

Varia

Post-partum autobiographique : Assia Djebar entre publication et irréversibilité de l'acte

Résumé :

Dans l'œuvre autobiographique, l'auteur avance à visage découvert. Généralement, il annonce son intention et déroule le fil de sa vie en dévoilant les traits de son « moi » intérieur. Les motifs qui mènent Assia Djebar sur le chemin de l'écriture introspective sont multiples et les différentes tentatives auxquelles elle se livre prouvent à quel point, il est difficile pour elle de se livrer. Dès le départ, cette entreprise s'annonce périlleuse et vouée à l'échec de l'indicible. L'écrit sur soi se mue en un écrit sur nous. La composante culturelle semble être prégnante : elle dévie la trajectoire de l'écrit sur soi et a des répercussions graves sur la personnalité de l'auteure. L'écriture devient un enfantement dans la douleur. Mal négocié, l'acte se solde par un post-partum où les sentiments sont exacerbés. L'auteure tremble pour son ouvrage publié, se soucie de sa postérité. Son trouble prend les allures d'un envahissement incontrôlable. La douleur est à son comble : elle se retire du monde et ne sait plus comment faire pour sortir de sa « tombe-écriture.»

Abstract:

The author, in the autobiographical work advances openly. He usually, announces his intention and places the thread of his life revealing the traits of his inner "self". The reasons that lead Assia Djebar on the way to introspective writing are varied and different trials through which she confesses revealing the difficulty of her confession. From the beginning, this entreprise seems dangerous and doomed to failure of the unsaid. Writing about oneself turns into a writing on us. The cultural component seems to be prevalent: it deflects the path of writing on oneself and has serious repercussions on the personality of the author. Writing becomes the birth of pain. Badly negotiated, the act ends in a postpartum where feelings are exacerbated. The author trembles for her published book, caring about her posterity. Her disorder takes on the appearance of uncontrollable flooding. Pain is at its worst: it withdraws from the world and no longer knows how to get out of its "grave-writing".

L'autobiographie est le récit qui vise à dévoiler l'histoire individuelle passée. Les sentiments et les faits marquants d'une vie sont donc consignés dans l'espace textuel, prêts à être lus, jugés, disséqués ou déformés par tout lecteur. La part intime du « moi écrivain » est jetée au dehors, échappant ainsi à son auteur et ne permettant aucune correction ultérieure : l'encre autobiographique est indélébile !

Philippe Lejeune donne une définition assez complète du récit autobiographique. Il met l'accent sur, d'une part, le déroulement de la vie et d'autre part sur la psychologie de « l'autobiographié ». Elle serait donc le :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (1996, p. 14)

Cet exercice de l'autobiographie suppose une situation d'énonciation dédoublée. En effet, le « je » écrivain et parlant, présent ici et maintenant, se livre à une mise à nu. Il s'engage à lever le ou les voiles qui peuvent recouvrir le « moi » d'hier, ici ou ailleurs. Entre le « je » et le « moi », bien qu'ils concernent la même personne, ne peut-il pas y avoir une altération due au passage du temps ? Le « je » ne peut-il pas être perçu comme un « autre que moi-même » ? En effet, la mémoire défaillante, la tentation d'embellissement du souvenir sont les dangers qui planent au-dessus du pacte autobiographique tel que le conçoit Philippe Lejeune, à savoir l'engagement de l'auteur envers son lecteur sur la véracité du récit qu'il livre de lui-même et le consentement du lecteur à lui accorder sa confiance en conséquence.

Ainsi, l'autobiographie a pour fondement l'authenticité identitaire. Montaigne disait : « je suis moi-même la matière de mon livre » (1580, p. 1). Il y a donc une adéquation vérifiable entre les souvenirs vécus et les faits consignés dans le récit. La triade : auteur, narrateur et personnage, quine sont qu'une seule et même personne, est une donnée majeure de l'acte autobiographique. Nous nous intéressons dans cet article à la part autobiographique inscrite dans *L'Amour, la fantasia* et dans *Ces Voix qui m'assiègent* d'Assia Djebar.

Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur les motifs majeurs d'un tel acte scriptural. Puis, nous verrons comment, malgré

la difficulté de se dire et la souffrance psychologique provoquée par le gel de sa langue d'écriture, subsiste chez Assia Djébar l'obsession de se reconnaître, donc de se connaître. Nous achèverons cette étude sur les répercussions physiques et psychologiques de l'écrit intime sur la personne de l'auteure.

Les motifs scripturaux de l'acte autobiographique

Confier sa vie aux pages d'un livre sur soi nécessite un certain courage. Beaucoup d'auteurs s'essayent à cet exercice. Les motifs qui les poussent à une telle introspection sont nombreux et dénotent un état d'esprit où la relation à l'autre n'est pas enfermée. Cette situation de communication est sensée engendrer la compréhension et dissiper le malaise.

