

L'écriture du désastre chez Assia Djébar (Oran, langue morte et Le Blanc de l'Algérie)

Mounira Chatti

Université de la Nouvelle-Calédonie

Résumé:

Les «fragments d'imaginaire», pour reprendre l'expression d'Assia Djébar, dont se compose *Oran, langue morte* (1996) convoquent une riche intertextualité littéraire, historique. L'écrivaine suggère une perspective de déconstruction, de distanciation, de recréation de l'héritage et du passé. Une écriture fragmentaire et discontinue forge une langue pour dire la mort, l'horreur de la violence, le travail de deuil. Cette «langue des morts» (*in Le Blanc de l'Algérie*) sous-tend cette «écriture du désastre» (Maurice Blanchot) où les histoires et les mémoires du passé et du présent s'entrechoquent. Dans un mouvement réflexif, Assia Djébar interroge son acte d'écrire : «Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement, le récit des peurs, des effrois saisi sur les lèvres de tant de mes sœurs alarmées, expatriées ou en constant danger ?» (*in Oran, langue morte*). Le désir d'atteindre le «lecteur absolu» (Francis Ponge) habite cette écriture de l'entre-deux (passé/présent, Algérie/France, histoire/conte, écriture/lecture)...

L'exigence fragmentaire, chez Maurice Blanchot, trouve sa figure dans le désastre ainsi défini : «J'appelle désastre ce qui n'a pas l'ultime pour limite : ce qui entraîne l'ultime dans le désastre¹». Le fragmentaire advient quand «tout a été dit», le fragmentaire est une écriture de la fin, à la fois testimoniale et testamentaire : «*Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste* (le fragmentaire)² ». L'écriture fragmentaire suspend et prolonge le sens dans le «risque», elle ouvre sur «l'absence de temps» en un sens singulier, «antérieure à tout passé-présent, comme postérieure à toute possibilité d'une présence à venir³». «Le temps de l'absence de temps» ouvre sur une temporalité singulière, celle d'un Dire qui garde la trace du déjà Dit : «L'écriture fragmentaire révèle ce paradoxe, c'est par la réitération qu'elle rétablit le continu au sein même du

discontinu⁴». Aussi cette écriture est-elle dans la répétition, dans le retour, dans le présent qui n'en finit pas. Dans *Oran, langue morte*⁵ et *Le Blanc de l'Algérie*⁶ d'Assia Djébar, de nombreuses références intertextuelles irriguent l'écriture fragmentaire, celle de la fiction et du témoignage sur l'horreur des années 1990. Pour graver sur la page blanche la parole et le souvenir des morts, Assia Djébar convoque le conte, la poésie, le savoir historique.

Oran, langue morte se compose de cinq nouvelles, un conte et un récit, distribués en deux parties qui s'intitulent successivement : «Algérie, entre désir et mort» et «Entre France et Algérie». Dans une postface et un *nota-bene*, l'auteure fournit des indices complémentaires sur la source et la forme de ce recueil fait d'entre deux, de vie et de mort, d'appartenance et d'exil, de parole et de silence. Les «fragments d'imaginaire», pour reprendre l'expression même d'Assia Djébar, dont se compose *Oran, langue morte* convoquent une riche intertextualité. Une écriture fragmentaire et discontinue forge une langue pour dire l'horreur de la violence, le travail de deuil, l'affirmation du sujet. La «langue morte» sous-tend une écriture du désastre, un langage de l'éclatement, de la dispersion, du morcellement, de l'interruption.

S'inscrivant dans le temps du deuil et du nécessaire témoignage, *Le Blanc de l'Algérie* élabore «la langue des morts» pour évoquer le souvenir des «sacrifiés». Né d'une «exigence de mémoire immédiate» et du «désir de dérouler une procession», il capte immédiatement le lecteur par la manière dont il semble se raccrocher à la littérature du témoignage en tant qu'une écriture et une expérience des limites. *Le Blanc de l'Algérie* «n'est pourtant pas un récit sur la mort en marche⁷»; c'est une «procession» au cours de laquelle la narratrice dévoile des variations imaginatives sur le temps, sur la mémoire. Car «une recherche irrésistible de liturgie» motive cette entreprise littéraire travaillée par une triple quête : autobiographique, biographique et historique. Comment écrire un «récit scrupuleux» sans tomber dans la polémique ni dans «la déploration littéraire» ? En quelle langue convoquer les morts, restituer leurs derniers instants et l'horreur de leur disparition, raconter les styles funéraires qui «se sont affrontés au bord des tombes ouvertes⁸ ?»

