère qui conçoit la langue arabe simplement comme "langue officielle" algérienne, c'est-à-dire comme une langue supprimant la pluralité langagière et par ceci culturelle de l'Algérie.

¹ Symbolisés dans le mot *hannouni* dans *L'Amour, la fantasia*

La langue arabe (orale) est donc également une langue contradictoire pour l'identité de la narratrice. C'est pourquoi elle en est réduite à constater que son identité langagière ne se situe dans aucune des trois langues mais plutôt dans "l'espace hybride" où s'entremêlent et s'entrecroisent les trois langues.

Conclusion

L'écriture autobiographique d'Assia Djébar

Pour nombre de spécialistes, les modèles et les concepts européens ne sont pas adaptés à définir l'écriture autobiographique d'un auteur issu d'un contexte transculturel. La revue diachronique de la théorie européenne de l'autobiographie a tout d'abord mis en évidence le déplacement générique de l'autobiographie: on a qualifié d'abord l'écriture autobiographique en tant que textes appartenant aux genres historiographiques, puis en l'a classifiée comme un genre dans lequel l'expression du moi ne s'effectue que comme construction langagière, c'est-à-dire comme fiction. Le concept d'écriture autobiographique postcoloniale est à la fois la continuité et le dépassement d'une position dialectique, en ce sens qu'il transcende les différences entre le discours fictionnel et discours référentiel au moyen d'une notion de référence médiatisée: le sujet qui s'exprime dans l'autobiographie est compris comme une entité qui prend forme grâce à la langue et à la structure narrative du texte. Ce faisant, il n'est ni un "je" essentialiste, repérable derrière la langue, ni construction fictive purement langagière. L'identité de l'auteur qui ressort de l'autobiographie est donc comprise comme une production dans la langue, mais pas comme un produit derrière la langue.

De plus, nous avons dit que la thèse (inébranlable dans la recherche européenne) selon laquelle certains théoriciens affirment que l'autobiographie est un genre intimement lié à la culture européenne ne peut être maintenu dans un contexte postcolonial. Nous pensons que l'écriture autobiographique

comprend celle-ci bien plus comme un phénomène transculturel et transhistorique ayant apparu déjà par exemple dans la littérature arabe classique.

Les textes autobiographiques d'auteurs tels qu'Assia Djebar, se situant dans des zones transculturelles, doivent ainsi être compris comme des textes hybrides, mélangeant les traditions autobiographiques de plusieurs espaces culturels. Ainsi, l'auteur ne renonce pas entièrement à assurer son identité au lecteur, mais marque la proposition d'un pacte autobiographique qui correspond à sa situation culturelle hybride: cette identité ne nous est présentée premièrement que par une interaction complexe entre le texte et le para texte, donc de façon masquée, et deuxièmement non pas à travers son propre nom, mais à travers celui de sa famille.

L'analyse des thèmes récurrents dans l'essai *Ces voix qui m'assiègent* a montré que le texte d'Assia Djebar transcende les formes narratives de l'écriture autobiographique européenne: l'histoire qu'elle relate dans cette œuvre n'est comparable ni aux histoires de l'autobiographie européenne traditionnelle, racontée de manière chronologique, ni aux ébauches fragmentaires et peu cohérentes des textes autobiographiques modernes.

Assia Djebar unit bien plus les événements de sa vie en se servant d'un principe esthétique, en créant une mosaïque de scènes qui peuvent être réduites à des thèmes différents. Ceux-ci ne relient pas seulement les scènes autobiographiques entre elles, mais ils créent aussi des liens avec la trame historique et généalogique, ce qui montre bien dans la structure du texte l'enchevêtrement de l'histoire individuelle et généalogique et de l'Histoire du Maghreb. La coexistence des trois thèmes langue, regard et corps qui sont le cheval de bataille de la romancière dans tous ses écrits montre bien le déplacement de l'identité de l'écrivaine dans des espaces intermédiaires. Le "je" autobiographique de *Ces voix qui m'assiègent* crée son histoire grâce à de

nombreuses petites scènes qui relatent de transitions, de passages: passage de la langue arabe à la langue française, passage du regard libre au passage restreint, passage enfin d'un corps mobile à un corps immobile. L'identité que Assia Djébar essaie de créer ne cherche pas à médiatiser entre ces positions dialectiques, elle ne cherche pas non plus à les supprimer. Elle témoigne bien plus du mouvement existant entre elles; "*Elle sait qu'elle est dans le passage, passage passante*"¹. L'analyse des voix s'est tout d'abord intéressé au discours du "je" autobiographique.

De par sa connaissance de tous les coins et recoins de la langue française, Assia Djébar se sert de différentes stratégies narratives grâce auxquelles elle réussit à éviter de trop exposer sa propre histoire. Le va-et-vient qu'elle effectue entre le récit autodiégétique et le récit hétérodiégétique, la *diégèse biographique* (c'est-à-dire le fait d'incorporer les biographies d'autres femmes dans son texte autobiographique), ainsi que la *diégèse collective* (c'est-à-dire le fait de parler à partir du collectif) ont été ainsi interprétés comme moyens réalisant un "discours anonyme" de soi-même. Si l'on voit apparaître dans l'écriture de la romancière une multitude de pronoms personnels, suite à ces différentes formes de diégèse, il ne s'agit pas d'une réflexion postmoderne sur l'unité du sujet autobiographique, mais bien plus de l'expression d'une femme auteur qui, du fait de son enracinement dans un contexte arabo-musulman et du fait qu'elle soit une femme, hésite à parler d'elle : "*Je ne le/ (me) dissimule pas. Mais je ne le/ (me) montre pas*"². L'écriture autobiographique de l'écrivaine oscille ainsi dans une tension constante entre le voilement et le dévoilement du "je".

La diversité des autres voix qui l'assiègent ont une relation avec ce "je" autobiographique qui place sa voix sur un pied d'égalité avec celle des femmes

¹ résumé Calle-Grubert (2001, 55).

² disait Assia Djébar dans son roman "*Vaste est la prison*", p.220.

algériennes. Ainsi, dans son recueil de textes "*Ces voix qui m'assiègent*" apparaît une forme particulière du discours historique. Ses caractéristiques sont non seulement de conserver l'Histoire de manière orale, mais aussi de faire s'estomper les frontières traditionnelles entre le discours autobiographique et le discours historique.

Les voix des envahisseurs européens, par contre, sont subordonnées à la voix du "je " autobiographique, et largement dépendantes d'elle. L'auteur renverse ainsi le processus de colonisation dans la structure de son texte. Enfin, en ajoutant les voix d'autres auteurs sous forme d'épigraphes, Djébar tisse un réseau dense de relations intertextuelles et interculturelles dans lequel elle situe son propre projet autobiographique. Elle remet ainsi à jour une forme narrative, qui est également pratique courante dans les textes autobiographiques arabes. C'est-à-dire que l'auteur arabe classique se situe en parlant de soi dans un contexte historique. Ainsi, en analysant certains aspects du livre cité précédemment, nous avons constaté que l'écriture autobiographique de Djébar est une forme nouvelle qui n'a rien avoir avec les formes européennes de l'autobiographie. Donc, ni la perspective utilisée pour décrire les faits biographiques, ni l'utilisation d'éléments fictionnels ne sont comparables aux formes que l'on retrouve dans la tradition européenne de l'autobiographie.

La question du langage et de l'identité est bien illustre dans la citation suivante de Lise Gauvin, spécialiste des études francophones dans l'aire du Québec, où elle évoque "*la surconscience linguistique*" de l'écrivain francophone. C'est ainsi qu'elle définit ce phénomène qui, selon elle, est commun aux littératures dites émergentes. La complexité des rapports (langues/littératures), les relations généralement conflictuelles—ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donnent lieu à cette conscience dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons.

Ecrire devient alors un véritable 'acte de langage', car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un 'procès' littéraire plus important que les procès mis en jeu.

La surconscience linguistique qui affecte l'écrivain francophone, et qu'il partage avec d'autres écrivains en situation de 'littérature mineure', l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a- nominatif. Autrement dit, ici, rien ne va de soi. La langue, pour l'écrivain, est à reconquérir. La question du langage et de l'identité est aussi objet d'analyse, de réflexion ou de projets littéraires chez un grand nombre d'auteurs francophones bilingues qui ont tous rendu compte, d'une manière ou d'une autre, du "schisme" identitaire comme conséquence de la relation complexe que l'écrivain entretient avec la langue française par rapport à la langue maternelle.

Pour les auteurs tels qu'Assia Djébar, le problème identitaire et linguistique se trouve au centre de ce qui constitue son projet d'écriture, mais d'autres auteurs appartenant à "la première génération" qui sont incontournables, lorsque la question du bilinguisme et de l'identité chez l'auteur francophone du Maghreb est évoquée, comme Kateb Yacine, Nabile Fares, ou Mohamed Dib, parlent eux aussi, de sentiment de malaise face à la langue de leur écriture. A cette perte symbolique, d'ordre linguistique, vient s'ajouter avec une perte réelle, matérielle, perte du Pays Natal, de la Terre, des Racines ou de l'Histoire et qui met ces écrivains francophones en situation d'exil.

Abdelkébir Khatibi a particulièrement posé le problème de la condition de l'auteur bilingue du Maghreb et de la relation qu'il entretient avec la langue française. Son concept de la bi-langue et les conséquences que tout auteur maghrébin écrivant en français subit sur la plan de la lecture et de l'écriture de ses textes bilingues, y sont exposés, avec clarté et originalité, dans l'essai intitulé "*Bilinguisme et Littérature*". Il affirme que "le texte bilingue qu'il le veuille ou

non est à la trace de l'exil du roman et de sa transformation. Il tombe sous le coup d'une double généalogie, d'une double signature, qui sont tout autant les effets littéraire d'un don perdu, d'une donation scindée en son origine. Un double don qu'est-ce que c'est? La langue étrangère donne d'une main et retire de l'autre... En effet, toute littérature maghrébine dite d'expression française est un récit de traduction. Je ne dis pas qu'elle n'est qu'une traduction, je précise qu'il s'agit d'un récit qui parle en langues. Khatibi explique que tout sujet maghrébin a eu comme langue maternelle un dialecte "qui est inaugural au corps de l'enfant", mais qu'en situation coloniale, la langue écrite, qui est apprise par la suite, et qui aurait dû devenir celle de l'arabe écrit (classique ou dialectal), a été substituée, de force, par la langue française. La situation linguistique de l'auteur bilingue, continue Khatibi, en contexte colonial et postcolonial, est celle de la diglossie entre l'oral du dialecte maternel et l'écrit de la langue française imposée. Le français agit, ici, comme un idiome de traduction tiers qui "entame une diglossie et transforme le tout du dire et de l'écrire." L'écrivain maghrébin écrit en générant "le meurtre incessant de sa mère", son écriture est l'objet du "dédoublement qui se met en scène, et qui ne peut revenir au Nom de la mère, celle-ci sans cesse nommée, innommée par la langue étrangère" et ou "origine" (le dialecte) demande à parler, à se dessiner dans le texte par un effacement en souffrance et là où, pouvant revenir à elle-même, elle tombe en ruine".

La tendance des auteurs bilingues à inclure les mots du langage maternel dans la langue d'écriture, stratégie textuelle qui est employée par Assia Djebar dans ses écrits et aussi par un grand nombre d'écrivains d'expression française postcoloniaux, reste une des caractéristiques principales de ces textes. Le langage maternel, continue Khatibi, "ne peut disparaître de la syntaxe du corps"; ce parler qui est "refoulé, rendu au silence et au gouffre de la mémoire", "reflue en s'éparpillant dans la texture du livre", alors que la syntaxe du texte bilingue devient une "ponctuation du corps morcelé."

Cette béance inscrite dans le langage des textes bilingues est aussi, selon Bonn, de "*la place vide du Nom du Père*"; par l'écriture dans la langue française, l'auteur se coupe du parler maternel, mais, aussi, de la langue arabe écrite, celle, donc, de "*la langue sacralisée du Père*", et dont la langue française "*est meurtre symbolique par son existence linguistique même*" disait Khatibi.

Enfin, on peut avancer que, dans le cas de la poétique de la perte dans le contexte postcolonial francophone où ont émergé la plupart des romans d'Assia Djébar, on doit parler d'une perte "*double*". Tout d'abord, l'auteur fait face à la perte "*initiale*", perte d'ordre symbolique, inhérente au langage en tant que phénomène humain; en plus de cette étrangeté fondamentale à la langue, toutefois, qui est présente chez l'écrivain postcolonial francophone se trouvant en situation bilinguale.

Le cas de l'écrivaine Assia Djébar est significatif à plus d'un titre puisqu'elle est confrontée à l'existence d'un sentiment extrême de malaise face à la langue française, car celle-ci est perçue comme idiome du colonisateur qui est véhicule et porteur d'un univers symbolique en conflit avec celui de la langue maternelle.

L'originalité ou l'étrangeté des textes postcoloniaux du Maghreb en général et de l'Algérie en particulier qui sont, à des degrés variables, régis par une perte réelle et symbolique, se trouvent, donc, dans une richesse qui est le résultat de cette superposition constante des niveaux primaire et secondaire à cause desquels, la romancière Djébar vit ses questionnements identitaires d'une manière totale. De plus, ces textes sont particulièrement intéressants à analyser, car cette perte multiple produit un gain, qui lui aussi, est multiple et que l'écrivaine reconnaît comme tel. Le modèle théorique khatibien d'une pensée "*autre*" qui est celui du besoin de valorisation d'une pensée hybride, métisse, ainsi que les idées naissant d'une Algérie plurielle représente selon nous, une réponse originale à la situation spécifique de l'intellectuel algérien.