Assia Djébar n'expérimente cette écriture sur soi qu'à l'âge de quarante ans. Sa difficulté se mesure aux différents essais qu'elle effectue sans succès. Pourquoi éprouve-t-elle le besoin de revisiter son passé et d'y revenir de façon obsessionnelle ?

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, Djébar revient sur l'incompréhension de ce projet d'écrire :

J'avais exposé des lambeaux de ma propre vie, de mon enfance du quotidien de mon père, de ma mère et même quelques scènes de ma vie de femme [...] je rappelais même une nuit de noces de défloration, grands dieux -, et je ne savais pour quelle raison secrète cette inscription-là était nécessaire ? Pour quelle motivation obscure avais-je besoin de faire avancer ce double récit, cette quête... (p. 109)

Les zones d'ombre qui recouvrent certains faits marquants de sa vie la conduisent à explorer son monde intérieur pour mieux se comprendre. L'ambiguïté et la dualité qui l'accompagnent depuis son enfance et sa prime jeunesse laissent inmanquablement des traces de fragilité. Sa relation au père, scellée par le pacte linguistique, accentue l'ambiguïté : un père libérateur qui lui offre, comme à un « garçon », la culture et le savoir que la tradition ancestrale lui dénie, tout en s'affirmant comme un père fouettard bien ancré dans la tradition, veillant à son respect et soumettant la « fille » qu'elle est, à ses exigences. Elle ne doit pas montrer ses jambes nues, même pour une séance de gymnastique au sein de son internat ! Elle ne doit pas se mettre en jupe courte dans un espace public ! Comme elle ne doit pas recevoir de lettre d'amour d'un étranger ! Ainsi, l'instituteur généreux et consciencieux se double d'un « gendarme inquisiteur ». Cette ombre paternelle, à la fois respectée et

redoutée, plane toujours de façon pesante au-dessus de son épaule et entrave son geste personnel. Le fait qu'elle sélectionne ces souvenirs dans son texte prouve l'importance qu'ils continuent d'exercer sur elle. Se les remémorer revient à les exorciser, parvenant à dénouer peut-être quelques entraves récalcitrantes.

La transmission peut être une motivation valable pour rejoindre le « divan des mots ». Même si elle ne concerne que le menu détail d'une vie privée, elle projette dans la postérité. L'auteure devient un pont reliant les générations. Pour Michel Leiris, cet exercice « sert à mettre en lumière certaines choses pour soi en même temps qu'on les rend communicables à autrui » (1939, p. 22-23).

Ne peut-on pas voir dans ce geste un acte de générosité ? Ainsi, l'auteure partage une tranche de vie avec son lecteur dont le but serait la transmission de la connaissance, l'expérience ou même la leçon.

Parfois, le récit autobiographique s'impose comme un bilan de vie où l'incompréhension domine. L'auteur prend sa plume pour s'expliquer, voire se réhabiliter. Tel fut le cas de l'écrivain égyptien Taha Hussein qui provoque une crise nationale par la publication d'un essai polémiste intitulé *De la littérature antéislamique*. La « Fatwa azharite » se suspend au-dessus de sa tête comme l'épée de Damoclès. Ainsi, on l'accuse d'apostasie, on l'exclue de l'université, on le contraint à l'exil et on interdit son œuvre car il ose, au nom de la philosophie du doute, soulever le problème de l'authenticité de la poésie antéislamique et inviter à une approche laïque du texte coranique. Pour se justifier donc, il présente une lettre d'excuse dans laquelle il explique sa démarche intellectuelle et il publie le premier tome de son ouvrage autobiographique *Le livre des jours* où il relate son parcours d'enfant, son destin d'infirme, sa vie misérable d'étudiant pauvre, son difficile séjour d'étude à l'étranger. Il découvre son vrai visage et tente sa « dédiablement » en mettant en avant son côté « ordinaire », loin des accusations qu'on lui prête.

Assia Djébar souffre également de l'incompréhension des siens. Sa venue en littérature provoque des remous. On lui reproche son manque d'engagement politique, on l'accuse d'être une petite bourgeoise occidentalisée. On la marginalise en négligeant son apport intellectuel. Son œuvre cinématographique saluée à l'étranger est boudée sur place. Sa féminité est un grand frein à son évolution. Sa langue d'écriture la range automatiquement parmi *hizbFrança* (parti de la France) dans la querelle nationale qui oppose francisants et arabisants. Elle trouve un exutoire à toute cette polémique dans l'écriture autobiographique. Dans

son ouvrage *Ces Voix qui m'assiègent*, elle dénonce et se renomme pour montrer qu'elle n'est pas différente des autres Algériennes. Certes, elle a la chance d'être instruite, mais pour l'essentiel, ses souffrances de femme rejoignent celles des autres : l'ambiguïté de la double éducation, la douleur de la double exclusion de la langue, la pression patriarcale et l'aphasie amoureuse sont des maux qu'elle partage avec toutes. C'est peut-être une façon de mettre fin à l'ostracisme qu'elle endure. Elle précise :