La nouvelle *Shahrazâd* ou la femme sacrifiée

Dans un mouvement réflexif, Assia Djébar interroge ainsi son acte d'écrire : «Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement, le récit des peurs, des effrois saisi sur les lèvres de tant de mes sœurs alarmées, expatriées ou en constant danger ?⁹ «Au-delà du pourquoi de cette écriture, fortement motivée par la perspective testimoniale, il importe d'examiner les choix formels que fait l'auteure pour atteindre le «lecteur absolu», «c'est-à-dire celui qui, par sa lecture de silence et de solidarité, permet que l'écriture de la pourchasse ou du meurtre libère au moins son ombre qui palpiterait jusqu'à l'horizon...¹⁰ ». À ce propos, «La femme en morceaux», un conte inspiré des *Mille et Une Nuits*, se révèle exemplaire d'une écriture travaillée par l'entre-deux du désir et de la mort, du crime et du châtement. L'exploitation de l'image du morcellement du corps féminin suggère une poétique de la trace, de la fragmentation, de la souvenance. L'hypertextualité traduisant une relation de dérivation entre ces deux contes («La femme en morceaux» et «Les trois pommes ou l'histoire de la dame massacrée¹¹»), à travers les jeux d'imitation et de transformation, pose le problème du statut et du pouvoir de la fiction dans le champ algérien, plus largement arabe.

Le conte-cadre où sont enchâssés les récits constituant les *Mille et Une Nuits* implique une situation énonciative singulière, celle de l'obligation faite à Shahrazâd de raconter – et donc de s'affirmer – pour continuer à vivre, de dévoiler ce qui est caché, de prendre le lecteur séduit au piège de ses histoires. En effet, dans les *Nuits*, «tout vient nous rappeler qu'un drame se joue derrière les contes ; que Shahrazâd, par ailleurs jeune, belle, amante et mère, ne vit que pour le dire et par le dire¹²». La conteuse tire sa puissance de ce rôle salvateur qu'elle assume afin de réparer le mal fait aux femmes. Au côté des vérités générales, les *Nuits* sont porteuses d'une morale de sexe qui opposerait hommes et femmes dans un contexte islamique. «[À] qui veut bien aiguïser le regard, suggère André Miquel, par-delà l'absence de tout plaidoyer en règle, de toute déclaration abrupte, que sont les *Nuits*, sinon un applaudissement sincère à ces femmes que Shahrazâd

représente ? Le conte-cadre justifierait à lui seul une approche féministe des *Nuits*¹³».

Dans «La femme en morceaux», Assia Djébar fait alterner des éléments de l'histoire des «Trois pommes» qu'elle réécrit librement, et les discussions suscitées par sa lecture dans la classe de Seconde d'Atyka F., une jeune femme professeur de français. Cette construction en miroir est supportée par l'alternance des typographies (en style standard et italique), des temps et des espaces (Bagdad et Alger), du matériau fictionnel et des personnages. La fin de «La femme en morceaux» transforme ce mouvement, qui repose sur le dédoublement, en un télescopage des deux histoires. L'horreur fait coïncider, en quelque sorte, la réalité et la fiction, l'héroïne d'antan et la martyre du présent. Atyka sera assassinée puis décapitée devant ses élèves par des tueurs intégristes. La scène est racontée par Omar, ce témoin qui s'est dit : «Je ne resterai pas couché !», qui a tout vu, tout entendu. Son témoignage est une hypotypose où l'insistance sur la vue engage aussi la captation et la responsabilité du lecteur face à la mort de l'Autre :

«Atyka reçoit debout une balle au cœur. [...] Le buste d'Atyka est tombé en avant, sur la table du bureau. [...] Oui, Omar [...] a vu. Il voit et il a vu le bossu s'approcher du corps basculé d'Atyka, d'une main lui relever la tête en la soulevant par ses longs cheveux [...]. Son autre main [...] tranche le cou d'Atyka. Sa tête est brandie une seconde. Il la pose droite, sur le bureau. Il rit, le fou, comme sorti d'un cauchemar, se dit Omar qui regarde¹⁴.»

L'homme d'armes explique à Atyka qu'elle est «condamnée» pour avoir raconté des «histoires obscènes¹⁵». La mort sans nom et sans visage s'abat sur la jeune femme pour avoir osé nommer les choses et les êtres, et en déchiffrer l'opacité. «Au mythe fondateur, au conte, s'oppose le fait divers, destructeur, sans éthique, sans amarres, sans fondements¹⁶». Cependant, une question demeure en suspens ou en creux du récit, désignant la faille, la béance que constitue la mort de l'Autre. S'identifiant au vizir Djaffar et à son clan des Barmékides, menacés d'anéantissement par le terrible Haroun el Rachid, le jeune Omar répète en boucle : «pour nous punir de quoi ?¹⁷ ». Assurément, Atyka est morte pour rien rejoignant l'immense cortège des innocents condamnés au nom d'une loi absurde ou injuste. L'autre héroïne de «La femme en morceaux» est elle aussi morte pour rien. «Une nuit d'entre

les nuits», les filets d'un pêcheur ramènent du fond du Tigre une caisse en bois où gît le corps de la dame massacrée. Un mari, soupçonnant sa femme et la mère de ses trois garçons de ruse et de tromperie, à la suite d'un mensonge proféré par un esclave, la tue. Mais le témoignage de son fils aîné lui fait reconnaître l'innocence de la victime et l'énormité de son crime qu'il va avouer face au calife et à son vizir :

