

ASSIA DJEBAR

adpf association pour la diffusion de la pensée française ●

Ministère des Affaires étrangères

**Direction générale de la coopération internationale
et du développement**

Direction de la coopération culturelle et du français

Division de l'écrit et des médiathèques

Cet ouvrage est aussi

disponible sur www.adpf.asso.fr

Isbn 2-914935-66-8

adpf association pour la diffusion de la pensée française ●

6, rue Ferrus 75683 Paris cedex 14 + ecrire@adpf.asso.fr

© Février 2006 **adpf** ministère des Affaires étrangères

Diffusion et distribution, La Documentation française

124, rue Henri-Barbusse 93308 Aubervilliers cedex

www.ladocumentationfrancaise.fr

Télécopie Paris: 01 40 15 67 83

Aubervilliers: 01 40 15 68 00

Lyon: 04 78 63 32 24



AUTEURS

Dans la série des publications consacrées aux écrivains de langue française du xx^e siècle et contemporains, après Georges Bataille, Yves Bonnefoy, Georges Bernanos, André Breton, Hélène Cixous, Paul Claudel, Louis-René des Forêts, Romain Gary, Édouard Glissant, Louis Guilloux, Julien Gracq, André Malraux, Henri Michaux, Valère Novarina, Marcel Proust, Saint-John Perse, Nathalie Sarraute, Claude Simon, le ministère des Affaires étrangères et son opérateur pour l'Écrit, l'Association pour la diffusion de la pensée française présentent Assia Djebar, de l'Académie française.

Le réseau culturel français à l'étranger et ses partenaires locaux – éditeurs, universitaires, traducteurs, bibliothécaires, lecteurs – destinataires de cette publication, pourront mieux connaître pour s'en nourrir une œuvre qui, par la langue française, traverse, révèle, éclaire, du Nord au Sud, cultures et civilisations. Nous remercions Mireille Calle-Gruber d'avoir si bien su présenter cet écrivain majeur.

Yves Mabin

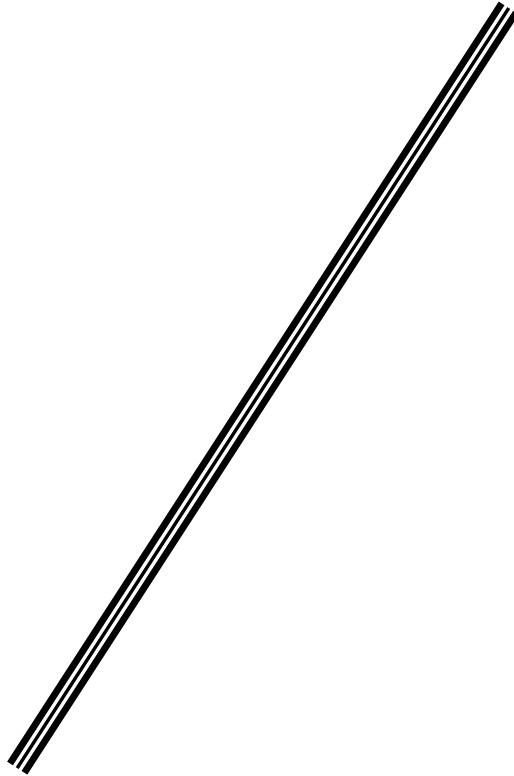
Chef de la Division de l'écrit et des médiathèques
Ministère des Affaires étrangères

13 **Arabesques**

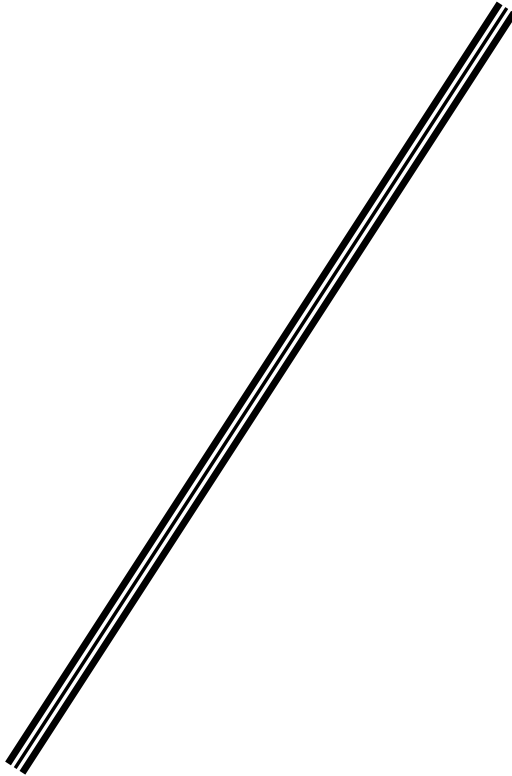
- 14 **1.** Assia Djebar, une existence surabondante dans le cœur
- 24 **2.** L'amour-dans-la-langue-adverse ou d'une « francophonie d'écriture »
- 34 **3.** Ô ma sœur, j'ai peur... Généalogies et legs de femmes
- 44 **4.** Le sistre de l'écriture
- 54 **5.** Images et regards volés
- 66 **6.** Filles d'Ismaël... Filles d'Agar...
- 78 **7.** Les muses de la mosaïque

89 **CHRONOLOGIE**

94 **ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE**



mémoire-tombe
 vaste est la prison qui m'écrase
 legs de femme
 le coute de ma mémoire
 fugitive et ne le sachant pas
 fugitive et le sachant
 l'effacement sur la pierre
 l'amour
 sororité
 toute femme est blessure
 femme arable
 écriture polygame
 un alphabet pour passer les frontières
 main de la mutilation et du souvenir
 mots torches
 l'amour la fantasia
 l'amour s'écrit
 mots coulis
 les voix ensevelies
 comme un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer
 je-t'aime-en-la-langue-française
 enracinée dans la fuite
 scripteuse
 diseuse
 conteuse
 une écriture de transhumance
 la femme-regard et la femme-voix
 mots du corps voilé
 une franco-graphie
 une francophonie d'écriture
 le mot seul, une fois écrit, nous arme d'une attention grave
 la mémoire est corps de femme voilée
 la mémoire est voix de femme voilée
 ô mémoire, ventre de femme qui enfante
 chant des morts les yeux ouverts
 chant de l'insolation et des siècles couchés dans le sable
 filles d'Ismaël dans le vent et la tempête
 ô ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller
 l'Algérie, entre désir et mort
 une langue hors les langues
 mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules
 voix-cuirasse qui enveloppe le gisant
 le hululement rythmé des morts non ensevelis
 assurant au mot le passage dans la langue adverse
 écriture de la transhumance
 sang-voix, sans-vie, sans-lettre
 sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau
 l'ombre claustrale
 tessons de soupirs naufragés
 la mémoire nomade et la voix coupée
 le coute de la mémoire
 étrangère jusqu'à mes souvenirs
 l'effacement sur la pierre
 l'écriture-liane
 poussière de l'oubli qui cautérise
 la mort inachevée
 les linges du désespoir
 un français sans nerfs, ni nervures
 le français d'autrefois se régénère en nous, entre nous, transmué en
 langue des morts
 notre français d'avant l'aube
 l'Algérie en homme, en homme de paix, dans une dignité rétablie est-ce
 impensable?



[...] **Tantôt notre présent nous paraît sublime (héroïsme de la guerre de libération) et le passé devient celui de la déchéance (nuit coloniale), tantôt le présent à son tour apparaît misérable (nos insuffisances, nos incertitudes) et notre passé plus solide (chaîne des ancêtres, cordon ombilical de la mémoire). Par ce tangage incessant, et parce que nous faisons constamment le grand écart entre le passé paralysé dans le présent et le présent accoucheur d'avenir, nous, Africains, Arabes et sans doute d'ailleurs, nous marchons en boitant quand nous croyons danser, et vice versa.**

**C'est pourquoi nous nous demandons parfois si nous avançons.
Je ne prétends pour ma part avancer qu'en écrivant.**

Assia Djebbar, 1^{er} octobre 1967

Les Alouettes naïves.

Cette présentation a été publiée
dans Jeune Afrique (octobre 1967)
quelques jours avant la parution
de l'édition originale, à Paris.

LES MOTS DE RAINER MARIA RILKE À LA DERNIÈRE STROPHE

de la IX^e *Élégie de Duino* m'ont paru les plus justes pour donner une entrée à l'œuvre d'Assia Djébar: «une existence surabondante dans le cœur».

Paradoxalement, c'est le chant de la pensée élégiaque célébrant l'ouvert de la vie et l'intime combat avec la langue de l'indicible qui fait le passage vers la prose d'Assia Djébar. Car c'est le portrait en vérité d'une écriture par le cœur qui se dessine dans ses textes. Tout lecteur de l'œuvre comprend bientôt qu'il n'y a pour elle d'existence plénière que dans les rythmes cardiaques, au corps à cœur de la phrase qui jette ses plus hauts cris – «cri ouvert», spasme, hololugué, tzarl-rit, vociférations –, dont le débord organise des architectures textuelles raffinées, des vacances, des variations, une fugue sans précédent.

L'ÉCRITURE D'ASSIA DJEBAR EST FUGITIVE, ET MUSIQUE DES FORCES contraires qui l'emportent – elle, «fugitive et ne le sachant pas», et cependant prenant conscience, au moment qu'elle écrit, de sa condition «d'enracinée dans la fuite».¹

C'est une écriture trans, elle marche et la phrase avec elle. De livre en livre, la phrase fouille la blessure-femme, la blessure-guerre, la blessure-père, la blessure-l'autre. «Toute femme est blessure», chante-t-elle dans *Ombre sultane*, découvrant soudain, au détour de la grammaire, la terrible métaphore de «Derra» qui désigne, en arabe, la coépouse comme celle qui me fait mal et à qui je fais mal...

Ainsi, dans la poétique d'Assia Djébar, toute langue est blessure où puiser inépuisablement une œuvre dont «chaque heure qui passe devient plus jeune» (Rilke, *Les Sonnets d'Orphée*, XXV). Ravivant la souffrance, exaltant le souffle.

C'est une écriture transfrontalière dont l'encre jamais ne sèche. Elle marche et ce ne sont pas des souvenirs qui viennent mais l'à-présent de la mémoire à vif que tisse la moire des mots:

«Je n'inscris pas, hélas, les paroles des noubas trop savantes pour moi. Je me les remémore; où que j'aïlle, une voix persistante, ou de baryton tendre ou de soprano aveugle, les chante dans ma tête, tandis que je déambule dans les rues de quelque cité d'Europe, ou d'ailleurs [...]»²

1. *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1994, p. 172, en italique dans le texte.
2. *Ibid.*, p. 173, en italique dans le texte.
3. *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 15 et passim.
4. *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris, 1995, p. 161.

Les mots du chant dans la tête et dans le cœur n'oublient pas l'oubli, ni l'effacement sur la pierre, ni l'arasement des signes de la littérature lorsqu'elle fait un tombeau aux «chers disparus»³.

LES RÉCITS D'ASSIA DJEBAR N'OUBLIENT PAS LA NÉCESSAIRE intimité de la voix, ni les poussières de langue lorsqu'elle s'amuit en procession et en rite de la déploration.

«Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter.»⁴

Telle est la voix du corps vibratile, celle de toutes les femmes sans alphabet, sœurs ensevelies dont Assia se fait passeuse et passage. Car toujours elle se sera pensée dans la chaîne infinie des généalogies, soucieuse de transmettre legs de femmes, c'est-à-dire une parole tue, retenue, *rentrée*, attentive à faire terre et mémoire des mouvements de longue désirance qui habitent les gynécées.

PASSEUSE ET DANS LE PASSAGE, ASSIA DJEBAR L'AURA TOUJOURS ÉTÉ, et toujours affrontée aux partages les plus tranchés : femme, berbérophone par les grands-parents, arabophone par les parents, elle écrit dans la langue française qui fut celle de la colonisation au Maghreb, celle du père instituteur de la France dans un village du Sahel algérien. La langue française est pour Assia la langue de culture et d'émancipation lors des années de scolarité en Algérie, alors que les fillettes à peine pubères quittent la classe coranique ; puis à Paris, à l'École normale supérieure de Sèvres où elle étudie l'histoire. Cependant, elle abandonne la préparation à l'agrégation pour cause de guerre d'Algérie, choisissant de suivre l'époux qui rejoint le FLN.

TRÈS TÔT, FATMA ZOHRA IMALHAYÈNE, NÉE À CHERCHELL, l'ancienne Césarée, entre en littérature et elle prend pour nom d'écrivain ASSIA DJEBAR, qui signifie : Consolation et Intransigeance. Djebbar, «l'intransigeant», est l'un des 99 noms du Prophète. Assia, en dialecte, c'est celle qui accompagne de sa présence. Et cette présence donne la rigueur d'une forme, rend l'intelligence sensible.

5. *Vaste est la prison*, op. cit., p. 210.
6. Assia Djebar, entretien inédit, ms. folio 22.
7. *Ibid.*, folio 25.

Bien que ses premiers livres, dès *La Soif* en 1957, rencontrent d'emblée le succès, bien que romans, récits, essais, films, un opéra, reçoivent depuis des années les prix étrangers les plus prestigieux – notamment aux États-Unis le Neustadt International Prize for Literature (1996), puis le prix Marguerite-Yourcenar; en Italie, le Prix international de Palmi et la consécration de son œuvre avec le programme Dedicata en 2004; en Allemagne, le célèbre Prix de la paix en 2000 et en 2005 le doctorat *honoris causa* de l'université d'Osnabrück, ville-symbole de l'historique traité de Westphalie et de la concorde entre les peuples et les religions – et bien qu'elle vienne d'être élue à l'Académie française (16 juin 2005), bien qu'Assia Djebar dispense son enseignement à la New York University (NYU), où elle est «Distinguished Professor» élue «Silver Chair» (du nom du fondateur Henry S. Silver), et qu'elle réponde généreusement à nombre d'entretiens publics, c'est depuis le silence qu'elle écrit. Et qu'il faut la lire. Elle qui signe :

«Moi, femme arabe, écrivant mal l'arabe classique, aimant et souffrant dans le dialecte de ma mère, sachant qu'il me faut retrouver le chant profond étranglé dans la gorge des miens, le retrouver par l'image, par le murmure sous l'image.»⁵

Assia Djebar sait en effet que l'une de ses plusieurs voix, fatalement, est bâillonnée, qu'elle ne sera jamais poète en arabe, qu'elle cherche ses mots dans les mots de l'autre et avec eux l'histoire de l'Algérie des dominés, que trouver la langue d'écriture est d'abord un art de faire son deuil.

Après les quatre premiers livres romanesques, *La Soif*, véritable «petite fugue», *Les Impatients* (1958), «sonate en trois mouvements»⁶, *Les Enfants du nouveau monde* (1962), *Les Alouettes naïves* (1967), vient une période de dix années de retrait, qui sont des ans de recherche intérieure où l'habite la grande question de l'autobiographie :

«J'ai senti à ce moment-là, qu'écrire pour une femme signifiait inévitablement écrire sur soi-même. Et j'ai reculé.»⁷

DANS CE RETRAIT, ELLE ATTEND; SE PREND AUX MOTS; S'ATTEND
à l'œuvre qui déjà la travaille. Elle accepte de n'être ni en
langue arabe ni en langue française mais en terre de littérature
qui est lieu de pousses et de métamorphoses pour le sujet
de l'écriture.

C'est ainsi que l'œuvre de maturité inaugure, avec *Femmes
d'Alger dans leur appartement*, en 1980, une lente élucidation
des fuites et des exils: l'écrivain vit dans le déchirement entre
Alger et Paris, elle découvre sa lignée maternelle à Cherchell,
terre de la résistance algérienne, et de la mémoire non écrite
des maquisardes du mont Chenoua. Elle en tire un film,
La Nouba des femmes du mont Chenoua, qui obtient le Prix
de la critique au Festival de Venise en 1979. Elle en nourrit
également, au titre de «femme arable», la troisième partie
de *Vaste est la prison*.

Cette parole veuve, suffoquée mais inextinguible car
toujours revenante, ne quittera plus l'écrivain, qui engage de
livre en livre une «explication» sans fin avec ce qu'elle nomme
«les Algéries» des racines, des morts multiples, du sang versé.

Dès lors, une voix pleine de voix perle, se lève, dénonce
et déplore; et la déploration même appelle une promesse
de réconciliation. Il en résulte les livres somptueux
du «Quatuor algérien» – *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre
sultane* (1987), *Vaste est la prison* (1995) – dont le quatrième
est en cours.

Les partis pris d'Assia Djébar nous sont des plus précieux
à l'heure où sévissent les intégrismes, les violences de tous
ordres, la machine à mondialiser tout rond. Ce qu'elle nous
enseigne obstinément: l'écoute des différences, résistance
avec tolérance, l'émancipation des femmes dans l'Islam mais
«loin de Médine», c'est-à-dire loin des sectarismes. Et contre
les langues de bois, la langue de Poésie qui est garante
d'hospitalité.

Assia Djébar nous aura enseigné, dans des ouvrages
de forme singulière, qu'il importe d'habiter un pays-Langue
qui ait puissance de contestation et de rêve, capable de
constituer un «dedans de la parole» où germe une «langue

hors les langues» que seule la littérature peut sécréter. Elle l'appelle «la langue d'avant l'aube»⁸, et c'est dans cette langue qu'elle s'entretient avec les «chers absents», les assassinés-revenants du *Blanc de l'Algérie*. La «langue d'avant l'aube», c'est aussi celle de Shéhérazade que l'art de la narration tient en sursis.

Fabuleuse survie.

Le pays d'Assia, c'est lorsque ce qui est langue morte, ou lettre morte, fait voix. La voix ne dit pas : elle précède. Elle ouvre à l'arrivance. À la littérature de nécessité. L'écriture vitale, la respiration poétique.

Oran : langue morte. Mais les voix...

Les voix célèbrent, tendues vers le point d'absolu littéraire, «la chair de la phrase, la carène des mots rudes, ineffaçables, raclant le temps comme une herse sous les chênes»⁹. Elles modulent les récits qu'elles marquent d'imprévisibles accents. Au seuil de la traversée des motifs à l'œuvre, deux ou trois de ces mots-herse s'imposent, tout au labour de l'écrire.

En signe de salut. En signe d'admiration et de gratitude.

Sororité est le mot de l'idiome Djebar qui le premier interpelle. Il n'est qu'à elle. Il désigne une façon d'être entre femmes, un entre-elles qui n'a pas attendu les théorisations des féminismes occidentaux pour affirmer son énergie. Sororité est un mot-ruche : il bourdonne aussitôt, actif, fait mille et un signes. Il germe au secret des gynécées et des hammams, il fait la part des partages. Mot de la complicité mais aussi de la douleur des coépouses ; mot de la solidarité mais pas sans le sentiment généalogique. Sororité, c'est le legs à l'autre quoique étrangère ; c'est le lien à l'autre la plus familière, consanguine puisque du même lit de l'homme aimé. Consanguines puisque rivales.

Sororité, c'est aussi une stratégie pour faire des divisions d'amour un front commun contre le polygame. C'est le duo Shéhérazade la conteuse avec sa sœur Dinarzade l'éveilleuse, la souffleuse. C'est une force faible qui s'efforce d'appeler «toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser!»¹⁰, et qui n'est pas sans connaître le prix à payer pour cette échappée :

«Ô ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que toutes deux, que toutes trois, que toutes [...] nous nous retrouvions entravées là, dans cet «occident de l'Orient», ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que, déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner.»¹¹

8. *Le Blanc de l'Algérie*, op. cit., p. 60-61.
9. *L'Amour, la fantasia*, op. cit.
10. *Ibid.*, p. 314.
11. *Ombre sultane*, J.-C. Lattès, Paris, 1987, p. 172.
12. *Ibid.*, p. 171.
13. *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 255.

Ces dernières phrases d'*Ombre sultane*, datées de 1986, résonnent aujourd'hui de façon terriblement prémonitoire en regard de la montée des intégrismes depuis.

Ce que j'admire par-dessus tout dans l'écriture d'Assia Djebar, c'est l'humilité, le respect de la distance, la faculté d'écoute. Elle ne se veut pas porte-parole, tout au plus porte-voix de celles qui sont sans alphabet; pas diseuse ni médiatrice, mais médium et capteuse de traces.

Elle fait ainsi lever dans les récits des figures inoubliables: la femme qui pleure, dans *Femmes d'Alger*; la femme à la voix qui s'en va, dans *Vaste est la prison*; la femme coupée en morceaux, dans *Oran, langue morte*; la femme sans sépulture qu'est Zoulikha la maquisarde (*La Femme sans sépulture*); la main coupée d'une Algérienne que Fromentin immortalise dans son journal, autant d'images de mutilation des femmes pour lesquelles ne peut exister qu'un «bonheur excisé»¹².

Terrible verdict.

C'est précisément l'infigurable, cette inimaginable main coupée que Fromentin n'a «jamais pu dessiner», qu'Assia choisit pour emblème. De cet impossible, elle fait foi d'écrivain, éthique et poétique réunies:

«[...] Au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme... Il la jette ensuite sur son chemin.

Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir, et je tente de lui faire porter le «qalam.»¹³

«L'amour-dans-la-langue-adverse» est un autre des mots que la passeuse me tend: à l'enseigne de la stèle de Dougga, dont l'inscription et la lecture en regard permettent, seules, la réappropriation de l'alphabet tifnagh (berbère); ou encore à l'enseigne du Serment de Strasbourg, selon quoi l'alliance n'est scellée que lorsque chacun a fait sonner dans sa bouche la langue de l'autre marquée de timbres étrangers.

C'est cette tolérance et cette hospitalité dans l'idiome qui importent: non pas parler «avec» l'autre ou «comme» lui, mais parler autre. Parler altéré. Et ce parler-autre est le processus qui est au cœur même de la langue de Poésie.

Davantage. Assia Djébar sait depuis longtemps que c'est l'autre qui fait mon portrait, l'autre toujours qui a – qui est? – mon secret. Par suite, l'histoire des guerres, écrite par les militaires français, le discours colonial tenu par les politiciens et archivé dans les journaux et actualités filmées de l'époque (*La Zerda*), les regards volés, les images volées à l'intimité des femmes par les peintres, les photographes, les reporters occidentaux, tous ces éléments sont traités dans l'écriture d'Assia Djébar comme des cryptes. À interpréter. Où les représentations que se font les vainqueurs deviennent le révélateur en vérité de la figure des subjugués.

L'AMOUR-DANS-LA-LANGUE-ADVERSE, C'EST APPRENDRE
à s'aimer soi-même dans la langue de l'autre, à se voir dans les yeux de l'autre langue.

L'amour-dans-la-langue-adverse, c'est apprendre l'amour «propre», se réapproprier, depuis l'impossible regard fasciné/fascinant de l'étranger, l'amour de soi et des siens. C'est aussi apprendre à être *en peine de soi*. De soi, prendre pitié.

Telle est la force de l'écriture qui passe par la surabondance du monde pour se rendre à soi et aux siens. Pierre Michon le dit à Assia Djébar de façon très juste :

«Écrire, 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 détournement d'une langue étrangère et de l'espace entier du monde.»¹⁴

ASSIA DJEBAR PREND PEU À PEU CONSCIENCE QU'ELLE ÉCRIT
«avec ombre», **avec** «l'écroulement dans l'oreille et le cœur»¹⁵, qu'elle écrit les «yeux fermés» pour capter le son arabe; qu'il lui faut suivre les mouvements du corps dans la ville¹⁶ pour que le sang batte les temps de la musique andalouse...