La production de Djébar constitue un tournant dans le contexte de la littérature algérienne d'expression française, notamment dans la mesure où elle remet en question le monolithisme idéologique et littéraire par sa reformulation de la recherche identitaire et par la sexualisation du champ esthétique.

Dans ce dernier, en effet, l'instrumentalisation de la femme sur le plan thématique et narratif avait pour fonction de l'évacuer du processus d'élaboration du discours et de l'écriture, et par voie de conséquence de la maîtrise de l'expression de son identité. L'œuvre d'Assia Djébar impose cette problématique dans le champ même de la littérature maghrébine par la production d'un nouveau type de parole et par un discours subversif dont l'aboutissement ultime est la prise en charge du texte lui-même par la femme en tant que forme et sujet que le discours patriarcal dominant rejette et ne connaît pas, a peur de connaître. De ce fait, l'apport décisif de la romancière Assia Djébar à la réflexion sur la relation entre l'autobiographie et la situation postcoloniale consiste dans le rapport que, dans le contexte de la littérature francophone et de la réalité de l'Algérie indépendante, par son œuvre, progressivement, la femme établit avec l'écriture elle-même.

En effet, si dans le champ socioculturel constituant le référent des textes de Djébar, la tradition orale est importante, particulièrement dans l'expérience féminine, le texte a néanmoins une valeur fondatrice. Dans la culture arabo-musulmane, dès la naissance, le corps est fait texte. Le passage du texte sacré dans le corps se fait par le rituel consistant à faire boire au nouveau-né l'eau versé dans le bol dans lequel un verset coranique a été écrit auparavant avec de l'encre faite à base de plantes marécageuses.

La pratique de l'écriture étant réservée aux hommes, comme dit Lacan, les femmes se trouvent objet de la Loi que le signe trace. Le combat en vue d'acquérir le statut de sujet capable d'incarner la Loi et de la transformer passe donc nécessairement par l'appropriation du signe, qui correspond dans le même mouvement à la maîtrise de l'espace où le corps se révèle. Cet espace qu'Assia Djébar aspire conquérir par son écriture car la femme qui écrit opère deux transgressions simultanées : elle accède au monde que les hommes prétendent détenir, se réserver et acquiert le pouvoir de manier le signe au lieu d'en être l'objet.

De ce fait, l'œuvre de Djébar porte entier en soi le problème du rapport de la femme à l'écriture. Si l'écrivain homme est confronté avec ce qu'il a à dire, l'écrivain – femme fait face, en plus de cela, à la transgression fondamentale qu'est le seul fait d'écrire, de prendre la parole. Pour elle, écrire, c'est le faire contre quelque chose, contre les autres, contre l'homme en particulier. La femme est coupable du seul fait de s'exprimer; dans **Ces voix qui m'assiègent**, cette double réalité articule la difficulté essentielle de la narratrice qui a décidé de raconter sa vie. Comme dans le mythe de Prométhée, écrire, pour la femme, c'est voler les mots, les arracher à la règle sociale, à l'empire masculin. L'écriture est découverte du monde, d'une vie autre pour Assia Djébar. Elle est aussi arme de contestation et refus de l'autorité aveugle de la tradition.

A partir de là, la lecture de l'Histoire se confond avec la lecture progressive du texte par les femmes, l'autobiographie devient la base d'une réévaluation de la réalité, non plus d'un seul individu mais de tout un peuple.

L'autobiographie, dans L'Amour, la fantasia, produit une analyse génétique qui nous montre comment se crée la situation dont elle parle, et comment elle

*devient l'histoire, son histoire, quel que soit le degré de conscience qui éclaire ce devenir.*¹

A ce niveau, il est fondamental de situer le contexte de l'entreprise de la romancière pour en mesurer la pleine signification et la portée. En 1980, le nouveau pouvoir algérien lance une campagne en vue de l'écriture, c'est-à-dire de la falsification de l'histoire. La Révolution ayant été confisquée par une oligarchie semi-féodale et militaire, l'objectif était d'aboutir à une légitimisation politique sur la base des deux ressorts du régime : le nationalisme et le patriarcat. La société civile est convoquée à cette tâche à tous les niveaux. Contrôlés par l'Union des Ecrivains, les littérateurs officiels s'en donnent à cœur joie. Les romanciers sont donc conviés à les suivre, et la plupart ne se font pas prier. Cela donne une littérature semi-officielle, publiée par l'Etat, et dont les caractéristiques principales sont l'autocélébration, le nationalisme béat et une grande médiocrité sur le plan littéraire.

A cet appel, Assia Djébar répond par une double transgression : une remise en question du discours nationaliste dominant par sa description plus subtile et nuancée des rapports entre l'Algérie et la France rompant avec le ton radical adopté jusque-là, et surtout, subversion véritable, en racontant cette Histoire du point de vue de celles que l'idéologie officielle exclut en les reléguant contre la vérité historique à un rôle secondaire : les femmes.

Commentant son projet romanesque et autobiographique peu après la parution de *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar précisait :

¹ Brahim, Denise, *Appareillage*, Paris, Editions Deux Temps Tierce, 1991, pp. 151 – 52.

L'Amour, la fantasia étant la première œuvre d'une série romanesque, l'histoire est utilisée dans ce roman comme quête de l'identité, l'identité non seulement des femmes mais de tout le peuple. (...)

J'aborde le passé du dix-neuvième siècle par une recherche sur l'écriture, sur l'écriture en langue française .S'établit alors pour moi un rapport avec l'histoire du dix-neuvième siècle écrite par des officiers français, et un rapport avec le récit oral des Algériennes traditionnelles d'aujourd'hui.

Deux passés alternent donc; je pense que le plus important pour moi est ramener le passé malgré ou à travers l'écriture, mon écriture de langue française. Je tente d'encre cette langue française dans l'oralité des femmes des femmes traditionnelles. Je l'enracine ainsi.¹

Dans cette perspective, l'écriture se révèle espace de la violence qui accompagne la violence de l'Histoire. Elle est instrument d'usurpation et de possession de l'autre, colonisation du signe qui accompagne et suit la conquête et l'invasion de cette patrie avec laquelle la narratrice se confond. Et c'est à partir de cet éclairage que la romancière établit le lien intrinsèque entre la colonisation de son pays et son histoire individuelle :*Car cette conquête ne se vit plus découverte de l'autre, même pas nouvelle croisade d'un Occident qui aspirerait à revivre son Histoire comme un opéra. L'invasion est devenue une entreprise de rapine : l'armée précédant les marchands, suivis de leurs employés en opération; leurs machines de liquidation et d'exécution sont déjà mises en place. Le mot lui-même, ornement pour les officiers qui le brandissent comme ils porteraient un œillet à la boutonnière, le mot deviendra l'arme par excellence. Des cohortes d'interprètes, géographes, ethnographes, linguistes, botanistes, docteurs divers et écrivains de profession s'abattront sur la nouvelle proie.*

¹ Mortimer, Mildred, "Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien", in *Research in African Literatures*, vol. 19, n°2, University of Texas, 1988, p. 201.

Toute une pyramide d'écrits amoncelés et apophyse superfétatoire occultera la violence initiale. ¹

¹ op.cit.p.5.

CHAPITRE II

L'ABSENCE DU PERSONNAGE

Ecrire, c'est réfléchir, penser ce qu'on va dire, raconter soit par soi-même, soit en désignant, ce qu'on appelle communément, un narrateur pour le faire à la place de l'auteur. Dans ce cas de figure, l'auteur n'est qu'un simple observateur.

L'écriture à la troisième personne est une narration qui se consacre à évoquer des souvenirs, des événements réels ou fictifs. Ecrire le parcours de sa vie n'est pas chose facile. En effet, raconter une vie de soixante ans ou plus dans quelques centaines de pages, relève quasiment de l'impossible à cause de la défaillance de la mémoire humaine ce qui fait qu'une autobiographie purement dite n'existe pas.

Pour cela, l'auteur qui écrit sa propre vie à l'attention de quelqu'un (lecteur) qui ne le connaît pas recourt souvent à l'irréel, à la fiction pour combler un détail qui lui échappe. L'autobiographie est un récit rétrospectif que l'auteur fait de sa propre vie. L'auteur est lui-même le narrateur et s'engage à dire la vérité quand bien même une grande distance sépare le narrateur "je" narrant de celui dont il parle: le "je" narré. Philippe Lejeune définit ainsi les termes du pacte autobiographique. Cet écart dans le temps varie des mois ou des années.

L'écrivain fait un flash-back sur ses propres traces et reconstitue sa vie. Assia Djebar a publié son autobiographie en 1985 sous le titre *L'Amour, la fantasia*. L'écrivaine est née en 1936, c'est-à-dire quarante neuf ans séparent le moment de sa naissance qui constitue le thème de cet extrait du moment où elle en fait le récit. Cependant la venue au monde, ne peut constituer en soi un souvenir, il s'agit toujours d'une narration imaginaire. Une question se pose alors: comment garantir la vérité des faits? Comment identifier avec clarté les composantes du tissu dont chacun de nous est fait? Comment l'écriture autobiographique peut-elle répondre à ce paradoxe? Nous pensons que le problème de la mémoire est souvent posé par les auteurs comme Rousseau qui se propose de combler les

vides de la mémoire par de petits ornements indifférents alors que d'autres écrivains, dans un souci de vérité, constatent l'impasse dans laquelle se trouve l'autobiographie; ce qui échappe naturellement au souvenir.

La démarche de l'autobiographie se balance entre celle de l'historien et du romancier. Toute tentative d'identifier objectivement le "je" narré presque inévitablement son auteur à une impasse ou du moins à un sentiment de déception. Le "je" narré, comme on dit, un être de papier.

Pourquoi Assia Djébar raconte-t-elle, comment elle est venue à l'écriture à la première personne du singulier? L'autobiographie en tant que forme particulière fondée sur l'intériorité et la réflexivité du sujet à lui-même part d'une interrogation: qui suis-je? Cette manière a pour résultat immédiat la décision d'écrire. La relation inhérente, intrinsèque entre l'activité scripturaire et le questionnement fonde l'autobiographie comme projet dont le but est de donner une réponse à la question fondatrice du sujet. Mais le travail qui a pour rôle de saisir l'unité du "je" commence par instituer un écart, distance qui donne comme exemple la séparation entre le soi comme objet de connaissance et le soi comme objet connaissant.

Assia Djébar, puisque c'est d'elle qu'il s'agit dans cette modeste étude, parle en disant "je" dans son œuvre parce qu'il n'y a pas mieux que l'auteur/ narrateur pour mieux raconter sa vie, se dévoiler au public lecteur. Une absence, comme c'est le cas dans *Ces voix qui m'assiègent*, du personnage n'est pas fortuite. D'abord le roman est un essai qui traite d'une question à savoir le pourquoi de son écriture. Pourquoi elle a fait telle ou telle chose à un certain moment de sa vie, de son histoire. Ensuite ce roman retrace l'histoire d'une vie mouvementée, d'une femme écrivain à la recherche d'une identité d'écriture, de ce déchirement culturel. Enfin pour elle si l'écrivain- homme est confronté avec ce qu'il a à dire,

l'écrivain-femme fait face, en plus de cela, à la transgression fondamentale qu'est le seul fait d'écrire, de prendre la parole. Ecrire pour elle, c'est le faire contre quelque chose, contre les autres, contre l'homme surtout. La femme est coupable du seul fait d'écrire, de s'exprimer.

Pour toutes ces raisons, nous pensons qu'il n'y a pas mieux que l'auteur pour raconter sa vie à la première personne du singulier d'où justement absence du personnage. Le Texte est une confession d'un auteur qui relate avec clarté ce qui a motivé tout le travail réalisé dans le passé y compris son expérience dans le cinéma. Le récit d'une vie fait appel à des souvenirs qui peuvent instruire le lecteur¹. Il peut donc donner lieu à de longs développements moraux et/ ou philosophiques. La connaissance de soi peut permettre aux autres de mieux se connaître.

Dans son essai *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djebar offre toute son intimité pour que le lecteur ressente un intérêt à suivre son évolution. Le narrateur personnage est bien distinct de l'auteur. Il fait le récit d'une expérience à la première personne qu'il présente comme sa propre histoire. Ce procédé (typique des romans autobiographiques) offre à notre sens un certain recul qui autorise l'autodérision, la satire... Par bien des aspects, les récits autobiographiques sont comparables à d'autres types de récits: romans réalistes, romans d'apprentissage: ils analysent les grandes étapes d'une vie, rendent compte de sensations...

¹ cf. Rousseau faisant l'aveu de ses fautes et de ses erreurs dans les *Confessions*

Conclusion

Il ne suffit pas de se souvenir pour écrire un récit autobiographique. Bien que l'évocation du passé -les souvenirs proprement dits, soit essentielle pour la cohérence du récit et du genre, l'auteur ne peut pas se contenter de la simple compilation de tranches de vie. Le style n'est pas dactylographique, il est au contraire souvent recherché, même quand il illustre les tâtonnements de la mémoire; la structure du récit est souvent complexe. Le récit autobiographique reste une œuvre littéraire avant tout et il représente pour l'auteur un lieu privilégié où laisser libre cours à son imagination, à ses sentiments.

Songeons lorsque nous lisons un récit autobiographique, que l'auteur a généralement un message à nous transmettre. Seulement, peut-on tout dire? Le choix des anecdotes est contraire au concept même du souvenir. Pourtant, tout dire ferait obligatoirement du récit l'œuvre d'une vie, toujours inachevée et en perpétuel mouvement.