«Mon sang ne fit qu'un tour. Emporté par ma fureur jalouse, je plongeai un couteau dans la gorge de celle que je crus infidèle... Fut-ce moi, fut-ce vraiment moi qui, dans la même rage aveugle, la décapitai, mutilai son corps, puis, saisi par une froideur nouvelle, décidai d'envelopper le corps en morceaux dans un voile de lin ?...¹⁸ »

À cet affreux spectacle, Haroun el Rachid «pleure longtemps», déplorant que de tels crimes se commettent sous son règne, dans sa cité, redoutant que ces crimes impunis retombent sur lui-même le jour du jugement dernier. Des menaces sinistres concluent la tirade vibrante du calife : «O Djaffar, je jure que si tu ne me retrouves pas le coupable, je te ferai pendre toi, à sa place, à la porte de ce palais [...], toi et quarante parmi tes cousins, les Barmékides !¹⁹ «C'est ainsi que ce conte inspiré des *Nuits* pose le problème de la justice qui est en corrélation avec celui de la foi. Le calife exige que le coupable soit puni, car autrement la victime va crier vengeance contre lui-même au jour du jugement. Le meurtre de la femme appelle donc la mort de son meurtrier ; seul ce niveau littéral de la justice semble garantir le retour à l'ordre et à l'harmonie dans la vie terrestre et dans l'au-delà. Le coupable se dénoncera lui-même en suppliant le Commandeur des croyants d'ordonner la punition rigoureuse de son crime. Selon André Miquel, la justice «s'incarnerait» dans ce mari qui «demande hautement au calife de le faire périr pour ce crime, même involontaire, au nom d'une autre justice, celle de Dieu, qui sans cela lui fermerait les portes du paradis²⁰». On notera que le coupable ne se donne pas lui-même la mort ; il exige qu'elle lui soit infligée par un acte de justice.

Dans ce procès, un nouveau rebondissement fait déplacer la culpabilité du mari, dont le calife juge la fureur «excusable» et «légitime», vers celle du «Noir vantard qui a calomnié la jeune femme²¹». Djaffar doit retrouver l'esclave diffamateur, autrement, il mourrait à sa place, telle est la justice capricieuse d'Haroun el Rachid. Finalement, la petite fille qui a récupéré la pomme volée révèle

l'identité du coupable, c'est le propre esclave du vizir. L'enjeu du récit et du procès se déplace encore, car désireux de sauver la vie de son esclave, Djaffar propose au calife d'inventer une histoire au moins aussi surprenante que celle des «Trois pommes». Le vizir devient ainsi le double de Shahrazâd pendant que cette dernière semble dire à son mari féroce : *«Je pourrai être, moi, votre vizir, seigneur, je pourrai être votre Djaffar, tant aimé, mais aussi jalouse²²»*. La mise en parallèle entre Shahrazâd et le vizir ne manque pas de déclencher, dans la classe d'Atyka, des interprétations des *Nuits* en tant que des *«histoires politiques»* ou *«féministes²³»*. Ces contes tirent leur caractère subversif de la diversité et de la richesse des niveaux de lecture qu'ils induisent, d'où leur dangerosité pour le pouvoir notamment politique et religieux.

Dans «La femme en morceaux», le procédé du récit enchâssé célèbre la puissance de la parole, du langage, de «l'imagination vive». Atyka meurt avant d'avoir fini de relater le conte de Djaffar. Le lecteur des *Nuits* sait que, séduit par cette histoire, le calife accorde la grâce de l'esclave menteur, et offre une femme et des biens à l'époux meurtrier. De façon miraculeuse ou allégorique, alors qu'*«une mare de sang s'étale sur le bois de la table»*, Atyka, *«tête coupée, nouvelle conteuse²⁴»*, se met à réciter la fin de la mille et unième nuit où, vaincu et amoureux, le roi accorde définitivement la vie à Shahrazâd, la reconnaissant comme une épouse et une mère. À cette fin heureuse des *Nuits*, qui scelle la force de la femme et de ses mots, répond dans une structure en miroir le destin tragique d'Atyka. La dernière phrase prononcée par la jeune enseignante reprend, en le réactualisant dans l'Algérie des années 1990, le titre des histoires de Shahrazâd : *«La nuit, c'est chacun de nos jours, mille et un jours, ici, chez nous, à...²⁵»*.

«La femme en morceaux» met en scène des jeux de miroir qui permettent, de manière directe ou indirecte, de réécrire, de commenter et d'actualiser l'histoire des «Trois pommes». L'ambition vise aussi à replacer la femme – qu'elle soit épouse, mère, conteuse, enseignante – au cœur du récit en proposant un parallèle asymétrique entre le meurtre de la jeune femme dont l'erreur fatale aura été de désirer des pommes et la survie de Shahrazâd. Même par-delà sa disparition, Atyka continue de murmurer cette question : *quelle justice pour la*

femme ? Car aucun acte ne vient réparer la mort d'Atyka. Seul Omar la pleure, ce témoin traumatisé qui dans son délire rejoindra le calife de Bagdad sanglotant, quand le coffre fut brisé, «devant cette beauté morte, massacrée et morte²⁶». Dans les *Nuits*, l'analepse qui suit la découverte du corps en morceaux laisse à la marge, à la fois du récit et de la vie, le personnage de la femme pour mettre en avant les personnages masculins (le mari, Djaffar et l'esclave) et les grâces que le calife leur concèdera.