PAR UN TOURNEMENT SUPPLÉMENTAIRE, L'EXISTENCE
surabondante dans le cœur, c'est, par excellence, l'expérience – la plus novice soit-elle – de la lecture en regard. Où il faut le détour par la terre entière pour revenir à proximité.

La terre-texte d'Assia Djébar ne renonce, ni ne comptabilise, ni n'oublie. Elle s'ouvre à l'ouvert; consent à la forme.

A toujours déjà consenti.

C'est un consentement de *femme arable*.

14. Pierre Michon, «Les deux moments de la liberté», in Assia Djébar, *nomade entre les murs...* (dir. Mireille Calle-Gruber), Maisonneuve & Larose, Paris, 2005, p. 215.
15. *Vaste est la prison*, op. cit., p. 15.
16. Wolfgang Asholt, «Les villes transfrontalières», in Assia Djébar, *nomade entre les murs...*, op. cit., p. 149.

L'ÉCRITURE D'ASSIA DJEBAR, SANS CALCUL, AU-DELÀ DE TOUTE
générosité, ce consentement de « femme arable »
chez l'écrivain, je l'entends chanter dans la IX^e Élégie de Duino
qui est chant d'amour à la Terre:

«Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her.

Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall ist der vertrauliche Tod.

Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft werden weniger...

Überzähliges Dasein entspringt mir im Herzen.»

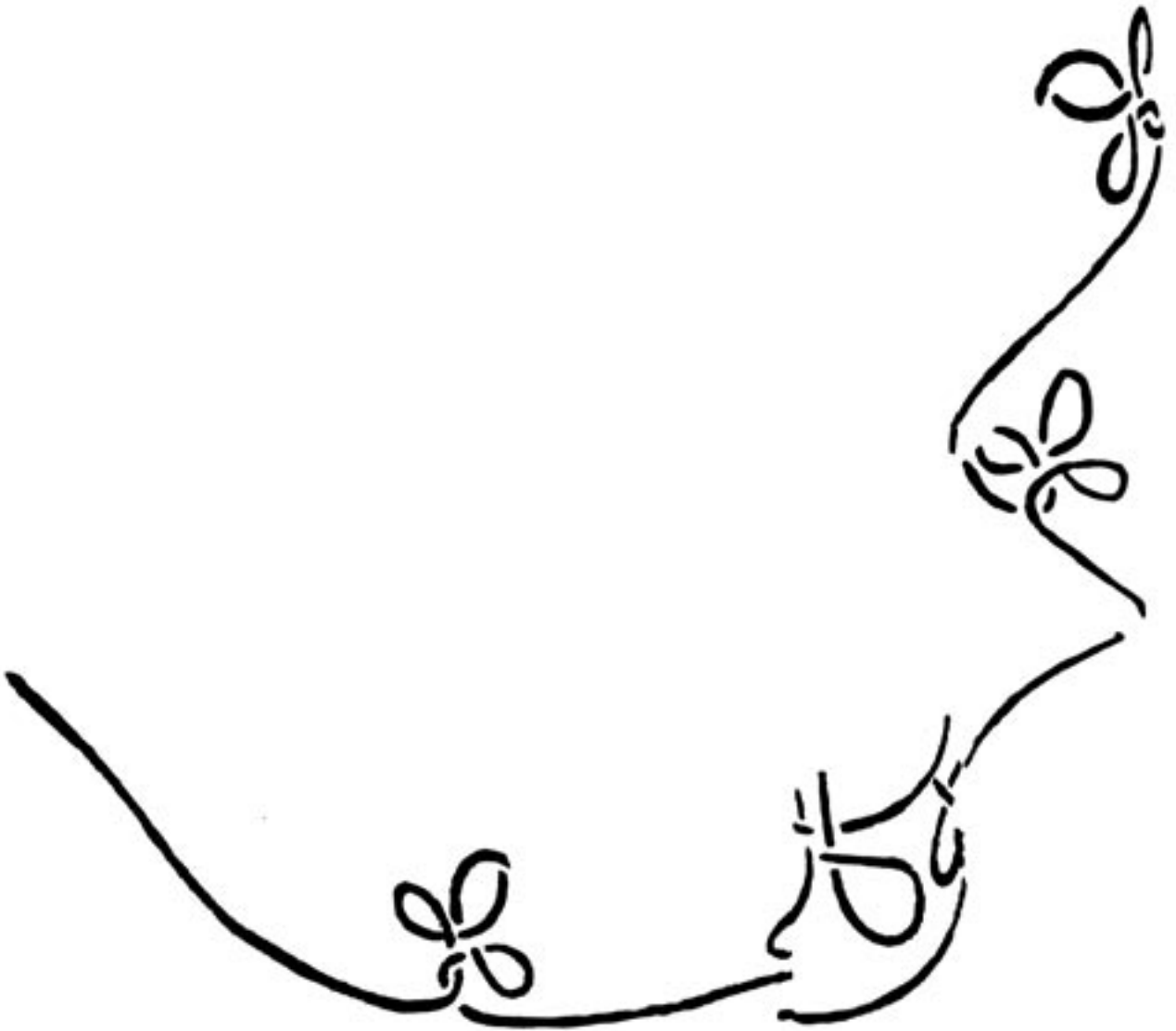
=====

«Indiciblement je consens à toi, de loin je viens à toi. Toujours tu avais
raison, et ton inspiration sainte est la mort familière.

Vois, je vis. De quoi? Ni l'enfance, ni l'avenir ne diminuent... Une existence
surabondante jaillit dans mon cœur.»

La narration d'Assia Djebbar ne retranche jamais.
Elle accueille les histoires de l'Histoire, les humbles,
les inaudibles, les sans-voix. La langue est lèvres multiples,
multiplication de la vie bruissante qui trouve formes
singulières et tous les âges.

L'œuvre d'Assia Djebbar, généreusement, c'est la parole
donnée.



- Je me souviens, ce jour-là, commence Berkane, dans la classe, j'entends, comme si c'était aujourd'hui, l'institutrice nous ordonner:
«Faites chacun un dessin: tenez, un bateau sur la mer, un dessin en couleurs, avec le drapeau sur le mât!»
- Mon voisin, à ma table, était un petit Espagnol, même que sa mère, une marchande de fruits au marché de la Lyre, venait parfois le chercher, et nous, les Arabes, on se moquait de cette habitude. Donc, mon voisin européen se met à dessiner, moi, moins doué que lui, je regarde ce qu'il fait, je lui emprunte ses couleurs: la couleur bleue pour la mer, la noire pour dessiner le mât, puis il fait colorer les vagues et le ciel. Mais le maître a dit: «le drapeau».
- Mon voisin, il est déjà à crayonner son drapeau: «bleu, blanc, rouge»; moi, juste après lui, je lui emprunte ses crayons: on s'entend bien, lui et moi. Sauf que je me dis aussitôt: «Pour moi, je n'ai pas besoin du bleu! Eux, c'est le bleu, et nous, c'est le vert!»
- Je cherche, sans façons, dans la boîte de mon voisin, la couleur verte qu'il n'utilise pas, je me dépêche, je suis content de mon dessin, je colore de vert mon drapeau où il y a déjà, comme chez Marcel, du rouge et du blanc, mais je me répète: «Nous, c'est le vert!» Je viens à peine de finir: je suis tout fier de moi, même si je ne dessine pas aussi bien que mon voisin.
- Le maître derrière nous, je pense qu'il va simplement passer, rangée après rangée, mais il reste immobile, derrière nous deux. Moi, j'ai fini. Encore une fois, je me sens fier: j'ai fait vite, j'ai dessiné avec ardeur.
- Le maître, soudain, s'étonne:
- Ça, c'est quoi, ça?
- Lui, c'est son drapeau... et moi, c'est mon drapeau!
Certes, je me rappelle ce que m'a dit ma mère. Mais quoi, je suis un enfant arabe, on n'évoque pas sa mère hors de la maison, et surtout pas en classe, devant «eux»!
- De plus en plus furieux semble le maître. Il m'insulte, il crie de plus belle, il me traîne toujours par l'oreille et m'emmène, d'un trait, chez le directeur:
- Petit voyou! Qui t'a montré ça, petit?
Moi, je répète:
- Marcel, il a dessiné son drapeau, moi, j'ai dessiné le mien!
Cette fois-ci, une gifle retentissante du directeur me fait tourner la face et celui-ci conclut, sans hurler par contre, mais glacial:
- Tu ne remettras pas les pieds à l'école si tu ne reviens pas avec ton père!
C'est une catastrophe pour moi. Mon père va devoir fermer son café; auparavant, c'est sûr, il va me frapper avec son ceinturon en me disant:
«Tu as fait certainement une bêtise.» Car, je n'ai pas de chance, moi: dans tout mon quartier, je suis le seul enfant arabe à avoir un père pour lequel l'école des Français, c'est sacré!

L'œuvre d'Assia Djébar se sera construite entre déchirement et hospitalité, entre langue maternelle non écrite et écriture de l'amour en langue « marâtre » ou langue adverse¹, entre la grammaire imposée par le colon et l'idiome que l'écrivain réinvente, livre après livre, pour jouer sa partition intérieure.

ASSIA INVENTE UNE FORME D'HOSPITALITÉ QUI NE PEUT ÊTRE que poétique², qui exige que se fasse un travail, processus douloureux mais aussi instituteur: le mot n'est pas trop fort qui signifie « fonder, instaurer une chose nouvelle » ainsi que « nommer un héritier par testament ».

C'est façon de reconsidérer sous un nouvel angle la question de la « francophonie » en ce qu'elle touche à l'identité: car « l'identité n'est pas que de papier, que de sang, mais aussi de langue »³. Cette notion de « francophonie », Assia Djébar s'efforce de la re-penser en termes de « francographie »: elle se déclare écrivain en langue française mais de voix non francophone, traçant son texte dans l'alphabet de l'autre mais avec, dans l'oreille, les sons de l'arabe, de l'arabe dialectal, de l'arabe andalou, du berbère. Avec, aussi, qui hante les mouvements du corps, une écriture au féminin, porteuse des accents « ensauvagés » et « insoumis », non moins capable de porter la langue française comme un voile du corps et de la voix.

Ce qui est ainsi revendiqué, exorbitant, c'est une diglossie d'écrivain où les turbulences du rythme et les échos des cultures ancestrales s'impriment dans le texte et font lever des chants d'un alliage sans précédent. Où il s'agit de refuser toute « dictature culturelle » tablant sur un « monolinguisme pseudo-identitaire »⁴ et de privilégier le geste d'« écrire tout contre un marmonnement multilingue »⁵. Où écrire relève d'un intime combat avec le silence. Car il y va du boitement de cette dissymétrie qui n'est pas sans laisser les sens en souffrance: la parole est double; l'écriture est seule – française.

1. Ces voix qui m'assiègent: ... en marge de ma francophonie, Albin Michel, coll. « L'identité plurielle », Paris, 1999, p. 34.
2. On pense à cette observation de Jacques Derrida: « Un acte d'hospitalité ne peut être que poétique », cité par Anne Dufourmantelle in Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre, De l'hospitalité, Calmann-Lévy, Paris, 1997.
3. Ces voix qui m'assiègent, op. cit., p. 42.
4. Ibid., p. 32-33.
5. Ibid., p. 29.
6. Ibid., p. 42, en italique dans le texte.
7. L'Amour, la fantasia, op. cit., p. 76.

Le défi que relève ainsi l'écrivain, femme arabo-berbère d'écriture française, Assia Djebar a la grâce de le traduire dans la langue de l'honneur, de mettre son honneur à souscrire à cette « qu'une écriture » :

« Autrefois l'on disait: – Je suis homme (ou femme) de parole –, on affirmait aussi: – Je n'ai qu'une parole – et le sens en était reçu presque en termes d'honneur, eh bien, je choisis de me présenter sommairement devant vous par cette affirmation: – Je suis femme d'écriture –, j'ajouterai presque sur un ton de gravité et d'amour: – Je n'ai qu'une écriture: celle de la langue française, avec laquelle je trace chaque page de chaque livre, qu'il soit de fiction ou de réflexion. »⁶

DE CET HONNEUR, ELLE AURA PAYÉ LE PRIX FORT: DIX ANS de silence où poussent les interrogations qui n'en finiront plus de nourrir les livres publiés depuis *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). Comment écrire dans l'adversité? Comment aimer-dans-la-langue-adverse sans être transfuge? déserteur? Comment écrire à l'étranger mais non pas passer à l'ennemi, fuir au-delà et arriver à soi? Si ce n'est dans l'écart, l'écartèlement de transhumant: « Je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable. »⁷ Comment faire l'amour à cette langue – force désirante de l'écriture poétique que Abdelkebir Khatibi nomme *l'amour bilingue* – et ne pas se renier?

IL Y A ENCORE CET ENSEMBLE DE QUESTIONNEMENTS DONT la perspective de l'hospitalité littéraire fait une ruche: à quelles conditions le travail d'écriture donne-t-il en héritage au colonisé la langue du colon? en fait le bénéficiaire direct? Comment, de la langue étrangère, alien ou aliénante, faire un lieu d'habitation poétique? Comment de l'autre-langue, celle des vainqueurs qui écrivent l'Histoire, tirer le seul portrait possible des absents à l'Histoire?

L'ÉCRITURE SE PORTE À LA RECHERCHE DES POINTS DE versatilité qui permettent de cheminer sur les deux versants de la langue; de faire en sorte que la relation de l'autre à l'hôte ne soit ni d'étranger, ni d'ennemi, ni de victime, mais fraye des passages dans un mouvement de tension harmonique et contraire. Ainsi, prenant à rebours l'imposition faite

8. *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 161.
9. *Ibid.*, p. 91 et 93.
10. *Vaste est la prison*, op. cit., p. 152.
11. *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 244.
12. *Ibid.*, p. 17.

au colonisé de la langue française, l'écrivain maghrébin, par un texte littéraire qui est contre-don, renverse la domination en don, l'obligation en offrande, la victime en bénéficiaire :

« [...] Je me veux porteuse d'offrandes, mains tendues vers qui, vers les Seigneurs de la guerre d'hier, ou vers les fillettes rôdeuses qui habitent le silence succédant aux batailles... Et j'offre quoi, sinon nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut-être la douve où se noient les mots de meurtrissure... »⁸

VOILÀ QUE L'ÉCRIVAIN-DANS-LA-LANGUE-COLONIALE ÉCRIT avec les rapports militaires français de la guerre d'Algérie trouvés dans les Archives, avec un rituel de pleureuses dans les vocables des vainqueurs :

« Près d'un siècle et demi après Pélissier et Saint-Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français – rapports, narration, témoignages du passé [...] – et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres. »⁹

VOILÀ QU'ELLE, FEMME ALGÉRIENNE D'ÉCRITURE FRANÇAISE, tire leçon de l'histoire antique et exhause un événement lors de la défaite de Carthage. Tout est détruit de la grandeur punique, tout sauf les livres.

« Sauvez les livres ! répète quelqu'un qui a entendu Scipion préciser : — Pas pour nous, pas pour que nous les emportions à Rome ! Sauvez les livres et donnez-les à nos alliés ! — Nos alliés ? — Les rois berbères. »¹⁰

SUBVERSIVE PARABOLE SELON QUOI L'ÉCRITURE DE LA PUISSANCE dominatrice est donnée en héritage aux opprimés : elle leur revient ; tel un dû, un rendu, le juste retour. Un supplément bénéfique. Les colonisés deviennent héritiers des colons ; ce qui était tyrannique idiome de l'autre est devenu don d'un supplément.

L'ŒUVRE ÉCRIT DANS LA LANGUE IMPOSÉE OBLIGE CELLE-CI à son tour, la rend redevable, cette langue, l'exhausse, la couvre de fleurs de rhétorique, de figures et de formes inédites, d'images terribles. Les rapports de force sont transposés : ils ont cours désormais entre récit et poésie, entre la ligne impérative et la spectralité des motifs qui l'entame.

L'écriture d'Assia Djébar a la force de créer les possibilités de son hospitalisation : elle force la langue coloniale à devenir langue-hôte, à la panser, à la penser. L'hostilité se déplace en un principe de réciprocité symbolique :

«Ma nuit remue de mots français, malgré les morts réveillés... Ces mots, j'ai cru pouvoir les saisir en colombes malgré les corbeaux des charniers [...] Un thrène diffus s'amorce à travers les claies de l'oubli, amour d'aurore. Et les aurores se rallument parce que j'écris.»¹¹

ICI, LE SOUFFLE QUI APPELLE ENSEMBLE LES « MOTS »

et les «morts» fait du tissage poétique un voile qui est un suaire mais aussi un lieu de renaissance. Ainsi Assia Djébar est-elle, plus que tout autre, dans la vigilance et la sensibilité de tensions intériorisées. Le combat politique, c'est en ces lieux de la langue de Poésie qu'elle le revendique et non pas à la tribune, dans les journaux ou les meetings.

L'Amour, la *fantasia*, qui construit en contrepoint l'alternance de l'histoire d'Algérie et du récit autobiographique de la narratrice, finit par présenter un tressage arabesque où les contraires se retournent et passent des alliances impossibles. L'ouvrage s'ouvre sur un vis-à-vis : enfance et adolescence dans un village du Sahel d'une «fillette arabe», d'un côté; de l'autre, la guerre coloniale de l'été 1830, le siège et la prise de la Ville: Alger. L'opposition première est bientôt déstabilisée: des flux migratoires du sens ont cours depuis les segments autobiographiques vers les segments historiques et réciproquement, désignant entre les narrations et les camps ennemis des porosités fabuleuses. Les envahisseurs deviennent «les amants» de la Ville, les contraires s'échangent, guerre et séduction dans une érotique mortelle, somptueuse. Les comptes rendus des officiers français révèlent que l'amour s'écrit avec le sang, il s'écrit jusque dans les épisodes les plus cruels, et il y va comme de «l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel»¹².

L'HOSPITALITÉ AU SEIN DE LA LANGUE ENNEMIE FORME

des espaces où tanguent les significations : l'étrangèreté
vertigineuse dévoie chaque vocable qu'habite l'ombre
de son contraire :

« Dès ce heurt entre deux peuples, surgit une sorte d'aporie.
Est-ce le viol, est-ce l'amour non avoué, vaguement perçu en pulsion
coupable, qui laissent errer leurs fantômes dans l'un et l'autre des camps,
par-dessus l'enchevêtrement des corps, tout cet été 1830? »¹³

Comme si écrire en la langue étrangère, c'était presque
déjà « faire l'amour hors la loi ancestrale »¹⁴.

À la peinture des conquêtes glorieuses (la France)
et des défaites spectaculaires (l'Algérie) qui parlent la même
langue de domination et de dominés, les voix du livre djebarien
offrent le miracle du chant lyrique : de deuil et amour,
de séparation et rachat, il enseigne la pitié et l'amour *propre*.
Ce sont des voix de femmes, anonymes analphabètes,
que la narratrice accueille dans sa-langue-d'écriture-française
pour les faire entendre, pour faire entendre leur silence
assourdissant.

L'AMOUR DANS LA LANGUE ADVERSE, C'EST TOUJOURS À DOUBLE
face, car l'écrivain maghrébin n'a pas seulement pour tâche
de se faire recevoir en obligeant son hôte de son contre-don
littéraire : il doit également savoir se faire accueillant à son tour
dans la langue française pour les voix des siens qu'il fait
résonner.

Cet amour en langue étrangère, c'est d'abord l'amour
du père dans la scène inaugurale : « fillette arabe allant à l'école, un matin
d'automne, la main dans la main du père. »¹⁵ Émouvant accueil de celui
qui se fait son hôte dans la langue de l'autre, lui-même hôte
étranger dans cette langue, invitant-invité, l'instituteur
de la France Tahar Imalhayène, qui donne à sa fille, l'aînée,
avec l'alphabet français, l'émancipation : la liberté de l'étude,
la vie au-dehors non voilée, les marches dans la ville à visage
découvert où puiser l'écriture.

Transmission-traduction : c'est ainsi qu'Assia Djebar
mute par l'écriture les rapports de force en gestes de don.
Avec l'exemplaire parabole de l'alphabet tfinagh, perdu,

13. *L'Amour, la fantasia*,
op. cit., p. 26.
14. *Ces voix qui m'assiègent*,
op. cit., p. 70.
15. *L'Amour, la fantasia*, op. cit.,
incipit.
16. *Vaste est la prison*,
op. cit., p. 153.
17. *L'Amour, la fantasia*,
op. cit., p. 208
18. *Ibid.*, p. 121-122.
19. *La Disparition de la langue
française*, Albin Michel,
Paris, 2003, p. 156.
20. *Ibid.*, p. 157.
21. *Ibid.*, p. 157-158.

et retrouvé grâce à la stèle de Dougga, où se déchiffrent vis-à-vis le texte en punique et le texte en la «langue ancestrale» creusée «à égalité sur la pierre»¹⁶.

LE RÉCIT EXPOSE LA SOLIDARITÉ INTRINSÈQUE DES LANGUES et la synergie du passage qui en fait un immense corps vivant et révélateur. C'est bien l'autre qui me donne «ma» langue: telle est la leçon que retiennent les romans d'Assia. Et chaque idiome donne un corps différent, un façonnage par l'écriture. L'écrivain évoque avec subtilité l'adolescente transfrontalière apprenant les postures des langues, entre école coranique et école française: l'écriture-liane, la grammaire-vocalise pour l'arabe; le voyage au dehors, au plus grand risque, pour les mots «qui ne se chargent pas de réalité charnelle en français»¹⁷.

C'EST AU PÈRE, QUI A POUR SA FILLE CHOISI LA LUMIÈRE PLUTÔT que l'ombre, que la narratrice devenant jeune épousée adresse, depuis le logis provisoire de Paris, l'émouvant télégramme qui dit à la fois l'amour, la dette, le don, la peur du passage:

«Peut-être me fallait-il proclamer «je-t'aime-en-la-langue-française», ouvertement et sans nécessité, avant de risquer de la clamer dans le noir et en quelle langue, durant ces heures précédant le passage nuptial.»¹⁸

LE TRANSIT LINGUISTIQUE, QUI N'INSCRIT PAS UN PASSAGE en miroir mais de tortueux sillonnements, allers et retours douloureux, blessures, cicatrices, malentendus, le transit linguistique reste des plus périlleux et l'amour, exposé. C'est le récit qu'en fait *La Disparition de la langue française*, où il est rappelé qu'on meurt encore de parler français, «le français comme langue politique»¹⁹, dans l'Algérie de 1992 gagnée par les fanatiques islamistes, ceux dont l'arabe est une «langue convulsive, dérangée, [...] déviée», un parler qui «n'a rien à voir avec la langue de ma grand-mère, avec ses mots tendres»²⁰. Et Assia Djébar n'a pas assez de tours en la langue franque pour détailler en contrepoint les vertus de la maternelle: «langue d'amour et de vivacité quand [les femmes] soupirent et [...] prient»; «langue pour les chants, avec des mots à double sens, dans l'ironie et la demi-amertume»; **et** «cet arabe pour la sexualité, presque pudique [...], allusif, prometteur»²¹.

22. *La Disparition de la langue française*, op. cit., p. 163-164.
 23. *Ibid.*, p. 290.
 24. *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 49.
 25. *Ibid.*
 26. *Ibid.*

LA RÉFLEXION S'INFLÉCHIT PAR UN TOUR PLUS POLITIQUE

avec le constat que cette communication est impossible entre les vocables qui sonnent à vide d'un parler à l'autre. Au mieux, c'est le dérisoire qui-proquo en forme de calembour – le laïc/l'Aïd (en arabe, la fête, notamment la grande fête au terme du Ramadan), calembour où les sonorités restent lettre morte, qui révèle, avec l'absurdité, la surdité de la langue arabe, religieuse, au vide, au « non-concept » de laïcité. La scène dans le roman est située en janvier 1962, six mois avant l'Indépendance, dans un camp de détenus. Le narrateur assiste à une discussion avec un nouveau détenu, plus politisé que ses camarades :

« – Après l'indépendance, conclut-il ardemment, il y aura plein de décisions à discuter, de directions à choisir... Par exemple, voici une question essentielle, et il passe au français seulement alors : « Est-ce que l'Algérie sera un pays laïc ? » [...] ils ont tous buté sur le mot : laïc.