Le récit ne représente jamais une succession anarchique de tranches de vie, les événements doivent avoir une raison d'être, répondre aux attentes du lecteur (ou au contraire les suspendre), se conformer aux modes de pensée et de représentation de l'auteur. Le récit autobiographique est évidemment étroitement lié à la question du souvenir puisque c'est autour qu'il cherche à nouer une relation spécifique avec le lecteur. Toutefois il convient de distinguer le moment où l'esprit se remémore les faits et la phase de réflexion qui précède et accompagne l'écriture. Quel que soit le degré de fidélité au vécu, nous sommes toujours en présence d'un texte et non du réel. Dès lors, c'est l'écriture du souvenir, les choix qu'elle implique, les intentions qu'elle traduit, sa portée qu'il convient de questionner.

Assia Djebar écrit *Ces voix qui m'assiègent* à la première personne pour mieux rendre compte de son passé d'enfance, de jeunesse. Cette oeuvre est la jonction de deux genres: les mémoires et l'autobiographie. Ce texte ne nous expose pas le pourquoi de tous ses romans mais nous offre des bribes de son expérience dans le cinéma. Après avoir étudié le tableau qui nous est offert par l'écrivaine, nous serons amenés à constater qu'il ne s'agit pas ici d'une simple convocation de la mémoire pour évoquer un souvenir, mais d'un récit magnifié.

CHAPITRE III

LA QUÊTE IDENTITAIRE

1. Assia Djébar et la quête identitaire

1.1 La confrontation linguistique

C'est dans *Ces voix qui m'assiègent* que la romancière dévoile son malaise linguistique. Elle est partagée entre "l'entre- deux- langues et l'alphabet perdu" pour reprendre son expression. Assia Djébar s'est mise à étudier sa langue maternelle mais elle n'a pas édité des romans écrits en langue arabe. C'est ce qui lui fait mal psychologiquement car pour elle, être écrivain et ne le faisant pas en langue de naissance reste un point qui taraude l'esprit. La langue arabe, qui à un moment de l'histoire de l'Algérie, a été détrônée de l'école par celle de l'envahisseur mérite qu'on la ressuscite ne serait ce que par l'écriture. La confrontation linguistique de l'écrivaine semble légitime dans la mesure où cette opposition langue arabe/langue française est une des préoccupations essentielles dans le roman *Ces voix qui m'assiègent*.

Le roman essai de Djébar est un aveu par de multiples genres (poèmes, interventions lors des colloques, conférences, articles où elle se confronte souvent dans un déchirement douloureux avec ce "*tangage des langues*". Si écrire est le moyen de la rencontre de soi et de l'autre, dans une connaissance de l'ailleurs et de la découverte d'autres continents, intérieurs et extérieurs, se dire dans la langue de l'autre, semble écrire et inscrire une négation totale au milieu de cette rencontre et de cette découverte. La langue française, en effet, est doublement étrangère pour la simple raison qu'elle n'est pas la langue maternelle et qu'elle a été apprise par le concours du père. Ces deux facteurs déterminent une double barrière, celle des mots de l'Autre et celle de la discrétion de la pudeur, de la séparation qu'elle impose. La quête de soi, un des thèmes récurrents dans le roman, se fait par l'aide d'une écriture en langue étrangère à savoir la langue française qui était et est la langue de l'opresseur, envahisseur et, au temps de la jeunesse de la romancière, la langue coloniale. Le français permet à la narratrice d'avoir sa liberté, lui rend cette parole longtemps

asphyxiée. Pour Assia Djébar, la langue française joue sur deux niveaux opposés et contradictoires: elle est vécue et pensée comme étant la langue de la libération et de l'aliénation, de la contravention d'un espace culturel et social car elle permet aux fille aux fille d'accéder à une éducation qui leur a été longtemps interdite par de pseudo traditions et coutumes qui malheureusement demeurent jusqu'à nos jours. La langue française constitue une sorte d'évasion dans un espace "éperdu de cris sans voix"¹. Cette langue permet à la fille d'échapper à l'enfermement et l'exclusion. "Elle sort parce qu'elle lit".

L'apprentissage de la langue française peut faire peur les hommes car cette arme, cet outil de communication oral et écrit exige la disparition d'une fermeture spatiale pour la femme qui peut avoir pour résultat la secousse de l'autorité de l'homme. Tahar Ben Jelloun le fait remarquer ainsi: "*il fallait dire la parole à une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre(...) la parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme.*" Il s'agit donc de la conquête et de l'exploration de l'espace masculin, de la reconnaissance et de la libération du corps de la femme longtemps enfermé une fois arrivé à l'âge nubile.

La langue française n'a non seulement libéré la femme (Assia Djébar) mais elle lui a également donné le courage de dire haut et fort ce que ses semblables pensent tout bas. En effet "Ces voix qui m'assiègent" ne sont en réalité qu'un procès, un aveu d'un parcours d'écriture.

La langue française est la langue de l'irréductibilité, c'est la langue de pensée, d'écriture de la romancière. Dans cette perspective de la quête, s'éclaire le projet d'écriture qui tend à battre en brèche l'autorité de l'homme dans le domaine. De

¹ *L'Amour, la fantasia* p.13

prime abord, le texte de Djébar pose l'inscription de l'être individu dans son appartenance sociale et historique. Dans cette optique, la quête identitaire ne peut se faire et se concevoir qu'à travers sa situation socio- culturelle d'une part dans le cadre de l'Histoire globale. Le "je" s'écrit du point de vue d'une femme à la recherche et à la quête de soi dans une communauté où la proclamation de soi se fait par rapport et en rapport avec les femmes de sa tribu et des Algériennes en général. Dans cette mesure, le "je" est véhicule d'une expression et d'un message qui ne sont pas individuels mais collectifs. Lorsqu'on emploie le "je", il n'est pas question de l'autobiographie d'une personne particulière qui serait Assia Djébar, écrivaine algérienne universellement connue, revenant sur son passé pour intégrer son présent mais du sort d'une "fillette arabe" à l'image des autres.

Cette perspective est systématiquement visible tout au long du texte et soutenue par les sollicitations de la narration qui peu à peu procèdent à gommer et effacer le "je" pour enfin avantager les "voix" anonymes des femmes qui ont fait l'Algérie. Le qui suis-je? Ou la quête identitaire à travers les écrits de la romancière Assia Djébar est un cri de douleur, un malaise qui la situe entre deux langues, celle de l'ancien colonisateur et la langue maternelle. Se dire dans la langue de l'Autre n'est pas chose facile, c'est en quelque sorte, renoncer à ses origines, sa culture arabo-musulmane. Pour elle, l'écriture en langue étrangère, n'est guère une omission de ses origines ancestrales mais parce que la langue française est la langue de travail, d'écriture, et culture.

Elle dit que c'est la langue qui libère et qui fait souffrir; c'est *la langue coagule des Autres*¹ qui l'a enveloppée dans son enfance. C'est la tunique de Nessus, don du père qui la conduisait par la main, elle, fillette arabe dans un

¹ *L'Amour, la fantasia* p.243

village algérien, chaque matin à l'école. La tunique de Nessus, offerte à Héraclès par sa femme qui l'a reçue du centaure Nessus, brûle la peau de celui qui la met.

Quand elle entend sa propre voix prononcer des mots français, la narratrice endure et souffre, car elle entend dans la langue de l'Autre le gémissement de ses ancêtres sévèrement opprimés. Langue installée dans l'opacité d'hier, le verbe français qui était hier clamé, ne l'était trop souvent qu'en prétoire, par des juges et des condamnés. Elle entame de surpasser cet exil linguistique par le biais de la littérature qui la seconde et l'assiste, sinon dépasser cet exil du à faire le deuil de la langue, à le prendre avec soi, à l'imprimer en/ sur soi.

Dès le moment où il est impossible de se dire dans la langue étrangère, Djébar se retourne vers l'oralité. Dans les montagnes de l'Algérie, l'écrivaine rencontre de vieilles femmes, et dans leur voix d'analphabètes, recueille une mémoire vécue dans le cor, imprimée, cette rencontre détermine la dernière étape de la quête de soi. La narratrice se fait écho de ses aïeules qui ne connaissent pas l'écrit (Jean Déjeux a remarqué que les aïeules sont celles qui gardent la mémoire de l'Histoire ancienne, elles sont les permanentes de l'oralité. Le regard porté sur les aïeules est: toujours un regard de sympathie). Un récit tissé de bouche en bouche dans le cercle des conteuses et des diseuses, la cerne, l'enveloppe et c'est alors un compte à rebours qui se fait. Si l'écriture était avant expression du corps, *la parole identitaire s'écrit toujours sur la peau*, écrit Mireille Calle-Grubert.

La romancière, dans ses romans qu'elle évoque dans l'essai "*Ces voix qui m'assiègent*", tente de rendre droit au parler maternel, le berbère qui est lui-même un dialecte minoritaire par rapport à l'arabe, de faire entendre les voix que la domination masculine a condamnées au silence durant des siècles et par conséquent à l'extinction. Naima Bennani-Smires écrit à ce sujet que le texte de

Djebar balance entre deux pôles: oralité et écriture, et entre deux langues, l'arabe et le français. L'une l'arabe est innée, "*corporelle, phonique*"¹; l'autre le français "apprise, graphique"².

La femme écrivain d'une société où la langue des femmes est une langue orale, "*passé du kalaam*" à "*qalam*", de la parole à la plume."³ Assia Djebar essaie de faire vivre le passé par l'intermédiaire, volontaire ou forcé, de l'écriture, de son écriture en langue française, et de transplanter, d'enraciner la langue de l'Autre dans l'oralité des femmes, de communiquer en langue française ce qu'elle a pu entendre et apprendre dans la langue maternelle.

L'écrivaine aborde donc le problème du croisement des langues et de leur possible transposition l'une par l'autre, autrement dit, la rencontre de deux univers, non seulement en terme d'opposition, mais surtout dans un métissage linguistique qui donne à voir et à lire la réalité différemment.

A une question comment combiner l'écriture en langue française avec le récit oral arabe, Djebar suggère que le premier volet du livre *L'Amour, la fantasia* devait ramener le passé à travers l'écriture en français, et que le second consistait à écouter les femmes qui évoquaient le passé par la voix de la langue maternelle. Ensuite, il faut ramener cette évocation à la langue maternelle. Car, comme elle le déclare, le français pour elle est aussi langue paternelle. La langue de l'ennemi d'hier est devenue pour elle la langue du père du fait que son père était instituteur dans une école française; or dans cette langue il y a la mort par les témoignages qu'elle ramène d'une conquête. Mais il y a aussi le mouvement de libération du corps de la femme car, pour elle, fillette allant à l'école française,

¹ Assia Djebar ou l'identité tatouée, p.119

² N.B.Smires, *ibid.* p.119

³ N.B.Smirs, *ibidem*, p.119

c'est ainsi qu'elle peut éviter le harem. Toutefois, lorsque le corps est devenu immobile, la langue maternelle, elle mémoire, chant du passé ¹ .

L'auteur fait et refait l'itinéraire des langues. Le français étant devenu sa seule langue d'écriture à la croisée du parcours qui se situe entre plusieurs langues, elle essaie de l'arabiser en passant par la poésie. Elle tente de retravailler la langue française "comme une sorte de double de tout ce qu' (elle) a pu dire dans (sa) langue du désir". Mireille Calle- Gruber écrit au sujet de ce dédoublement, de ces blessures que représente la langue maternelle/ paternelle et la langue de l'écriture: " En fait, l'identité, s'exposant découvre que c'est toujours en terme de partage d'être partagé- qu'elle se joue dans le rapport à son autre; à l'autre en soi, à l'autre de l'autre ² . Le voeu d'Assia Djébar est de retrouver une aisance, fluidité, une intimité profonde ce qui s'avère être une entreprise difficile.

Sur le plan poétique, la romancière raconte qu'elle n'écrit en langue française que les vers ayant une équivalence immédiate, instantanée en vers arabes. Elle croit que le français conceptuel et l'arabe sont reliés par un pont secret, un écho commun, une facilité à la fois française et arabe. Quand elle utilise le français pour écrire ses bouquins, elle pense que cet outil linguistique est docile à l'appel et au rythme du récit de l'Autre, mais que pour écrire de la poésie, l'enthousiasme créateur est attaché aux consciences et à ce moment la langue maternelle fait surface d'elle- même .Et si je dis "*tessons de soupir*", *si je dis, circe ou ciseaux de cette tessiture*" *ce n'est pas pour écrire de la poésie savante. C'est parce que je tente de retrouver de possibles vers de la poésie arabe, où la langue fonctionne par allitération.* ³

¹ Mildred Mortimer, Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien, p.201

² *L'extrême contemporain*, pp.19-20

³ Lise Gauvin, Assia Djébar, Territoire des langues: entretien, p.79

Pour Assia Djébar, l'inversion du sujet, de l'adjectif, du complément a un lien évident avec une sensibilité qu'elle qualifie de " maghrébine et qui appréhende les choses par fulgurations soudaines" Il serait dans ce cas là d'une question d'écriture maghrébine en français. Elle précise: " *Moi-même, je saute souvent d'une écriture à l'autre. Mes images, mes souvenirs et les choses concrètes réclame l'emploi de l'arabe, mais je raisonne en français.*" ¹

Aspirer arabiser le français pour dire et exprimer la fluidité, la sensibilité maghrébine, c'est prendre des libertés avec la langue française pour se sentir à l'aise, libre en écrivant. Sa langue serait alors celle de la poésie, une langue qu'il faut travailler, et, toujours sans fin, recommencer à inventer

Comment un écrivain se trouvant en exil écrit-il? Dans sa langue maternelle ou dans la langue du pays d'accueil, de l'exil, la langue de l'Autre? Djébar écrit que le véritable exil réside dans la langue d'écriture: "(...) *cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, se place sans un signe double, contradictoire*" ² . Cette langue française, qu'elle n'emploie pas dans certains cas comme le désir, l'amour, l'espace, est devenue son "pays d'écriture"; elle lui a été imposée comme unique langue d'éducation. Son dialecte, parler maternel, est le berbère qui est lui-même un parler minoritaire par rapport à la langue arabe. Écrivant sur sa propre vie, elle a pu gagner et perdu de l'espace nécessaire. L'écriture lui a permis de franchir cet exil pour s'y retrouver et s'y connaître, exilée toujours et le sachant. Le tangage entre les deux langues lui a permis de trouver sa propre langue d'écrivain à savoir la langue française. Lise Gauvin considère ce voisinage des langues, l'assimilation relation aux langues comme la base même de l'écriture. "*La quête de la parole*

¹ Lise Gauvin, A. Djébar, *Territoire des langues*: entretien, p.79.