Lors des débats avec leur professeur, une élève s'exclame face au scandale de cette mise à mort de la femme : «*Ne reverrons-nous pas la belle épouse [...] vivre, aimer, se défendre, que sais-je ?*²⁷». «Atyka, quant à elle, énonce ce scandale en mettant l'accent sur l'expulsion du corps hors du conte : «*Il faudra bien revenir*», se dit-elle, «*au corps de la femme en morceaux que le récit surabondant en épisodes de diverses couleurs a si vite écarté*²⁸». Le conte des *Nuits* serait ainsi emblématique des diverses formes de la violence qui s'exerce à l'encontre de la femme : la violence inscrite dans sa chair, dans son corps décapité et mis par quartiers ; la violence de sa marginalisation, de son confinement, de son mutisme en tant que personnage ou être vivant. Se substituant à Shahrazâd, ou bien suivant ses traces, Assia Djébar recourt à l'anaphore pour rappeler continûment «la femme coupée en morceaux».

Le travail de réécriture littéraire se révèle être un travail autour de la trace et du souvenir qui engage le lecteur, et le contraint à s'interroger sur le non-dit, le blanc, l'absence qui débordent le texte. Assia Djébar va encore plus loin lorsqu'elle recrée le personnage de la femme en tant qu'un être mu par le désir. La fiction prend le parti de l'érotisme et transforme ce «*personnage qui se présente d'abord en morceaux*²⁹» en une femme aimante, sensuelle, séductrice. Le récit d'une scène d'amour, où le désir est exprimé sans aucun tabou, convoque un poème où Ibn 'Arabi évoque l'amour partagé. La pomme est alors le symbole de l'entente parfaite entre la femme et son mari : «Par tant d'assauts et tant d'effusions – violence et douceur –, ils avaient escaladé la nuit tumultueuse !³⁰»

Mais quand la femme tombe gravement malade, la force de guérison est représentée par la pomme dont celle-ci a besoin ;

autrement dit, elle a besoin de retourner aux sources de la vie. Le mari part à la recherche de la pomme à travers des épreuves difficiles, il en trouve trois, mais la femme dolente les reçoit avec indifférence. C'est ainsi qu'une pomme dérobée deviendra la pomme de la discorde en raison du mensonge d'un esclave. On peut y lire aussi une allusion, et une dénonciation, de la Genèse qui accable Ève d'avoir désiré la pomme du péché. Loin d'être un élément anodin, le mensonge de l'esclave suggère les pouvoirs et les forces du langage dans les *Nuits* où parler alimente l'action, la dirige pour le meilleur et pour le pire. En témoigne l'héroïne du conte-cadre qui sauve sa vie par la parole. Dans l'histoire des «Trois pommes», la fanfaronnade d'un esclave qui se vante d'avoir pour maîtresse une femme mariée mènera à la mort. Dans les *Nuits*, insiste André Miquel, l'élégance et surtout la performance du langage sont des évidences :

«Ici et là, d'un bout à l'autre des *Nuits*, que la parole opère dans le tissu même du récit ou que le scribe en use pour son propre compte, dans ce que nous appellerions un souci de style, reviennent les mots ou la pratique d'un dire caractérisé, à son point de perfection absolue, par les mots de *balâgha*, le "discours performant", et de *fasah'a*, le "discours élégant". Personne ne pourrait se faire une image exacte des *Nuits* sans avoir posé, comme un premier jalon pour leur découverte, cette foi instinctive en la puissance des mots³¹.»

Chez Assia Djébar, la fascination pour cette énonciation performative se traduit par le choix de raconter des histoires à la manière de la «sultane des aubes», en les situant dans «la ville blanche d'aujourd'hui», en insistant particulièrement sur la survivance de la voix d'Atyka, par-delà l'enfouissement de son corps et de sa tête dans un cercueil. La représentation de la tragédie contemporaine de l'Algérie passe par la convocation des *Nuits*, permettant ainsi de mesurer l'efficacité et la vitalité de ce patrimoine controversé. En effet, le texte des *Nuits* occupe encore aujourd'hui, dans le champ arabe, une place relativement marginale en partie en raison de ses sources. Car c'est un livre étranger, «d'un étranger multiple», affirme André Miquel. «Même si, ajoute-t-il, les Arabes ont pu jouer déjà leur rôle dans ce genre de compilations [...], nul doute que ce sont d'autres peuples qui, massivement, sont à l'origine du recueil³²». Parmi les sources, on peut citer les Grecs (ou Rûmî), l'histoire biblique, l'Inde et

singulièrement l'Iran. Cela étant dit, les *Nuits* sont singulièrement attaquées en tant que fiction, en tant que déploiement libre de la parole, de l'imaginaire, du désir.