Ce dernier mot, je me souviens, a circulé comme une rumeur autour de moi.

La plupart avait compris LAïd avec prononciation française – car « laïc », ils n'avaient jamais entendu ce vocable durant ces six ans de lutte collective.

[...] Mon frère, qu'est-ce que vient faire LAïd ici ?

[...] Je m'aperçois que ce terme de laïc n'avait pas encore, pour nous tous, son reflet en arabe... »²²

C'EST EN CE POINT QU'ÉMERGE À FLEUR DE RÉCIT LE DIAGNOSTIC : la défaillance du français en Algérie est analphabétisme politique.

Tout est dit. Ce que l'on entend bruire dans tous les livres d'Assia Djebar, et de façon de plus en plus renversante dans les dits des femmes et les accents des voix ensevelies, ce qui travaille au plus aigu les nouvelles de *Oran*, langue morte, s'entend ici articulé au vif de la narration : l'effervescence et la ruche des langues, leur polygamie, leurs migrations irrépressibles, leur toile métisse, sont les garantes d'à-venir. Elles sont les passeuses infatigables de visions autres, de pensées inouïs, de promesses de bouleversements sans précédent.

Ainsi se dessine, à la fin de *La Disparition de la langue française*, une géographie humaine d'une tout autre ampleur.

Reprenant à son compte la phrase que Nicolas Copernic, le Polonais, transmet à Erasme de Rotterdam : «La terre n'est pas le noyau du monde», le narrateur en appelle à une Algérie affranchie de toutes limites. Algérie-passage, Algérie ouverte sur les deux infinis à perte de vue : au commencement, du fabuleux, incommensurable et sans fin.

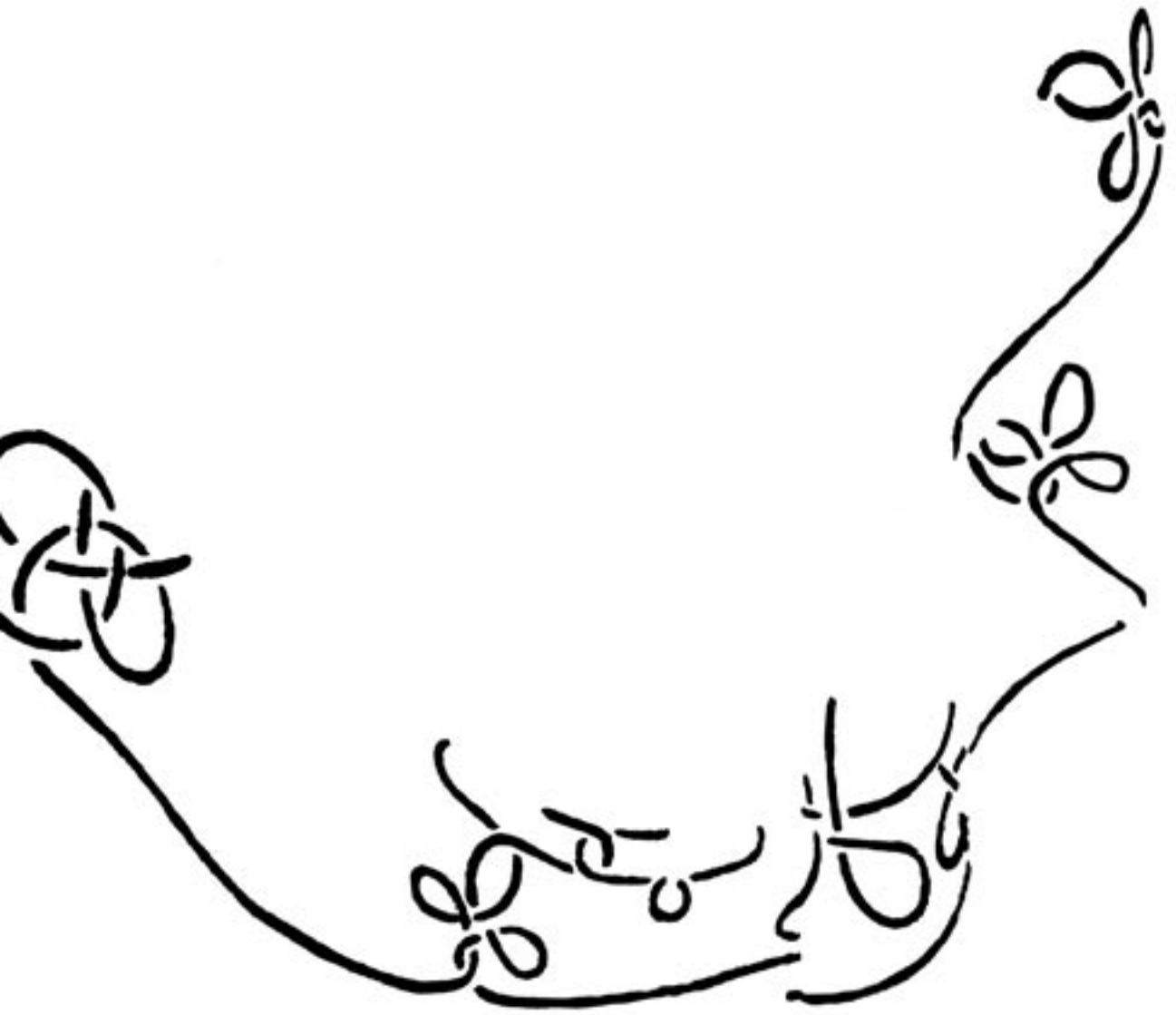
«SI LA TERRE N'EST PAS, EN EFFET, «LE NOYAU DU MONDE», notre pays n'est, lui, qu'un couloir, qu'un tout petit passage entre l'Andalousie perdue et mythique et tout l'ailleurs possible!»²³

POUR L'AVENIR, TOUT L'AILLEURS POSSIBLE. C'EST À L'ENSEIGNE de l'hospitalité sans condition à l'autre de la langue que se tient l'écrivain Assia Djebar : «écrivain du passage», «femme de transition», c'est ainsi qu'elle se plaît à se nommer²⁴. Elle sait la nécessité de s'arracher pour se retrouver : «se retrouver parce que s'arrachant...»²⁵

C'est donc le portrait d'un écrivain en migrante que fait apparaître l'ensemble de l'œuvre. Ce portrait d'émigrante dans la langue, Assia Djebar le revendique comme étant le plus congénial à sa culture, à son déracinement, à sa situation de femme en Islam :

«En islam, la femme est hôtesse, c'est-à-dire passagère ; risquant à tout moment la répudiation unilatérale, elle ne peut réellement prétendre à un lieu de la permanence.»²⁶

Le chemin parcouru depuis le silence des années 1970 est immense. Les interminables caravanes de phrases, de récits, de rebours sur ses traces ont fini par tresser ensemble les fils de soi les plus disparates, et à faire de chaque vocable un ombilic de l'écriture. Point d'ancrage, et point de départs. De naissances. Ou plutôt : de co-naissances.



- Oui, «l'ennemi», murmura-t-elle. Ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elles?... (Mon silence durait, chargé d'interrogation). L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas: elle a ainsi évoqué son mari! [...]
- Ce mot «l'e'dou» que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule d'où, y débouchant presque nues, les femmes sortaient enveloppées de pied en cap, ce mot d'«ennemi», proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange, telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, brilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture...
- Comme si, parce qu'une langue soudain en moi cognait l'autre, parce que la voix d'une femme, qui aurait pu être ma tante maternelle, venait secouer l'arbre de mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre basculait, exilée du rivage nourricier, orpheline...

[...] Fut-ce pourquoi je me mis à me méfier d'une écriture sans ombre?
Elle séchait si vite! Je la jetai.

Vaste est la prison,
p. 13-15.

1. *Ombre sultane*,
op. cit., p. 171-172.
2. *Ibid.*, p. 90.
3. *Ibid.*, p. 58.
4. *Ibid.*, p. 76.
5. *Ibid.*, p. 95.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 96.

C'est le dernier chant d'*Ombre sultane*, le cri jeté au final, au bord du livre :

« Ô ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que toutes deux, que toutes trois, que toutes – excepté les accoucheuses, les mères gardiennes, les aïeules nécrophores – nous nous retrouvions entravées là, dans « cet occident de l'Orient », ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner. »¹

Tout est dit et recommençable du fragile chemin de liberté dont l'écriture arabesque fait apparaître l'instable frayage, les toujours versatiles accords-désaccords, et combien les mots inversent leurs signes, appelant « aube » ce qui peut, en un rien, un instant, porter au « crépuscule ».

L'ARCHITECTURE NARRATIVE DES LIVRES D'ASSIA DJEBAR EST AINSI à la fois une façon de prendre en compte la précarité de toute femme et un moyen d'opérer les retournements de l'esclavage imposé : faire du point de subjugation un point d'appui pour se lever ; faire de la blessure-rivalité une ouverture à l'autre-sœur ; de la claustration, un ressort ; de la dualité, duel et duo ; de la division, passage.

Ces récits répètent sur tous les tons qu'il n'y a pas à se renier mais qu'il importe de s'assembler une à une et morceau par morceau, de se rassembler les unes les autres et en soi-même, pour franchir le pas qui éveille à la liberté. Qu'il ne s'agit pas de trancher entre Occident et Orient, ni de confondre libération avec amputation de ses racines. Il s'agit de relever le défi d'habiter « cet occident de l'Orient », c'est-à-dire, certes, ce Maghreb territoire du couchant, mais aussi de trouver la voie d'une émancipation dans la propre culture qui ne soit pas simplement une occidentalisation.

Qu'il y faudra l'arabesque, seule figure capable de tenir ensemble les opposé(e)s, d'aller et venir entre les motifs sans verser dans la réduction du psychologisme. Tracé du biais et du détour, l'arabesque dessine l'impossible trajet de liberté dans la clôture insensée. Elle parvient à relier les récits des femmes claustrées en une généalogie généreuse qui est legs de l'intelligence sensible. L'écriture arabesque parvient à l'énoncé de cet axiome : « Je ne pouvais me libérer seule. »²

Ce legs de femme en femme, vital pour l'écriture même qui est une sorte de passage de témoin (comme on le dit d'une course de relais) narratif, ce legs, Assia Djebar le nomme « ombre sultane ».

Ombre ET sultane: toute femme est ombre et sultane, esclave et reine. Toujours deux, et donc plus de deux. « Ombre » évoque la voilée, le « fantôme » du harem. « Sultane », la femme-parure, objet de possession et par suite lieu d'exil. « Ombre », c'est aussi la sœur, la coépouse, la mère, la fille, bref, c'est « toi », la-même-et-la-différente. « Sultane », c'est ce qui se nomme au titre du maître, de « l'Homme », un « il » étranger et ennemi. Mais qui pourrait devenir « l'Autre », « l'Époux », « corps-amant »³ (donneur de corps et de partages).

D'OMBRE À SULTANE ET INVERSEMENT: C'EST DANS CET ÉTAT instable que s'élabore la narration alternant deux récits. D'une part, le récit du drame de Hajila, la seconde épouse, dont l'histoire est racontée au « tu » par la voix d'Isma, qui semble la projeter depuis la transmission de sa propre expérience; d'autre part, le récit lyrique d'Isma, la première épouse, qui a choisi la seconde pour lui succéder, et dont l'histoire est un dire-je réfléchi depuis l'évocation de Hajila. Ainsi, entre du même, donneur de différence, et de l'autre, porteur d'autrement, un sujet peu à peu commence à poindre: il dissémine, sème, s'aime, commence à s'aimer et à se lever à force de dénombrer ses séparations, ses visages secrets, à force de « creuser une grotte et au fond tout au fond, parler enfin à soi-même, l'inconnue »⁴.

L'Homme accuse Hajila d'infidélité conjugale, mais l'affaire est autrement radicale: elle découvre, en sortant dévoilée, l'espace de sa nudité et de son altérité: « J'aimais enlever le voile dans une ruelle, quand personne ne passait, ensuite marcher nue! »⁵ Et Isma, plus nettement, affirme: « Je l'ai quitté pour moi-même. »⁶

Ce récit utopique à deux visages de femmes – au sens u-topos de non-lieu: qui n'a lieu que dans la projection de l'écriture, rêve d'émancipation –, relate une émergence du sujet au féminin, lequel s'avance, dépouillé, à découvert, contrairement à l'Homme: « [...] Tout vous est lien, bandelettes et carcan! Montre-moi un homme vraiment nu sur cette terre [...]. »⁷

8. Ombre sultane, op. cit., p. 87.
9. Ibid., p. 104.
10. Ibid., p. 149.
11. Vaste est la prison, op. cit., p. 236.
12. Ibid.

Par suite, l'écrivain n'a pas recours à l'esthétique réaliste: elle prend ses sources dans la tradition littéraire arabe la plus fabulatoire: *Les Mille et Une Nuits*.

LES HISTOIRES MODERNES S'ÉCLAIRENT PAR CELLE

de Shéhérazade la sultane-conteuse et de sa sœur Dinarzade, cachée dans l'intimité de la chambre nuptiale, sous le lit, afin, dit la légende, de l'éveiller avant l'aube et de lui souffler l'inspiration narrative qui la sauve de la mort. Tel est le secret de la sauvegarde: se tiennent dans la séparation, inséparablement, l'ombre salvatrice de la sororité et la sultane condamnée, interdite, mais porteuse de «soumissions prêtes à la révolte»⁸.

Le secret, c'est que «la sultane est double»⁹ et que le récit conjugue sororité et inter-diction. À l'instar de Shéhérazade sauvée par Dinarzade qui veille et réveille, le destin d'Hajila trouve recours dans le legs que lui fait Isma du récit de son émancipation.

«Éclairer Dinarzade de la nuit! Sa voix sous le lit aiguillonne, pour que là-haut l'intarissable conteuse puisse chasser les cauchemars de l'aube. Et notre peur à toutes aujourd'hui se dissipe, puisque la sultane est double.»

POUR AUTANT, IL N'Y A PAS COMMUNION NI SUBSTITUTION

ni recouvrement. La blessure demeure. L'espoir ne va pas sans le désenchantement:

«Isma, l'impossible rivale tressant au hasard une histoire pour libérer la concubine, tente de retrouver le passé consumé et ses cendres [...]. Quelle ombre en moi se glisse, les sandales à la main et la bouche bâillonnée? Éveilleuse pour quel désenchantement...»¹⁰

LA BLESSURE DEMEURE ET IL N'Y A D'AUTRE REMÈDE QUE DE FAIRE

des lèvres de la blessure des lèvres de diseuse aux récits fantastiques. Des lèvres de livre.

Une chaîne de transmission s'organise ainsi, de livres en livres, dans la narration d'Assia Djebar: par les figures épisodiques ou ponctuelles que l'Histoire (la grande, l'officielle) a reléguées. Femmes écrivant, colonisées écrivant, l'oreille tendue vers les conteuses de gynécée, toutes sont contraintes à l'archéologie de soi: s'exhumer, rappeler

les morts, appeler les mots, tendre la courroie du récit pour qu'elle se fasse passe historienne.

Cette force tensionnelle aimante le volume de *Vaste est la prison* – l'aimante comme un champ magnétique et comme un chant d'amour. Chaque élément du texte en reçoit non pas une signification isolée mais une orientation dans un mouvement d'ensemble: le mouvement des femmes qui s'inscrit contre la tradition patriarcale. Ces femmes sont passeuses de textes de mémoire; trances, chants, cantilènes, cris les habitent et leur confèrent un savoir incalculable. Idiomes de poésie. La vérité des femmes reléguées est du côté des truchements et des transfuges. C'est une vérité sujette à interrogations, fragmentaire et incertaine. La fertilisation de l'écriture advient par son propre questionnement: elle met en œuvre une esthétique de la différence.

«Vaste est la prison qui m'écrase
D'où me viendras-tu, délivrance?»

«Meqqwer lhebs iy inyan
Ans'ara el ferreg felli!»¹¹

LES DEUX VERS DE LA CHANSON BERBÈRE QUI INTITULE LE LIVRE d'Assia Djébar lient étroitement l'écriture à la figure maternelle et à tous les visages de femmes évoqués, qui deviennent autant de matrices narratives – processus de perte et de (re)naissances de la langue.

Vaste est la prison, livre-mère de toutes les naissances-délivrances, nomme la scène matricielle où l'arabesque a fonctions herméneutiques et heuristiques: mimant les gestes de séparation et réunion, elle les transfigure, jusqu'à en faire, vertu analgésique de la répétition, des gestes d'apaisement. Tel ce lamento de pleureuse:

«Ô mon autre moi-même, mon ombre, ma semblable,
Tu t'en es allée, tu m'as désertée, moi l'arable,
Le soc de ta douleur m'a retournée, de larmes m'a fertilisée.»¹²

PEU À PEU, DANS LE PARCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE, HISTORIQUE et archéologique, la transmission des générations par généalogies de femmes constitue un récit du récit. Il en résulte un déplacement au fondement même de l'œuvre:

13. *Vaste est la prison*,
op. cit., p. 331.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, p. 339.
16. *Ibid.*
17. *Le Blanc de l'Algérie*,
op. cit., p. 275.
18. *Ibid.*
19. *Vaste est la prison*,
op. cit., p. 320,
je souligne.

où la question n'est plus de savoir dans quelle langue écrire mais *comment écrire*? Comment écrire en prenant le parti des femmes, c'est-à-dire celui des résistances, des différentiels, des passages? Comment écrire et que ce soit supplément d'héritage? et que ce soit encore legs de femmes?

L'ÉCRITURE-LEGS-DE-FEMMES EST À LA FOIS ARME, SCALPEL, PLEUR.

De la clairvoyance, elle revendique la voyance; oppose au «masculin (c'est-à-dire l'orgueil irrédentiste)»¹³, «le féminin (la lucidité qui durcit et rend folle)»¹⁴. Nous sommes avertis: ce sera un écrire à la folie, dureté de la pierre qu'on grave, divagation de l'arabesque où l'on se joue. Ce sera une écriture qui fait droit à la folie, et rien ni personne n'en sortira indemne. Elle puise son énergie à une force ancestrale enfouie qui doit être appelée au jour: c'est «la procession blanche des aïeules-fantômes derrière moi, laquelle devient armée et me propulse»¹⁵.

Le récit de *Vaste est la prison* s'emploie à changer le champ de vision; il donne à lire depuis le silence, l'amputation, la fente (du voile: où l'œil, un seul, regarde). Dès lors, il n'y a pas la guerre-fantasia, parade masculine, et ses valeurs à l'emporte-pièce, mais la guerre-déchirement, jamais impunément engagée. Et pas de combat contre «l'ennemi» qui ne soit auto-mutilation; pas de résistance qui ne soit aussi pardon. Et crier, c'est «être le cri» («Je ne crie pas, je suis le cri»¹⁶), c'est savoir qu'il n'y a pas de vainqueur mais des êtres en souffrance.

La narratrice oppose donc, à la gesticulation martiale et idéologique, le *recueillement*: mémoriel, sacré, secret, des mots. Déplorant les morts, elle célèbre la vie, dans une langue hospitalière qui n'écrit pas l'histoire monumentale comme le font les stratèges, commissaires, notaires et autres greffiers: elle hante le filigrane et les zones de friabilité de la mémoire.

Davantage. Le récit-legs de femmes cherche «une langue hors les langues»¹⁷. La vision depuis le féminin travaille à parler au féminin, ce qui nécessite de «retrouver un «dedans de la parole» [...] notre patrie féconde»¹⁸.

C'est à propos du mot «liberté» que s'éclaire la portée du legs de femmes, propos qui s'inscrit en réponse au titre du livre *Vaste est la prison*, et en écho au chant berbère qui le lui souffle :

«Passeuses désormais, elle et moi, de quel message furtif,
de quel silencieux désir?

— Désir de liberté, diriez-vous tout naturellement.

— Oh non, répondrais-je. La liberté est un mot bien trop vaste! Soyons plus modestes, et désireuses seulement d'une respiration à l'air libre.»¹⁹

AVEC LE RETOUR DE L'ADJECTIF «VASTE», QUI FAIT LA NAVETTE d'un bout à l'autre du récit, se révèle l'ampleur du tissage textuel. Car on y retrouve ainsi, solidement arrimés, les motifs de «naissance» et de «passage» qui nourrissent toute l'œuvre.

Certes, «respirer à l'air libre», c'est un désir exprimé depuis le point de vue de l'enfermement; mais, surtout, la narratrice préfère à l'idée abstraite de liberté, l'expérience primordiale de la fonction physiologique, la désignation de ce qui est vital, élémentaire, naturel, impalpable cependant: «l'air». En fait, ce biais fait de «la liberté» tout autre chose qu'une entité extérieure donnée. Cette liberté phénoménologique demande à apparaître, réapparaître chaque fois unique, par la traversée du corps: pas «la liberté» mais un naître à la liberté et y renaître inlassablement – la vivre, l'exercer.

Avec la respiration, le motif du «passage» se fait mouvement encore plus subtil et fondamental: c'est le souffle même de la profération, poésie et conte; celui de la parole féminine léguée qui est analphabète, transmise de vive voix toujours, son de glotte, de gorge, de ventre. Ténue, tenace, l'arabesque est diaphragme et avec elle toute la toile de l'ouvrage.