² *L'Amour, la fantasia* p.12.

identitaire rejoint, fondamentalement, le souci de toute recherche d'art: inventer une langue" ¹

(...) la littérature pour Assia Djébar, est, constitue le lieu d'attache tant désiré celui, où l'on fait racine, où l'on met pousse (...) La littérature est lieu de l'être: point de quête d' l'identité qui n'en passe pas ses fabulations, qui n'a d'œuvre, immanquablement, dans l'écriture, c'est-à-dire dans les langues. Dualité, pluralité. ²

Ce qui prouverait que le véritable exil pour un écrivain est celui de l'écriture, exil d'un langage qui sert aussi, quand même, à masquer des limites, celles ne pouvoir dire la juste expression, les mots justes. C'est en cela que la fuite et l'exil sont constitutifs de l'œuvre littéraire perpétuellement en quête d'écriture (...) *je prends conscience de ma station permanente de fugitive...j'ajouterais même: d'enracinée dans la fuite...justement parce que j'écris et pour que j'écrive.*³

1.2 Exil et recherche d'une langue littéraire.

Cette entreprise consiste donc, pour A.Djébar, à se dire dans la langue de l'Autre, à ressusciter l'Autre dans la langue et à faire des récits en langue française, des noubas. La langue de l'Autre-le blanc de l'écriture dans la langue de l'Autre, blanc" la plus riche des couleurs qui trompe le moins possible, c'est bien cette flaque ronde de la langue en moi, en nous -langue de l'Autre, devenue pour certains tunique, voile ou armure, mais elle est pour les plus rares, quasiment leur peau ⁴, devient bien la peau d'Assia Djébar.

¹ écrit Mireille Calle- Grubert (Et la voix s'écrit(e) ra, p.279, c'est elle qui souligne)

² *Op. Cité, p.279, Mireille Calle-Gruber.*

³ A.djébar, *Fugitive, et ne le sachant pas*, p.23

⁴ Assia Djébar, *Le blanc de l'Algérie*, p. 264.

En conclusion, disons que l'histoire a toujours été la source de l'écriture pour Assia Djébar. Dans le recueil *Ces voix qui m'assiègent*¹ elle développait les thèmes essentiels qui soutiennent son œuvre. Elle revient ici sur la genèse de ses livres, sur ce mouvement d'aller-retour entre l'Algérie et la France, entre deux langues qui résonnent dans cette "écriture francophone au féminin". La romancière s'est fait le porte-parole des femmes de sa tribu, de sa région natale qu'elle considérait d'ailleurs comme des alouettes naïves qui est le titre de l'un de ses romans. Dans sa quête identitaire, elle n'a pas cessé de citer le rôle du père qui l'a libérée de certaines traditions ancestrales consistant à enfermer la femme du regard de l'autre (homme) une atteint l'âge de la jeunesse, de la puberté. Pour elle le père, qui était instituteur, l'a scolarisée dès son jeune âge pour apprendre à lire et à écrire était une chance unique parce que les autres fillettes de son âge d'alors n'avaient pas eu cette aubaine. La romancière évoque sans cesse le cas de la femme algérienne, la paysanne qui travaille sans répit dans les champs, celle qui a été au côté de l'homme dans la guerre de libération, ne méritait pas ce sort, celui de l'enfermement. Assia Djébar n'a, dans aucun de ses livres, oublié de parler de ses semblables pour dénoncer l'injustice imposée à ces femmes de sa région natale.

Simone de Beauvoir a écrit "*on ne naît pas femme, on le devient*", (*Le Deuxième sexe*, éd. Gallimard. (1949) mais avant elle, Sigmund Freud, dans sa dernière conférence sur "la féminité". On l'oublie trop souvent. Assia Djébar, par le biais de l'écriture, crie haut et fort le mutisme, la passivité des femmes qui se laissent faire sans se manifester sur un ordre établi par de pseudo traditions qui n'ont rien à voir avec la modernité, voire avec l'émancipation de la femme dans le monde.

¹ Albin Michel, 1999.

Comment la mémoire produit-elle le sens, ou plutôt comment l'être humain produit-il sa mémoire pour donner sens à sa vie ?

Ce questionnement éclaire la problématique de l'écriture posée dans son roman et permet de reformuler le projet essentiel du texte ¹. S'agit-il pour Assia Djébar, personne de fonder son être par la production d'une représentation signifiante de son passé ou bien s'agit-il pour elle, romancière, d'assurer la continuité de son art par le biais d'une entreprise scripturale renouvelée sur la base de ce matériel que l'on appelle son autobiographie ? En d'autres mots, plus généralement, dans l'opération de l'écriture autobiographique, l'être vient-il à son histoire et l'affirmation de son identité se fait-elle par la vision qu'il peut avoir de lui-même ou par le discours que l'on développe à son propos, à son égard ? Sa maîtrise de son histoire vient-elle de la manière dont les modalités de l'écriture en question lui permettent de la lire elle-même et par voie de conséquence de l'écrire ?

Les jeunes filles cloîtrées écrivent et en le faisant, elles se détachent de leurs amarres, première étape vers la libération. Dès le départ, l'écriture s'impose non seulement comme pratique intellectuelle, mais aussi comme voie royale vers la rencontre de son propre destin. C'est donc par l'écriture qu'Assia Djébar affirme sa liberté. Et c'est à partir de l'écriture conçue comme jonction entre l'individu et le collectif qu'elle se sentira investie en tant qu'Algérienne pour reparcourir son histoire et l'Histoire de son pays et en tant que femme pour la réécrire d'un point de vue féminin, avec et pour les autres femmes. La femme doit s'arracher le signe pour s'approprier le pouvoir qu'il confère. Or, le signe n'étant pas vierge puisqu'il est marqué de l'empreinte de l'autre, qu'il soit l'étranger ou l'homme, il faut le reparcourir, le redessiner.

¹ Voir *De l'écriture comme voile*, pp. 97-103.

De ce fait, l'appropriation de l'écriture se confond avec un processus de lecture, seule voie possible vers le renouvellement de l'expression et donc incontournable fondement de la liberté. Dans ce procès, l'écriture lecture devient le moteur même du texte. C'est ce qui explique la structure du roman de Djébar, sur lequel porte notre travail de recherche, dans lequel l'intertextualité a une fonction déterminante.

Le livre caractérise ce phénomène métaphoriquement par l'intégration sémantique arabe utilisée pour exprimer la fusion des deux pratiques dans la langue française. Quand on lui demande pourquoi sa fille de quatorze ans n'est pas encore voilée, la mère de la narratrice répond : "*Elle lit*", vocable qui dans le dialecte algérien désigne simultanément la lecture et le fait de faire des études : *Bref, cette attitude de lectrice est loin d'être simple, encore moins passive, (...) et c'est ainsi que nous comprenions mieux le propos maternel précédemment évoqué : elle lit, donc elle n'est pas voilée, donc elle est libre de ses mouvements pensante et émancipée.*¹

Assia Djébar se fait écoute et écho de ses aïeules, de ces femmes qui ignorent l'écrit mais en qui elle se reconnaît. Le cheminement se fait alors à rebours car l'écriture étant également corps, la voix en sera l'expression la plus pure. C'est la raison pour laquelle la romancière recueille puis transcrit les récits de femmes renouant ainsi avec la tradition dont elle s'est d'abord éloignée mais qu'elle retrouve dans l'urgence du cri : *Si le premier volet est de ramener le passé à travers l'écriture en français, le deuxième est d'écouter les femmes qui évoquent le passé par la voix, par la langue maternelle. Ensuite, il faut ramener cette évocation à travers la langue maternelle vers la langue paternelle. Car le français est aussi pour moi langue paternelle. La langue de l'ennemi d'hier est*

¹ Brahim, Denise, "L'Amour, la fantasia une grammatologie maghrébine", Itinéraires et contacts de cultures, Paris, Université 13 et édition L'Harmattan, n° 11, 1990, pp. 120 – 21.

devenue pour moi la langue du père, du fait que mon père était instituteur dans une école française; or dans cette langue il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène. Mais il y a aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. Toutefois lorsque le corps est devenu immobile, la langue maternelle, elle, est mémoire, chant du passé. Vous trouverez dans ces récits de femmes des sortes des tournures populaires que j'insère par une traduction voulue au premier degré. (...).

(...) j'ai voulu une sobriété du style quand il y avait rappel de la souffrance. Quand j'écoutais des femmes de ma région, j'ai remarqué que plus les femmes avaient souffert, plus elles en parlaient sous une forme concise, à la limite presque sèchement. Pour moi la voix de ces femmes est l'opposition voulue à tout le style officiel. ¹

La langue de l'autre semble d'abord impuissante d'écrire ou à transcrire, elle ne fait que mutiler et renvoyer à la face de l'écrivain son impuissance et son aphasie face à cette mémoire orale collective foisonnante qui se meurt. En transcrivant de façon intégrale les voix des femmes et en les stratifiant et superposant aux premiers écrits des conquérants de la terre algérienne, en se faisant lectrice, récrivaine et *diseuse*, Assia Djébar finit paradoxalement par donner vie aux voix asphyxiées de la grotte du Dohra et à renouer avec les traditions de la poésie élégiaque. Comme le dit Mireille Calle Gruber: *Après les œuvres marrantes où l'écriture d'Assia Djébar se creuse des déchirures de la transfuge dans la langue adverse, viennent aujourd'hui les œuvres d'altérité: où il s'agit moins d'écrire dans la langue- de- l'autre que d'écrire les langues avec l'autre, avec les autres.* ²

¹ "Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien" Op. cit. pp. 201 – 202.

² Mireille Calle Gruber, Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Paris, Maisonneuve et La Rose, 2001, p.255

Conclusion

Raconter sa vie est une satisfaction qu'on se refuse difficilement. C'est la preuve qu'on a bien existé et qu'un interlocuteur est là, prêt à s'intéresser à vous. Les grands hommes, et aussi les moins grands, ont toujours brûlé de s'adresser au reste des mortels en écrivant leurs mémoires. Les autres, les gens ordinaires, se satisfaisaient du public plus restreint de la veillée familiale ou du comptoir d'un café du coin.

Mais, maintenant, cette relativité des destins individuels n'est plus de mise. L'idée s'est imposée que toutes les vies se valent et sont bonnes à raconter. L'histoire d'un paysan ou d'une femme de ménage est aussi riche de sens et d'humanité que celles d'un chef d'état ou d'un prix Nobel. Les grands moyens d'information sollicitent les citoyens de base. L'homme de la rue est devenu un témoin capital et la ménagère une héroïne de la radio.

Les médias ne sont pas les seuls à vouloir démocratiser ainsi les personnages de leur répertoire. Les sciences humaines suivent le même chemin. Historiens, sociologues, ethnologues, linguistes, vont interroger les paysans et les ouvriers, les femmes du peuple, les artisans. Des chercheurs viennent recueillir méticuleusement les débris de ces existences qui se sont écoulées dans la peine et l'obscurité et sur lesquelles auparavant personne ne levait les yeux. Une question s'impose: d'où vient donc ce goût pour les "récits de vie", pour ces histoires anonymes, pieusement sauvées de l'oubli et reconstituées avec soin?

L'idée de faire parler des personnes âgées est apparue naturellement lorsqu'on s'est aperçu qu'avec l'accélération de l'histoire des pans entiers de notre passé sombreraient dans l'oubli, lorsque ces derniers témoins auraient disparu. Djebbar est allée glaner toute l'histoire de presque toutes ses œuvres auprès des femmes

paysannes du village natal du Mont Chenoua. Recueillir les souvenirs de cette génération charnière entre le modernisme et la tradition devenait urgent. Les propos des femmes du village natal de la romancière seraient pour l'avenir des documents inestimables. Ils constitueraient des archives sonores d'une époque définitivement révolue.

Ces récits de vie permettraient de mesurer l'impact des événements et des mutations sur les individus, de donner de la chair aux descriptions des grands bouleversements politico-économiques. Ils montrent que l'histoire n'est pas une machinerie abstraite, un mouvement grandiose et anonyme conduisant l'humanité vers un destin collectif, mais une somme d'expériences individuelles, un jeu compliqué fait de souffrances et de passions, de volontés contradictoires, dans lequel chacun, à sa place, tient un rôle, si modeste soit-il.

Ce mouvement correspondait aussi à un accent nouveau mis sur l'histoire sociale, sur le rôle historique de couches de la population considérées jusqu'à présent comme des exécutants passifs. Donner la parole aux pauvres, aux humiliés, aux sans-voix, c'était les faire entrer dans l'histoire, leur rendre leur dignité d'acteurs à part entière de l'épopée collective. Le recours au récit de vie pour Assia Djébar est une valeur de militantisme. C'est un acte politique. C'est manifester qu'il y a plusieurs histoires, que les grands de ce monde, les nantis, ne sont pas les seuls propriétaires du passé. C'est rendre au peuple ce qui lui faisait le plus cruellement défaut : la parole, semble nous dire la romancière dans son essai *Ces voix qui m'assiègent*.