Cette quête filmique ne rencontra, à Alger [...] qu'incompréhension violente, parfois agressive [...] C'est pourtant dans ces circonstances qu'il y a eu pour moi une volonté de reprendre, comme matière d'écriture, l'Histoire. Et tout d'abord, « mon » histoire. (p. 103)

À propos de son expérience cinématographique, elle déclare la nécessité pour elle de conserver la trace des espaces familiers. Le film est un témoignage visuel et sonore :

Filmer les « extérieurs » connus, reconnus, [...], c'était autant ma mémoire première [...] Filmer ainsi les lieux-en conservant en moi la litanie des mots murmurés de la langue maternelle-, c'était autant un « journal » de moi et des miens que j'allais commencer... (1999, p. 100)

Le travail intellectuel, qu'il soit filmé ou écrit, n'est donc que la traduction d'une « mémoire première ». Il est un « journal » qui retrace des tranches de vies. Cela explique peut-être l'aphasie littéraire et le mutisme dans lequel elle s'est murée près de dix ans. Mais c'est un travail qui nécessite des aptitudes particulières car il est « un combat mené contre soi d'abord », il est peut-être « un écrit sur la culpabilité qui se réveille et se révèle davantage » (Djebar, 1999, p. 114).

L'auteure ancre cette entreprise introspective dans la tradition de la pensée soufie. Toutes les énergies sont mobilisées pour provoquer l'étincelle, atteindre le but. La notion d'ijtihad sacralise l'activité personnelle. Ainsi, elle explique :

L'effort intérieur, le rythme de celui-ci, son ahanement c'est le mot ijtihad « la recherche », la recherche ardente sur soi, intérieure et intellectuelle et morale ; c'est pourquoi ce mot autant au centre de la pensée religieuse, quand elle commente un texte sacré, ou liturgique, que dans le domaine de toute création humaine. (1999, p. 114.)

L'autobiographie serait donc pour Assia Djebar cette activité laïque, auréolée de sacralité. L'effort personnel s'investit dans la voie de la connaissance de soi. L'auteure adopte la solitude, l'isolement indispensable au soufi-

penseur. Elle se cloître dans sa « tombe-écriture » pour donner le meilleur d'elle-même. Elle évite toute distraction et tente d'approcher la vérité : sa vérité. C'est ce qu'elle appelle pratiquer une « écriture de creusement ».

Comme nous venons de le voir, si les mobiles de l'écriture autobiographique sont multiples, il n'en demeure pas moins que le désir principal est celui de prendre en charge son image, la charger de « ses vérités » en réponse à des incompréhensions ou tout simplement l'offrir en partage. Que le but recherché soit la transmission, la réhabilitation ou la thérapie, l'autobiographie est un écrit de soi à soi d'abord, pour après rejoindre le domaine public. Cette mise à distance des événements de sa vie est le déploiement d'une part d'un effort intérieur, pour les reformuler et d'autre part, il est un regard extérieur pour les commenter et les comprendre. Une attitude qui rappelle l'apport de la caméra et la vision nouvelle qu'elle offre du quotidien et que l'auteure expérimente lors de ses tournages. Dans le détachement, les événements prennent sens. C'est ainsi que la vision de la femme-fantôme, matérialisée par la caméra, s'impose pour représenter toute femme voilée :

Quand on se trouve plongé dans sa culture, au cœur même de son univers, [...] — cette « façon de voir » — survient rarement. Une fois que je m'étais détachée, c'était en quelque sorte sous l'œil mort de la caméra que la réalité visible prenait ainsi sens. (1999, p. 99)

La trace envasée de l'écrit sur soi

Les manifestations du récit autobiographique sont multiples. Elles peuvent s'imposer de façon insidieuse comme elles peuvent être recherchées, voire souhaitées.