En Égypte, les *Nuits* se retrouvent régulièrement sur le banc des accusés. Tentant de les interdire, les islamistes dénoncent dans leur plainte des références au sexe qui selon eux «encouragent au vice et au péché» et tombent sous le coup du code pénal égyptien punissant les «offenses à la décence publique³³». Une version des *Nuits* avait déjà été interdite en Égypte en 1980. À l'instar de Shahrazâd qui raconte des histoires pour ne pas mourir, les *Nuits* essaient d'exister en tant que livre ! L'écrivain égyptien Mohamed Salmawy déclare à propos du dernier procès intenté aux *Nuits* : «Ceux qui veulent détruire notre patrimoine ont emprunté la même voie que les talibans quand ces derniers ont détruit les statues de Bouddha³⁴». La tentation de détruire un tel trésor du patrimoine est symptomatique du rapport problématique à la fiction dans le domaine arabe. Quelques semaines après la *fatwa* visant *The Satanic Verses* (*Les Versets sataniques*), Jamel Eddine Bencheikh décrit en ces termes le déni de fiction :

«Dans les pays arabes, reconnaissons-le, la fiction est fichée. [...] Désormais tout tombe sous la loi de l'offense : homme vivant, figure de l'histoire, mythe. Les voies de la rêverie sont interdites. Et même celles du plaisir : voici quatre ans, un tribunal du Caire ordonna la destruction de trois mille exemplaires saisis des *Mille et Une Nuits* ! Tout peut sombrer dans le désastre, peinture, sculpture et cinéma réunis³⁵.»

Le rapport à la fiction est en réalité fort complexe. Il est fait à la fois de peur et de désir, de rejet et de plaisir, car parallèlement au refus de la fiction, on constate des pratiques de la fiction, on entend un appel à la fiction. Les *Nuits* en sont la plus belle et la plus puissante illustration. Qu'ils soient interprétés comme moraux ou sans but moral, ces contes relèvent d'un registre populaire apte à transporter l'auditeur et/ou le lecteur dans le domaine de la liberté absolue. Maya Boutaghou note que cette force libératrice est propre aux cultures populaires dont l'épanouissement est plus que jamais nécessaire afin de desserrer l'étau autour de la création, de la pensée :

«Dans le monde arabe, le discours de la croyance impose une hiérarchisation des mondes et des valeurs, opposant le sacré au

profane. L'espace de la fiction, son usage, sont toujours menacés par la violence du sacré. Seule la représentation des cultures populaires, sans interdits, peut briser le miroir déformant imposé depuis plusieurs décennies par un panarabisme centralisateur, en célébrant le pluralisme et en défiant tous les tabous³⁶.»

«La femme en morceaux» occupe le centre d'*Oran, langue morte*, et invite le lecteur à relire tout le recueil à la lumière de ce mouvement dialectique entre divers espaces et temps, entre divers textes y compris ceux qui restent à écrire, entre la vie et l'anéantissement. Mais comment définir la fiction ? «Fiction, tête éclatée. Telle Mina, à Alger³⁷.» Par cette image concrète et brutale, Assia Djébar exhume Mina – cinquante ans, mère de quatre enfants –, qui fut assassinée un matin de 1995 alors qu'elle allait à pied à son lycée. D'après la loi de ses tueurs, Mina était coupable d'enseigner une langue étrangère, le français. L'inscription du nom et du destin du personnage historique suggère les rapports complexes entre la fiction et la réalité, entre le conte et le témoignage, entre le sacré et le profane, entre les femmes et les hommes.

«La langue des morts»

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djébar déroule un étrange et désolant cérémonial dans un pays disséminé par la guerre, où l'écrivain est «obscurément offert en victime propitiatoire³⁸». Le récit des «trois journées blanches» – *trois journées algériennes* où Mahfoud Boucebsi, M'Hamed Boukhobza et Abdelkader Alloula furent assassinés – commence en précisant ce que l'écrivain refuse : «*le blanc de l'oubli*», «*le blanc du linceul*³⁹». À quoi correspond alors l'écriture du «blanc» de l'Algérie ? Retirée des cérémonies familiales et officielles, insensible à «*la fatiha* interminable⁴⁰» psalmodiée au chevet des morts, récusant la ferveur comme la colère, Assia Djébar «rêve» l'Algérie en s'adressant aux disparus : «*Le blanc inaltérable de votre présence*⁴¹». Cette écriture tisse trois fils dans le souci de dévoiler ce qui marque la scission entre les êtres et les œuvres, ou ce qui en assure la continuité. Le premier fil, historique, suggère de relier – à partir de la figure du «sacrié» – la guerre d'hier et d'aujourd'hui, sans oublier l'Algérie de l'entre deux guerres. L'évocation de la mort, et des œuvres, de dix-huit écrivains et journalistes (par accident, maladie, suicide ou assassinat) fait émerger le deuxième fil de la possibilité d'une nouvelle histoire de la littérature

francophone en Algérie. Le troisième fil raccroche le récit à d'autres généalogies littéraires – l'*Ancien Testament*, le *Coran*, l'*Enfer*, des poètes arabes classiques – qui viennent s'ajouter à une riche intertextualité francophone.