Sa maîtrise de son histoire vient-elle de la manière dont les modalités de l'écriture en question lui permettent de la lire elle-même et par voie de conséquence de l'écrire ?

Avec Assia Djebar, l'irruption dans le champ littéraire maghrébin de la femme-parole et de la femme-signe est capital en ce qu'elle participe à la formulation de formes, de représentations et de mythes qui sont les fondements de l'identité. Or, ces formes et ces mythes sont produits sur la base d'une forme importée, le roman, et en rapport avec un double référent, une double écriture en attraction et en confrontation pour deux lectorats, en vue de deux horizons d'attente. Cela amène nécessairement cette littérature et cette écriture à se concevoir autrement en fonction de catégories permettant de dépasser les catégories traditionnelles de sa lecture. D'où le statut de littérature de la postcolonialité dont son œuvre est une expression exemplaire.

Sur le plan formel, cette procédure se fait par une opération réalisant l'intégration qui souligne l'intérêt de l'oralité dans le texte. De cette manière naît le travail intellectuel d'une femme portée par la modernité et de celui de ses ancêtres assurant la transmission de l'héritage culturel par la parole restée vive.

Dans son livre autobiographique "*Ces voix qui m'assiègent*", l'autobiographie en tant que détour par l'écriture devient acte que la voix perpétue dans le présent du texte. L'aboutissement équivaut à ce que Edouard Glissant appelle l'"*oraliture*", une symbiose entre le texte et la parole.

S'il est évident que la langue française s'est imposée par la force, qu'elle constitue une violence faite à la culture et à la langue arabo-berbère et qu'elle ait coupé de leur racine ceux qui l'ont apprise, elle s'inscrit néanmoins sous un double signe contradictoire : elle est la langue de l'autre qui libère, elle a le pouvoir de briser les tabous, les murs de l'enfermement, elle reflète le combat des femmes, elle est le chemin qui trace les sillons d'une révolte souterraine. De ce fait, la langue de l'autre se trouve doublement détournée : elle devient espace d'aliénation et de liberté, un espace pour *se dire*.

Les premiers qui ont utilisé la langue française en terre algérienne nouvellement conquise et soumise l'ont fait pour assurer la suprématie de cette langue et pour commencer l'effacement de la culture algérienne. Or voilà que quelques dizaines d'années plus tard, au moyen de cette même langue, Assia Djébar leur renvoie leur échec et dévoile au monde les horreurs commises à l'encontre des asphyxiées des grottes du Dahra.

Ecrire et lire ne font plus qu'un, et la voix qui se situait au-delà de la haie semble enfin la franchir. Lorsque la narratrice dit "*je l'ai lu*" (à propos du récit d'Eugène Fromentin relatant l'histoire des deux naylettes tuées par les soldats français), avant même qu'une voix de femme ne le lui raconte. En racontant à son tour "*l'écrit lu*", la romancière inverse l'ordre de la transmission qu'elle s'était elle-même imposée, à savoir écrire pour transcrire ce que lui a été raconté.

Le mot "lu" est rempli de sous-entendu, car c'est le mot utilisé en arabe pour dire que quelqu'un fait des études : on dit de lui ou d'elle qu'il ou qu'elle "lit". C'est d'ailleurs la réponse de la mère de la fillette lorsqu'on lui demande pourquoi sa fille pubère n'était pas encore voilée : "*elle lit*" répond-elle pour toute explication.

Assia Djébar qui maîtrise parfaitement l'art de bien raconter, se met dans la peau d'une conteuse, mais l'approche est déjà faussée, car le verbe appris a changé sa position vis-à-vis du verbe, comme si la main qui a pris le stylo pour écrire des signes étrangers est irréversiblement coupée du reste de sa société. Parce que la narratrice *lit*, elle continue de libérer les autres voix. Pour une fois *lire* semble faire revivre les voix, d'autant plus que l'histoire des deux naylettes a été elle-même racontée à Fromentin par un ami officier, qui décide de la mettre par écrit dans son texte *Un été au Sahara* (Eugène Fromentin, *Un été au Sahara*, Paris, Plon, 1879), et non pas de peindre la scène.

Dans sa démarche exploratrice, Assia Djébar inscrit son texte dans un chantier intertextuel où l'acte de lire est primordial. Elle fait une lecture-réécriture qu'elle tente de faire passer à l'oral en l'enveloppant du voile ancestral. Le voile épais de la langue semble se dissiper lorsque l'écrit et l'oral se rejoignent grâce à ce récit raconté après avoir été *lu*.

Pour la romancière, les éléments qui composent l'histoire individuelle, de la mémoire collective féminine et de l'histoire algérienne sont intrinsèquement liées et sont indissociables de la structure du livre lui-même où Assia Djébar fait souvent une vision dans son passé pour bien se remémorer les événements.

La littérature, c'est raconter la vie, ses faiblesses, forces, événements, troubles et forces. L'âme humaine a toujours besoin de faire éblouir les mots, de faire bouger et rendre vivants les différentes formes de littératures : prose, poésie, essais, théâtre, nouvelles...en définissant l'humanité en toutes ses extrémités.

Lorsque Assia Djébar écrit, elle affronte un mode d'expression normatif, faire revivre les premières contraintes de l'ordre, celles de la grammaire, du plan et de l'orthographe. Ecrire pour la romancière, c'est laisser un relief de sa propre culture, se retrouver seule avec soi-même, avec ce que l'on veut transmettre à d'autres, mais qui impose d'abord une confrontation silencieuse, en double communication : avec soi-même et avec autrui. Quand Assia Djébar parle d'elle-même, elle le fait en réalité en nom de toutes les femmes silencieuses auxquelles on a interdit la parole par l'enfermement. Dans la préface des *Contemplations* (1856), Victor Hugo écrit : *On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous, de nous, leur crit-on. Hélas, quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas?*

En effet, Assia Djébar va dans le même sens de la citation de Hugo car dans tous ses romans, elle dénonce à cor et à cri un état lamentable dans lequel est confinée la femme algérienne, notamment de sa région natale. Elle publie des livres tels que *La soif*, *Les alouettes naïves*, *Femme sans sépulture*...où il est question de plaidoirie pour dire, critiquer la situation de ses semblables.

Dans notre étude, on a essayé dans la première partie de parler de l'émergence de l'écriture féminine dans une société qui fait de la ségrégation entre les sexes et relègue la femme à un rang avilissant. C'est pourquoi Assia Djébar, dès sa jeunesse se rebelle contre le diktat de l'homme imposé aux femmes en publiant son premier roman *La soif* (1957) qualifié par les critiques littéraires de roman de jeunesse. Nous avons également tenté de parler de ce qui a poussé l'écrivaine à violer des tabous restés longtemps en friche à savoir : pourquoi enfermer et cloîtrer la jeune fille une fois arrivée à l'âge pubère? N'est-elle pas un être humain, une âme à part entière au même titre que l'homme? Ce comportement vis-à-vis de la femme est héritée de l'époque antéislamique où les arabes enterrent les fillettes nouvellement nées sous prétexte du déshonneur, sauf que de nos jours, les femmes ne sont pas assassinées mais on leur interdit l'accès au savoir, la sortie et parfois même le travail. Ce sont tous ces thèmes dont traite la romancière Djébar.

Dans son roman *Les alouettes naïves*, titre qui en dit beaucoup, elle soulève avec acuité le problème de la femme. Elle en veut aux femmes de se laisser faire, de ne pas réclamer un droit qui est le leur : l'éducation qui est un don divin. Assia Djébar se manifeste contre ce chauvinisme à l'égard des femmes car l'homme doit savoir que le sexe féminin est sa moitié et sans lui il y aura un grand déséquilibre : pas de survie sans femme.

Dans la plupart de ses romans, où beaucoup de points de vue sont justes et féconds, rien n'est négligé pour lutter contre la phallocratie. Dans quelques mots de moquerie gouailleuse, elle se donne le plaisir de dire dans *La Soif* (pp. 66-68) : *Un homme veut une femme parce qu'il a froid ; pour cette seule raison, ils cherchent tous à se froter si souvent au plaisir. Pauvres petits vers qui tous, un beau jour, finissent par se prendre pour des dieux ! Moi, je n'aime pas les dieux.*

Assia Djebar est un artiste de talent. Elle sait peindre. Sa phrase vaut par la simplicité, la netteté. Il faut y ajouter la sensibilité, la couleur, l'émotion. Par l'esprit, elle est fille de Mme de Staël dont le roman *Corinne* a présenté pour la première fois les revendications féministes.

Assia Djebar, qui rêve d'un Islam ouvert et égalitaire dans une société dite musulmane, se voit construire un château de sable puis qu'elle constate de jour en jour que le traitement réservé aux femmes n'est pas le même que celui réservé aux hommes. Elle écrit *Loin de Médine*, narration à plusieurs niveaux, pour se rapprocher de ce *vieux temps remis debout*, mais aussi des passions, de la parole libre et multiple des femmes de Médine, humbles ou connues, mais transmettrices et actrices de cette histoire islamique. La romancière connue pour son engagement pour les causes justes, n'a ménagé aucun effort physique ou intellectuel pour promouvoir le droit des femmes à la liberté, à l'éducation au travail et surtout au bon traitement de l'homme.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons beaucoup axé notre analyse sur les thèmes récurrents dans le livre *Ces voix qui m'assiègent*. Dans un premier temps, Assia Djebar nous parle de son parcours francophone de 1957 à 1997 en commençant par cette citation D'André Du Bouchet:

- *Ecrire*

Pour ne pas rester

Les mains

Nues

... pour que mon poème serve de route

A ce que je ne connais pas.

André Du Bouchet,

Carnets (février 1953)

Elle avoue son malaise quant à l'écriture en langue française, langue de l'ennemi d'hier. Elle insiste beaucoup sur l'identité d'écriture, de la confrontation, de ce marmonnement linguistique. Elle parle aussi de l'entre- deux- langues et l'alphabet perdu faisant bien entendu allusion à la langue berbère longtemps marginalisée par les pouvoirs publics et qui a été finalement reconnue comme langue régionale, en attendant qu'elle soit promue langue nationale.

Assia Djébar, de par sa formation d'historienne, maîtrise l'art de bien dire les choses, d'en faire la description précise pour éclairer les lecteurs. La romancière nous informe sur les dix années de silence et le pourquoi de cette longue pause. Elle ne cesse de parler du combat des femmes et leur rôle pendant la libération de l'Algérie du joug colonial.

L'écriture d'Assia Djébar, si elle dénonce avec vigueur la réalité coloniale, n'a jamais manqué de lucidité et de rigueur vis-à-vis de la situation post-coloniale. Quels que soient les regards portés sur l'Algérie colonisée ou post-coloniale, l'œuvre djébarienne reste profondément guidée par un examen critique de l'humain, un questionnement profond de ses valeurs, où qu'il soit, d'où qu'il vienne. Ainsi l'appartenance à un pays, à une mémoire ou à une histoire n'exclut en rien l'intransigeance avec laquelle la romancière demande des comptes aux

siens. L'éloignement, la distance, l'exil, la vie ailleurs, en Europe ou même aux Etats-Unis, tels qu'ils apparaissent dans *Ces voix qui m'assiègent*, sont mis au profit d'un regard sur l'Autre afin de mieux cerner celui porté sur soi. Tout l'art d'Assia Djébar réside dans ce va-et-vient incessant, dans ce voyage inlassable où le Nord et le Sud, l'Est et l'Ouest sont des lieux de liberté individuelle, complémentaires, nécessaire en définitive, au voyage intérieur, le vrai voyage qui compte dans un rapport au monde où la dimension métaphysique est importante et très présente.

Et si certains écrits au Maghreb et particulièrement en Algérie prêchent un discours surpolitisé ou un engagement politique idéologique facile, rapprochant la création littéraire du discours, Assia Djébar s'est gardée très tôt de tomber dans cette attitude. Son œuvre est un lieu de questionnement, d'interrogation. Elle doute plus qu'elle n'affirme. Ce doute est salutaire car il est une mise en question profonde de certitudes combien erronées et négatives. En cela l'œuvre de Djébar échappe à la simplification exagérée de l'univers social ou politique que développent certains romans maghrébins.

La démarche d'Assia Djébar est une vraie quête des vérités, vérités de toutes sortes : historiques, politiques, amoureuses, métaphysiques. Elle semble nous prévenir, utilisant pour cela la dérision et l'autodérision contre tant de discours autosatisfaits, trop sûrs d'eux-mêmes, parfois provenant même des intellectuels les plus avertis. C'est que le risque dans l'absence de reconnaissance de ses propres errements est grand. Les erreurs sont souvent fatales, les préjudices irréparables.

L'écrivaine interroge le monde. Appartenance religieuse, croyance, foi, Dieu, identité, amour, utopie, langue, l'Autre, parole, nature, terre, Histoire, guerre, mémoire, exil, oubli, illusion, idéologie, destinée de l'homme, tant de questions

graves sont posées régulièrement avec courage dans le roman *Ces voix qui m'assiègent*, dont l'écriture est habitée par un grand souci de tolérance, de dénonciation des fanatismes, de quête de la lumière, lumière recherchée comme une paix intérieure, un havre dans la tempête permanente. La lumière intérieure, mystique est invoquée pour tenter de dissiper l'obscurité régnante, la cécité menaçante de tout bord.