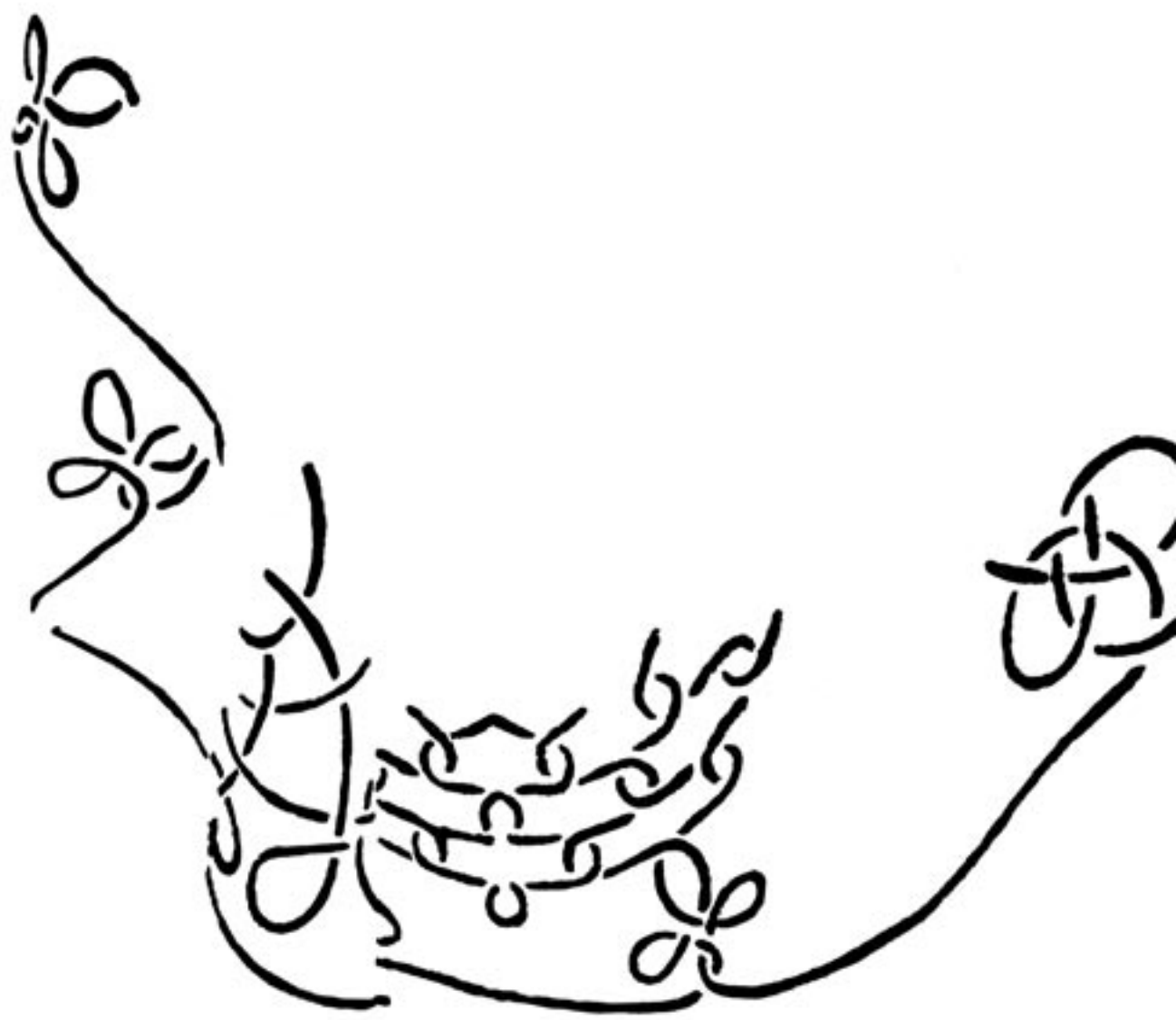
Si le massif mot «liberté» fait bloc, la «respiration à l'air libre» met plutôt l'accent sur l'entour. L'air n'appartient à personne, il est partagé par tous. La liberté est le lieu du partage. La liberté est le lieu le mieux partagé. Ses noms sont multipliables: liberté-naissance, liberté-souffle, liberté-arabesque, liberté-Algéries qui sauraient enfin devenir tolérantes.

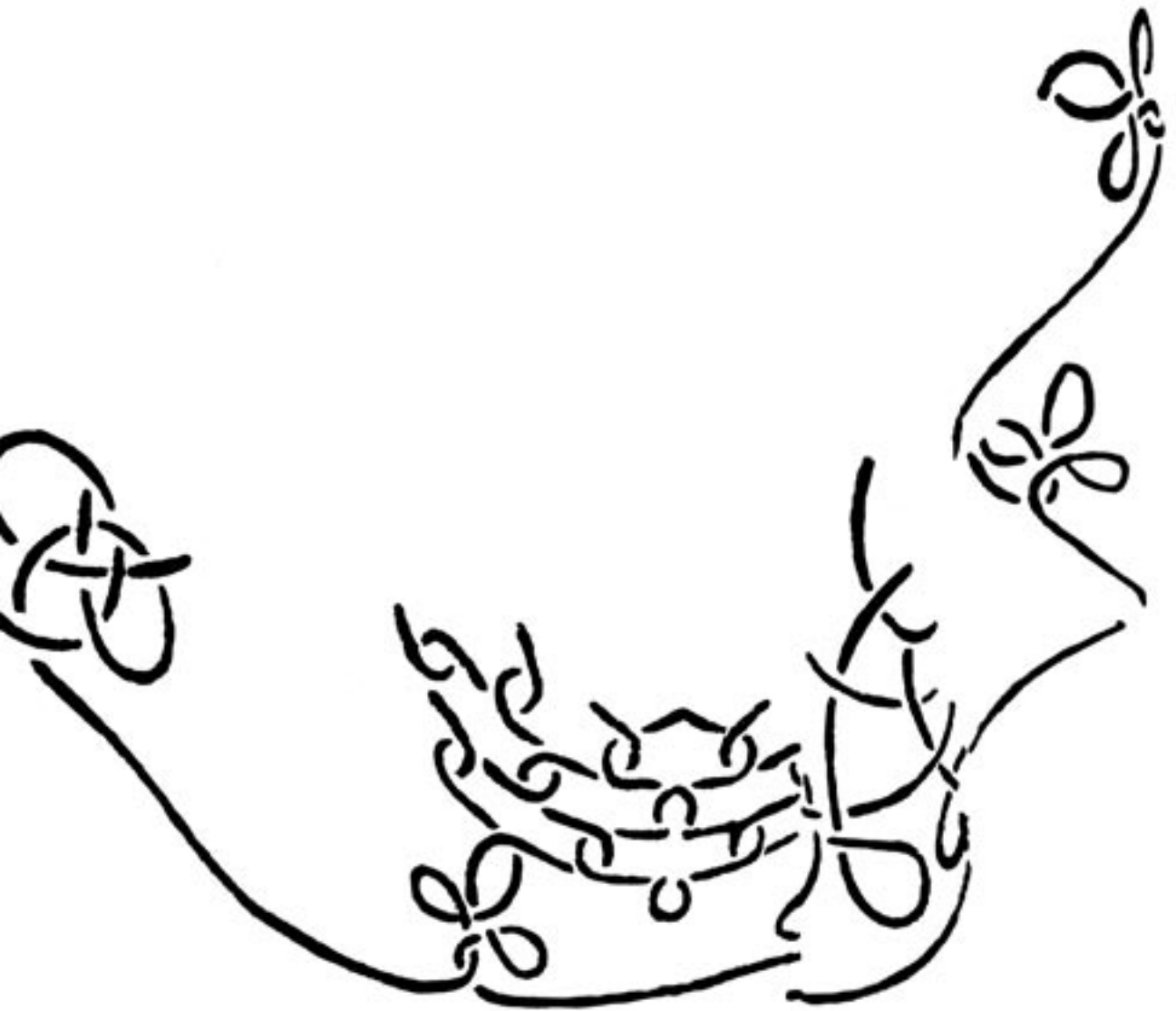
C'est à la respiration dans la langue que s'apprennent et se prennent les libertés. Par le voisement des lettres, le flux du phrasé. C'est la pulmonation du texte qui donne l'intelligence des choses. Le chiasme qui fait pivoter le sens autour du mot «vaste», «la liberté est un mot bien trop vaste»/«Vaste est la prison», donne à entendre cela: nos mots sont des prisons, nos langues sont de bois, nos phrases sont irrespirables. C'est dans nos bouches que les geôles prolifèrent. Là doit se mener le combat vital pour une «respiration à l'air libre».

LES RÉCITS D'ASSIA DJEBAR SONT UNE INJONCTION À PRENDRE souffle. À partir en quête de la langue qui saura être et diaphragme et résistance.

Telle est l'exigence d'une écriture legs de femmes: elle n'est pas modeste, elle est à la lettre exorbitante. Et cette exorbitation est le seul lieu où faire arriver des pensers autres, d'autres mentalités.

C'est une écriture qui est espace à naître. Espace où naître à l'espace.





**Le coute de ma mémoire creuse, derrière moi, dans l'ombre, tandis que
je palpate en plein soleil, parmi des femmes impunément mêlées
aux hommes... On me dit exilée. La différence est plus lourde:
je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes
les traces de la liberté...**

**Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage
qui s'éclaire à peine.**

Ma nuit remue de mots français, malgré les morts réveillés...

**[...] Un thrène diffus s'amorce à travers les claies de l'oubli, amour d'aurore.
Et les aurores se rallument parce que j'écris.**

L'Amour, la fantasia.

Soliloque,

p. 244.

L'écriture d'Assia Djébar a choisi d'habiter l'espace d'une rythmique multilingue où pas un idiome ne s'impose, ne domine ni ne colonise.

C'est l'invention d'un alphabet. Et c'est un alphabet pour passer les frontières: «un alphabet que je n'employais ni pour penser ni pour écrire mais pour passer les frontières.»¹ Ces passages, avant toute signification symbolique ou politique, ce sont ceux de la danse et de la musique, qui fondent le principe du sistre.

Le sistre est un instrument de percussion antique, constitué d'éléments mobiles qui se heurtent entre eux et contre le cadre qui les contient lorsque celui-ci est secoué.

Tel est précisément le principe d'écriture de la langue de Poésie dans les livres d'Assia où le travail du son, par le jeu des heurts, frottements, échos, rebonds, fait rendre à la lettre tous ses résons.

Sistre est le titre d'un morceau lyrique dans *L'Amour, la fantasia* qui affiche à cette enseigne un des processus majeurs du volume. Véritable chant des voix du texte, cette page est en italique, c'est-à-dire en corps étranger, marqueur de citation et récitation – caractères graciles vacillant au souffle qui les traverse et qui porte le texte à son acmé.

Sistre

«Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge.

Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne.»²

IL Y A AINSI DANS LE LIVRE SEPT FRAGMENTS DE PUR CHANT qui marquent stase ou point d'orgue de la narration. Pour Assia Djébar, «sistre» est le nom du traitement poétique qui fait sonner et résonner les uns contre les autres les éléments consonantiques: les allitérations en s, en ch, en t; les chuintements des liquides; les claquements des labiales et des palatales. C'est une voix de gorge, une voix qui a du corps, où elle puise profond et grave.

1. Charles Dobzynski cité dans *Vaste est la prison*, op. cit., p. 119.
2. *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 125, en italique dans le texte.
3. *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 29.
4. *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 125.
5. *Ibid.*
6. *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 29.

Le sistre de l'écriture rappelle que dans tout récit il y a une pulmonation, dans le logos du chant, dans la description de la transe, et que la langue écrit toujours sur sa lancée.

Ce qui arrive au texte, c'est moins la voix que le phénomène de la voix: son apparition au plus près du «marmonnement multilingue»³, du hululement des femmes, «voix femelle luxuriante»⁴, du bruit des mots, «soufflerie souffreteuse ou solennelle du temps d'amour, souffrière de quelle attente, fièvre des staccato».⁵

Chaque mot est une ruche: «nuits chevauchées», par exemple, peut se lire à deux substantifs, de même que «voix courbe» ou «sons précipices» plutôt que «précipités». Un mot résonne d'autres, complices par rime intérieure, vocalise, par l'ivresse d'un «tangage» généralisé – c'est le mot d'Assia. Il y a perte de connaissance au profit de l'aura des mots. Avant même le son ou le ton reconnaissable, il y a la présence diffuse, spectrale, non encore identifiable d'une promesse sensible.

La rythmique aléatoire qui précipite les uns vers les autres les corps lettrés distraits de leur trajectoire calculable porte au vertige primordial. C'est la leçon de Rimbaud: fixer des vertiges.

Silence et vertige, mais aussi tous les registres de percussion, pulsation (cardiaque), pulmonation sont constitutifs de l'écriture d'Assia Djébar, laquelle se situe en amont de ce que l'on appelle le «travail des signifiants». Avant toute venue de signifiés et signifiants, il y a le remuement sans nom d'un ensemble anharmonique: la fleur de peau, l'existence pneumatique, la durée acoustique, la crue organique. Entre le ventre et l'arrière-gorge, une voix émerge qui n'oublie ni sa mue ni sa dimension mutique.

Le sistre de l'écriture qui secoue l'ordonnance de «lalanguefrançaise» et sa logorrhée fait affleurer «les autres langues maternelles» que l'écrivain porte en elle sans les écrire. Des voix non francophones – elle dit: «les gutturales, les ensauvagées, les insoumises.»⁶

CETTE LANGUE À PLUSIEURS LANGUES, VOILÉES, QUI SONT

les idiomes de cultures méprisées, donne aux écrits d'Assia Djebar une étoffe textuelle sans pareille. C'est une formidable résistance, vibratile, qui dote le livre des subtilités de l'œuvre musicale: déploration, fugue, cantilène, nouba.

Elle tient l'écriture aux marges de la francophonie, aux marges de la marge donc, dans cet espace diglossique où Assia Djebar distingue ce qu'elle nomme sa «franco-graphie»⁷. Le son est ailleurs, est arabe, et pas seulement: il est aussi «iranien, afghan, berbère ou bengali, pourquoi pas», mais toujours «avec timbre féminin et lèvres proférant sous le masque»⁸.

«C'est par ce long détour, ces retours en cercles, ce labyrinthe de la voix, que mon écriture en langue française est devenue une francophonie où graphie et oralité se répondent comme deux versants face à face.»⁹

DOUBLE VERSANT DE L'ÊTRE, DOUBLE VERSEMENT. CE PARLER

de soi dans la langue de l'autre devient le nœud douloureux et fécond dont les récits de l'écrivain sondent depuis plus de vingt ans les mystères, conjuguent les énergies d'un véritable art poétique du métissage.

Ce sont tous ces sons que le sistre de l'écriture agite et fait sonner, suscitant l'invention d'un alphabet par quoi les femmes analphabètes peuvent inscrire les traits de la culture qui leur est propre et la léguer à l'avenir.

C'est un alphabet qui crée un temps d'une espèce toute singulière, lui donne une économie de résonance, les formes mouvantes de la danse, des figures de correspondance: elle dit «un déroulé»; elle dit «trajet d'écoute», «rapport d'ombre»¹⁰, «une écoute où je tente de saisir les traces de quelques ruptures, à leur terme»¹¹. Où le mot, loin de mettre un terme à la phrase, en relance infiniment le fil entre écart et approche.

C'est un alphabet qui crée sa mesure à mesure, produit énergie de son instabilité, fait œuvre des gestes-actes qui opèrent des déplacements nulle part dirigés: «la danse ininterrompue de lignes brisées»¹², la création du monde toujours recommencée au désert d'une improbable plage. Le récit de «son antienne en gésine»¹³.

7. Ces voix qui m'assiègent, op. cit., p. 29.
8. Femmes d'Alger dans leur appartement, Éditions Des femmes, Paris, 1989, p. 7.
9. Ces voix qui m'assiègent, op. cit., p. 38.
10. Femmes d'Alger dans leur appartement, op. cit., p. 9.
11. Ibid., p. 8.
12. Ibid., p. 75.
13. Ibid.
14. Ombre sultane, op. cit., p. 112.
15. La Femme sans sépulture, Albin Michel, Paris, 2002, p. 200.
16. Femmes d'Alger dans leur appartement, op. cit., p. 76.
17. Ombre sultane, op. cit., p. 113.
18. Vaste est la prison, op. cit.
19. Ibid., p. 171.
20. L'Amour, la fantasia, op. cit., p. 76.

Viennent alors, entre écrit et profération, des « mots hachurés »¹⁴, des mots de psalmodieuse, de diseuse sans visage; viennent la voix « comme sans lien ni racines »¹⁵, « le passé en mots comme des cailloux »¹⁶, des mots tatouages de la meurtrissure, et la narration est telle une lapidation, ou bien courant « en lamento tenace, en tarentule de la pénombre »¹⁷.

En somme, le mouvement de la phrase importe plus que l'histoire narrée, et l'autobiographie ne va pas sans la récitation des légendes immémoriales ni la transe des corps sous les tambours du sang.

Emblématique est à cet égard le trajet de la mère, qui n'écrit pas la langue française, qui a appris à la parler sans l'écrire, mais qui est préservée du statut d'analphabète parce qu'elle connaît, avec la mémoire du cœur et de la lettre, la langue de poésie des noubas andalouses qu'elle a autrefois transcrites dans des cahiers de musique apportés avec son trousseau¹⁸. Pouvoir relire les vers inscrits en arabe fait d'elle une porteuse d'offrandes de poésie.

Le récit de la destruction de ces cahiers pendant la guerre d'Algérie par les soldats français, qui soupçonnent l'idiome inconnu d'être langage codé des résistants, n'est pas moins emblématique. Cette disparition ne relève pas du simple quiproquo. C'est la métaphore même de l'écriture: la littérature est langue secrète, et c'est au secret des lettres que travaille Poésie. À défaut de langue maternelle, l'écrivain prend sa source à une mère d'écriture qui est figure du passage par excellence — « ma mère d'écriture arabe mais passée au français »¹⁹ —, une mère de toutes langues. Les formes passagères de l'inverbalisable y surgissent entre effacement et legs, donnant la perte comme une chance de renaissance.

La résurgence inattendue des mots fait vibrer cri et tu: où le sujet de l'écriture au féminin va à toi et à taire. C'est une force faible, c'est une adresse à l'autre, elle prend par l'arabesque, qui a l'art d'allier les contraires, le loin et le lien, la séparation et la réunion. C'est une « écriture de transhumance »²⁰: cheminant, elle fait terre par-delà, où s'exposer à la perte c'est gagner d'autres territoires de l'intelligence.

Le sistre de l'écriture, qui secoue les parlers et précipite un concentré de vie, fait jouer, par brusques voisinages, les différents accents: Assia Djebar n'a pas sa pareille pour faire entendre ce qui ne s'entend pas. Question de timbre, de nuance, entre le dialecte citadin et l'arabe villageois; entre la parole «précieuse» à cause de «la douceur des dentales dans l'accent des femmes de chez moi»²¹ et la «langue de l'Ouest [...] métissée de toutes les influences et qui garde un peu du vaste horizon des plateaux»²².

Davantage, Assia fait entendre là où ça ne s'entend pas. Là où la communication s'effrite, où non-dit, malentendu, prudence, pudeur marquent «une gêne imperceptible», notamment entre «un homme et une femme de ma terre»²³. Cette langue d'outre-signes s'efforce de laisser arriver entre eux les partages frayés par la danse de la performance. Lèvent des figures de l'incertitude, rimes, retours, reprises, inversions, pleurées sur tous les tons, qui détachent du monde clos. La phrase ouvre à une traversée loin des prisons de femmes et des prisons d'hommes, ouvre à la promesse d'autres commencements pour les «femmes d'Alger dans leur appartement» qui ne s'appartiennent pas.

Telle est la parabole de «La femme qui pleure», seconde nouvelle de *Femmes d'Alger*, qui est un récit en forme de pas de deux. Sur une plage vide, une femme parle, un homme se tait, deux évadés, tous deux en sursis. Au commencement, le verbe au féminin hasarde un cheminement d'elle à lui, dans l'instable instant de la parole et du couchant. De la femme voilée, battue, répudiée, à l'homme prisonnier, évadé, repris bientôt. Ils ne partagent que ce passage: l'échappée momentanée. Ce qui les infini: le versement, la remémoration, le suspens du désir sur l'horizon.

Rien n'aura eu lieu que l'énergie du phrasé jeté au vent, à la mer, et pourtant, dans la danse puissamment réglée d'inter-dit et d'étrangèreté, il sera arrivé l'inouï:

«– Écouter l'autre!... L'écouter simplement en le regardant! (un arrêt comme entre deux stances). Aimer l'autre – reprit-elle plus bas, un tout petit peu plus bas – l'aimer en le contemplant: s'efface votre fièvre à vous, votre violence à vous, les cris que vous n'avez jamais poussés!... [...] Vous parvient la voix de l'autre, de celui qui souffre, ou qui a souffert... et qui se délivre, et voilà que vous pleurez pour lui, pour elle, vous ne pouvez pleurer que pour lui, que pour elle!»²⁴

- 21. *Le Blanc de l'Algérie*, op. cit., p. 16.
- 22. *Ibid.*, p. 26.
- 23. *Ibid.*, p. 21.
- 24. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 74.
- 25. *Le Blanc de l'Algérie*, op. cit., p. 21.
- 26. *Ibid.*, p. 18.
- 27. *Ibid.*
- 28. *Ibid.*, p. 16.
- 29. *Ibid.*, p. 17-18.
- 30. *Ibid.*, p. 60-61.

LE TRANSPORT DES MOTS, QUI EST POÉSIE DU VIVANT, DONNE AINSI lieu à l'événement porteur de la seule délivrance possible : commencer à écouter, aimer parler l'autre, c'est pouvoir, enfin, prendre pitié d'elle et lui. Pitié d'eux.

À L'EXTRÊME PUISSANCE DE SON DÉSISTEMENT, CETTE ÉCRITURE de poésie qui prend élan au défaut des langues, à l'inouï ou l'inaudible en elles, devient la voie inespérée d'un dialogue avec les morts, les « chers absents ». C'est « la langue des morts », elle n'est réductible à aucune des grammaires codifiées. Elle a cours, dans *Le Blanc de l'Algérie*, à la frontière de nuit et jour : « notre français d'avant l'aube »²⁵ donne la force d'enjamber la distance irréparable et de faire revenir les assassinés de l'Algérie, amis parents maîtres, de rapprocher les bords de la blessure, d'approcher la douleur.

Il y faut « la langue entre nous »²⁶, pas le français mais « leur » français à eux les amis, « un français sans nerfs, ni nervures, ni souvenirs, un français à la fois abstrait et charnel, chaud par ses consonances »²⁷ ; pas une langue mais l'entre-eux-langue, une sous-jacence, elle l'appelle « la phrétique, l'invisible »²⁸ ; un français « transmué en langue des morts » qui est « la sœur de nuit »²⁹ : elle parle la séparation, elle compte l'irréparable, avec l'implaçable place des revenants.

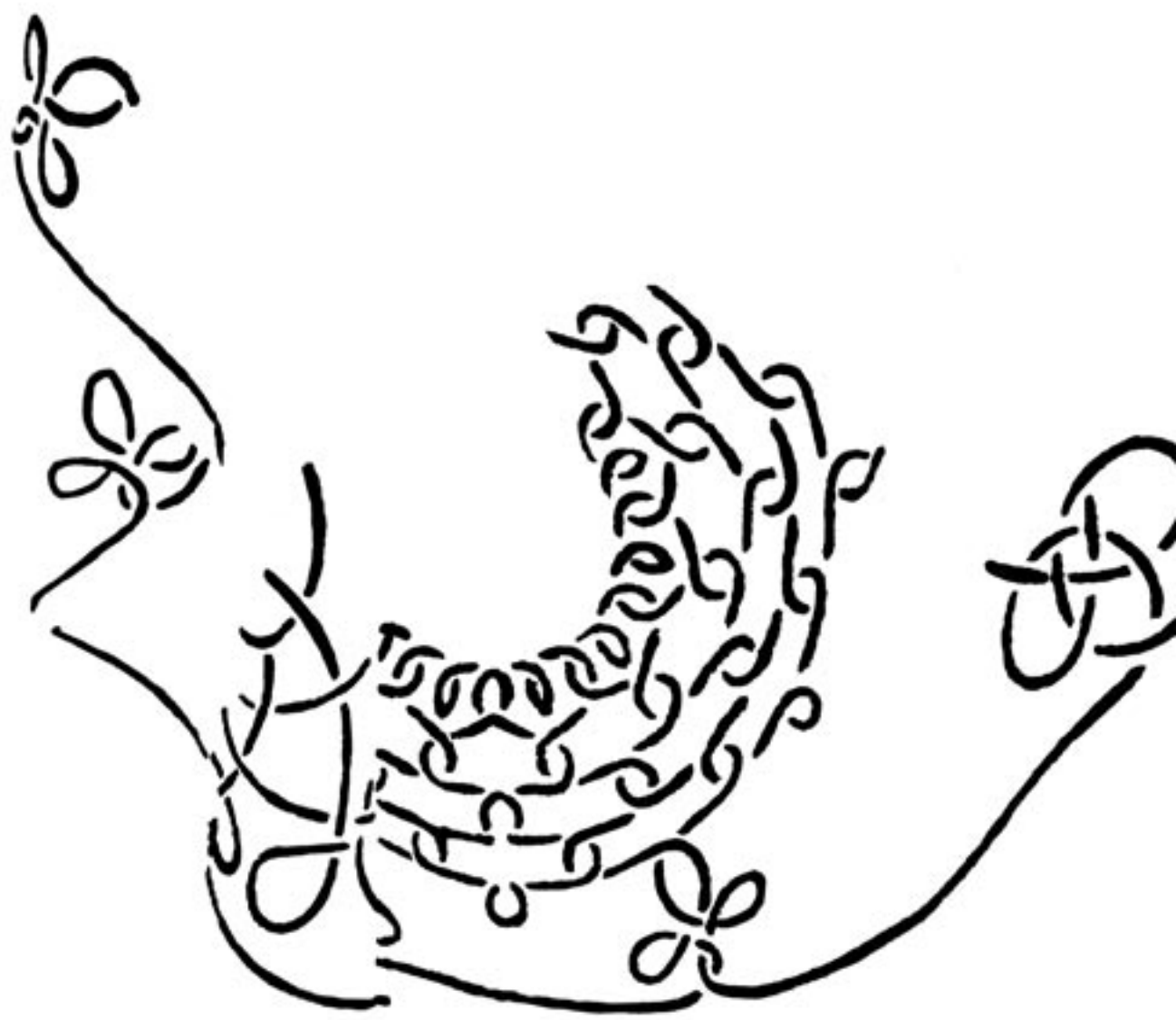
La parler, c'est être dans une relation de dépossession, ne plus savoir « qui parle de moi ou de celui qui approche, je ne sais pas encore qui est le fantôme » ; et cependant, ne recourir ni à l'esquive ni au masque, mais aller au déploiement.