C'est dans la langue des morts qu'Assia Djébar ordonne cette «procession» – plus exactement une suite de processions –, ce deuil, cette remémoration afin de redonner une voix, une présence aux amis assassinés. La langue des morts dans laquelle la narratrice et ses trois amis disparus se visitent et se parlent est une langue assumée, enfin choisie pour elle-même, débarrassée du fantôme de l'autre – l'arabe. Les morts ont choisi leur langue, ce sera le français, ils en ont payé le prix. Dans la vie, les quatre amis étaient déjà revenus à «l'impersonnalité du français», hors de la distinction de classe et de région dont les variantes du dialecte arabe portent le sceau. Disparus, ils se présentent à la narratrice – la survivante – qui les entend murmurer libérés de leurs «retenues d'autrefois». Elle les ressuscite dans la langue des morts, une langue métamorphosée par les souvenirs et les réminiscences. Langue de la séparation, de la césure – comme le mort est violemment séparé du vivant – le français est la langue où la vie triomphe de la mort :

«A présent, chacun de ces chers disparus et moi, à intervalles irréguliers, nous parlons pleinement en français. Cette langue coule, ou se tisse, ou s'emmêle, mais ni masquée ni figurante voilée prenant la place d'une autre, la sœur de nuit ; non, elle se déploie entre nous, vraiment elle-même, comment dire, à part entière. Tardivement, notre parler devient si simple ! [...] "Leur" français à eux, mes amis – ainsi ils ont disparu, finirai-je vraiment par le croire, par le savoir – tandis que, délivré du linceul du passé, le français d'autrefois désormais se régénère en nous, entre nous, transmué en langue des morts⁴².»

Assia Djébar recourt à la puissance de l'évocation fantastique et exploite la figure du revenant : celui qui fut assassiné pour avoir parlé ou écrit en français, celui qui revient pour venger sa mort injuste. Sur le plan de la narration, cela implique le recours à des procédés précis variant les jeux des retours en arrière et des annonces ou anticipations. Le récit noue une solidarité poétique et éthique entre celle qui écrit et les disparus qui «se présentent» à elle. En *se présentant* ainsi, le

revenant se venge et affirme son choix du français – cette *langue des morts* que tout sépare de la *langue de la mort*. Le revenant se venge en participant à cette réinterprétation de la guerre d'indépendance à la lumière de la guerre civile, autant dire à la lumière de son propre anéantissement. Le motif fantastique de la revenance occupe le terrain de l'histoire et de la mémoire pour en dévoiler les non-dits, les silences, les trous, les épisodes obscurs et honteux. L'espace littéraire accueille la résurrection des victimes par milliers, la guerre d'hier ayant semé les germes pourris de la guerre d'aujourd'hui : «Voici qu'arrive le temps des égorgés ! Arrive ? Non, hélas, ce temps sanglant était déjà là, s'était glissé entre nous, au cours de la guerre d'hier, et nous ne le savions pas⁴³.»

Les morts parlent – ou l'écrivain parle avec eux, pour eux. La fiction nationaliste de la guerre d'indépendance se fissure, se distend, s'altère pour laisser murmurer cette question : pourquoi la torture, l'épuration, les égorgements de tous ces enfants de l'Algérie ? Assia Djébar raconte ainsi l'épisode de la «bleuite⁴⁴» qui a débouché, dans les maquis kabyles dirigés par le colonel Amirouche, sur une purge qui s'est poursuivie du printemps 1958 à mars 1959. «Purification» qui a fait deux à trois mille morts parmi les jeunes qui sont «montés» – ainsi, disait-on pour ces départs au maquis – au lendemain de la grève des étudiants en 1956. Ils avaient entre seize et vingt-cinq ans, ils voulaient faire la révolution. Diplômés, parlant français, ils étaient, aux yeux du «seigneur de la guerre» des «agents de la France» :

«Ainsi, ils parlaient, ils écrivaient le français, ils avaient donc sucé "l'esprit français" dès l'enfance : suspects de lâcher au premier interrogatoire, peut-être même de pactiser avec ceux qui les cerneraient, les arrêteraient... Oui, par nature, de par cette nouvelle langue, c'étaient fatalement eux les premiers "traîtres" [...]. Les égorgés d'intellectuels – entendez par là des jeunes gens heureux d'écrire, de transmettre le savoir, de se vouloir, eux, les instituteurs⁴⁵.»

Le témoignage littéraire se tourne vers le passé pour faire le récit du présent. Certes, il n'a pas pour vocation d'expliquer l'histoire ni de se substituer au récit historique. D'une guerre à l'autre, cette parole tisse un fil entre les temps de la suspicion et de la confusion afin qu'émerge une certaine intelligibilité exigée par les milliers de morts francophones ressuscités au cours de cette procession poétique.