Assia Djébar fait le constat du paradoxe humain, de la petitesse de l'homme comme de sa grandeur, de son amour comme de sa haine. Homme fait loup pour l'homme, ange et démon à la fois. Ainsi l'œuvre est-elle au centre d'un paradoxe peu banal : rarement une œuvre affiche une telle sérénité, une beauté apaisante tandis qu'elle écrit les conflits extérieurs du monde, les conflits intérieurs de l'être. Les antagonismes qui sous-tendent les propos ne sont jamais gratuits et ne font pas du cri une valeur littéraire mais créent une intensité où la langue s'écoute comme une musique profonde où chaque mot est comme une note nécessaire au reste de la partition. Le silence, combien parlant de l'écrivaine durant toute une décennie, est souvent là pour redonner toute sa place au mot, à son poids.

Assia Djébar s'élève avec responsabilité contre la violence, la tragédie algérienne et la permanence de la guerre et de l'insécurité. D'une nouvelle à l'autre, interpellée par la réalité de son pays d'origine, la romancière l'interpelle à son tour, compare, questionne, se souvient rappelle, tente de comprendre, témoigne, décrit, met la littérature au service de la morale.

La crainte de l'écrivaine, qu'elle n'a cessé de développer tout au long de son œuvre, naît de ce sentiment fort que la littérature, au bout du compte, si elle doit

être parole des hommes, reste pourtant tragiquement impuissante, mais en cela réside son humanité comme "*La parole qui n'a peut-être rien dit*" ¹.

¹ Mohammed Dib, *Le Cœur insulaire*, p. 96.

Bibliographie

Sources primaires

Bey, M., *Au commencement était la mer*, Paris/La tour d'Aigues: Ed. Marsa/Ed. de L'Aube,2003.

_____/, *Nouvelles d'Algérie*, Paris: Grasset, 1998.

_____/, *Entendez-vous dans les montagnes*, La Tour d'Aigues/Alger:Ed. De l'Aube/Ed. Barzakh, 2002.

_____/, *Sous le jasmin de la nuit*, La Tour d'Aigues/Alger: Ed.de l'Aube/Ed. Barzakh, 2004.

Cixous, H., *Souffles*, Paris: des femmes, 1975.

_____/ Gagnon M. & Leclerc A., *La venue à l'écriture*, Paris:Union générale d'Editions 1977.

_____/, *Vivre l'orange*, Paris: des femmes, 1979.

_____/,"De la scène de l'inconscient à la scène de l'Histoire, chemin d'une écriture", in *Hélène Cixous, chemin d'une écriture*, F. Van Rossum-Guyon & M. Diaz-Diocaretz (eds), Paris: Presses universitaires de Vincennes, 1990, p.15-34.

_____/, *Or, les lettres de mon père*, Paris: des femmes, 1997.

_____/, "Pieds noirs", in *Une enfance algérienne* (textes recueillis par L.Sebbar), Paris: Gallimard, 1997, p.58-66.

_____/, *Osnabrück*, Paris: des femmes, 1999.

_____/, *Les rêveries de la femme sauvage, Scènes primitives*, Paris: Galilée, 2000.

Djebar, A., *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris: des femmes, 1980.

_____/, *L'Amour, la fantasia*, Paris: Albin Michel, 1995 (1^{ère} éd: 1985).

_____/, *Vaste est la prison*, Paris: Albin Michel, 1995.

_____/, *Le blanc de l'Algérie*, Paris: Albin Michel, 1995.

_____/, *Oran, langue morte*, Arles: Actes Sud "Babel", 1997.

_____/, *Les Alouettes naïves*, Arles: Actes Sud "Babel", 1997 "1^{ère} éd: 1967).

_____/, "Les yeux de la langue", in *Postcolonialisme et autobiographie: Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Alfred Hornung & Ernsperger Ruhe (eds). Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1998, p.97-99.

_____/ "Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité", <http://www.remue.net/cont/Djebar.html>.

_____/, *La disparition de la langue française*, Paris: Albin Michel, 2003.

Dib, M. *Qui se souvient de la mer*, Paris: Ed. du Seuil, 1962.

Duras, M., *La Douleur*, Paris: P.O.L., 1985.

Memmi. A., *La statue du sel*, Paris: Gallimard, 1972.

Les Belles Etrangères, 13 écrivains algériens, La Tour d'Aigues/Alger:Ed. de l'Aube/Ed. de Barzakh, 2003.

Sources secondaires

a. Critiques Littéraires

Dollimore, Jonathane: *Death, Desire, and Loss in Western culture*, London: Allen Lane, The Penguin Press, 1998.

Schiesari, Juliana, *The Gendering of Melancholia: Feminism, psychoanalysis, and the symbolics of Loss in renaissance Litterature*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Sultan, Nancy, *Exil and poetics of Loss in Greek Tradition*, Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield, 1999.

Ziegler, Robert, *Beauty Raises the Dead, Literature and Loss in de fin de siècle*, Newark /London: University of Delaware Press, 2002.

Cabe, Susan, *Elisabeth Bishop: her poetics of Loss*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994.

Watkin, William, 1970-: *On mourning: theories of Loss in modern literature*, Edinburgh University Press, 2004.

b. Linguistique/Critique d'art

Bilingualism across the lifespan: aspects of acquisition, maturity, and loss, Kenneth Hytlenstam and Lorraine K. Obler (eds), Cambridge University Press, 1989.

Moorjani, Angela B.: *The Aesthetics of Loss and Lessness*, London: Macmillan, 1991.

c. Thèses dans le domaine littéraire (selon le Fichier Central des Thèses)

Alwan W. *L'écriture de la perte chez Pascal Quignard* (Doctorat nouveau régime, en cours, Université Lyon 2).

Cikalovski K. *Une Ecriture de l'Absence et du Manque : quand le vide et le plein s'interpénètrent*, chez Romain Gary et Emile Ajar (Doctorat nouveau régime, en cours, Université de Paris 7).

Colcanap.M. *L'écriture oscillatoire dans le roman contemporain à partir d'œuvres d'Italo Calvino, de Robert Pinget et de Thomas Pynchon* (Doctorat nouveau régime, en cours, Université de Paris 3)

Delage, C., *Le sentiment de la perte ou l'émergence d'une nouvelle écriture dans l'œuvre poétique complète de Pedro Garfias, Jeanne Benguigui et K. Arthur Nortje* (Doctorat nouveau régime, en cours, Université de Montpellier 3)

Fort, P-L., *La mort et le deuil par les écrivains femmes* (Doctorat nouveau régime, en cours université de Paris 7)

Ghefrane M, *L'étude de la crise par les concepts de la perte et du deuil dans l'approche psychanalytique de l'écriture marocaine de langue française* (Doctorat de 3^{ème} cycle, en cours, Université de Lyon 2)

Hamano K., *Georges Bataille: La perte, le don et l'écriture*,(D.S.R.(soutenue), Université de Nancy 2)

Nam, S-K., *La perte d'identité chez Beckett*, (Doctorat nouveau régime, en cours, Université de Paris 8)

Racine R., *Le mythe de Cassandre vingt apparitions de la prophétesse troyenne: entre perte et recherche d'identité* (Doctorat nouveau régime, thèse soutenue, Université de Paris4)

Théorie et Critique littéraire, Sociologie : Le Maghreb

Algérie littérature/Action, Nov. 1996, Paris: Ed. Marsa, p.75-78(interview avec Maïssa Bey).

Bonn, Ch., *Le Roman algérien de langue française*, Paris: L'Harmattan, 1985.

_____/,"Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française", in: *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Ch. Bonn et Y. Baumstimler (eds), Etudes littéraires Maghrébines, no.1, Paris: L'Harmattan, 1991, p.11-25.

_____/ , *Littérature maghrébine & littérature mondiale*, Ch. Bonn & A. Rothe (eds), Würzburg: Verlag Königshausen & Neuman, 1995.

_____/ , *Littérature des immigrations, 1: Espace littéraire émergent & 2: Exils Croisés*, Charles Bonn(ed), Etudes littéraires maghrébines, no 7, Paris: L'Harmattan, 1995

_____/ , "L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité, Littérature ou l'énigme de la reconnaissance", in: Mathieu, Martine, *Littératures autobiographique de la Francophonie*, C.E.L.F.A., Paris: L'Harmattan, 1996, p.203-223.

_____/ , "Paysages littéraires algériens des années 90 et postmodernisme littéraire maghrébin" In: *Paysages littéraires Algériens: témoigner d'une tragédie?* Ch. Bonn F. Boualit (eds), *Etudes Littéraires Maghrébines*, no 14, Paris: L'Harmattan, 1999, p. 7-23.

Chikhi, B., *Maghreb en textes. Ecriture, Histoire, Savoirs & symbolique*, Paris: L'Harmattan, 1997.

_____/,"*La psychopathologie et ses fictions*", in:*Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Ch. Bonn et Y. Baumstimler 'eds), *Etudes Littéraires Maghrébines*, no.1, Paris: L'Harmattan, 1991, p. 79-91.

Chaulet-Achour, Ch., *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Paris: Ed. Séguier, 1999.

_____/,"Autobiographie d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture", in *Littératures Autobiographiques de la Francophonie*, Mathieu; M (eds), C.E.L.F.A., Paris: L'Harmattan, 1996, p. 291-308.

- _____/,"La place d'une littérature migrante en France, Matériaux pour une recherche", in: *Littératures des immigrations*, 2: Exils croisés (dir. Par Ch. Bonn), *Etudes Littéraires Maghrébines*, no. 8, Paris: L'Harmattan, 1995, p. 115-124.
- Calle-Gruber, M., Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regard d'un écrivain d'Algérie, Paris: Maisonneuve et Larose, 2001.
- Calle-Gruber, M. et Cixous, H., *Hélène Cixous, photos de racines*, Paris: des femmes, 1994.
- Cals, C., "Questionnement du schéma oedipien dans le roman maghrébin", in: *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Ch., Bonn et Y. Baumstimler (eds), *Etudes Littéraires Maghrébines*, no.1, Paris: L'Harmattan, 1991, p. 49-61.
- Expressions Maghrébines*, "Hélène Cixous", Vol.2. no 2. 2003, Revue semestrielle de la Coordination Internationale de Chercheurs sur les Littératures maghrébines (CICLIM).
- Expression Maghrébines*, "Qu'est qu'un auteur maghrébin", vol. 1, no 1. été 2002. (CICLIM).
- Derrida, J., *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, Paris, 1996.
- _____/,"L'une des pires interdictions: l'interdiction d'une langue", "L'Actualité Littéraire", *Algérie Littérature/Action*, No. 9 Mars 1997, p. 105-116
- Déjeux, J., "L'émergence du "Je" dans la littérature maghrébine de langue française", *Autobiographie et récits de vie en Afrique. Itinéraire et Contacts de Cultures*, vol. 13, 1^{er} semestre 1991, Paris: L'Harmattan, p.23-29.
- _____/,"Au Maghreb, la langue natale du "je", Mathieu, M. (dir.): *Littératures autobiographique de la francophonie*, C.E.I.F.A., Paris: L'Harmattan, 1996, p. 181-195.
- Donadey, A., "Assia Djébar's poetics of Subversion", in *L'Esprit Créateur*, summer 1993, vol. XXXIII No. 2, p. 107-117.
- _____/,"Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Palimpsest", in *World Literature Today*, 74.1. Winter 2000, University of Oklahoma, p.27-36.
- Gafaïti, H., "Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle", *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants. Itinéraire et Contact des Cultures*, Volume 27, 1^{er} semestre 1999, Paris: L'Harmattan, p. 119-128.
- _____/,"Substrat psychanalytique et lecture rhétorique (A propos de *La Pluie* de Rachid Boudjedra), in: *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Ch. Bonn et Y. Baumstimler (ed), *Etudes Littéraires Maghrébines*, no. 1, Paris: L'Harmattan, 1991, p.61- 71.
- Geesey, P., "Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia* in: *Dalhousie French Studies* 35, 1996, p. 153-167.

Ghaussy, S., "A Stepmother tongue: "Femining Writing" in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Calvacade*", in: *World Literature Today*, 68:3, Summer 1994, University of Oklahoma, p. 457-62.

Gontard, M., *Le moi étrange, Littérature marocaine de langue française*, Paris: L'Harmattan, 1993.

Grand Guillaume, G., *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris: Maisonneuve & Larose, 1983.

Gruber, E., "Du Bilinguisme théologique aux transmissions romanesques dans *Loin de Médine*", (Communication du colloque *Assia Djébar, nomade entre les murs. Pour une poétique transfrontalière*, 27-29 Nov. 2003)

Hess, D., "L'Histoire et la perception du temps: la non linéarité chez Assia Djébar", in *Présence Francophone, Revue Internationale de langue et de littérature*, no.54, Worcester, USA, 2000, p.65-80.

Huughe, L., *Ecrits sous le voile, romancières Algériennes francophones, écrits et identité*, Paris: Publisud, 2001.

Khatibi, A., *Le roman maghrébin*, Paris: François Maspero, 1968.

_____, *Maghreb pluriel*, Paris: Ed. Denoël, 1983.

_____, *Penser le Maghreb*, Rabat: Société Marocaine des Editeurs Réunis, 1993.

Laroussi, F., *Pluralisme et identités au Maghreb*, Publication de l'Université de Rouen, 1997.

Malouf, A., *Les identités meurtrières*, Paris: Grasset, 1998.

Memmi, A., *Portrait du colonisé, précédé par le Portrait du colonisateur*, Paris: Gallimard, 1985, (1^{ère} édition 1957).

Mortimer, M., "Assia Djébar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography", <http://www.indiana.edu/~o7Eiupress/journals/ralra1128-2.html>.

Mostaghanemi, A., *Algérie. Femmes & Ecriture*, Paris: L'Harmattan, 1985.