Ambiguïté du geste autobiographique

Dans un entretien avec François Raymond, Assia Djébar accorde une attention particulière à son quatrième roman *Les Alouettes naïves*. Elle explique :

Les Alouettes naïves marque pour moi la fin d'une période et d'un style et le commencement d'une autre, un tournant donc (...) En littérature, comme dans la vie, je crois qu'il faut assumer son âge. (1967, p. 18-20)

Ainsi, en apparence l'auteure dégage des signes de maturité. Dans la foulée, elle révisé son jugement sur son premier roman *La Soif*. Après l'avoir renié comme étant une simple architecture verbale pour tromper l'ennui et l'exil, la voici qui déclare :

La soif est un roman que j'aime encore et assume. Je ne lui vois pas de ride vous ne pouvez m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain un air de flûte à tous vos tambours. (1999, p. 87)

Et, contre toute attente, cet écrit est à l'origine de l'aphasie de dix ans qui frappe l'auteure. Certes, il ne s'agit que d'un silence littéraire car, pendant ce temps, elle explore d'autres supports de création comme le cinéma, par exemple. Mais, comment annoncer que l'œuvre est un tournant en littérature et « baisser le rideau littéraire » sur une si longue période ? Cette attitude est d'autant plus incompréhensible qu'elle précise que l'écriture est son mode d'expression incontournable :

J'écris pour encercler les jours cernés... [...] — Tu vois, j'écris, et ce n'est pas « pour le mal », pour « l'indécents » ! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Écrire, n'est-ce pas « me » dire ? (1995, p. 86-87)

Comment expliquer ce paradoxe ? Un succès qui tourne à l'échec ! Les éléments autobiographiques présents dans l'œuvre et les rapports tendus que la narratrice entretient avec sa langue d'écriture en sont en grande partie la cause. Elle parle de silence volontaire, dicté par la pudeur et la discrétion. Elle avoue :

J'expérimentais qu'une fiction romanesque ne peut se contrôler tout à fait, que l'écriture se fait de plus en plus contre son propre corps, inévitablement. » (1999, p. 64)

Jeanne Marie Clerc nous rapporte :

Elle s'était laissée aller à insérer une faible part autobiographique qui, « une fois écrite noire sur blanc l'avait complètement perturbée » et avait entraîné dix années de silence. (1997, p. 12)

L'écrit sur soi, même par bribes et entrelardé de fictions n'est donc pas souhaité car, il est déclaré incontrôlable. La narratrice ne prend pas la décision de se dévoiler à son lecteur. Elle est dépassée par ses aveux. Aussitôt fait, le geste scriptural est renié, tenu à distance.

Nous comprenons par cela même qu'écrire sur soi devient un acte impudique, une mise à nu, une exposition au voyeurisme.

Les Alouettes naïves est donc le lieu où l'autobiographie fait une irruption incontrôlée. La narratrice dévoile malgré elle ce qui est destiné à être tu. Nous devinons son désarroi face à une telle découverte. Elle qui cultive la discrétion, avec le choix d'un nom de plume, la voici sous les feux de la rampe et ceci, elle ne l'assume pas. Alors, elle s'impose le silence pour ne pas s'exposer davantage au matraquage de ses détracteurs. Cette

abstinence revient-t-elle à considérer que toute écriture trahit une part secrète de l'écrivain ?

Nous pouvons d'ores et déjà avancer la théorie de « l'échec autobiographique » qui devient l'échec de toute écriture puisqu'il y a désertion du champ littéraire, réclusion et enfermement. Le surgissement de soi se solde par la répression du moi.

Obsession et échec du « dit de soi »

Coup de théâtre : l'auteure ne reste pas sur un échec ! Son retour en littérature est prometteur. Non seulement des œuvres majeures voient le jour, mais l'auteure fait une déclaration, des plus surprenantes. En effet, elle confie, lors d'une interview sa ferme intention d'écrire un quatuor qui parlera de sa jeunesse, de son adolescence, de sa vie de femme et de son pays.

La narratrice semble assumer ce projet d'écriture. Les révélations sur soi ne paraissent plus l'effrayer. Le désir de parler de soi demeure toujours vivace. A-t-elle franchi l'inhibition pour parler d'elle-même ? S'assume-t-elle en tant qu'individu pour aller au-delà de certains interdits édictés par la loi religieuse et sociale ? Est-ce la maturité : la vraie cette fois-ci qui guide ce retour en littérature ?

Malgré cette déclaration survenue au moment de la rédaction de l'œuvre, il n'existe pas de pacte autobiographique en préambule de *L'Amour, la fantasia* comme c'est le cas des *Confessions* par exemple. Jean Jacques Rousseau s'engage à dire la vérité sur sa vie et à expliquer les raisons de l'abandon de ses cinq enfants.