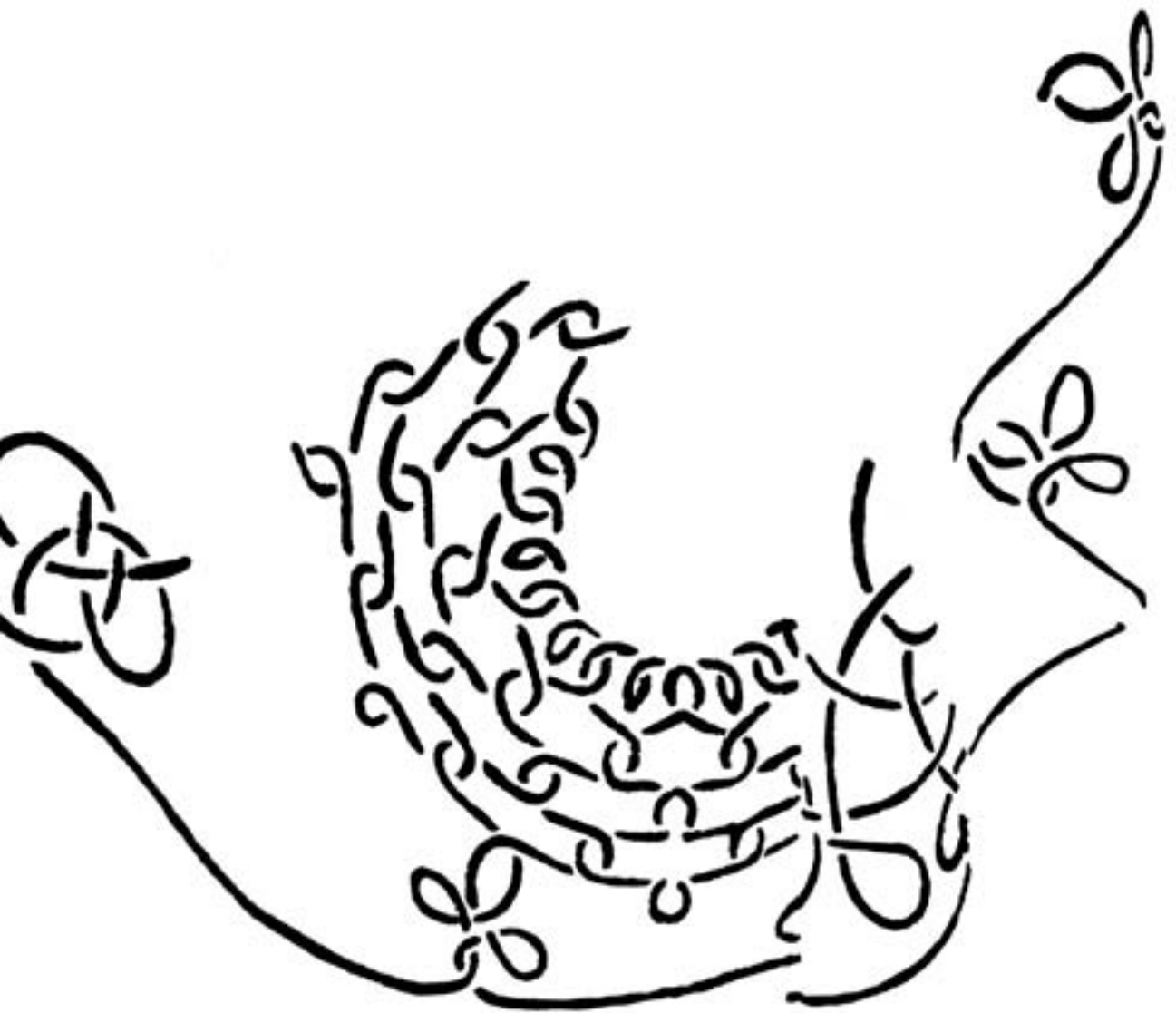
Assia Djébar à cet égard retient la leçon de Dante, le poète du traité *De l'éloquence en langue vulgaire* lorsqu'il prône une langue « liée par la poésie » et affirme la nécessité, pour le « vulgaire illustre », d'assembler les mots peignés et les « chevelus », de veiller au calcul syllabique afin que la phrase en reçoive cadence singulière et – qui marchent avec elle – les contes de l'existence inexistante.

Déroulant une variation élégiaque sur le chant du poète de Florence en exil, Assia Djébar reprend à son compte l'image de « la panthère parfumée » et de sa « fragrante douceur »³⁰ qui attire tout à elle. Elle est capable de remédier au « blanc de l'oubli » tout comme aux mots « bruyants ». En somme, contre la tonitruance

et contre l'oubli, il s'agit de défendre la pesée du tact:
affleurement, effleurement de la parole poétique qui sait, seule,
donner l'avenir au passé. À ce qui n'en finit pas.

C'est une écriture qui enseigne à faire le deuil de notre
invétééré désir de retenir la vie. Elle est écriture du désir d'écrire
le désir. Et elle va au «désert de l'écriture», qui est la voie
la plus sûre pour aller plus loin que soi.





Surtout, pour mon rêve tenace qui tente de rassembler les cendres du temps, de s'agripper aux traces autour des sépulcres par miracle conservés, surtout me troublent (même si je suis autant importunée par le transport de Tin Hinan jusqu'à Alger), me troublent les inscriptions tiffinaghs ici retrouvées – d'une origine très ancienne ainsi que sur les murs des chambres avoisinantes (les chouchatts) où chacune des amies de la princesse fut, à son tour, inhumée.

[...] J'imagine donc la princesse du Hoggar qui, autrefois dans sa fuite, emporta l'alphabet archaïque, puis en confia les caractères à ses amies, juste avant de mourir.

Ainsi, plus de quatre siècles après la résistance et le dramatique échec de Yougourtha au Nord, quatre siècles également avant celui, grandiose, de la Kahina – la reine berbère qui résistera à la conquête arabe –, Tin Hinan des sables, presque effacée, nous laisse héritage – et cela, malgré ses os hélas aujourd'hui dérangés – : notre écriture la plus secrète, contrairement à celles-ci, toute bruissante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui, est bien legs de femmes, au plus profond du désert.

Tin Hinan ensevelie dans le ventre de l'Afrique!

Vaste est la prison,
p. 163-164.

1. *Vaste est la prison*, op. cit., p. 175.
2. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 172.

Voilée-Volée: telle est la rime qui accompagne de son battement les récits d'Assia Djébar. Corps voilés, images volées; regards volés, écriture voilée.

Mystères de l'écriture de la séparation.

Car toute trajectoire est appelée à en repasser une fois encore par la question de la séparation. Plus exactement ceci: jusqu'où la séparation? et à quelle distance tenter de saisir les traces de quelle rupture?

Où faire le départ d'avec l'histoire écrite par les vainqueurs, qui recèle en ses plis les singulières histoires des vaincus?

Depuis quel non-lieu retourner l'œil sur soi, c'est-à-dire retourner le regard qui ne peut être que regard volé par l'étranger?

Depuis quels retournements la regardée soudain regarde? la voilée donne à l'œil-trouée dans la face ensevelie, les facultés de l'œil-caméra qui capte le monde? Fait de toute femme: NOUS — «nous enfin qui regardons, nous qui commençons»¹.

LES DÉPLACEMENTS QUI S'AVÈRENT SONT IMMENSURABLES:

ils transmutent la banalisation narrative en voix de légende; l'imagerie d'un orientalisme de convention en une puissante vision onirique. Plutôt que les harmonies, ils privilégient le rapport anharmonique des éléments langagiers et narratifs. Et le passage qui ne va jamais de soi, mais de l'autre, qui ne va pas sans torsion extrême, révulsion, l'aigu de la douleur. Une déperdition consentie vers.

Le volume *Femmes d'Alger dans leur appartement* s'organise de façon particulièrement convaincante à cet égard. L'insolite «postface» qui prolonge, en trois sections intitulées «Regard interdit, son coupé», les six textes précédents fait fonction de rétrospection parabolique. Cette ultime partie présente la lecture contrastive, par la signataire Assia Djébar, de deux peintures: l'une de Delacroix, *Femmes d'Alger* (section I), exécutée en 1834, fruit d'un travail de deux années sur des notes et graphismes pris à Alger durant les journées de juin 1832; l'autre de Picasso, même intitulé, qui élabore dès 1953, c'est-à-dire alors que commence la guerre d'Algérie,

une série de variations sur le tableau de Delacroix, et en donne une audacieuse interprétation en 1955, laquelle figure sur la jaquette du livre.

Entre Delacroix et Picasso, la section II est constituée d'un bref essai quant au statut historial culturel des femmes dans l'Islam.

VOILÀ DONC QUE LE MÊME INTITULÉ DÉSIGNE LES OUVRAGES de deux artistes très différents, ainsi que celui d'un écrivain dont le geste, mis en abyme, se situe entre les deux regards occidentaux. Un héritage étrange – plus exactement: étranger – se trouve ici revendiqué, celui du colon, par l'inscription entre les visions de peintres, hommes, occidentaux, d'une parole de femme, arabe, dans la-langue-française.

UN TITRE, TROIS ŒUVRES. QUI SONT EN FAIT TROIS DATES et forment ensemble un certain récit de l'histoire d'Algérie. Depuis la prise d'Alger (1830) qu'emblématise le tableau de Delacroix, véritable « regard volé », jusqu'à la publication du livre d'Assia Djebar en 1979; dans l'intervalle, la guerre d'Indépendance. Et la vision réfractée, pour celle qui les regarde, d'une Algérie dérobée, seule vision cependant dotée d'une existence.

La chaîne solidaire que forment les œuvres est pleine d'enseignement: se donnent à lire un dessein et une dynamique.

Le tableau de Delacroix offre le regard orientalisant d'une Europe qui rêve le mythe de « l'Orient au féminin », de la sensualité, luxe et volupté de l'interdit:

« Si le tableau de Delacroix inconsciemment fascine, ce n'est pas en fait pour cet Orient superficiel qu'il propose, dans une pénombre de luxe et de silence, mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle qu'ordinairement nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé. »²

LE TABLEAU DE DELACROIX PEINT LE REGARD VOLÉ. C'EST précisément dans la léthargie de cette scène d'opium que se joue l'expropriation des femmes et leur absentement à soi comme au monde, c'est là que Delacroix renvoie inéluctablement le spectateur à son geste de voyeurisme.

3. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, p. 898.
4. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 186.
5. *Ibid.*, p. 167.
6. *Ibid.*, p. 68.

Le point principal, en effet, où revient sans cesse le regard, par le jeu des lignes de construction de la toile, ne coïncide pas avec le sujet principal de la peinture : les femmes du sérail. C'est la petite porte à l'arrière-plan, entrebâillée sur du noir, qui attire le mouvement oculaire, puis le renvoie – attire renvoie attire renvoie – au motif féminin à l'avant-scène. Dans l'irréelle lumière du huis clos où les trois silhouettes de femmes paraissent évanescentes, c'est la petite porte du fond qui est le réel.

Cette porte au fond du tableau livre passage depuis le dehors. Elle est fente, paupière. Paupière disjointe sur un entrevoir fuyant. Le Spectateur voit ainsi *ce qui le regarde* dans le tableau : ce ne sont pas les femmes à l'œil perdu, c'est la porte-judas.

Ce cillement de l'œil donne à la peinture du harem une intensité impressionnante qui l'arrache à toute joliesse exotique. Une force y passe par la « tension des nerfs » et donne à voir, ainsi écrit Baudelaire, « la célébration de quelque mystère douloureux ».³

En fait, plus qu'un retour de regard, c'est un recours qu'offrent les deux peintres. Si le tableau de Delacroix par son dispositif renvoie à l'envoyeur son regard-voyeur, et le déstabilise, si l'Algérienne aujourd'hui essaie d'entre-voir là le poids de sa subjugation et de la réfléchir dans l'écriture, Picasso, lui, tournant sur la vision de Delacroix l'œil du peintre de *Guernica*, renverse le sens de l'Histoire : elle écrit, « il renverse la malédiction »⁴.

« Il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante ; il n'y a même plus de servante espionne, seulement une autre femme espiegle et dansante. »⁵

TOUT EST PROJET DANS LA TOILE DE L'ESPAGNOL.

Plus d'arrière-fond, d'entrebâillement, de porte-judas. Au premier plan, la figure féminine lance le regard à la face du Spectateur, cependant que le dessin multiplie alentour une dynamique du trait et de la couleur qui crève la toile. Crève les yeux.

Assia Djebar place, entre ces deux espaces du débordement de la vision picturale, le geste qu'elle fait

d'écrire en langue française les voix-arabes-au-féminin. Elle met ainsi en jeu un dispositif de retour qui ne va pas sans révolusion, aveuglement, mort: tordant les images archétypales, disloquant la topologie narrative, retissant la langue française.

Les trois œuvres forment ensemble un véritable principe de Möbius, du nom du mathématicien et astronome qui conçut une surface à un seul bord et à un seul côté, formée par la torsion d'une longue bande de papier sans fin. Le texte d'Assia occupe le point de réversion de la bande de Möbius et inscrit alternativement un mouvement d'expropriation et d'appropriation.

L'écrivain semble ainsi nous dire: il faudra prendre à témoin toute la beauté du monde, et toute la littérature du monde, et toute la souffrance du vivant, pour parvenir à se voir soi-même. À s'aimer.

Les récits des apprentissages d'Assia Djébar enseignent qu'il n'y a de sujet que sujet devant l'autre. Ce qui est à apprendre c'est, au lieu de la dévoration de l'œil, de la bouche, du corps, le partage des mots: le festin des mots; la danse des mots. Ni communion ni spéculation ni spécularité, l'écriture est énergie. Énergie de l'espoir et du désespoir.

«Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons!»⁶

LA «FEMME-REGARD» ET «LA FEMME-VOIX» QUE L'ÉCRIVAIN APPELLE trouvent par la mise en scène cinématographique d'autres formes d'inscription: lesquelles rejouent la partition «regard interdit»/«son coupé» et sondent ainsi les dispositifs de l'oppression. Ceux du colonialisme comme ceux de la minoration des femmes.

Les deux films réalisés par Assia Djébar ont vocation non pas à nous faire voir mais à nous faire regarder: à faire acquérir la conscience des mouvements qui construisent le regard, ses choix, ses partis pris. *La Noubia des femmes du mont Chenoua* est tourné en région rurale algérienne, dans la ville de Cherchell et dans les montagnes environnantes, terre natale de la tribu matrilineaire de la cinéaste mais aussi terre

d'insurrection au XIX^e siècle et de résistance maquisarde durant la guerre d'Indépendance. Quant à *La Zerda ou les Chants de l'oubli*, réalisé en 1982, c'est un film d'archives, constitué par un montage des actualités cinématographiques françaises Gaumont-Pathé durant trente ans de colonialisme au Maghreb, de 1912 à 1942. Le travail à contre-pied de la bande-son compose une symphonie de voix (masculines et féminines), de langues (française, arabe, berbère), de cris, de chants, de commentaires martiaux, de déploration, qui déconstruit les représentations coloniales telles qu'elles furent diffusées pendant l'entre-deux-guerres en France.

Davantage : ces deux films soulignent que le cinéma est affaire d'opérations du regard et de l'ouïe, et que ces interventions pratiquées sur les représentations rendent le spectateur plus ou moins sensible, plus ou moins attentif et critique.

Le cinéma d'Assia Djébar rappelle que le regard est opération chirurgicale sur le vif : couper, ouvrir, refermer, recoudre ensemble. Ses films cherchent à sensibiliser moins aux images qu'à la visibilité (ou non) ; moins aux narrations qu'aux nuances des langues et aux timbres des voix. Et point d'image qui ne comporte interprétations ; point de mémoire sans procès mémoriel ; point d'écriture sans écriture de l'effacement.

Regarder, c'est d'abord veiller, être sur ses gardes, monter la garde et protéger. C'est aussi faire attendre puis considérer ; donner ses soins, « diriger sa vue sur » quelque chose. La caméra d'Assia Djébar *regarde* de tous ces sens. Elle tourne en telle ou telle direction ; se met en rapport ; fait parcourir des passages d'une image à l'autre. Au lieu d'occulter ses mouvements, elle exhausse le *repérage des lieux* qu'elle effectue. Ses déplacements sont exorbitants à la lettre car ils *donnent lieu*. Ils construisent l'espace habitable au féminin, qui est un espace qui n'existe pas en Algérie. Toute l'architecture filmique de *La Nouba* s'emploie à faire arriver l'espace pour une présence-femme *au-dehors*. De même, dans *La Zerda*, le filage des images et le montage

de la bande-son travaillent à faire brèche dans le cinéma colonialiste afin de faire place aux colonisés qui sont sans place, de les rendre audibles et visibles dans l'exclusion.

Dans *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, le personnage de Lila, et avec elle la caméra qui la suit, fait une conduite d'un lieu à l'autre, d'un récit à l'autre. Sorte de double de la cinéaste, Lila parcourant au volant de sa voiture la campagne algérienne de 1975, à la recherche de sa mémoire, est une figure de femme à la fois étrange et étrangère car autonome, mais aussi une figure familière car porteuse depuis son enfance de la langue et des légendes de Cherchell, qu'elle transmet à sa fillette. Lila est dans le film un corps réceptif, un corps conducteur : il articule l'espace – géographique, affectif, linguistique, historique, mémoriel, imaginaire – et lui donne du sens par ses allées et venues.

L'exigence qui consiste à fabriquer la scène où puisse advenir du récit au féminin entraîne la nécessité d'un cinéma « pauvre » : un appareillage léger, des acteurs non professionnels, villageois, permettent flexibilité et improvisation. *La Nouba* est le contraire d'un film de voyeur. Il n'a pas non plus véritablement d'intrigue. C'est un film qu'on ne raconte pas : on le regarde, on l'écoute. La lenteur de la caméra, non réaliste, en fait une méditation en images. Les entorses à la chronologie – par exemple les images d'une « porteuse de feu » ou d'une scène de maquis insérées dans le présent de la narration – tendent à faire venir une temporalité tout intérieure ; l'accent, qui ne trompe pas, d'une obsédante mémoire. Ou bien la ténacité d'une narration qui n'oublie pas l'oubli.

Or, l'oubli majeur qui surgit ici, d'une prise à l'autre, c'est celui du combat des femmes pour l'indépendance, leur résistance, leur deuil. *La Nouba* fait en sorte qu'arrive au dehors, jusqu'à nous spectateurs-auditeurs (et, plus tard, à nous lecteurs du récit de ce tournage dans *Vaste est la prison*), l'écho du récit des femmes qui est la mémoire inouïe d'Algérie.

La vérité d'une œuvre est dans sa forme. Assia Djebar le sait, qui prend un soin extrême à la composition,

c'est-à-dire à l'économie interne du film par quoi il atteint à une tenue de l'art indépendante de toute contingence, et qui d'emblée arrache l'œuvre au psychologisme du cinéma de convention. Assia opte pour la forme de la nouba dont elle annonce au générique la double portée: récit et forme.

«*«Nouba des femmes»* veut dire histoire quotidienne des femmes (qui parlent à *«leur tour»*). Mais la nouba est aussi une sorte de symphonie, en musique classique dite *«andalouse»* avec des mouvements rythmiquement déterminés.»

LES SCANSIONS MUSICALES ORGANISENT LES REGISTRES NARRATIFS selon des tonalités et des rythmes différents. Le film présente ainsi une pluralité concertée: cinq mouvements, entre l'ouverture et le final, construisent la *«nouba»* d'Assia Djebar et apparaissent en sous-titre à l'écran.

TOUCHIA ouverture ISTIKHBAR prélude
MECEDER adagio BTAIHI mouvement plus rapide, sorte d'allegro
DERRADJ mouvement intermédiaire, entre rapide et rêveur
NASRAF mouvement rêveur, un peu mélancolique
KHLASS final

Ce qui importe, ici, c'est la manière de traiter le motif, d'en travailler les variations, et non pas de résoudre quelque intrigue. Les éléments sont conjugués pour faire résistance: voix de femmes, voix de la musique; récit d'événement, récit imaginé; forme artistique, informelle parole. Il en résulte, outre les motifs historiques de la résistance armée et de la résistance idéologique, une résistance poétique des matériaux au travail de la forge des langues, des voix, des images. C'est cette résistance physique, cette physique de la poïèse qui donne la pleine mesure de l'œuvre.

LA ZERDA OU LES CHANTS DE L'OUBLI OBÉIT ÉGALEMENT à une architecture serrée, elle présente un poème en quatre chants:

CHANT DE L'INSOUMISSION
CHANT DE L'INTRANSIGEANCE et de la guerre de guérilla
CHANT DE L'INSOLATION et des siècles couchés dans les sables
CHANT DE L'ÉMIGRATION et de ceux qui partent en esclaves
des peuples du Nord.

Un cinquième chant était prévu, qui n'a pas été monté pour des raisons techniques:

CHANT DES MORTS LES YEUX OUVERTS.

et des colonisés; de la bande-son (arabe) contre la bande image (française); de la voix lyrique contre les discours idéologiques. La composition travaille forme contre forme, élévation du poème contre bandes d'actualités. L'équilibre instable de ce mobile filmique opère une efficace déconstruction. Où l'on comprend que le regard est politique toujours: qu'il comporte la question de la place, de la position, des rapports de force quant au point de vue.

Le générique présente un avant-texte, tel un livret d'opéra donnant l'argument et le thème des variations qui vont être chantées:

«Dans un Maghreb totalement soumis et réduit au silence, photographes et cinéastes ont afflué pour nous prendre en images.

La «Zerda» est cette «fête» moribonde qu'ils prétendaient saisir de nous. Malgré leurs images, à partir du hors-champ de leur regard qui fouille, nous avons tenté de faire lever d'autres images, lambeaux d'un quotidien méprisé... Surtout, derrière le voile de cette réalité exposée, se sont réveillées des voix anonymes, recueillies ou re-imaginées, l'âme d'un Maghreb unifié et de notre passé.»