Regaieg, A., "L'Amour, la fantasia, d'Assia Djébar: de l'autobiographie à la fiction", *Nouvelles Approches de textes littéraires maghrébins et migrants, Itinéraire et contacts de cultures*, vol.27, 1^{er} semestre 1999, Paris: L'Harmattan, p.129-135.

Autobiographie: Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin, A. Hornung & E. Ruhe (eds) Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1998, p.161-177.

Zouari, F., *Pour en finir avec Shéhérazade*, Tunis: Ed. Cérès, 1996.

Théorie/Critique Littéraire

Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris: Ed. du Seuil (Collection "Tel Quel"), 1973.

Barthes, R., *Essais Critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris: Ed. du Seuil 1984.

Clancier, A., *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse: "Nouvelle Recherche", PRIVAT, 1973.

Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris: Ed. de Minuit, coll. 10/18, 1969.

Dollé, M., *L'imaginaire des langues*, Paris: L'Harmattan, 2001.

Jakobson, R., *Huit questions de la poétique*, Paris: Ed. du Seuil, 1977.

Kristeva, J., *Sémiotiké*. Paris: Ed. du Seuil, 1969.

Kristeva, J., *Soleil Noir, Dépression & Mélancolie*, Paris: Gallimard, 1987.

Fontaine, D., *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris: Ed. Nathan, 1993.

Lejeune, F., *L'autobiographie en France*, Paris: Armand Colin, 1971.

_____/, *Le Pacte autobiographique*, Paris: Ed. du Seuil, 1975.

Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1972.

Todorov, T., *Introduction to poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

(Publication originale: *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Ed. du Seuil, 1968)

_____/, *genres in Discourse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____/, *Littérature et signification*, Paris: Larousse, 1967.

_____/, *Poétique de la prose*, Paris: Ed. du Seuil, 1978.

Reuves Littéraires et Articles de Journaux

"Algérie: l'écriture face à la violence", *Le Monde Littéraire*, Novembre 2003.

Aïssaoui, Mohamed. *De l'Algérie à l'Académie*, in : Le Figaro, Vendredi 17.06.05.

Bédarida, Cathérine: *L'Académie française ouvre ses portes à Assia Djébar*, in : Le Monde, samedi 18.06.05.

Belabes, S.E., *Traité Algérie-France*, in: El Watan, mardi 23.08.05. Article consulté à cette adresse : <http://www.elwatan.com/2005-08-23/2005-08-23-24983>.

Belayachi, Djamel., Elle fait partie des "immortels". Assia Djébar élue à l'Académie française, in: El Watan, 18-06-05. Article consulté à cette adresse: <http://www.elwatan.com/2005-06-23/2005-06-23-21821>.

Besson, P., "L'art de Maïssa Bey", *Le Figaro Littéraire*, 21 Novembre 2002.

Rousseau, Ch., "Moderne Antigone", *Le Monde des Livres*, 9 Mai 2003.

_____/, Ch., Un écrivain frontière entre l'Orient et l'Occident, in : Le Monde, sam.18.06.05.

Sources Internet

<http://www.limag.com>

<http://www.humanite.fr/journal/2004-12-27/2004-12-27-453662>

<http://www.abaelard.de/abaelard/Mai.htm>

<http://www.lenfantendormi.be>

<http://www.limag.com/Textes/Regaeg/RegaegDjebarNuit.htm>

<http://www.remue.net/cont/Djebar01.html>

<http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm>

Annexes

Les œuvres d'Assia Djébar

.La soif (1957)

.Les impatients (1958)

.Femmes en Islam (1961)

.Les enfants du nouveau monde (1962)

.Rouge l'aube (1969), théâtre Garn est un pseudonyme, son mari était: Ould-Rouis Ahmed.

.Les alouettes naïves (1967)

.Poèmes pour l'Algérie heureuse (1969)

.La nouba des femmes du Mot Chenoua (1969)

.Femmes d'Alger dans leur appartement (2002)

.L'Amour, la fantasia (1985)

.Ombre sultane (1987)

.Loin de Médine (1991)

.Chronique d'un été algérien (1993)

.Le blanc de l'Algérie (1995)

.Vaste est la prison (1996)

.Oran, langue morte 1997)

. Les nuits de Strasbourg (1997)

.Ces voix qui m'assiègent (1999)

.Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête (2002), (drame musical en cinq actes.)

.La femme sans sépulture (2002)

.La disparition de la langue française (2004)

Tous ces livres ont été traduits en Allemand, Anglais, Espagnol, Arabe, Italien, Russe, Turc, Slovaque, Pologne, Portugais, Grec, Norvégien, Chinois et Roumain.

Elle a aussi tourné des films:

La nouba des femmes du Mont Chenoua, 1979

La zerda, les champs de l'oubli, 1982.

Bibliographie

Nous essayerons de donner un résumé de chacun des livres dont nous avons disposé.

La soif et *Les Impatients* (1957 et 1958), deux œuvres de jeunesse, greffent sur la composante sociale des personnages un violent désir de "création de soi" qui s'exprime par des figures originales du "jeu de la vie" que la romancière s'amuse à faire et à défaire, peu attentive aux grandes mutations sociales et politiques du moment. Pourtant malgré cette distance par rapport aux événements de l'époque, (la guerre d'Algérie entre alors dans sa quatrième année), *Les Impatients*, par quelques aspects fragmentaires, participe à la parole critique en mettant en scène des personnages révoltés contre la bourgeoisie passive et sclérosée, exprimant leur différence intérieure, c'est-à-dire, un questionnement qui suscite des formes d'accès à un espace autre. Modifiant leur propre rapport à la vie et à la société, les personnages de *La Soif* et des *Impatients*, par certains indices de l'appartenance à un ensemble social et par les problèmes qu'ils posent à ce même ensemble (le corps, le couple, la tradition), prépare l'avènement des *Enfants du nouveau monde*.

Les Enfants du nouveau monde (1962) et *les Alouettes naïves* (1967): ces deux romans n'intègrent de l'Histoire que sa dimension référentielle avec sa fonction de révélation et d'explication d'un certain comportement de personnages essentiellement féminins.

Histoire contexte, *Les Enfants du nouveau monde*, participe davantage de la quête de situations intéressantes capable de conduire à l'expression de schémas de pensée et de débats intérieurs de personnages qui tentent de consigner leurs expériences par rapport à la grande aventure nationale qu'est la guerre de libération.

Des histoires personnelles dont chaque fibre s'enracine dans l'Histoire collective, Assia Djébar nous en propose une vingtaine comme l'annonce, au tout début du roman le motif théâtral de la distribution présentation des personnages. La vision de l'Histoire prend alors l'aspect restreint de l'intimité familiale élargie par moments au monde de la rue. Les personnages ne se révèlent pas par poussées successives de leur vie intérieure, c'est l'auteur qui les prend en charge, les présente dans leur statut social et leur fonctionnalité, explique leur nature et surtout interprète leurs positions diverses vis-à-vis de l'événement, préservant ainsi leur singularité. Le personnage ne se dissout donc pas dans la collectivité en lutte.

Cette peur chez l'homme, bref tressaillement de surface au-dessus de laquelle demeure chaque membre de la famille, au dîner où l'on se regroupe, le sent sans avoir besoin de l'expliquer la roche de certitude que forment à la fois la conscience farouche des jours présents, la solidarité avec ceux de la montagne et l'espoir de la victoire après le sang. Sursautent aussi la haine et le désir de revanche, surtout si le chef de famille, qui fait alors le récit de sa journée, est calme, de ce calme dédaigneux qu'ont d'instinct les hommes de cette ville, quand ils ont parcouru presque toutes les étapes d'une vie qu'ils pensaient sans surprise: un métier besogneux mais qui fait vivre le mariage, les enfants puis, la cinquantaine venue, une façon plus douce enfin, moins raidie dans l'effort d'humilité, de s'agenouiller dans la prière et de s'engloutir dans les heures plates de la méditation qui suit. (Les Enfants du nouveau monde. P 134).

L'intention était sans doute d'inscrire une certaine forme de dualité historique travaillée par deux perspectives qui s'accomplissent l'une dans l'autre. L'aventure personnelle prétend dans ce roman, devenir un espace de démonstration historique. De manière générale, le grand texte de l'Histoire intervient avec le statut d'un texte fini, achevé, forgé par le discours officiel et qu'il s'agit tout simplement de reconnaître. La perception de l'événement (la révolution) n'est d'aucune façon problématique. Au contraire, l'événement est porteur de solutions

et laisse et laisse entrevoir les contours du nouveau monde qu'il faut nécessairement rejoindre.

Dans *Les Alouettes naïves* (1967) où l'indétermination savamment concertée du temps de l'espace et des situations joue du ballottage de l'énonciation, imposant la discontinuité au niveau du discours, l'Histoire n'est lisible qu'à l'intérieur d'un champ sémiotique suscité par la dérobade du sens et le souci métalinguistique qui commencent à se manifester dans le texte. L'Histoire, pas plus, ici, que dans l'œuvre précédente n'est véritablement objet. Elle demeure avant tout seuil d'investigation psychologique. Mais la perspective historique qui tente de se mettre en place dès l'ouverture s'opacifie progressivement, altérée par les torsions temporelles et spatiales qu'opère le discours. Le décodage du discours idéologique lui-même est entravé par des réseaux de signification parfois contradictoires. Les passages servant le projet commémoratif et l'isotopie de la guerre omniprésente sont comme piégés par cet appel du dedans et un amour effréné pour l'individu. Est favorisé alors l'apparition fréquente de jeux d'intrigues de personnages qui se distinguent les uns des autres par leur manière d'être et leur mode d'existence par rapport à cette guerre qu'ils vivent, pour ainsi dire dans la distance, de l'autre côté de la frontière algérienne.

Partie donc du projet contraignant du témoignage et consciente de la difficulté de narrer à posteriori une somme d'expériences vécues en leur restituant leur poids d'authenticité historique, Assia Djébar libère son œuvre pour laisser continuer dans sa trajectoire selon la seule nécessité du présent, seule de l'écriture. C'est ainsi que progressivement l'espace social se restreint pour laisser un maximum de place à l'individu. Cette restriction est accentuée par la recherche d'effets esthétiques qui se substituent peu à peu à l'effet de représentation de l'Histoire. L'auteur se trouve, en écrivant son livre dans la même situation que son personnage Rachid qui, à la fin de la guerre,

Un matin ouvrit un cahier, tourna le dos à Nfissa et commença à écrire. Il avait cru qu'il pourrait évoquer la guerre ; ce ne fut point. Elle qui ressuscita en

arrière, les couleurs et les bruits se levaient, quelques ombres, un gémissement anonyme de femme, en arrière là où il faudrait trouver un accord avec quoi ?
(*Les Alouettes naïves*, p. 421)

L'Amour, la fantasia publié en 1985 est le roman qui a le mieux tiré profit de la formation d'historienne de son auteur. Porté 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, considéré comme un événement.

Lire *L'Amour, la fantasia*, c'est opérer un constant travail de liaison, établir de nombreux points de suture de tous les fragments textuels conformément au mode qui régit tout à la fois la fiction et la narration et qui s'y élabore dans le rapprochement de trois expériences différentes de discours historique : discours témoignages d'époque, discours témoignages de femmes de la tribu et discours parcours autobiographique. Tous les sens passent par la corrélation mise en œuvre par l'instance narrative. Et comme pour décevoir l'attente trop vigilante de l'historiographe et imposer le point de vue selon lequel tout commence à l'individu et qu'il n'existe pas de temps en dehors du temps de l'écriture, l'auteur donne la primauté au tracé autobiographique.

L'inscription historique de " l'aube du 13 juin 1830" met en branle le récit qui va couvrir les moments essentiels de l'occupation française. Le récit occupera les deux premières parties du roman ; la troisième partie nous ramène à la guerre de libération ; l'écart temporel est comblé par les va-et-vient de la voix de la narratrice recollationnant les moments, mettant bout à bout les témoignages, corrigeant, transformant, enrichissant les documents.

Par les rapports privilégiés qu'il entretient avec les textes cités et qui lui permettent dans un espace quasi-ludique d'opérer les articulations les plus diverses, l'auteur inaugure une perspective intéressante dans la manière d'utiliser la citation comme agent mobile de recherche et de questionnement ; et le point

stratégique demeure la glose qui prolonge inévitablement la référence convoquée et la soustrait à tout sclérose.

L'innovation déterminante, dans ce roman, est de rattraper de multiples façons l'Histoire du pays, dans son passé absolu et son passé plus récent, à l'Histoire de la femme. Le paradigme féminin est une sorte d'instance unificatrice pour un nouveau rapport au sens. Bon nombre de citations sciemment choisies s'y intègrent imperceptiblement au récit fuguratif, donnant à voir "*les futures mater dolorosa musulmanes sans qui, nécrophores de harem, vont enfanter durant la soumission du siècle suivant des générations d'orphelins sans visage.*" (p.29). Témoins oubliés et voix ensevelies vont tenter une vitale et douloureuse percée à travers les couches sédimentaires de la mémoire; voix, murmures, chuchotements soliloque, conciliabules, voix à la recherche d'un corps, voix prenant corps dans l'espace, s'érigent en principe constructif et base thématique de toute la troisième partie. Celle-ci met en jeu un nouveau type de discours historique émanant d'instances exclusivement féminines. Le savoir historique féminin produit son mode d'expression avec ses propres procédés d'articulation, sorte de relais spécifiques à la transmission orale :

Dire à mon tour, transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangerons aujourd'hui, nous femmes de la tribu. Tessons de sons qui résonnent dans la halte de l'apaisement (p.187).