L'Amour, la Fantasia, le premier volet du quatuor algérien est une écriture en fragments où alternent des passages autobiographiques et d'autres historiques. L'écriture sur soi n'emprunte pas un tracé linéaire, elle ne nous livre pas une histoire des origines, passant par les différentes tranches d'âge pour arriver au présent qui coïncide avec l'écriture du roman. Dans cet ouvrage, une narratrice anonyme prend en charge le récit et retrace avec beaucoup de difficultés certains faits marquants de sa vie, partant de l'enfance, en passant par l'adolescence pour se geler sur l'évocation de sa vie amoureuse. L'absence de pacte autobiographique initial et la mention générique : « roman », achèvent de brouiller les pistes de lecture. La compensation vient des déclarations ultérieures que fait l'auteure concernant les raisons de cet écrit. Dans *Ces voix qui m'assiègent* par exemple, elle revient sur sa décision d'écrire son autobiographie à quarante ans : « C'est à cet âge que j'ai décidé de commencer une autobiographie. La raison de cette décision ? Je découvris un jour que,

jusqu'à cet âge certain, je n'avais jamais pu dire des mots d'amour en français... » (p. 107)

Que révèle-t-elle de sa vie ? Les souvenirs de son enfance et de son adolescence reviennent de façon obsessionnelle. L'image récurrente de sa prime jeunesse est traduite par cette phrase qui inaugure *L'Amour la fantasia*, se répète à différents endroits du roman et se retrouve également dans *Nulle part, dans la maison de mon père* : « Fillette arabe, allant pour la première fois à l'école, main dans la main du père. » (1995, p. 11)

L'emploi des déictiques traduit les hésitations de l'auteure. Le « je » autobiographique n'assume pas son individualité. Il devient « elle » pour désigner la « fillette », une sorte de générique qui renvoie à toutes les fillettes.

Ce « je/fillette » se transforme également en « nous » dans lequel le « moi » de l'auteure trouve une situation confortable, dans l'anonymat collectif qui désigne l'ensemble de femmes.

À son tour, le « nous » est abandonné, pour devenir « elles » : ces femmes à qui elle donne la parole et dont elle prend en charge le récit de vie.

L'hésitation dans l'emploi des différents pronoms personnels est un aveu de l'échec autobiographique. La narratrice s'exclue petit à petit de la narration pour devenir une scripteuse, une « écrivaine publique » qui recueille et transcrit la parole des femmes sans paroles, de celles qui ne maîtrisent pas l'outil-écriture. Ainsi, le récit glisse de l'autobiographie à la biographie individuelle et collective :

Régulièrement, tous les deux ou trois mois environ, l'aïeule convoquait les musiciennes de la cité : trois ou quatre femmes d'âge vénérable, dont l'une était presque aveugle. Elles arrivaient dans leurs toges usées et leurs dentelles sous haik défraîchi, leurs tambours emmaillotés dans des foulards. (1999, p. 205)

Un manque de fluidité entrave la progression du récit. Nous avons l'impression que le souvenir est enfoui et que le fil conducteur reste insaisissable. La narratrice a du mal à s'approprier son texte. Il y a une mise à distance des événements et cette distanciation traduit le refus de l'engagement de la personne de l'auteure. Le « je » parlant se désolidarise du « moi » enfant. Le diminutif « fillette » accentue sa fragilité et augmente la tension à laquelle elle est soumise. Par ce procédé, l'auteure invite le lecteur à méditer sur la violence que subit l'enfant en fréquentant deux espaces antithétiques.

Par ailleurs, les mots lui font défaut et elle prétexte la défaillance de la mémoire : « Je ne me souviens que de l'origine de ces lettres et de leur prolifération. » (1995, p. 22)

Le parcours tortueux de l'écriture sur soi traduit un blocage psychologique. Les mots résistent et ne permettent pas à l'auteure de se dire. Ce qui devait être vécu comme délivrance et compréhension de soi se transforme en blessure physique. Le *kalam* (plume) sensé inscrire le souvenir devient un scalpel, un instrument chirurgical qui lacère le corps :

Tenter l'autobiographie, par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau [...] parler de soi hors de la langue des aïeules [...] dévoiler [...] pour s'en exiler. (1995, p. 224)

Cette quête s'avère donc être celle de la femme-écrivain soumise aux affres du gel de sa langue d'écriture qu'elle n'avoue qu'au milieu de son roman. Après maintes tentatives de se dire, l'auteure avoue son échec. Le tracé concentrique de sa pensée se heurte à l'indicible. Il y a une stratification de la parole : les mêmes idées, parfois les mêmes phrases se répètent, se relayent et se répondent.