LES VOIX OFF DES SUBJUGUÉS, LEUR REGARD HORS CHAMP, la disjonction systématique entre l'image et le son, font de la «Zerda» une fête faussée, comme sont faussées les images prises par les colons. Ce sont des images volées, mais aussi des images hantées par les voix des absents. Au point que peu à peu les images se trouvent discréditées, l'actualité se déréalise, se désagrège.

Tout se passe comme si le spectateur écarquillait les yeux là où il tend l'oreille, comme s'il devenait aveugle à l'image ou que celle-ci s'effaçait. Ou comme s'il fermait les yeux sur elles qui passent à l'obscène – là où les voix se libèrent et donnent de la voix. Ce qui advient ainsi est une sorte de diglossie filmique, traces graphiques contre traces acoustiques, et pas de traduction, pas de passage possible.

On n'a d'yeux que pour ce/ceux qu'on ne voit pas. Le film met dans le désir de regarder: l'Autre – qui est soustrait. Dont on n'a que la soustraction. Car ces actualités sont

propagande coloniale : prises de militaires, d'administrateurs français ou pieds-noirs, de touristes, elles constituent le spectacle que la France se donne à elle-même de sa puissance. La « fête algérienne » se retourne ainsi en fête des conquérants faisant montre de leur butin. Ce sont des images de la dépossession de l'image de soi que ces vues du Maghreb pour la métropole.

« La mémoire est corps de femme voilée
 Seul son œil libre fixe notre présent
 blanc noyé au fond d'un gouffre noir
 La mémoire est voix de femme voilée
 nuit sur nuit nous l'étranglons
 sous le lit d'un sommeil de plomb. »

—
 « Ô mémoire, ventre de femme
 qui enfante et le sang crie
 lors tous nos morts, les yeux ouverts
 remontent vers nous lentement
 flottant sur l'eau de notre oubli
 Toi, ô mémoire la dévoilée
 au soleil, évaporée. »⁷

Telle est la psalmodie leitmotiv, chantée en off et écrite sur l'écran, en sous-titre aux images volées. Le montage, par un effet réactif, dépossède l'image par le son et le son par l'image. Et cependant, l'inversion joue à plein : l'invisible, lorsqu'il exhale l'aigu de la plainte ou qu'il est porté par la soprano, atteint à la lumière des voix. Par contre, le visible s'obscurcit, comme si les vues coloniales devenaient noires, « un gouffre noir » sous les yeux du spectateur qu'appelle irrésistiblement, dans une syncope, « le présent/blanc ».

Dans la suite des retournements à l'œuvre chez Assia Djebar, le plus inattendu, le plus audacieux est celui qui nous adresse à l'œil de la femme voilée. La cinéaste applique alors sur le film français une lentille arabe : comme si, pour dessiller le regard, le libérer des préjugés, il fallait doter le spectateur d'un œil de femme voilée, seul « œil libre » par où regarder le monde depuis sa séquestration, depuis la perte,

et en recueillir la mémoire. Et imposer ainsi à tout regardeur un devoir de réserve.

La Zerda ou les Chants de l'oubli se termine sur l'image d'une grotte préhistorique dont les parois sont couvertes de mains négatives. La main négative, c'est la forme la plus archaïque d'une présence. La présence la plus corporelle, la plus élémentaire, au mur du récit.

Davantage. En revenant, *da capo*, aux traces primordiales du début de l'humanité, *La Zerda* emblématise la volonté du cinéma de recueillir tout vestige : en négatif, en absence. Cette scène des dépôts du temps, du corps, de la lumière et de l'ombre, c'est par excellence la vocation du cinéma.

La main de l'ombre signe le film. La main de la garde, la main de la protection – ce que, dans la culture islamique, on nomme « main de Fatima ».

La main de l'ombre signe la primordiale mission de garde et de regard de l'écrivain : « Ramener l'obscur à la lumière » :

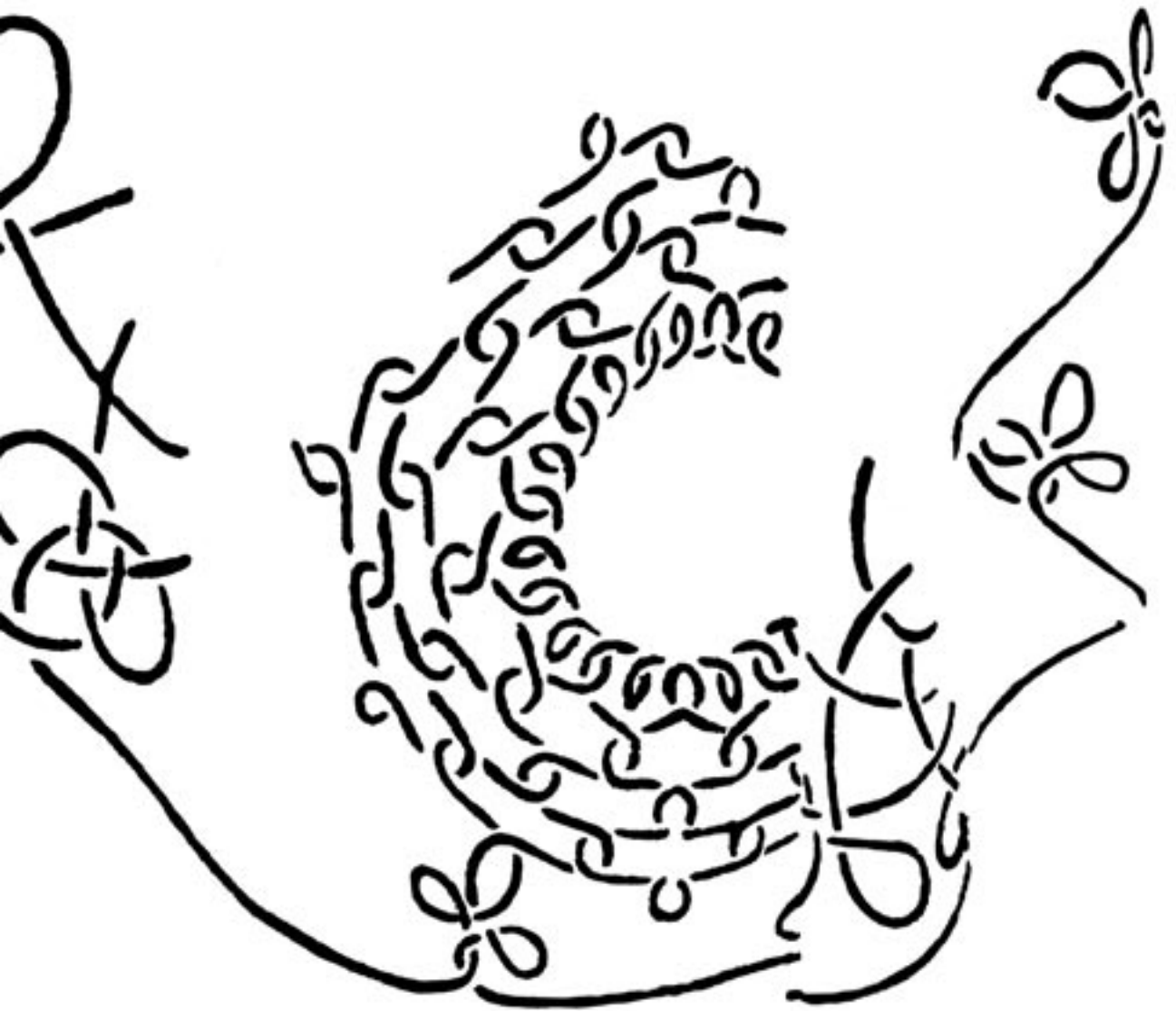
« Peut-être qu'un écrivain fait d'abord cela : ramener toujours ce qui est enterré, ce qui est enfermé, l'ombre si longtemps engloutie dans les mots de la langue... Ramener l'obscur à la lumière. »⁸

CE LENT TRAVAIL D'EXHUMATION QU'EST LA LITTÉRATURE

pour Assia Djebar trouve son pendant au cinéma.

Dans une culture où domine l'interdit de l'image, la cinéaste parvient à déposer une présence à la renverse, à porter au jour le négatif du positif, à donner forme à l'absence, à la séparation, une visibilité séquestrée.

Et tout regard est transmuté en signe apotropaïque.



« Filles d'Agar », dit-elle

**dit toute femme dans le désert d'Arabie
qu'elle soit rebelle, qu'elle soit soumise à Dieu,**

**« En quoi suis-je, en quoi sommes-nous toutes d'abord filles de l'expulsée,
de la servante la première accouchée, et, pour cela, abandonnée? »**

**« Oui d'abord descendantes de celle qui va et vient entre Safa et
Merwa, avant de nous savoir filles d'Ismaël,**

**Lui qui, vingt ans après, attendra son père, pour répudier, sur son
Injonction, sa première épouse, pour garder sa seconde, son père
Le conseillant encore,
Abraham qui l'a abandonné, lui et Agar, sur l'ordre de Sarah.»**

**« Filles d'Agar, nous avons été, nous serons une seule fois expulsées
à travers elle, Agar – ou plutôt Hajjar d'avant l'hégire, Hajjar l'insolée. –
et depuis, dans un désert de la vie entière, nous allons et venons,
nous dansons, nous nous affolons,
toujours entre la première et la seconde colline! »**

Loin de Médine,
p. 303-304.

1. *Loin de Médine*, Albin Michel, Paris, 1991, p. 303.
2. *Ibid.*, p. 304.
3. *Ibid.*, p. 300.
4. *Ibid.*, p. 301.
5. *Ibid.*, p. 6.

Comment cheminer sur la difficile ligne de crête où l'émancipation des êtres, des femmes surtout, tente de s'affirmer indissociablement de la tradition de l'islam, et où la pluralité des voix joue à plein dans l'écoute mais aussi dans la réinterprétation critique du Livre?

C'est avec l'écriture d'un roman, *Loin de Médine*, et deux livrets d'opéra, *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête* et *Aïcha et les filles d'Ismaël*, qu'Assia Djébar relève le défi, portant au point le plus incandescent une pensée questionneuse qui n'aura cessé d'innerver ses récits. Tous trois, livre et livrets, commencés à l'enseigne de «Filles d'Ismaël», ont pour issue un long poème épique, *Filles d'Agar*, dit-elle:

«Filles d'Agar», dit-elle
dit toute femme dans le désert d'Arabie
qu'elle soit rebelle, qu'elle soit soumise à Dieu,

—

«En quoi suis-je, en quoi sommes-nous toutes d'abord
filles de l'expulsée, de la servante la première accouchée,
et, pour cela, abandonnée?»¹

CHOISIR D'ÊTRE «FILLES D'AGAR», C'EST CHOISIR LA MARCHÉ inlassable, le va-et-vient, le feu des questionnements. C'est aussi choisir contre les fils d'Ismaël, qui sont les tenants d'un «héritage noirci, sarments pour nul flamboiement»². C'est aller contre eux, les fils déjà si sûrs de leurs anecdotes, ««eux» [qui] vont faire écran à ce passé rougeoyant de vie» qu'est le premier islam, non dogmatique et non dominant. C'est refuser de «durcir la pâte encore en fusion», refuser de «transformer la peau et les nerfs des sublimes passions d'hier en plomb refroidi...»³.

Le titre, *Loin de Médine*, prend alors tout son sens: décider de quitter Médine, c'est dire non à un certain islam qui s'institutionnalise, se formalise, qui déshérite les femmes; c'est revendiquer l'hégire primordiale – le prénom arabe Agar/Hajar est de même racine que «hégire» –, retrouver «le vent, le vertige, l'incorruptible jeunesse de la révolte!»⁴.

LA NARRATION D'ASSIA DJEBAR EST COHÉRENTE: ELLE CHANTE le geste des exils, le retrait au désert comme gage de ressourcement; elle opte pour la fidélité au premier islam,

dont elle fait de Agar-au-désert et de la source jaillissante les figures emblématiques; elle exhausse l'héritage coranique par les femmes comme le seul possible, loin du pouvoir séculier de Médine.

Davantage. La narratrice marque ainsi sa décision de prendre la relève par la poésie: elle inscrit son livre dans la lignée des passeuses en cueillant le double héritage de Fatima la fille du Prophète, et de Aïcha son épouse. Avec Fatima, elle assume la parole de la contestation; avec Aïcha, la parole de la transmission. Retrait et relais: ce sont les deux versants de l'islam. L'écrivain s'efforce de maintenir la présence de cette polarité des voix féminines dans la relecture qu'elle fait de la parole révélée. À celle-ci, elle redonne souffle, rythme, accentuation des voix qui déplace l'interprétation, poussant du pied de la phrase prosodique le sens jusqu'ici entendu. Assia Djébar ne cherche pas à faire du roman historique costumé, ni à développer quelque spéculation cérébrale: depuis l'intérieur des mots réhabités par le corps-citant, elle met en œuvre le processus d'une intelligence à l'épreuve de la traversée des langues, où, variant l'énonciation sur tous les tons, elle fait surgir des liens de sens inédits.

Ainsi, dans la langue française toute sonore de l'arabe, elle cherche à donner forme à cette recherche de vérité qu'elle entreprend, revenant aux textes d'avant le Coran, aux chroniques des historiens du premier islam: Ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari. S'ouvre dès lors, avec *Loin de Médine*, un espace singulier d'écriture: où la narratrice fait fonction de *témoin littéraire*. Tout comme pour le politique, la critique du dogme religieux passe, pour Assia, par l'élaboration d'un art poétique. C'est sur la seule foi des textes qu'elle fait droit à ce qu'elle nomme d'entrée « ma volonté d'*Itjihad* » – le mot, dérivé de *djihad* qui est « lutte intérieure, recommandée à tout croyant »⁵, désignant l'effort intellectuel vers la vérité.

Récitante éveilleuse, l'écrivain a plus que jamais conscience des chances de vertige que recèle la fréquentation transfrontalière des langues, celle du dehors, la française,

celle de l'intime, l'arabe, la bavarde et la secrète conjuguées permettant que «l'intelligence chemine en position d'équilibriste»⁶. Car c'est bien dans la confrontation vertigineuse du français de la narratrice – femme, non voilée, se mouvant librement – avec l'arabe des chroniqueurs tout voilé des mystères de la parole sacrée qu'elle traduit, que se joue la puissance poétique, c'est-à-dire la quête de vérité de *Loin de Médine*.

LOIN DE MÉDINE RETRACE LA GESTE DES PREMIERS TEMPS DE L'ISLAM réintroduisant autour de Mohammed de multiples destinées de femmes dont la présence est attestée. À la fin du roman, les noms historico-légendaires des «personnages cités» qui défilent, tel un générique de film, classés en ordre d'importance par rapport au Prophète, donnent à la parole du texte sacré une véritable généalogie humaine. La genèse de certaines sourates du Livre y est mise en scène, articulant l'existence temporelle et la vie mystique – comme si Assia Djebar retrouvait le principe même de composition du Coran, ce *qûr'an* dont Jacques Berque rappelle que l'étymologie peut signifier «la collecte et l'assemblage», ordonnant les signes du Livre selon un triple déploiement: «thématique, vocal et sociologique»⁷.

Les récits de *Loin de Médine* convoquent donc, d'abord, les épouses du Prophète (huit coépouses et une concubine) ainsi que les groupes de sa parentèle («Les gens de la famille»), puis les alliés («Les compagnons», «Les migrantes», «Les musulmanes», «Les croyantes», «Les Médinoises»), les ralliées («Les Mecquoises»), les ennemies («Les femmes rebelles»). Figures à la fois vivantes et allégoriques, elles sont les composantes d'une narration de la merveille: où il s'agit de dire *mirabilia*, des choses admirables, choses du divin, inapprochables, contemplées de loin, mais aussi des choses surprenantes survenues au quotidien. Pour ce faire, l'écriture de l'historiographie en passe par les formes du récit, de la récitation, des visions, du roman, toutes façons de faire brèche dans les formules du dogme, et d'inscrire les Dits des filles d'Ismaël, c'est-à-dire la double dimension du divin et de l'humain, du fabuleux et du quotidien, de l'intemporel et de l'historial.

6. L'Amour, la fantasia, op. cit., p. 204.
7. Jacques Berque, Les Arabes, Sindbad/ Actes Sud, Paris, 1973/ 1991, p. 23.
8. Loin de Médine, op. cit., p. 5.
9. Ibid., cf. également, p. 301.
10. Ibid., p. 5 et 60.
11. Ibid., p. 62-63.
12. Ibid., p. 63.

Le choix délibéré de la fiction pour combler les béances de la mémoire collective⁸ dit assez qu'il ne s'agit pas de refaire l'histoire, doxa contra doxa, mais bien de se tenir au point d'incertitude de l'exégèse inlassablement recommencée. Ainsi la narration qui régit le volume constitue-t-elle un surplus de signes, de sens, de présence en tous points, c'est-à-dire un surcroît d'ombre et de doute à scruter. La liseuse des chroniques anciennes, en se faisant passage au crible, s'emploie à déstabiliser les lois des docteurs de la foi. Elle décentre les points de vue, rend l'islam à sa naissance, à sa pré-histoire, qui est l'islam des « femmes en mouvement » :

« Femmes en mouvement (loin de Médine), c'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle. »⁹

UNE FOIS ENCORE, POUR ASSIA DJEBAR, C'EST LA LANGUE-DE-l'autre qui, instruisant la femme arabe, lui donne le point de vue autre, et lui rend sa part d'héritage jamais reçue depuis la « déshérence » de Fatima à la mort du Prophète, son père. Comme s'il fallait ce détour à l'étranger pour que « Les croyantes » aient enfin droit de regard sur « le théâtre islamique »¹⁰.

Loin de Médine est ce théâtre : le lieu d'où l'on regarde. Les récits s'écrivent depuis les regards au féminin pluriel, c'est-à-dire depuis la dépossession et depuis l'exil. On l'a compris : Assia Djébar, héritière par son père de la langue française et de l'écriture au-dehors, revendique le droit pour toutes les filles d'hériter de leur père, qui est toujours pour elles l'instituteur, qui les institue légataires. Elle reprend ainsi pour Fatima l'héritage qui lui fut volé et qui eût changé la face de l'Islam. Elle ébranle les formules consacrées par l'irruption d'une parole météore, car, précise-t-elle, un *hadith* (qui est un « dit » sur la vie du Prophète)¹¹ n'est « jamais tout à fait sûr [...]. Il trace dans l'espace de notre foi interrogative la courbe parfaite d'un météore entrevu dans le noir »¹².

IL Y A DANS LOIN DE MÉDINE UN ÉPISODE EXEMPLAIRE DE CETTE théâtralisation narrative et de la lumière (ou de l'illumination) dans la langue par quoi advient le partage des significations. C'est le récit de la scène de Mohammed qui dit non à Médine.

13. *Loin de Médine*,
op. cit., p. 68.
14. *Ibid.*, p. 68-88.
15. *Ibid.*, p. 68.
16. *Ibid.*, p. 70.
17. *Ibid.*, p. 73.
18. *Ibid.*, p. 75.

Le passage est d'autant plus éclairant qu'il noue, étroitement serrées avec la question de la foi hors le dogme, les interrogations quant au rapport père/fille et quant à la douleur de la polygamie.

Il faut examiner la scène où Mohammed, le premier, à Médine, a dit «non»¹³ pour mesurer l'efficace de la façon poétique d'Assia Djebar. La scène s'annonce au titre de «Celle qui dit non à Médine»¹⁴, si bien que elle et lui, ainsi couplés avant même que le récit n'explicite les faits, forment un duo indissociable: «le père» et «la fille aimée». La composition textuelle exhause, déjà, ce que la tradition a nié: l'héritage du Prophète par filiation.

Le récit se déroule trois fois, en trois reprises. D'abord, c'est une relation elliptique, commencée par la fin: «Le père a dit «non».» L'information est moindre, la tension à son comble:

«– Ma fille est une partie de moi-même! Ce qui lui fait mal me fait mal!
Ce qui la bouleverse me bouleverse!»¹⁵

PUIS VIENT LA NARRATION DILATOIRE, ELLE PREND PAR

la chronologie, par le menu et les digressions, par les querelles de Fatima et d'Ali. On apprend bientôt toute l'affaire: «Entre l'an 8 et l'an 10 de l'hégire, Ali se met à désirer avoir une seconde épouse.»¹⁶ La narration dévide alors les effacements, les hypothèses, les incertitudes. Or, c'est en ce point que le récit opère la jonction du séculier et du mystique, articulant le texte profane (à savoir, la condition féminine, le contexte sociopolitique) et le texte sacré:

«Pense-t-elle [Fatima], à cet instant: «Que puis-je? N'est-ce pas la loi naturelle des hommes? N'est-ce pas la fatalité?» «Sa» fatalité à elle, une femme? [...] N'est-ce pas là la loi islamique [...] celle qu'a confirmée, il y a peu, le Coran [...]?»¹⁷

À tourner et retourner les textes, le récit finit par rendre le commandement divin à raisons humaines : la polygamie est une stratégie de minorité dans un Islam naissant et menacé. L'implicite est déplié : la loi de polygamie n'est pas éternelle mais circonstancielle, par conséquent modifiable. Il n'est point de « fatalité de femme ». Le verdict sacré devient un discours éclairé, saisissable, questionnable : les paroles d'une « foi interrogative ». Et le texte de revenir sur ses propres tracés :

« Je ne permettrai pas ce mariage, du moins tant qu'Ali n'aura pas divorcé de ma fille ! Alors seulement il pourra épouser leur fille !... Car ma fille est une partie de moi-même. Ce qui lui fait mal me fait mal ! Ce qui la bouleverse me bouleverse ! [...]

– Ô Musulmans, je ne vous interdis pas ce que Dieu vous a permis !

Et je ne vous permets pas ce que Dieu vous interdit ! Non... Mais... [...] »

AU TERME DU RÉCIT DILATOIRE, GRÂCE À L'ART DE COMPOSITION et d'interprétation de la diseuse-rhapsode, tous les éléments présentés sont cousus ensemble du fil de l'interrogation. La narration marque un point d'orgue, un tenu de la voix sur la hauteur la plus exposée.

C'est alors qu'arrive le troisième récit de la scène de Mohammed qui dit non à Médine. Il prend la forme de la mélopée, du doute sublime.

« – À qui Mohammed a-t-il dit « non » ce jour-là, à Médine ? À Ali, son cousin, gendre et fils adoptif ? [...]

À qui Mohammed a-t-il dit « non » ce jour-là, à Médine ? Aux hommes de Médine, à tous ceux qui l'écoutent ? [...] Or, ce sont eux, les gens de Médine, qui sont pris à témoin de cette vérité d'ordre privé : « Ce qui bouleverse Fatima me bouleverse ! »

À qui Mohammed a-t-il dit « non » ce jour-là, à Médine ? À une partie de lui-même ? Le père en lui, vibrant jusque-là de douceur et d'espoir, se tourne vers le Messager habité pour oser dire tout haut son désarroi de simple mortel : « Je crains que Fatima ne se sente troublée dans sa foi !... »

Mohammed le premier a lancé ce « non » devant les gens de Médine ! »¹⁸

AU DÉROULEMENT DE LA CHRONIQUE QUI AVANCE SANS

se retourner, se substitue ici le tempo de la psalmodie qui est mouvement en spirale, qui reprend pour l'élever un peu plus haut, plus haut encore, le ton du questionnement, bander le fil de la voix sur toute une portée. Il se produit ainsi un arraisonnement de la parole révélée: sous l'assaut têtue de la voix, les significations ne font plus bloc; elles s'ouvrent aux partages du sens, la doxa à la para-doxa. On n'est plus dans l'opposition brute: interdire ou permettre. Entre ne pas interdire ce que Dieu a permis et ne pas permettre ce qu'il a défendu, s'inscrit un territoire trouble, non répertorié: le champ de la liberté, c'est-à-dire du désarroi des interprétations humaines. Le Prophète, chez Assia Djebar, figure le partage incontournable. Davantage, elle rappelle que la parole du Messager comporte son propre bouleversement, capable de se contre-dire, dire «non» à «une partie de moi-même», à un certain islam qui se réifie en dogme.