Procession qui voit revenir les «sacrifiés» – et non cérémonie où se concurrencent les styles et les rituels bruyants des vivants :

«Non ; je dis non à toutes les cérémonies : celles de l'adieu, celles de la piété, celles du chagrin qui quête sa propre douceur, celles de la consolation. Je dis non au théâtre quand il n'est pas improvisé : celui, même flamboyant, de la rage ou celui, attendu, de la componction islamique. Non⁴⁶.»

Espace où ce «non» se déploie, l'écriture d'urgence ou du désastre ne se branche pas seulement sur l'histoire. Pour suggérer l'horreur, elle convoque l'*Ancien Testament* et le *Coran* à travers l'identification des «sacrifiés» francophones à Youssef ou à Ismaël. Dans le pays de la mort, il n'y a ni Dieu, ni Prophète, ni miracle. *Le Blanc de l'Algérie*, au plan poétique et éthique, raccroche les «sacrifiés» algériens à la même généalogie que le fils d'Abraham. En revanche, il renvoie à la marge de toute éthique ou poétique les égorgeurs qui se réclament pourtant de Dieu et tuent en son nom. Armés de leurs couteaux aiguisés, ils n'entendent rien à la mélancolie ou à la sagesse d'Abraham, ni à la «clémence divine» capable de spectaculaires retournements pour que la vie soit sauve. L'archétype biblique et coranique se révèle redoutablement efficace dans cette scène où Assia Djébar choisit l'effet de réel pour mettre sous les yeux du lecteur le sacrifice sanglant des francophones algériens :

«Ils se dressent, quelques-uns déterminés, transformant leurs propres enfants en moutons de l'Aïd, pour la grande fête du sacrifice d'Abraham, ne ressentant même pas une once de l'angoisse du prophète biblique, n'attendant nul arrêt de la clémence divine, non, se précipitant à la gorge de ses jeunes héros, pataugeant dans ce sang, essuyant ensuite le couteau avec l'effrayante bonne conscience de l'homme du troupeau obéissant aveuglément au chef obtus⁴⁷.»

La reconstitution de la dernière nuit, et des dernières paroles, du poète Youssef Sebti (assassiné le 27 décembre 1993) convoque encore Ismaël «non remplacé à l'instant du sacrifice», ou Youssef «resté pour toujours au fond du puits, ou jeté pour de vrai par ses frères aux dents du loup et lacéré, éternellement lacéré!...⁴⁸» La narratrice reprend à son compte la «beauté de l'anathème» que Youssef Sebti célébrait – lui qui avait fini par écrire sa poésie en arabe – sur la trace d'al-Mutanabbi (littéralement «celui qui se dit prophète») ou d'Abou

al-Ala al-Maarri, «les grands poètes téméraires de notre héritage arabe⁴⁹». Loin d'être le monopole des «égorgeurs», la littérature arabe est revendiquée par le récit francophone comme un autre lieu d'enracinement. Certainement, au sein de cette littérature, les symboles triés et invoqués par les uns et les autres sont antagoniques. Assia Djébar situe résolument sa création du côté des innovateurs – faux prophètes, athées ou apostats emprisonnés, exilés, sacrifiés. La langue des morts tire aussi sa puissance de la référence à l'*Enfer* de Dante. Aussi, une citation du poète italien est-elle placée en exergue de la première partie :

*Au milieu du chemin de notre vie
Je me retrouvai par une forêt obscure...⁵⁰*

L'écriture littérale – caractérisée par un style brut et cru qui montre les gorges tranchées et le sang qui gicle –, est nécessaire pour signifier la confusion de la violence, son aveuglement, surtout son absurdité. Le recours aux symboles, comme celui de l'*Enfer*, est tout aussi nécessaire. Assia Djébar se réfère à l'œuvre dantesque en tant qu'elle est le symbole de l'écriture et du livre. Car il s'agit de trouver la langue dans laquelle les disparus puissent revenir et revivifier les vivants :

«Je ne demande rien : seulement qu'ils nous hantent encore, qu'ils nous habitent. Mais dans quelle langue ? Il y a déjà six siècles et demi, un nommé Dante, exilé à jamais de sa ville Florence, appellera cette langue "le vulgaire illustre"⁵¹.»

Dante compare «le vulgaire illustre» à la «panthère parfumée», l'animal mythique des bestiaux médiévaux dont il qualifie le rugissement de «fragrante douceur». Face à la disparition, Assia Djébar oppose un double «non» : non à l'oubli, non aux cérémonies. La *langue des morts* s'efforce à communiquer cette «fragrante douceur» des voix et des murmures des revenants. La citation d'un poème, écrit par Youssef Sebti vingt ans avant son assassinat, fait entendre sa voix et l'imaginaire déployé dans son recueil *L'Enfer et la Folie* :

*Je suis né dans l'enfer
J'ai vécu dans l'enfer
et l'enfer est né en moi !⁵²*

L'écriture d'Assia Djébar permet une nouvelle perception des multiples références ou intertextes littéraires qu'elle actualise, transforme, réinterprète. L'exploitation du savoir historique est