La sédimentation des mots opacifie le propos. La quête de soi et celle de la langue se confondent. Si la narratrice arrive à livrer des éléments de son enfance, sur sa vie de femme la parole « se coagule ». Là est le nœud : le désert affectif ne trouve pas les mots pour le matérialiser. La quête de soi se double d'une quête sur la langue de l'Autre qui a toujours été problématique :

Écrire en la langue étrangère devenait presque faire l'amour hors la foi ancestrale. Écrire [...] corps nu [...] rameute face à nous tous les dangers symboliques. Censure et anathème [...]. Toute femme écrivant qui avance ainsi hardiment prend le risque de voir combien son chemin est miné. (Djébar, 1999, p. 70)

Ainsi, l'autobiographie s'avère une tentative vaine. Le halo de silence pèse sur les souvenirs. L'échec de se raconter fait place à un récit fictif. La narratrice avoue son échec, abdique pour rebondir sur une écriture fictionnelle beaucoup plus permissive : « Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. » (1995, p. 304)

D'un pacte autobiographique, on glisse vers un pacte romanesque. L'alternance des tableaux historiques et des scènes autobiographiques relèvent d'une stratégie d'écriture : celle du camouflage qui semble évidente à l'auteure le temps de la rédaction. Comme si la gravité des faits historiques : la déportation des aïeules à l'île Sainte Marguerite, l'asphyxie

de la tribu des Ouled Riah emmurés dans leur montagne avec leur bétail et les combats meurtriers, ne sont là que pour couvrir de leur gravité la petite histoire et la protéger du voyeurisme des lecteurs :

Durant le temps de l'écriture du texte, cette veine personnelle me paraissait comme protégée, comme si les apparentes fenêtres des chapitres « historiques » de la mise en scène des combats meurtriers franco-algériens jouaient le rôle de muraille épaisse. (1999, p. 109)

Mais en réalité, récits historiques et histoires personnelles ne sont pas antinomiques. Ils sont les deux pans d'un seul et même parcours. Les détails de la vie privée révèlent l'histoire commune et les articulations des moments historiques trouvent leurs répercussions chez l'individu. Le va-et-vient incessant d'une rive à l'autre du récit contribue à la reconstruction identitaire privée comme collective. Le « je » n'engage pas que le « moi ». Une myriade de sujets s'agrippe à la narratrice et la voici « portée, soutenue et même épiée » pour nidifier cette parole salvatrice, qui de la sorte se trouve épargnée de l'oubli. Si le « je » autobiographique échoue dans son entreprise de dévoilement, le « nous » prend le relais et livre une autobiographie plurielle.

Le post-partum autobiographique

Penchons-nous à présent sur la psychologie de l'auteure lors de la publication de sa réflexion autobiographique. Dans quel état d'esprit se trouve-t-elle à ce moment là ? En temps normal, un auteur qui publie s'attend à être fêté par ses pairs. Lui-même doit se préparer à donner des conférences de presse, à préparer des signatures. Il doit gérer, entre autre, la sortie de l'ouvrage et sa commercialisation. Il doit aller au contact de son public, débattre avec lui et ainsi, mesurer sa côte de popularité. C'est un bonheur qu'Assia Djebar ne connaît pas : « Mes livres publiés, je fuyais même le rôle de l'auteur qui doit commenter sa dernière œuvre, la disséquer. » (1999, p. 104) La douleur et la souffrance accompagnent la sortie de l'ouvrage autobiographique. Ainsi, un lien naturel s'établit entre écriture et enfantement. L'ouvrage autobiographique est ce bébé que l'auteure construit et protège le temps de la gestation, au même titre qu'une grossesse. L'arrivée au monde du nourrisson et celle du livre en librairie provoque des réactions physiques et morales similaires. Notre auteure est atteinte, comme on dit familièrement, du « mal de mère ». L'écrit autobiographique s'apparente à un accouchement aux forceps et le retour de sa violence revêt la forme la plus grave du baby blues, cette dépression qui touchent les nouvellement accouchées.

En effet le post-partum est une dépression profonde qui empêche les femmes de jouir du bonheur d'être mères. Elles deviennent hypersensibles et anxieuses. Elles broient du noir et sont sujettes à des peurs inexplicables. Elles sont atteintes d'insomnie, d'accablement, de découragement et ressentent même des douleurs physiques, comme les maux de tête, l'engourdissement, l'hyperventilation. Contrairement au baby blues qui ne dure que quelques jours, le post-partum peut s'étaler dans la durée et ses conséquences s'avèrent désastreuses.

Nous relevons plusieurs symptômes post-partum chez Assia Djébar. Ainsi, elle déclare qu'à la réception d'un courrier la complimentant sur la parution de *L'Amour, la fantasia*, elle est prise de panique et ce qu'elle s'escrime à protéger se trouve de ce fait sur la place publique. Cela a des répercussions sur sa santé : « Je suis secouée par un trouble violent [...] On va donc me lire ? Comme si je me réveillais d'un songe. » (1999, p. 108)

Que confie-t-elle donc aux pages de son livre pour craindre tant son lecteur ? La réponse est attendue : la part autobiographique, le dévoilement de son « moi » profond la paralyse : « Simplement, je livrais aux autres mon premier texte autobiographique ! On va donc me lire ? L'interrogation, la révélation me taraudait. Mon trouble persistait [...] quelques jours après, je ne pus plus soulever le bras. » (1999, p. 108)