C'est bien de cela qu'il s'agit: la composition psalmodique qui constitue le récit-du-bouleversement-de-la-parole-révlée enchaîne aussitôt, du même souffle, sur la scène de Fatima qui dit non à Médine:

«Ce «non», Fatima va le reprendre renforcé, multiplié, deux ou trois ans après. [...] Elle va dire «non» pour tous, pour Ali, pour ses enfants, pour sa famille, pour tous les aimés du Prophète, un «non» en plein cœur de Médine, un «non» à la ville même du Prophète!»¹⁹

Il aura donc fallu établir le relais des voix, la masculine la féminine, la paternelle la filiale, celle de Mohammed prenant la défense de Fatima, celle de Fatima porte-parole du refus du Prophète, pour que la narration désigne Fatima directe héritière spirituelle du Messager, et pour que soit prise en compte la part de vertige et de trouble dans la parole sacrée.

Ce qui s'entend dans cette relecture des textes du premier islam est essentiel: aucune loi du Coran, aucune permission acquise, aucun interdit énoncé ne sauraient prévaloir sur l'inaliénable droit à la quiétude intérieure de la personne.

19. *Loin de Médine*, op. cit., p. 75.

20. *Ibid.*, p. 301.

21. *Ibid.*, p. 304.

22. *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête* / *Figlie di Ismaele nel Vento e nella Tempesta*, Ed. Giunti, Firenze, 2000 (inédit en français).

Dans le Dit de la geste des femmes de Médine, c'est peut-être cela la plus grande merveille: qu'il y ait une force de tant de faiblesse, et du chant poétique si grande puissance de bouleversement. Le chant de *L'Épilogue*, dans cette perspective, prend tout son sens:

«Ah! loin de Médine, retrouver [...] l'incorruptible jeunesse de la révolte!»²⁰

«Filles d'Agar [...] dans un désert de la vie entière/nous allons et venons, nous dansons, nous nous affolons/toujours entre la première et la seconde colline!»²¹

ROMAN PAR EXCELLENCE DU POTENTIEL AUTANT QUE du différentiel, *Loin de Médine* porte en germe ses réécritures. La mise en scène, à Rome, en 2000, de *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête* participe pleinement de l'esthétique des partages et des passages qui est celle d'Assia Djébar. La réécriture se fait chant – des instruments, des voix solistes, en duo, chant des chœurs, alternance de musique et de récitatifs. Ici, c'est le principe même de l'opéra qui est à l'œuvre: la mise en travail du texte par les voix atteint son acmé. Cet écrire-par-dessus auquel procède le chant exalte le texte, le pousse à sublimation; il le raconte moins qu'il n'en orchestre les variations de timbres. Le récit-chant, au plus loin de la revue historique, est requis au soin de sa propre continuité – continuité qui est affaire de conduction, comme on le dit des corps conducteurs assurant la transmission du flux des énergies et des vibrations.

Les indications scéniques donnent l'ampleur du propos esthétique et éthique d'Assia Djébar. D'une part, s'affirme une volonté de refondation de l'Islam par le «chant des protestations féminines au nom de la justice et de la non-contrainte, propres toutes les deux à l'Islam, celui au moins du temps de son Fondateur»²². D'autre part, il importe que la mise en scène soit garante de l'universalité des enjeux, des passions et des situations. Point de folklore ni d'«orientalisme»: Assia va jusqu'à prévoir de la musique moderne qui renforce la «sensibilité palpitante» des figures protagonistes.

Pour autant, l'écrivain metteur en scène ne fait pas l'impasse sur l'épineuse question de la représentation,

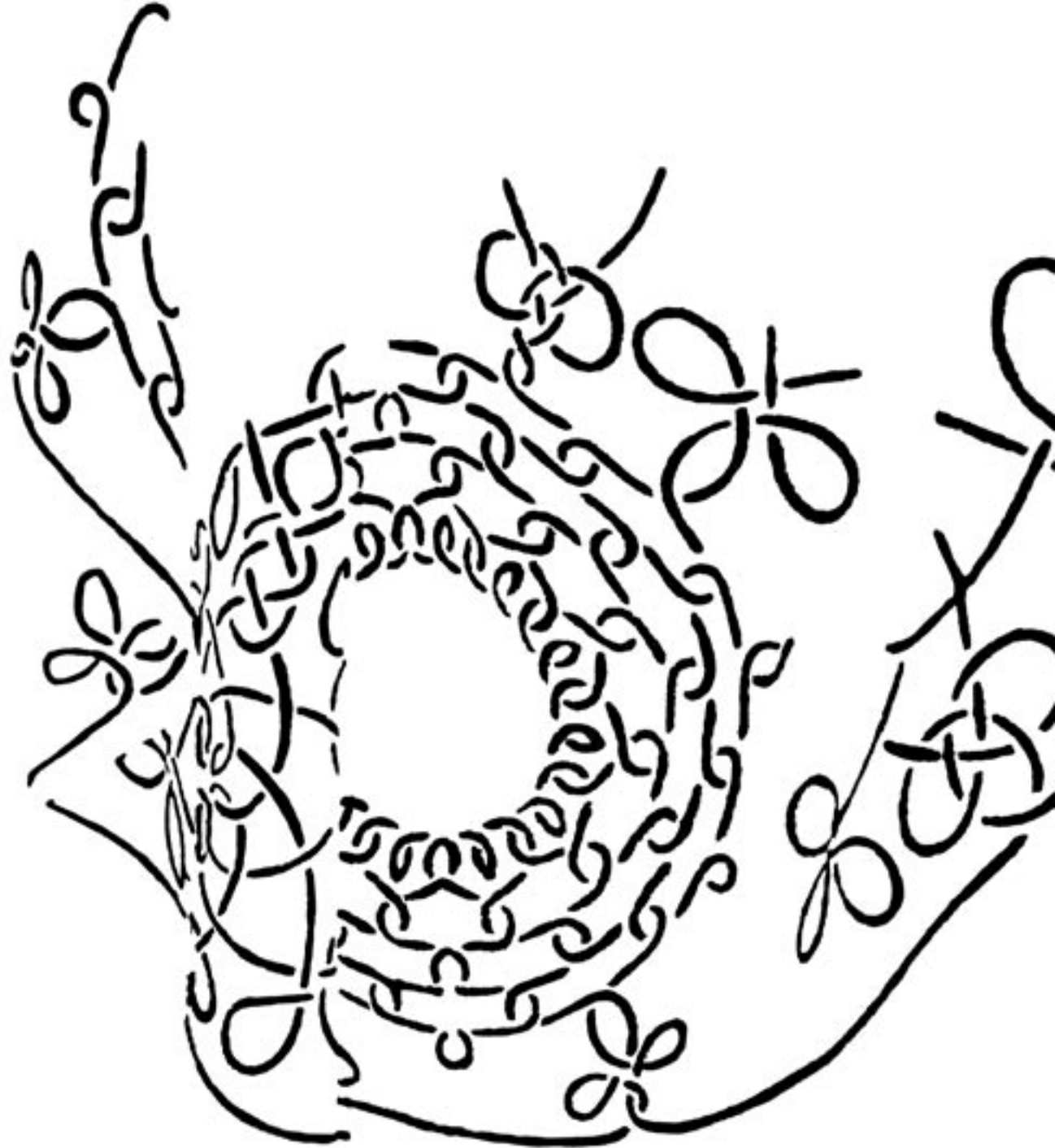
ni ne se veut iconoclaste. D'un côté, retournant le regard de l'Islam sur ses propres images, elle joue avec l'interdit en puisant, pour la scénographie, dans l'héritage des miniatures persanes, de la peinture ottomane, des figurations de la culture islamique. De l'autre côté, concernant l'interdit de l'exposition des personnages sacrés, elle apporte des solutions poétiques que la technique permet de réaliser : jeux d'ombres chinoises, silhouettes, masques, disposition de paravents faisant écran (ou projection), transparentes distances des voiles de rideau. Le processus métaphorique de la transmission s'y poursuit : mise en lumière des censures doxiques ; écriture avec ombre des mystères de la saga islamique.

Le parti pris de non-réalisme donne à la scène sa portée de rituel.

Davantage, et c'est la pointe extrême du *Dit des filles d'Agar* : tout à la tâche de faire la scène de ce qui ne se voit pas, Assia Djébar retrouve la grande leçon du théâtre de la Grèce antique : où la *skènè* est lieu d'échos et de devenir ; lieu de vue et non-vue ; lieu de la parole magnifiée.

De la parole-événement.

Pour Assia Djébar, la scène est au principe de l'œuvre et de la pensée. La scène fait *révélateur*.





Elle s'adressa à elle dans la langue maternelle.

- **Fille de ma mère, sois maudite si tu n'accèdes pas maintenant à ma prière!**
- **Que veux-tu? demanda l'autre qui savait l'état où se trouvait sa sœur. [...]**
- **Écoute, je veux, tu entends, je veux que tu me pleures, que tu pleures ma mort maintenant et que je t'entende!**

La sœur ne sut quoi dire, la gorge nouée.

Et l'autre, la malade, d'insister:

- **Tu ne dis rien, mais tu peux chanter! Écoute, je sais que je vais mourir. Je me coucherai tout à l'heure et jamais je ne me relèverai. Je t'en prie, fille de ma mère, pleure-moi, pleure ma mort et que je t'entende me pleurer, moi vivante!**

La sœur agrippa sa main au récepteur et, le temps de dix stances, peut-être de vingt, elle déroula la lente, la déchirante mélodie des pleureuses de son village, elle célébra la vie trop courte de la jeune femme, son mariage, [...] elle cria enfin pour finir, elle hulula d'un trait dans l'appareil, jusqu'au moment où celle qui, à l'autre bout, entendait, put conclure:

- **Que tu sois bénie, ô fille de ma mère! Maintenant, ne viens me voir que pour mes funérailles...**

L'Éplorée,
Mises en scène d'écrivains,
p. 13-14;
avant sa parution
dans Vaste est la prison.

1. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
2. *Vaste est la prison*, op. cit., p. 201-202.
3. *Ibid.*, p. 347.

Les récits d'Assia Djébar confrontent, dans une forme chaque fois singulière, la littérature et l'évocation d'un certain moment politique qui est moment des forces en tension.

Le travail de l'écrivain consiste alors à articuler le texte depuis le point sublime qui aimante les composantes et met la scène à l'infini.

L'architecture raffinée de la narration fait ainsi apparaître des zones de sensibilité extrême, l'aigu de la perception, de l'être-aux-mondes-disjoints : un point de littérature comme un point névralgique, ou comme on dit «un point de côté» pour désigner cela qui transperce et irradie à couper le souffle. Ce point existe pour Blanchot, où «ici coïncide avec nulle part» : «Écrire, c'est trouver ce point» ; c'est rendre «le langage propre à maintenir ou susciter contact avec ce point»¹.

CHACUN DES LIVRES D'ASSIA DJEBAR S'ÉCRIT DEPUIS CE POINT et en fait éprouver les échos les plus intimes dans les coups de la langue. Pour *L'Amour, la fantasia*, c'est le lieu insoupçonné des «voix ensevelies» qui viennent des «entrepôts de la mémoire», ainsi le souligne l'exergue emprunté à Augustin. L'écriture s'y nourrit du silence, du tu, de ce qui sourd des phrases maladroites que les paysannes murmurent dans leur dialecte, révélatrices du non-dit de la guerre où elles eurent activité de résistantes avant de retourner à la vie subjuguée. Ou bien, dans *Le Blanc de l'Algérie*, c'est l'entre-deux-temps, ni jour ni nuit mais «l'avant-aube», où les mots battent comme une porte et font appel aux morts assassinés. De même, pour *Ombre sultane*, l'entre-deux-récits au féminin constitue ce point improbable, ni intérieur ni extérieur, qui n'existe que par l'équilibre instable de la narration alternant l'histoire d'Isma et l'histoire de Hajila.

C'est une espèce d'espace imaginaire et affectif. Il n'est pas réaliste : il prend la vie aux mots.

L'ŒIL QUI CONSTITUE TOUTE SCÈNE NARRATIVE EST ICI UN ŒIL exorbité, révulsé, retourné sur l'impossible. Ou bien, c'est «yeux fermés» que s'avance l'écriture «tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là-bas chez moi»².

Au lieu sans lieu de la littérature où tout peut arriver et revenir, les récits d'Assia Djebar puisent inépuisablement. Ils vont à la source celée (Aïn) qui est aussi en arabe l'œil (Aïn) que convoque le poème à l'Algérie, dernier texte de Vaste est la prison :

«Je ne te nomme pas mère, Algérie amère,
que j'écris
que je crie, oui, avec ce «e» de l'œil
L'œil qui, dans la langue de nos femmes, est fontaine
Ton œil en moi, je te fuis, je t'oublie, ô aïeule d'autrefois!»³

LA LANGUE D'ÉCRITURE TROUVE AINSI UNE ÉNERGIE NEUVE, capable de soustraire les voix et les mutismes à l'oubli de l'oubli. C'est une véritable déclaration de poétique générale qui donne souffle au texte: la poésie n'est pas armée, elle est résistance et c'est une résistance au cœur même de la langue de Poésie.

PARMI LES FORMES D'ÉCRITURE OÙ POINT L'ESPACE LITTÉRAIRE, il y a la mosaïque de Césarée dans *La Femme sans sépulture*. Elle infini la scène du récit de Zoulikha: montée au maquis pendant la guerre d'Indépendance, enlevée par les soldats français en hélicoptère, torturée, jamais rendue aux siens pour sépulture.

L'inachevable narration de cette mort inachevée car soustraite au rite du deuil se trouve emblématisée, au centre du livre, sixième section sur douze, où le chapitre intitulé «Les oiseaux de la mosaïque» décrit le dessin d'une œuvre d'art conservée au musée de la ville et représentant un épisode de l'*Odyssée* d'Homère: Ulysse et les sirènes.

LA DESCRIPTION DE LA MOSAÏQUE NOUS MET AUSSI, LECTEURS, à l'infini, car elle est moins une représentation que l'emblème du foisonnement de la lecture: une lecture à fragmentations et réunions, qui relève du composite et de la composition et exige des interprétations variables, l'activité d'un déchiffrement de l'énigme qu'est toute œuvre, littéraire ou artistique. Ici, la mythologie gréco-romaine devient habitable par l'hier de la guerre d'Indépendance et fait trace et mémoire pour l'aujourd'hui du récit qui cherche la clef de lecture de l'à-venir

4. *La Femme sans sépulture*, op. cit., p. 108.
5. *Ibid.*, p. 200-201.
6. *Ibid.*, p. 246.
7. *Ibid.*, p. 108.
8. *Ibid.*, p. 108-109.

de l'Algérie. Car ce «sont nos femmes d'aujourd'hui, ces oiseaux de la mosaïque»⁴, et le livre, chaque livre d'Assia, est un tombeau littéraire où célébrer et pleurer les siens : les vaincus, les oubliés de l'Histoire. *La Femme sans sépulture* célèbre par le chant la Passion de Zoulikha et lui fait une sépulture de mots.

LE RÉCIT DE LA VIE ET DE LA MORT DE ZOULIKHA EST SCANDÉ par un lamento en forme de monologue où la revenante, par la voix de la narratrice sa pleureuse, chante la complainte de la captivité, des morts subies, du cadavre refusé aux rites :

«Ma voix qui m'avait échappé; qui gémissait seule, comme sans lien ni racines [...], la voix qui n'émettait aucun mot, ni arabe, ni berbère, ni français [...]; peu à peu, ensuite, je déroulai, en lent chapelet, chacun de nos prénoms [...], ton prénom, tel un fil de soie pour s'enrouler infiniment jusqu'au fond de moi, pour m'assourdir et m'adoucir...
 «Ô dieu, ô doux Prophète!», et l'arabe ancestral me revenait, eau de tendresse dans cette traversée.»⁵

Tels sont quelques-uns des éclats de la voix qui se donne ici séparée du corps, comme un ailleurs de la dépouille. Elle a la puissance de la survivance. Elle tient de la vie la faculté de performance qui anime la plainte. C'est une «échappée», mais elle n'est pas éthérée : elle a du corps, des accents, des langues, une gamme de sons vibratiles.

Le lyrisme sublime fait de Zoulikha une figure irréductible, et non pas un personnage de roman mais un espace de légende. Absolu. Elle hante et surplombe l'histoire, la mémoire, l'écriture. Elle est ici et nulle part, ni femme réelle ni créature mythique, et l'une et l'autre cependant, car elle reçoit de l'écriture l'incomparable dimension de l'art. Un art qui est processus de véridiction. L'imagination atteint à l'empathie parce qu'elle sait être «mendiant des rues»⁶ et se tenir à l'écart des conventions du langage. La résistante parle, et sa résistance de résistante et de morte déborde toute lecture, la jette par-delà l'horizon.

L'EMBLÈME DE LA MOSAÏQUE AU CENTRE DU LIVRE EMPÊCHE que Zoulikha ne soit réduite par la narration à quelque entreprise d'héroïsation nationale et monumentale.

L'évocation des «oiseaux de la mosaïque» déploie un réseau de fils conducteurs et d'interprétations possibles. Trois perspectives au moins s'y conjuguent.

La première, c'est celle qui présente *Les Muses de la mosaïque*, à savoir «trois femmes-oiseaux» qui sont «des musiciennes prêtes à s'envoler»⁷. L'expresse référence aux sœurs-déeses (du grec, moûsa) inspiratrices des arts soustrait le récit moderne à l'actualité immédiate, lui donne, avec l'amont mythologique d'Homère, une hauteur de vue. L'écrivain se désigne ainsi comme un rhapsode: son art est de composition; son travail consiste à coudre ensemble les fragments épars. À relier. À recueillir. Où l'on retrouve tous les sens du nom d'Assia: qui console et qui concilie.

La seconde perspective, c'est celle qui appelle les *Parques de la mosaïque*. L'évocation mythologique met de l'avant les forces de vie et de mort, évitant ainsi au récit moderne toute tendance psychologisante. La dynamique de l'indépendance, l'histoire de l'Algérie contemporaine sont portées par la marche d'un texte qui relève du tragique: sont à l'œuvre les puissances destinales annonciatrices de gloire et de démissions, d'espoir et de désillusion.

«[...] Je découvre ce qui me taraude quant à ces dames du passé lointain.

[...] L'une des trois femmes-oiseaux a un corps à demi effacé.

Mais les couleurs, elles, persistent...

Je me disais en venant jusque-là: Elles vont s'envoler, c'est sûr, ces femmes de la ville: avec leur chant et leur légèreté! Or (je m'attriste, tout haut) la torpeur, depuis 1962, s'est réinstallée, écrasante; on la sent dans les rues, dans les patios. [...]

Une seule femme s'est vraiment envolée: et c'est ta mère, ô Mina, c'est Zoulikha.»⁸

LA MÉTAPHORE JOUE À PLEIN: LES TROIS PARQUES TISSENT

les destinées d'Algérie, lesquelles basculent par le jeu d'un mot à double sens, «s'envoler», qui connote liberté et invention, «être envolée», qui désigne suppression et perte. La fluctuation polysémique du texte fait mesurer avec les écarts lexicaux le désenchantement advenu depuis les accords d'Évian (1962), c'est-à-dire depuis la fin de la colonisation française.

La figure de Zoulikha est hyperbolique d'une Algérie capable de soulèvement libérateur; sa disparition symbolise la mort des idéaux. Les femmes-oiseaux deviennent dans le récit un signe à double entente: des sirènes, elles ont la séduction mais aussi la puissance d'alarme.

Il y a davantage. La référence à Homère et à la mythologie est façon de rendre à l'Algérie moderne ses racines gréco-latines, c'est-à-dire de réinscrire l'histoire d'un pays arabe dans la mosaïque des généalogies qui le constitue.

LA TROISIÈME PERSPECTIVE, C'EST CELLE QUI TRANSFORME les figures du récit en *Euménides de la mosaïque*, puissances de l'apaisement. Car le plus fort du livre est bien cela: Zoulikha sans sépulture reçoit de l'écriture le rite funéraire de la déploration. Reçoit tombeau. Les quatre «monologues de Zoulikha» ont cette vertu: le deuil se fait. De se pleurer, de se chanter par les voix de l'autre, narratrice témoin, pleureuse, diseuse, la figure douloureuse de la résistante s'apaise. Elle reçoit tribut de larmes et de consolation. Elle s'efface comme le «corps à demi effacé de la mosaïque». Elle s'efface au fur de l'écriture qui, apaisée mais vigilante, est présence à l'absence. Monte la garde.

Sublime, demeure la voix subliminale de la narratrice-Zoulikha-femme-oiseau, laquelle n'existe et ne perdure que dans la langue de la littérature. Perdure visionnaire.

Ainsi se complète l'emblème de la mosaïque dans ce livre: l'écrivain accueillant le chant de Zoulikha, c'est Ulysse à l'écoute des sirènes. Mais elle qui écoute pour partager, elle ne se fait pas attacher au mât, elle prend tous les risques du voyage au pays des morts et des revenants. À toute extrémité, elle accomplit la lamentation. Pour que viennent, après les Érinyes de la haine et de la vengeance, les Euménides de la sérénité.

Elle accomplit le deuil avec, pour viatique, la langue de Poésie: comme Dante parcourant Enfer et Purgatoire avec la caution de Virgile, puis le Paradis à la seule force de son écriture. La langue de Poésie dont les vocables donnent les mots de passe, et les transports incantatoires conduisent au secret de vie et de mort.

«L'image de Zoulikha, certes, disparaît de la mosaïque. Mais sa voix subsiste, en souffle vivace; elle n'est pas magie, mais vérité nue, d'un éclat aussi pur que tel ou tel marbre de déesse, ressorti hors des ruines ou qui y reste enfoui.»⁹

À LA FIN DE LA FEMME SANS SÉPULTURE, LA VENUE DE L'IMAGE

de la déesse de marbre met la lecture à l'infini: c'est l'infinie sérénité de l'art, proche et nulle part cependant. *Anywhere*. Intouchée et insouillable, irréductible.