La disparition de la langue française (2004) (Albin Michel)

Vingt ans d'exil vont-ils lui paraître irréels, coulée sombre s'évanouissant derrière lui? Rues en lacis de la Casbah (celle de Pépé le Moko, lui disait en souriant Marise qui ne vint jamais jusqu'ici), il va les revoir dans le clair-obscur de ce vieil Alger, Djazirat el Bahdja, la belle, la glorieuse, si longtemps l'imprenable, la cité des pirates légendaires, bribes d'histoire que sa mémoire, à lui, l'enfant du quartier, ce matin sur la route macère.

Les nuits de Strasbourg (1997) (Actes Sud)

Pour retrouver Françoise, un amant de vingt ans son aîné, Theldja quitte Paris. Les amours brèves mais fulgurantes de cette femme qu'un mari et un enfant attendent à Alger, et de ce français veuf, tourmenté par le passé, dureront neuf nuits. Neuf nuits au cours desquelles se conjugueront leurs désirs, leurs émois, leurs plaisirs. Juive enceinte des œuvres d'un jeune Allemand, Jacqueline qui monte Antigone dans un théâtre de banlieue, et d'autres encore, ombres qui hantent la scène avec leurs mémoires vives et sensibles. Cantique d'amour, ode aux saveurs de la vie, ce roman ne manque pourtant pas d'exposer ses héros, sans fard, aux regards impitoyables de l'histoire.

Le blanc de l'Algérie (1995) (Livre de poche)

Convoquer les morts, ces "chers disparus", et restituer leurs derniers instants, l'horreur de leur mort, la douleur de leurs proches, comme un cérémonial dans un pays en proie à la guerre, où l'écrivain est offert en victime propitiatoire, tel est le propos de ce récit qui répond autant à une exigence de mémoire immédiate qu'à un désir de lire autrement l'histoire de l'Algérie. Qu'il s'agisse d'écrivains célèbres- Albert Camus- Jean Amrouche- Frantz Fanon- Jean Sénac- Mouloud Mammeri- Kateb Yacine- Tahar Djaout et Malek Haddad ou moins connus. *Le blanc de l'Algérie* recrée, à travers leur mort, certains épisodes de la guerre d'indépendance passés sous silence. Avec ce récit tour à tour élégiaque et dépouillé, Assia Djebar poursuit la quête exigeante, à la fois littéraire, autobiographique et historique qui, de *L'Amour, la fantasia* à *vaste est la prison*, traverse son œuvre romanesque et en fait l'un des écrivains du Maghreb les plus connus dans le monde entier.

Femmes d'Alger dans leur appartement (2002) (Albin Michel)

En 1832, dans Alger récemment conquise, Delacroix quelques heures dans un harem .Il en rapporte un chef- d'œuvre, Femmes d'Alger dans leur appartement,

qui demeure un "regard volé". Un siècle et demi plus tard, vingt ans après l'indépendance dans laquelle les Algériennes jouèrent un rôle que nul ne peut leur contester, comment vivent-elles au quotidien, quelle marge de liberté ont-elles pu conquérir? Dans ce recueil de nouvelles publié pour la première fois en 1980 et ici augmenté d'une longue nouvelle inédite, *La nuit du récit de Fatima*, Assia Djebar raconte: le vécu, la difficulté d'être, la révolte et la soumission, la rigueur de la Loi qui survit à tous les bouleversements et l'éternelle condition des femmes. "Langage de l'ombre", souvent prémonitoire en regard de l'histoire immédiate, *Femmes d'Alger dans leur appartement* est devenu un classique dans de nombreux pays où il a reçu un accueil exceptionnel.

La femme sans sépulture (2002) (Albin Michel)

La Femme sans sépulture, c'est Zoulikha, héroïne oubliée de la guerre d'Algérie, montée au maquis au printemps 1957 et portée disparue deux ans plus tard, après son arrestation par l'armée française. Femme exceptionnelle, si vivante dans sa réalité de mère, d'amante, d'amie, d'opposante politique, dans son engagement absolu et douloureux, dans sa démarche de liberté qui scelle sa vie depuis l'enfance et qui ne l'a jamais quittée, sa présence irradiante flotte à jamais au-dessus de Césarée... Autour de Zoulikha s'animent d'autres figures de l'ombre, paysannes autant que citadines, vivant au quotidien l'engagement, la peur, la tragédie parfois.

Véritable chant d'amour contre l'oubli et la haine, de ce passé ressuscité naît une émotion intense, pour ce destin de femme qui garde son énigme, et pour la beauté d'une langue qui excelle à rendre son ombre et sa lumière.

Vaste est la prison (1996) Livre de poche

Vaste est la prison qui m'écrase, dit la complainte berbère qui ouvre ce roman sur l'Algérie des femmes d'hier et d'aujourd'hui. Comme dans le présent algérien s'entremêlent des tragédies, des passions et des mutations, celles de femmes presque toujours en mouvement: la narratrice dans le désert et le silence d'une passion amoureuse, l'aïeule qui a quatorze ans épouse un riche septuagénaire, la mère quittant le voile pour rendre visite en France à son fils prisonnier politique, et tant d'autres figures féminines peintes comme des "*fugitives et ne le sachant pas*", improvisant leurs chants de deuil, de joie, de lutte ou d'espoir. Roman-quête des origines, polyphonie d'une fascinante chronique féminine sur tout un siècle, *Vaste est la prison* est le troisième volet du "Quatuor algérien" qui, avec *L'Amour*, *la fantasia* et *Ombre sultane*, explore par la double approche autobiographique et historique l'Algérie profonde dans sa vie tumultueuse et meurtrie.

Oran, langue morte (1997) Actes Sud (Babel)

Une jeune Algérienne revient à Oran pour la mort de sa tante et revit les circonstances du meurtre de sa mère, en 1962; une Normande catholique, mère de huit enfants franco-algériens, est enterrée en grande pompe au cimetière musulman du village de son époux; une institutrice signe son arrêt de mort en racontant à ses élèves l'histoire de la femme découpées en morceaux...Entre folie meurtrière et résistance farouche, des femmes tentent de survivre dans le quotidien ensanglanté de l'Algérie de ces dernières décennies. Au fil des sept textes de ce recueil, c'est la respiration heurtée d'un pays en proie à la violence que fait entendre Assia Djebar, dans une œuvre tragique où esthétique et réalité n'ont nulle complaisance l'une envers l'autre.

Loin de Médine (1991) Livre de poche

Dans ce roman, Assia Djébar nous transporte à Médine, à la mort du prophète. Et c'est des femmes qu'elle nous parle, nombreuses et influentes dans l'entourage du fondateur de l'Islam, où se déchaînent déjà des intrigues et des rivalités de succession. Nous découvrons les figures d'une histoire ignorée, oubliée: reines de tribus, prophétesses, femmes chefs de guerre dans une Arabie en effervescence, Fatima, fille du prophète, fière et indomptable, se dresse en Antigone arabe, tandis qu'Aïcha sa jeune veuve, s'installe dans son rôle de "diseuse de mémoire". Bien d'autres encore, femmes de la Mecque, affranchies, errantes, mêlent leurs voix et se souviennent. Roman historique, chronique, épopée: ce livre puissant, inspiré, restitue aux femmes une place ou tue à la source de l'Islam." Une magnifique leçon d'histoire à ceux qui veulent dévaloriser la femme musulmane. "Sophie Boukhari, Jeune Afrique". Où les historiens dessinent un portrait sec et rapide des femmes proches du Prophète, l'écrivaine donne chair et émotion à ces femmes rebelles ou soumises." Leïla Sebbar, *Le Magazine littéraire*.

Ces voix qui m'assiègent...En marge de ma francophonie (1999) Albin Michel

Être femme d'éducation musulmane et écrire, c'est déjà braver les interdits du regard et du savoir, mais qui plus dans la langue de l'Autre, le français, c'est risquer de casser le lien avec la lignée des femmes Assia Djébar, qui a écrit son premier roman à vingt ans, en pleine guerre d'indépendance, explore ici ce qui a nourri son œuvre et la nourrit toujours, toutes ces voix de femmes en arabe dialectal et en berbère qu'elle ramène à la vie dans son français à elle, tissé de toutes ces langues, de ce marmonnement multilingue, de ce chant qui ne doit pas être d'oubli Elle évoque son enfance, sa jeunesse, ses quatre premiers romans, l'impérieuse nécessité de l'acte autobiographique, avec *L'amour, la fantasia*, premier tome du quatuor d'Alger qui marque son nouveau départ *Ces voix qui m'assiègent* témoigne du parcours d'une femme en écriture, pour qui l'identité

n'est pas seulement d'hérédité mais de langue. Mosaïque autant que polyphonie, on y sont, par ce devoir impérieux de transmission, ce qui se joue dans l'acte d'écrire de grave et de léger, de sensuel et de tragique, de l'histoire collective et de l'histoire individuelle, du rapport obscur entre le " devoir dire" et le "ne jamais pouvoir dire"

Extrait

J'écris en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenu néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle.

Langue de l'Autre à écrire mais mon oreille restait hors champ. Comment d'ailleurs aurais-je pu infléchir le français, dans son rythme et son souffle premier, si je ne gardais pas, même dans l'exil le plus distendu, l'ancrage dans des voix familières, voix de fureur et de douceur, barbares et gutturales, intimes celles des lieux féminins de l'enfance, celles vociférantes et improvisées des visiteuses de sanctuaires, celles des lyriques ou des désespérées, en tout cas rebelles; analphabètes disait-on des inconnues autour de moi, fillette, parce que même sans l'alphabet arabe, excepté pour des amulettes qu'elle me pendait au cou, sous ma chemise et avec des caresses, pour me protéger à l'école, soufflaient-elles Entendez de l'école des Français .C'est ainsi que j'ai cru longtemps que toute navigation dans la nuit des femmes me ferait retrouver la force, l'énergie, la foi des aïeules inébranlable. Je rêvais qu'elles me feraient retrouver la force, l'énergie. Je rêvais qu'elles me transmettraient, elles, leur secret de survie, pour peu que je tente cet effort de remonter le courant, les eaux de reflux, de la dispersion dans l'oralité.

ملخص

يندرج هذا البحث تحت عنوان " المثاقفة وتفجير الرموز " ويرتكز أساسا على دراسة هذه الأصوات التي تحاصرني , وهو إنتاج أدبي للكاتبة الجزائرية المعبرة باللسان الفرنسي التي حاولت أن تزوج بين عدة رموز في كتاباتها النثرية والشعرية وهذا ما جعل العناصر الصوتية حاضرة ومعبرة بقوة.

وإذا تفحصنا هذه الموضوعات في عدد من كتاباتها ومؤلفاتها مثل: حالة المرأة, بحث عن الهوية, روابط الجزائر الاجتماعية السياسية لسنوات التسعينيات خاصة, لغة الكتابة... فهذه الكتابات هي بحث ميداني لأن الكاتبة جمعت هذه الأخبار بجانب النساء في القرية التي ولدت فيها (جبل شنوة) فهذه أصوات المرأة التي تحاصرني , صيحة إنذار ضد اللاعدل لعدم الحق في التعليم والخروج عند سن الرشد.

بحثنا هذا يغوص في تحليل هذه الموضوعات ضمن مفاهيم التحليل النفسي, والنقد الاجتماعي.

الكلمات المفاتيح:

- المثاقفة - امتزاج الثقافات - تفجير الرموز - بحث عن الهوية
- المنفى والبحث عن لغة أدبية - غياب الشخصيات - الصوت
- الراوي - لغة الكتابة - الشفهي - تداخل النصوص
- الحب ومهرجانات الفروسية (فنتازيا)

Résumé

Notre travail, intitulé "Interculturalité et éclatement des codes", se penche sur l'étude de *Ces voix qui m'assiègent*, une remarquable œuvre de l'écrivaine algérienne d'expression française Assia Djebar, essai mariant plusieurs codes d'écriture tels que la prose, la poésie et dans lequel les éléments de l'oralité sont très présents et très significatifs.

Examinant des thèmes récurrents dans nombres de ses œuvres tels que la condition féminine, la quête identitaire, le contexte sociopolitique algérien des années 90 notamment, la langue d'écriture; cette œuvre est un véritable travail de terrain puisque l'auteur glane ses informations auprès des femmes de son village natal (le Mont Chénoua). *Ces voix de femmes qui l'assiègent* est un cri d'alarme contre l'injustice, le non droit à l'éducation et l'enfermement dès l'âge pubère.

Notre recherche se focalise sur l'analyse de ces thèmes dans une perspective psychanalytique et sociocritique.

Les mots clés

Interculturalité – transculturalité – éclatement des codes – quête identitaire – exil et recherche d'une langue littéraire – absence du personnage – voix – oralité
Intertextualité – amour – fantasia – auteur – narrateur – autobiographie

ABSTRACT

Our work, heading " Interculturality and bursting of the codes ", are concentrated on the study of *These voices which besiege me*, a remarkable work of the Algerian writer of French expression Assia Djébar, test marrying several codes of writing such as prose, the poetry and in which the elements of orality are very present and very significant. Examining recurring topics in numbers of its works such as the female condition, the identity search, the context Algerian socio-policy of the Nineties in particular, the language of writing; this work is a true work of ground since the author glane his information near the women of his native village (the Chenoa Mount). These voices of women who besiege it are a cry of alarm against the injustice, nonthe right to education and enfermement as of the pubescent age. Our research is focused on the analysis of these topics from the psychoanalytical and sociocritic point of view.

Key words

Interculturality - transculturality - bursting of the codes - identity search - exile and search for a literary language - absence of the character - voice - orality
Intertextuality - love - fantasia - author - narrator - autobiography