Elle revient sur cette douleur physique :

J'ai eu une tendinite, ce mal me fait souffrir plusieurs mois. Je dormais peu, je ne pouvais soulever mon bras [...] Il me fallait plus de six mois pour guérir. (1999, p. 107)

L'auteure analyse parfaitement les raisons de ce malaise. Elle éprouve une sensation de mise à nu devant un homme, donc devant tous les hommes. Si son texte était écrit dans sa langue maternelle, les femmes de la tribu auraient été ses premières lectrices- correctrices et n'auraient pas hésité à la prévenir des pièges. C'est une écriture à l'aveugle qu'elle mène et les conséquences peuvent être désastreuses car aucune main ne lui est tendue : « Surmonter avec mes seules forces ma propre guerre intérieure, mon partage douloureux d'autrefois — entre le français qui m'avait ouvert son espace, et ses fantômes du siècle passé... » (1999, p. 112)

La phase de la mise en mots de sa propre histoire est celle de la solitude. L'auteure devient autiste, étanche à la communication, aphasique et sans voix. Elle perd ses repères et se découvre tous les pouvoirs alors que la publication la rappelle à la dure réalité, celle de sa vulnérabilité parce que d'abord femme. Le passage de la solitude de l'écriture à la lumière de la

publication se négocie avec difficulté. D'une entreprise privée où le dit de soi est pour soi, la narratrice devient un « objet » exposé à la vindicte.

Écrire ainsi, c'est se lancer dans la course, dans la chasse de soi-même, impétueusement, mais cette autarcie, cette endogamie qui supprime les autres tandis que la plume court, que la main inscrit, aboutit, en supprimant l'autre, à ce traumatisme qui fut le mien, à ma sortie de cette réclusion littéraire. (1999, p. 113)

Si l'ouvrage publié prend place sur l'étagère d'un libraire, en attendant le lecteur, son auteure rejoint une table d'opération où son corps subit plusieurs actes chirurgicaux. Il est question de « scalpel », « d'autopsie à vif » car :

Cet écrit de-vous et sur vous-vous déchire, vous arrache un lambeau de vous-même, vous paralyse au moment où le premier lecteur vous donne ainsi la preuve de la réception... Celle-ci vous fige [...] vous voici statufiée, sourde à vous-même et aux gens du dehors. (1999, p. 106)

Donc tout est souffrance et enfermement. Tout se fait dans l'isolement et la réclusion. L'auteure se mure dans sa « tombe-écriture » le temps de la gestation-écriture et à l'enfantement-publication, Le monde extérieur est perçu comme une agression, une menace contre l'intégrité physique.

Le remord, la culpabilité, la peur d'une mauvaise interprétation de l'écrit habitent cette personnalité. La solitude de l'écrivaine est à son comble. Elle ne s'éloigne pas des autres par misanthropie mais plutôt par égard pour eux : « Mise en quarantaine de moi-même, comme si j'avais transporté quelque maladie honteuse et qu'il me fallait m'isoler, ne pas contaminer les autres. » (1999, p. 114)

Cette quarantaine est également vécue dans la phase de la rédaction de l'ouvrage. C'est l'antichambre de la mort. L'écrivaine orchestre sa propre mort. Elle parle de « mort en sursis », de « tombeau à l'égyptienne », de « linceul », de « momification ». Elle se prépare pour le grand départ, en attendant, elle écrit !

Au problème de la langue de l'*Autre* qui ne facilite pas la communication, s'ajoute le fait que l'auteure soit terrifiée par l'irréversibilité de l'acte autobiographique. L'écriture devient un aveu ineffaçable. Des détails livrés ne peuvent être repris. La parole se déploie et échappe complètement. L'auteure est jugée sans droit de réponse et le texte suit une trajectoire dans laquelle il peut « se coaguler, dépérir ou s'asphyxier » (1999, p. 106).

Si la mère biologique peut vivre mal la séparation avec son enfant, il en est de même pour l'auteure. Le devenir de son écrit la préoccupe.