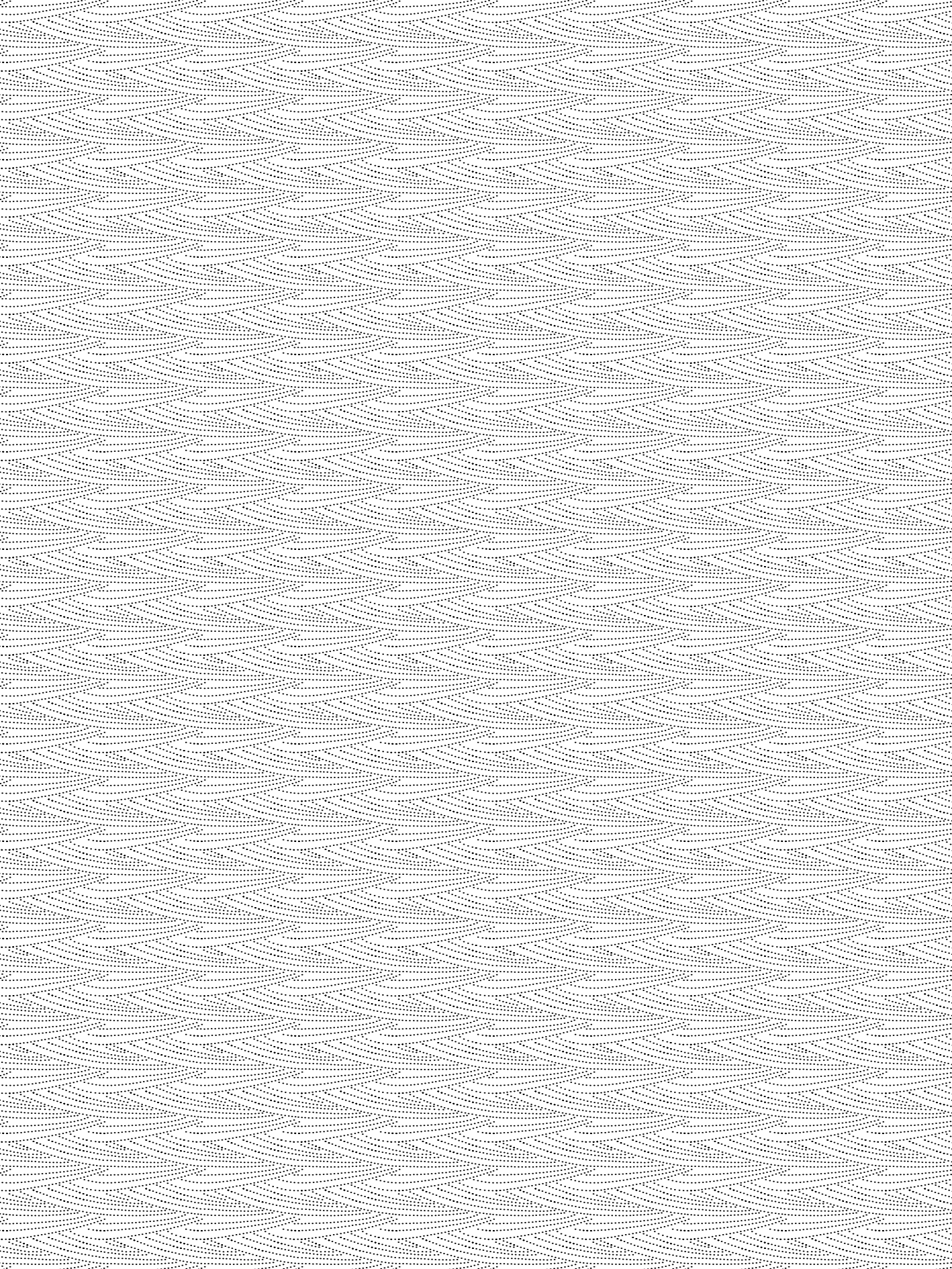
Cet art ni contemplatif ni complaisant porte la *sakina*, qui est le mot arabe pour désigner le singulier moment des forces qui fait la «sérénité des passages»:

«Non pas la soudaine transparence de l'être qui, dit-on, précède de peu l'arrivée de la mort, non, mais la sérénité des passages qui semblent ne devoir jamais finir dans leur défilé, la «*sakina-sérénité*» vous emplit le cœur et l'âme, vous arme de liquidité, vous rassasie alors qu'autour de vous, tout penche et chavire, et transmute.»¹⁰

ÉCRIRE, POUR ASSIA DJEBAR, C'EST AFFIRMER CE GESTE

de la littérature-*sakina* qui sauve les passages. Elle trouve, tel le trouvère, et sculpte pour ce faire une langue capable de conjurer les représentations débilantes et d'appeler les récits apotropaïques.

Assia Djébar trouve et tourne une langue qui nous fait plus grands que nous.



30 JUIN 1936.

Naissance de Fatma Zohra à Cherchell, Algérie, de Tahar Imalhayène et de Bahia Sahraoui (de la tribu des Berkani du Dahra).

1937-1946.

Enfance à Mouzaïaville dans la Mitidja où le père est instituteur. Elle fréquente l'école française. Les premières années, après l'école française, elle va dans une école coranique privée; elles sont deux filles au milieu des garçons.

1946-1953.

Elle étudie au collège de Blida, section classique, le latin, le grec et l'anglais. Elle est la seule musulmane dans sa classe. Il y a une vingtaine d'Algériennes qu'on appelle « les indigènes » mais elles sont en section moderne. Toutes sont internes. Fatma Zohra passe le bac à Blida et Alger.

OCTOBRE 1953.

Hypokhâgne au lycée Bugeaud (aujourd'hui lycée Émir-Abdelkader) à Alger, où Albert Camus a fait ses études. Elle suit l'enseignement du professeur Lamblin.

OCTOBRE 1954.

Son père accepte de la laisser partir en khâgne à Paris, au lycée Fénelon où elle rencontre Jacqueline Risset. Leur professeur de philo est Dina Dreyfus.

1 NOVEMBRE 1954.

La guerre d'Algérie commence.

JUIN 1955.

Elle réussit l'entrée à l'ENS de Sèvres qui s'installe boulevard Jourdan, dans le 14^e arrondissement. La directrice de l'École est Mme Prenant, professeur de philo, spécialiste de Spinoza. À partir d'octobre 1955, en 1^{re} et 2^e années, elle choisit non pas la philo mais l'histoire. Elle aurait aimé étudier l'arabe littéraire mais cet enseignement n'existe pas.

MAI-JUIN 1956.

Grève des étudiants algériens. Fatma Zohra ne passe pas ses examens en raison des « événements ».

JANVIER 1957.

Son premier roman, *La Soif*, qu'elle a écrit en deux mois, est publié chez Julliard. Il est aussitôt traduit aux États-Unis, où il a du succès et reçoit une importante édition en livre de poche. Fatma Zohra prend le pseudonyme d'Assia Djebar à cause de ses parents et à cause de l'administration de l'École.

MARS 1958.

Elle continue à faire la grève des examens. La directrice de l'ENS, qui est alors Marie-Jeanne Durry, la contraint de quitter l'École. Assia épouse un Algérien et quitte avec lui la France pour Tunis.

ÉTÉ 1958-ÉTÉ 1959.

À Tunis, Assia travaille comme journaliste en collaboration avec Frantz Fanon. Elle se rend dans les camps, aux frontières tunisiennes, avec la Croix-Rouge et le Croissant-Rouge, où elle fait des enquêtes parmi les paysans algériens réfugiés après le bombardement de Sakiet Sidi Youssef. Son quatrième roman, *Les Alouettes naïves*, qu'elle publiera en 1967, retrace cette période. À Tunis, en 1958, Assia rencontre Kateb Yacine. Elle prépare, sous la direction du professeur Louis Massignon, un diplôme d'histoire sur Aïcha el Manoubia, sainte patronne de Tunis à la fin du XII^e siècle.

SEPTEMBRE 1959.

Assia retrouve au Maroc son professeur en Sorbonne Charles-André Julien, spécialiste de l'histoire de l'Algérie, qui est doyen de la faculté des lettres de Rabat. Elle enseigne pendant trois ans, comme assistante, l'histoire moderne du Maghreb.

ÉTÉ 1960.

Assia écrit *Les Enfants du nouveau monde*. Certains récits lui sont inspirés par sa mère et sa belle-mère, qui viennent lui rendre visite à Rabat et lui racontent des épisodes de la guerre à Blida. Le roman ne sera publié qu'en 1962 à cause d'un litige entre les éditions du Seuil et Julliard.

1962.

Le 1^{er} juillet, Assia rentre à Alger, envoyée par Françoise Giroud, directrice de *L'Express*, pour faire un reportage sur les premiers jours de l'Indépendance.

Enterrement de sa grand-mère maternelle.

Son texte *Les morts parlent* se fait l'écho de ce deuil.

Le 1^{er} septembre, elle est nommée professeur à l'université d'Alger, où elle est la seule Algérienne à enseigner l'histoire. Assia enseigne l'histoire moderne et contemporaine de l'Algérie jusqu'en 1965. L'histoire, comme la philosophie, doivent alors être arabisées: Assia se met en disponibilité et quitte Alger pour Paris.

OCTOBRE 1966-JANVIER 1974.

Résidente en France, elle fait des séjours réguliers, l'été, chez ses parents, au bord de la mer, à Daouda (Alger). Adoption à 3 mois de sa fille Jalila.

1974-1975.

En janvier 1974, retour à Alger. Elle enseigne la littérature française et le cinéma au Département de français de l'université. Tahar Djaout suit son séminaire de cinéma. Elle travaille également à l'AARDES, dirigée par M'Hamed Boukhobza, pour des enquêtes sociologiques sur les structures familiales d'émigrants.

Divorce en octobre 1975.

Assia dépose à la télévision algérienne un projet de film long métrage qui est un documentaire-fiction sur la tribu de sa mère, les Berkani, au nord de Cherrhell.

DÉCEMBRE 1975-ÉTÉ 1977.

Le tournage du film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* se déroule entre Tipasa et les montagnes, avec une équipe algérienne, deux comédiens et des acteurs non professionnels. Montage du son à Paris. Plusieurs chapitres de son roman *Vaste est la prison* évoquent des épisodes du tournage.

JUIN 1978.

La réception du film, lors de la première projection à Alger, est houleuse. Sélectionné par le Festival de Carthage, *La Nouba*, après la première projection, est retiré de la compétition sur la demande des cinéastes algériens. Protestation des critiques étrangers, qui réclament une seconde projection.

1979.

La Nouba reçoit le Prix de la critique internationale à la Biennale de Venise. Accueil enthousiaste du public et de la presse.

1980.

Est invitée, avec *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, au premier Festival de films de femmes en France, à Sceaux. Il faut attendre 1995 pour que le film soit diffusé, par Women Make Movies à New York.

Publication du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, aux Éditions Des femmes.

1981-1984.

Épouse le poète Malek Alloula.

Retirée à l'Hay-les-Roses, elle se consacre à l'écriture.

Elle travaille à un nouveau film de montage à partir des Archives à Paris: *La Zerda ou les Chants de l'oubli*, en collaboration avec Malek Alloula et le musicien Ahmed Essyad. En janvier 1983, il obtient au Festival de Berlin le Prix du meilleur film historique.

1985.

Publication de *L'Amour, la fantasia*, premier livre du «Quatuor algérien». Quelques critiques enthousiastes, dont celle de Jacques Berque. Prix de l'amitié franco-arabe. Détachée au Centre culturel algérien à Paris à partir de 1985 et jusqu'en 1994, elle y organise, entre autres, un colloque sur l'œuvre de Mohammed Dib.

Elle est nommée en 1983, par Pierre Bérégovoy, au Conseil d'administration du Fonds d'action sociale (Émigration en France); elle y restera six ans.

1989.

Publication d'*Ombre sultane*, deuxième volume du quatuor. Prix Libératur à Francfort-sur-le-Main (meilleur roman de femme). Assia commence à faire de régulières tournées de lectures. À l'Institut culturel français d'Heidelberg, elle est reçue par Mireille Calle-Gruber.

1991.

Publication de *Loïn de Médine*.

Membre du jury de l'International Literary Neustadt Prize aux États-Unis, composé de dix écrivains. Assia y défend Mohammed Dib.

À PARTIR DE 1992.

Conférences dans les universités d'Amérique du Nord et du Canada. Lors du Colloque de Queen's University (Canada) organisé par Mireille Calle-Gruber, elle rencontre Gayatri Spivak.

1993.

Carrefour des littératures à Strasbourg.

1993-1994.

Les assassinats en Algérie frappent ses proches : Tahar Djaout est tué le 3 juin 1993 ; Mahfoud Boucebci le 15 juin ; M'Hamed Boukhobza le 27 juin. Abdelkader Alloula, son beau-frère, est assassiné le 11 mars 1993 et meurt à Paris le 15.

1994.

Passe trois mois à Strasbourg avec une bourse d'écrivain. Commence *Les Nuits de Strasbourg*, qui sera interrompu. Participe à la fondation du Parlement international des écrivains avec Christian Salmon.

1995.

Publication de *Vaste est la prison*, écrit à Paris en 1994. À Berkeley, où elle est professeur invité, elle commence à écrire *Le Blanc de l'Algérie*, hantée par les assassinats d'Algérie.

Reçoit le prix Maurice-Maeterlinck à Bruxelles. Doctorat *honoris causa* à l'université de Vienne.

Mort du père en octobre. Elle va à Alger.

Puis, à son retour, elle accepte la direction du Centre francophone de l'université de Baton Rouge, en Louisiane.

1996.

Parution du *Blanc de l'Algérie*.

Reçoit l'International Literary Neustadt Prize.

1997.

Parution de *Oran, langue morte*. Prix Marguerite-Yourcenar (Boston, octobre 1997).

Sortie des *Nuits de Strasbourg*.

Prix du meilleur essai en Allemagne et Prix international de Palmi en Italie (1998).

Vaste est la prison, traduit aux États-Unis et publié par Seven Stories, reçoit de nombreuses et excellentes critiques.

1999.

Élue à l'Académie royale de Belgique sur le fauteuil de Julien Green.

2000.

Monte au Teatro di Roma (juin-octobre) l'opéra écrit l'année précédente : *Figlie di Ismaele nel Vento e nella Tempesta*. Repris à Palerme en octobre.

Parution à Paris de l'essai *Ces voix qui m'assiègent...* Reçoit le Prix de la paix à Francfort-sur-le-Main.

SEPTEMBRE 2001.

Quitte la Louisiane pour New York University.

2002.

Doctorat *honoris causa* de l'université de Concordia (Montréal).

Nommée Silver Chair Professor à New York University.

Parution de *La Femme sans sépulture*.

2003.

Un colloque international, « Assia Djébar, nomade entre les murs... », organisé à la Maison des écrivains par Mireille Calle-Gruber, réunit autour d'Assia, outre de nombreux critiques universitaires et ses traducteurs, les écrivains Andrée Chédid, François Bon, Pierre Michon, Albert Memmi, Abdelkebir Khatibi, Jacqueline Risset.

Publie *La Disparition de la langue française*.

MARS 2004.

En Italie (Pordenone), le prix littéraire Dedicca est consacré tout le mois à l'œuvre d'Assia Djébar.

2005.

Reçoit le doctorat *honoris causa* de l'université d'Osnabrück, ville-symbole de l'historique traité de Westphalie et de la concorde entre les peuples et les religions.

16 JUIN. Assia Djébar est élue à l'Académie française.

LIVRES.

- *La Soif*
roman, Julliard, Paris, 1957.
- *Les Impatients*
roman, Julliard, Paris, 1958.
- *Les Enfants du nouveau monde*
roman, Julliard, Paris, 1962.
- *Les Alouettes naïves*
roman, Julliard, Paris, 1967.
Rééd. Actes Sud, coll. «Babel», Arles, 1997, 496 p.,
ISBN 2-7427-1169-4.
- *Femmes d'Alger dans leur appartement*
nouvelles, Ed. Des femmes, Paris, 1980, 196 p.,
ISBN 2-721-00177-9.
Rééd. avec un supplément: «La nuit du récit de Fatima»,
Albin Michel, Paris, 2002, 249 p.,
ISBN 2-226-13188-4.
Rééd. LGF, coll. «Le livre de poche», Paris, 2004, 288 p.,
ISBN 2-253-06821-7.
- *L'Amour, la fantasia*
roman, J.-C. Lattès, Paris, 1985, 259 p.
Rééd. Albin Michel, Paris, 1995, 257 p.,
ISBN 2-226-07748-0.
Rééd. LGF, coll. «Le livre de poche», Paris, 2001, 320 p.,
ISBN 2-253-15127-0.
- *Ombre sultane*
roman, J.-C. Lattès, coll. «Lettres arabes», Paris, 1987, 173 p.,
ISBN 2-709-60554-6.
- *Loin de Médine*
roman, Albin Michel, Paris, 1991, 313 p.,
ISBN 2-226-05259-3.
Rééd. LGF, coll. «Le livre de poche», Paris, 2001, 350 p.,
ISBN 2-253-13672-7.
- *Chronique d'un été algérien*
préface à un essai photographique, Plume, Paris, 1993, 171 p.,
ISBN 2-9080-3482-4.
- *Vaste est la prison*
roman, Albin Michel, Paris, 1994, 351 p.,
ISBN 2-226-07721-9.
Rééd. LGF, coll. «Le livre de poche», Paris, 2002, 351 p.,
ISBN 2-253-15222-6.
- *Le Blanc de l'Algérie*
récit, Albin Michel, Paris, 1996, 280 p.,
ISBN 2-226-08457-6.
Rééd. LGF, coll. «Le livre de poche», 2002, 249 p.,
ISBN 2-253-15340-0.
- *Oran, langue morte*
nouvelles, Actes Sud, coll. «Un endroit où aller»,
Arles, 1997, 384 p.,
ISBN 2-7427-1146-5.
Rééd. coll. «Babel», 2001, 384 p.,
ISBN 2-7427-3445-7.
- *Les Nuits de Strasbourg*
roman, Actes Sud, coll. «Un endroit où aller»,
Arles, 1997, 416 p.,
ISBN 2-74271405-7.
Rééd. coll. «Babel», 2003, 408 p.,
ISBN 2-7427-4226-3.
- *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*
essai, Albin Michel, coll. «L'identité plurielle»,
Paris, 1999, 269 p.,
ISBN 2-226-10823-8.
- *La Beauté de Joseph*
récit, Actes Sud, Arles, 1999.
- *La Femme sans sépulture*
roman, Albin Michel, Paris, 2002, 219 p.,
ISBN 2-226-13186-8.
- *La Disparition de la langue française*
roman, Albin Michel, Paris, 2003, 306 p.,
ISBN 2-226-14165-0.

FILMS, THÉÂTRE, POÉSIE.

- *Rouge l'aube*,
ENAL, Alger, 1969, 102 p.
- *Poèmes pour une Algérie heureuse*
ENAL, Alger, 1969.
- *La Nouba des femmes du mont Chenoua*
1978, 1h 57 min., en arabe, sous-titré anglais.
Distribué aux États-Unis par Women Make Movies.
- *La Zerda ou les Chants de l'oubli*
1982, 57 min., en arabe, sous-titré anglais.
- *Figlie di Ismaele nel Vento e nella Tempesta*
dramma musicale, Ed. Giunti, Firenze, 1997,
ISBN 88-09-01871-0 (inédit en français).
- *Aïcha et les filles d'Ismaël*
drame musical en 3 actes, 2000 (inédit).

FILMS-ENTRETIENS AVEC ASSIA DJEBAR.

- «Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*»
FR3, Paris, 1986, 20 min.
- «Assia Djebbar à Fès»
Florida Sadki, FR3, Paris, 1991, 30 min.
- «Assia Djebbar entre ombre et soleil»
Algéro-Belge, co-production, 1992, 52 min.
- «Paris, lieu d'exil d'Assia Djebbar»
Télévision Frankfurt, 1993, 30 min.
- «Assia Djebbar: le miroir lointain»
ARTE, Cologne, 1997, 35 min.
- «Voix ensevelies, Assia Djebbar, Lieux d'écriture»
Barbara-Ann Rjeck, WDR, 1997, 26 min.
- «Droit d'auteurs. Spéciale Assia Djebbar»
Frédéric Ferney, France 5, Paris, 2002, 52 min.
- «Double Jeu: Salvatore Adamo, Andrzej Seweryn,
Assia Djebbar»
Bernard Pivot, France 2, Paris, 2003.
- «Assia Djebbar: la langue dévoilée,
entretiens avec Mireille Calle-Gruber»
Pierre Samson, la Maison des écrivains
et le Département d'études féminines de l'université Paris-VIII,
co-production, Paris, 2003, 53 min.

QUELQUES OUVRAGES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE D'ASSIA DJEBAR.

- CALLE-GRUBER MIREILLE
Assia Djébar ou la résistance de l'écriture.
Regards d'un écrivain d'Algérie
Maisonneuve & Larose, Paris, 2001, 282 p.,
ISBN 2-7068-1530-2.
- CALLE-GRUBER MIREILLE (ÉD.)
Assia Djébar, nomade entre les murs.
Pour une poésie transfrontalière
Maisonneuve & Larose/Académie royale des sciences, des lettres
et des beaux arts de Belgique, Paris/Bruxelles, 2005, 267 p.,
ISBN 2-7068-1907-3.
- CHIKHI BEÏDA
Les Romans d'Assia Djébar
SNED, Alger, 1990.
- CLERC JEANNE-MARIE
Assia Djébar. Écrire, transgresser, résister
L'Harmattan, coll. «Classiques pour demain», Paris, 1997, 174 p.,
ISBN 2-7384-5253-1.
- DÉJEUX JEAN
Assia Djébar. Romanière algérienne, cinéaste arabe
Sherbrooke University Press, Sherbrooke, 1980,
ISBN 2-8904-0277-0.
- MORTIMER MILDRED
Assia Djébar
CELFAN, Philadelphia, 1988.
- ROCCA ANNA
Assia Djébar. Le corps invisible, voir sans être vue
L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», Paris, 2005, 274 p.,
ISBN 2-7475-7632-9.
- RUHE ERNSTPETER (ÉD.)
Assia Djébar
Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001,
ISBN 90-420-0695-1.
- SOARES VERA LUCIA
Escritura dos silêncios Assia Djébar
EDUFF, Brasil, 1998.
- World Literature Today
numéro spécial consacré à Assia Djébar, automne 1996.

LIVRES CONSACRÉS EN PARTIE À ASSIA DJEBAR.

- BRAHIMI DENISE
Appareillages
Éd. Tierce, Paris, 1991, 179 p.,
ISBN 2-903-14460-5.
- CALLE-GRUBER MIREILLE
Mises en scène d'écrivains: Assia Djébar, Nicole Brossard,
Madeleine Gagnon et France Théoret
Le Griffon d'argile, Grenoble/Québec, 1993,
ISBN 2-7061-0480-5 ; 2-920922-91-2.
- ERICKSON JOHN
Islam and the Postcolonial Narrative:
Assia Djébar, Salman Rushdie, Abdelkêbir Khatibi,
Tahar Ben Jelloun
Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 216 p.,
ISBN 0-5215-9423-5.
- GAUVIN LISE
L'Écrivain francophone à la croisée des langues
Karthala, Paris, 1997, 182 p.,
ISBN 2-8653-7750-4.
- GREEN MARY JEAN et al.
Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers
University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, 336 p.,
ISBN 0-8166-2629-4.
- HARROW KENNETH
The Marabout and the Muse
Ed. Heinemann, Portsmouth, 1993, 239 p.,
ISBN 0-435-08983-8.
- MERINI RAFIKA
Two Major Francophone Women Writers:
Assia Djébar and Leïla Sebbar
Peter Lang, coll. «Francophone Cultures and Literatures», New York,
1995, 159 p., ISBN 0-8204-2635-0.
- NIANG SADA (ÉD.)
Assia Djébar et Sembène Ousmane:
littérature et cinéma en Afrique francophone
L'Harmattan, coll. «Images plurielles», Paris, 1996, 254 p.,
ISBN 2-7384-4875-5.
- ORLANDO VALERIE
Nomadic Voices of Exile
Ohio University Press, Athens, 1999, 266 p.,
ISBN 0-8214-1262-0.
- RUHE ERNSTPETER ET HORNUNG ALFRED (ÉD.)
Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi,
Assia Djébar, Daniel Maximin
Rodopi, Atlanta/Amsterdam, 1998, 258 p.,
ISBN 90-420-0695-1.
- SEGARRA MARTA
Leur pesant de poudre:
romanières francophones du Maghreb
L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», Paris, 1997, 238 p.,
ISBN 2-7384-5095-4.
- SPIVAK GAYATRI
«Can the Subaltern Speak?» in Other Worlds
Routledge, Londres, 1987.
- WOODHULL WINIFRED
Transfigurations of the Maghreb
University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, 240 p.,
ISBN 0-8166-2055-5.