également importante qu'il s'agisse d'une finalité testimoniale ou fictionnelle. Amel Chaouati note avec justesse que l'œuvre d'Assia Djébar met brutalement son lecteur face à son histoire, «celle de la colonisation cruelle et violente et celle de l'indépendance, muette puis sanguinaire⁵³». Cette œuvre en appelle fondamentalement à la responsabilité de tous – de l'écrivain, du lecteur, du commentateur – face à la mort de l'Autre. Mais par-delà la dimension testamentaire et politique, l'affaire du récit est ce processus de subjectivation, cette construction du sujet de l'écrivain et des «sacrifiés» à travers l'expérience de la littérature. Ce même processus prévaut aussi dès lors qu'il s'agit du traitement du personnage féminin, autre figure sacrifiée de l'histoire algérienne, et plus largement arabo-islamique.

Notes :

-
- 1- Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49.
 - 2- *Ibid.*, p. 58. En italique dans le texte original.
 - 3- *Ibid.*, p. 98.
 - 4- Eric Hoppenot, «Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : “ le temps de l'absence de temps ”», *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1er Colloque International du Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives, Ricard Ripoll (dir.), Éditions Presses Universitaires de Perpignan, 2002, 363 p.
 - 5- Assia Djébar, *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997.
 - 6- Assia Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.
 - 7- *Ibid.*, p. 11.
 - 8- *Ibid.*, p. 12.
 - 9- *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 378.
 - 10- *Ibidem*.
 - 11- «Les trois pommes / Histoire de la dame massacrée», in *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, volume 1.
 - 12- Jamel Eddine Bencheikh, Claude Bremond et André Miquel, *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991, «Préface», p. 5.
 - 13- *Ibid.*, p. 51.
 - 14- *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 210-211.
 - 15- *Ibid.*, p. 209.
 - 16- Nassima Bougherara, «Assia Djébar, *Oran, langue morte*», in *Mots*, Décembre 1998, n° 57, p. 159, (p. 158-163).
 - 17- *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 209.
 - 18- *Ibid.*, p. 191.
 - 19- *Ibid.*, p. 166-167.
 - 20- *Mille et un contes de la nuit, op. cit.*, p. 49.
 - 21- *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 194.

- 22- *Ibid.*, p. 199. En italique dans le texte.
- 23- *Ibid.*, p. 200. En italique dans le texte.
- 24- *Ibid.*, p. 211. En italique dans le texte.
- 25- *Ibid.*, p. 213. En italique dans le texte.
- 26- *Ibid.*, p. 166.
- 27- *Ibid.*, p. 189. En italique dans le texte.
- 28- *Ibid.*, p. 207. En italique dans le texte.
- 29- *Ibid.*, p. 169. En italique dans le texte.
- 30- *Ibid.*, p. 176.
- 31- *Mille et un contes de la nuit, op. cit.*, p. 39.
- 32- *Ibid.*, p. 17.
- 33- «Des islamistes égyptiens veulent interdire *Les Mille et Une Nuits*», *Le Monde*, 5 mai 2010.
- 34- «En Égypte, les *Mille et Une Nuits* échappent à l'interdiction», 9 juin 2010, <http://www.livreshebdo.fr>
- 35- Cité par Christian Salmon, *Tombeau de la fiction*, Paris, Denoël, 1999, p. 39.
- 36- Maya Boutaghou, «Peur de la fiction ? Le cas de la culture arabe moderne», in *Fiction et cultures*, Françoise Lavocat et Anne Duprat (dir.), Paris, SFLGC, 2010, p. 108 (p. 93-110).
- 37- *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 373.
- 38- *Ibidem*.
- 39- *Ibid.*, p. 55-56. En italique dans le texte.
- 40- *Ibid.*, p. 81.
- 41- *Ibid.*, p. 57. En italique dans le texte.
- 42- *Ibid.*, p. 16-18.
- 43- *Ibid.*, p. 207.
- 44- *Ibid.* La «bleuite» désigne «la guerre secrète, à double ou triple visage» du capitaine Léger. Guendriche et Hani «devenus agents doubles à Alger dès l'été 1957, ils travaillent, plusieurs mois, sous la houlette de Léger, à une opération réussie contre l'état-major d'une zone de la wilaya III d'Amirouche, cela en janvier 58», p. 208.
- 45- *Ibid.*, p. 211.
- 46- *Ibid.*, p. 57. En italique dans le texte.
- 47- *Ibid.*, p. 211.
- 48- *Ibid.*, p. 218. En italique dans le texte.
- 49- *Ibid.*, p. 218.
- 50- *Ibid.*, p. 15. [Dante, *La Divine Comédie, Enfer, I, 1, 2*]. En italique dans le texte.
- 51- *Ibid.*, p. 56. En italique dans le texte.
- 52- *Ibid.*, p. 219. En italique dans le texte.
- 53- Amel Chaouati, «Le miracle de la langue au service de la transmission», in *Lire Assia Djebar !*, Le Cercle des Amis d'Assia Djebar, Ciboure, La Cheminante, 2012, p. 87, (p.77-88).