Elle se déleste de sa création, le texte circule et lui échappe. Elle craint sa mort quand elle dit : « Tout texte à propulser est en danger [...] parfois le reflet se perdrait. » (1999, p. 105)

Cette image de mère protectrice, peut-être même abusive, est exacerbée par le sentiment d'incompréhension que les « gens de chez-elle » lui renvoient. Leur malveillance est quelquefois ostentatoire. Elle parle « d'avancer en terrain miné » et entrer dans une « nouvelle vulnérabilité » avec l'écrit autobiographique. Heureusement, tous ses lecteurs ne sont pas hostiles ni polémistes. Ils sont encourageants et protecteurs :

Vous aujourd'hui, et tant d'autres lecteurs désormais (j'ai de la chance), dans d'autres villes, d'autres pays, vous vous dressez, autour de moi, en protégeant ce texte que vous avez reçu, repris, rééclairé et vous semblez me dire — présents ou absents :
— Un livre terminé, lorsqu'il se met à circuler, ce n'est pas une malédiction, Ni une plaie ouverte, non, plutôt une cuirasse, une armure ! (1999, p. 106)

De façon générale, le récit autobiographique est mal reçu car il relate l'histoire d'une vie personnelle. Dans *Les pensées*, Pascal dit que « le moi est haïssable » et critique « le sot projet qu'a eu Montaigne de se peindre. » Ce préjugé défavorable vient du fait que parler de soi, faire son auto-analyse implique un intérêt individualiste, narcissique, égocentrique. Dans la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal fait part de sa gêne. Il a peur d'ennuyer son lecteur et de paraître prétentieux. Il va jusqu'à reconnaître que la récurrence des « je » et des « moi » peut être fastidieuse.

Pour Assia Djébar, l'écrit sur soi devient celui de la culpabilité, de l'indécence du dévoilement et de l'exposition au voyeurisme. Sa condition de femme la fragilise et écrire même une fiction anodine devient braver les interdits du regard et du savoir. Cette transgression est d'autant plus grave, que la langue pour se dire est celle de l'*Autre*. L'écrit français devient un « danger permanent de la déflagration ». L'exercice autobiographique, dans la langue adverse, conduit au douloureux exil :

Ainsi, je me rétracte devant l'exhibition au premier instant risqué.
Ainsi, glissant dans une nouvelle vulnérabilité qui s'ajoute au risque bien réel du corps de femme, de la main de femme qui écrit sur soi, sur moi, sur nous. (1999, p. 106)

Cette culpabilité qu'éprouve l'auteure relève d'un fait sociétal : Il est prohibé de parler de soi dans la tradition arabo-musulmane. Il y a une retenue, une pudeur face à l'histoire individuelle. Elle ne peut être vécue comme une démarche initiée par l'individu pour la promotion

de sa personne. Elle est la trace d'un comportement collectif. L'auto-représentation s'avère donc aphasique. Mohamed Dib expliquait que l'introspection est malsaine chez les musulmans.

Conclusion

À l'issue de ce travail, il est clair que l'écriture autobiographique d'Assia Djebar est une périlleuse démarche personnelle où le « moi » disséqué, observé minutieusement, bien qu'il n'ait pas livré force détails sur la narratrice, en sort affaibli contrairement au but recherché.

L'obsession de se dire est constante. Elle emprunte plusieurs trajets : d'abord celui de l'irruption intempestive et incontrôlée dans *Les Alouettes naïves*. Puis, à l'âge de la maturité, l'auteure s'essaie à l'auto-analyse dans *L'Amour, la fantasia*. Ce qui devait libérer entrave davantage. Le récit tourne sur lui-même et l'histoire de soi se résume à l'écriture de quelques évènements de l'enfance et l'adolescence. Le gel de la langue d'écriture inhibe l'auteure. Des blancs et d'épais silences entourent sa vie amoureuse. L'aveu de l'échec de l'écriture autobiographique est relayé par un écrit de l'histoire collective où le moi trouve place, par moment.

L'envie de se dire et de régler certains comptes demeure vivace. L'auteure écrit *Ces voix qui m'assiègent* où elle fait le bilan de sa trajectoire. Elle revient sur le nœud écriture-langue-amour et les maux qui en découlent. Sa souffrance physique et morale déborde de l'espace textuel et envahit sa vie, au même titre qu'un mal post-partum. L'écriture est un enfantement dans la douleur et ses conséquences peuvent compromettre toute une vie.

Références bibliographiques

- CLERC J.-M., 1997, *AssiaDjébar. Écrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan.
- DJEBAR A., 1957, *La Soif*, Paris, Julliard.
- DJEBAR A., 1967, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard.
- DJEBAR A., [1995]1985, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel.
- DJEBAR A., 1999, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel.
- HUSSEIN T., 1995, *Le livre des jours*, Paris, Gallimard.
- LEIRIS M., 1939, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard.
- LEJEUNE Ph., 1996, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MONTAIGNE M. (de), 1580, *Essais*, disponible sur : <http://livrefrance.com/Montaigne.pdf>
- RAYMOND E., 1967, « Rencontre avec Assia Djébar. », dans *Dialogues*, n° 39, p. 18-20.
- ROUSSEAU J.-J., 1959, *Les Confessions*, Paris, Gallimard-Jeunesse.
- STENDHAL, 1973, *La vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard.