



**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE**

UNIVERSITÉ D'ALGER 2

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

THÈSE DE DOCTORAT

SPECIALITÉ : FRANÇAIS

OPTION : SCIENCES DES TEXTES LITTÉRAIRES

SUJET :

L'AUTRE LANGUE DANS L'OMBRE DE L'ÉCRIT

***Langue maternelle et langue d'écriture, entre rivalité et coexistence
enrichissante dans l'œuvre d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar***

Sous la direction de
Mme Ghébalou Yamilé
Mme Ali Benali Zineb

Thèse présentée par
Mme Ben bourek Amina

Devant le jury composé de

M. ABDOUN Ismaïl	Professeur	Université d'Alger 2	Président
Mme GHEBALOU Yamilé	Professeure	Université d'Alger 3	Rapporteure
Mme ALI BENALI Zineb	Professeure	Université de Paris 8	Rapporteure
Mme BENSLIMANE Radia	MCA	Université d'Alger 2	Examinatrice
Mme OUCHERIF Lamia	MCA	ENS d'Alger	Examinatrice
M. BOUDJADJA Mohamed	MCA	Université de Sétif 2	Examinateur

Année universitaire 2017-2018

À la mémoire de YEMA, ma grand-mère qui fut ma source de courage et d'inspiration.

À mon mari et à mon fils Aylan.

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail de recherche, je tiens à remercier mes directrices de recherche Madame Yamilé Ghébalou et Madame Zineb Ali Benali, dont les conseils, les orientations, ainsi que les critiques constructives, m'ont permis de vivre cette période de la thèse comme une aventure, une suite de découvertes, une période d'enrichissement de mes capacités, et de dépassement de mes connaissances antérieures.

Je tiens aussi à les remercier de m'avoir donné la liberté qui m'était nécessaire, pour aborder les œuvres d'après ma propre lecture, et aboutir ainsi à une interprétation qui sied mon décryptage du texte, ceci en me guidant et en me mettant sur la bonne voie tout au long du parcours.

Mes sincères remerciements s'adressent également aux membres du jury : monsieur Abdoun Ismaïl, monsieur Boudjadja Mohamed, madame Benslimane Radia, et madame Oucherif Lamia pour avoir accepté d'examiner ce travail de thèse.

Liste des abréviations

<i>-La disparition de la langue française</i>	DLF
<i>-Oran, langue morte</i>	OLM
<i>-L'arabe comme un chant secret</i>	LCS
<i>-Je ne parle pas la langue de mon père</i>	JPLP

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	09
-------------------	----

PREMIERE PARTIE
Nostalgie : des récits en français qui nous parlent d'Algérie

Introduction.....	30
Chapitre I : Mémoire d'un impossible retour au pays natal.....	34
Chapitre II : Retour fictionnel au pays de l'enfance.....	93
Conclusion.....	130

DEUXIEME PARTIE
Des écrivains au cœur de la problématique des langues

Introduction.....	133
Chapitre III : Portraits d'écrivains à la croisée des langues.....	136
Chapitre IV : L'autre langue dans l'ombre de l'écrit.....	183
Conclusion.....	217

TROISIEME PARTIE
Ecrire en langues, ou les voix de Babel réconciliées

Introduction.....	220
Chapitre V : Ecrivains plurilingues et écritures métisses.....	223
Chapitre VI : L'hospitalité des langues ou ce que peut la littérature.....	254
Conclusion.....	276
CONCLUSION.....	279

Bibliographie.....	289
Index des notions.....	301
Table des matières.....	302

Qui es-tu ? D'où viens-tu ? Pourquoi écris-tu ?
Pourquoi dans cette langue et pas dans l'Autre.
Quelle langue ? Ils ne savent pas que tu écris
dans TA langue. Celle-là ou autre, c'est
toujours ta patrie. Tu es la langue que tu
utilises. Mais tu n'es point son esclave. Tu
n'es point son objet, ni sa fin. Tu n'es point un
bourreau quand tu empruntes la hache de
celui-ci pour couper du bois ! La langue
n'appartient à personne. Elle n'a pas de
frontières. La langue appartient à celui qui s'en
sert.

Abdelhak Serhane, « L'artisan du rêve »,
in *Visions du Maghreb*, 1987, p. 21.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Multiplés et singulières sont les situations des écrivains au regard des langues. Nombreux sont ceux qui se sont exprimés en plus d'une langue, refusant ou rejetant parfois leur langue maternelle ou d'origine, choisissant et désirant une autre langue, ou contraints à ne disposer que d'une langue imposée.¹ À tel point qu'il est possible d'affirmer qu'une grande part de la littérature contemporaine, s'articule à des situations de bilinguisme ou de plurilinguisme, qui constituent l'arrière-plan chaque fois singulier de l'activité d'écriture.² Ce dont témoignent les différents genres littéraires, c'est de l'existence d'un rapport complexe entre les langues, comme soubassement et condition de l'invention poétique et littéraire.

Nombreux sont les écrivains en contact de langues qui se sont faits témoins ou narrateurs de leur histoire linguistique, et pour qui l'écriture s'est constituée en espace de réflexion (sur les langues, les rapports aux langues, le langage) ou d'autoréflexion (sur la création littéraire), tout en empruntant à différents styles ou genres. En contraste avec les problématiques structurales, textuelles ou sémiotiques de la littérature, coupées de tout sujet en situation ou en nécessité d'écriture, les textes de ces écrivains incitent à reposer et à repenser la question de la langue dans l'approche de la création littéraire.³

Inscrit dans l'actualité de la recherche sur la création littéraire et artistique, le sujet de cette thèse a un aspect historique, que nous voudrions esquisser à grands

¹ Kafka écrit dans l'écart de l'allemand, du tchèque et du yiddish, Beckett dans une sorte de transmutation de l'anglais au français, Pessoa dans le défilé de ses différents hétéronymes, n'écrit pas seulement en portugais, mais aussi en anglais et quelquefois en français.

² Déjà en 1953, Roland Barthes attirait l'attention sur l'importance du langage dans l'architecture d'une œuvre littéraire. Il écrit donc dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture* que « la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage », Paris : Seuil, p. 09. Cette affirmation semble être toujours d'actualité plus de soixante ans après son énonciation, d'autant plus qu'on peut l'employer à propos d'un corpus littéraire atypique, inexistant à l'époque de Barthes. Nous pouvons effectivement avancer que la littérature de ces auteurs qui écrivent dans une langue autre que leur langue maternelle est une affaire de langue.

³ Chez ces écrivains, le texte apparaît comme un espace de tension et de rencontre entre des langues et des cultures différentes, espace à l'intérieur duquel l'écrivain doit trouver « sa » langue, sa ligne propre, unique, d'invention et de création.

traits. Les littératures et cultures francophones hors d'Europe, sont pour leur part issues du mouvement d'expansion et de conquête coloniales auquel a participé la France à deux périodes historiques précises : au XVII^e siècle, de 1604 à 1670, où s'est constitué le premier empire colonial français, aux Antilles, au Canada, et aux Indes Orientales, et au XIX^e siècle, spécialement les années 1830 et 1890, qui virent naître le second empire colonial, axé sur le Maghreb, l'Afrique noire et l'Indochine.

Dans les années soixante, au terme du processus de décolonisation, personne n'osait parier que la langue française allait demeurer présente dans le champ culturel des anciennes colonies de la France. Et pourtant, dans bon nombre de ces pays, la langue française a continué à gagner en notoriété sur le terrain intellectuel.¹ Des œuvres littéraires en français sont de plus en plus réalisées, taillant une place considérable au sein de la littérature française et constituant « un enrichissement énorme du domaine de la francophonie ».²

La présente thèse s'inscrit dans le vaste champ des littératures dites francophones. Sans doute ces littératures sont-elles écrites en français, mais dans des aires géographiques où le français est en contact avec d'autres langues, d'autres cultures, voire d'autres littératures orales ou écrites. Il s'ensuit alors une variété de situations peu propices à la généralisation. Aussi ne peut-on parler d'écrivains francophones, qu'au prix d'une très forte abstraction, d'une schématisation audacieuse, trop audacieuse. Comme le constate Dominique Combe :

¹ Eclairer les relations littéraires entre la France et le Maghreb, nous propulse à différents moments de leur histoire où, de la colonisation à nos jours, la langue française est un espace symbolique aux enjeux fluctuants. En Algérie par exemple, nous avons usé jusqu'à la corde l'aphorisme -plus célèbre que son œuvre- de Kateb Yacine, selon lequel « la langue française est un butin de guerre ». Il est donc souvent très difficile d'entretenir des rapports sereins avec cette langue, compte tenu de la manière dont elle s'est répandue dans le pays.

² REDOUANE, Najib. « Francophonie littéraire du sud : des littératures en mouvance », in *Francophonie littéraire du sud*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 11.

La diversité des situations linguistiques et des patrimoines culturels nationaux paraît défier une réflexion globale sur la francophonie littéraire comme telle.¹

Pour cette raison, nous avons jugé qu'il est méthodologiquement plus indiqué de restreindre notre étude au cas de la littérature francophone postcoloniale. La production littéraire au Maghreb constitue une entité spécifique en raison de l'histoire, de la situation géographique, du milieu socioculturel et de l'évolution souvent divergente de chacun des trois pays du Maghreb. Plusieurs études ont, en effet, signalé la pluralité des textes et des formes constituant le fait littéraire maghrébin. Ainsi, diverses voix s'inscrivent dans son développement et leur rencontre permet de montrer que chaque littérature est intéressante par elle-même, progressant du passé vers l'avenir et s'enrichissant de ce que le présent apporte d'affirmations créatrices.²

Dans cette perspective, un champ particulièrement riche en ce moment est celui de toute une littérature écrite par des écrivains algériens, pris entre les deux langues, les deux cultures ou religions qui les constituent, de parents français ou algériens, entre pays de naissance et pays d'accueil, dans un espace méditerranéen tourmenté depuis longtemps. À l'intérieur de ce champ, notre choix s'est fixé sur deux auteurs : A. Djébar et L. Sebbar. Bien évidemment, les conclusions qui seront tirées au terme de cette étude sont transposables aux deux autres aires géographiques du Maghreb, avec les spécificités, les nuances et les correctifs qui s'imposent.

Il est sans doute périlleux, dans le temps même où nous construisons une recherche scientifique recensée sous la rubrique « littératures francophones », de

¹ COMBE, Dominique. *Poétique francophones*. Paris : Hachette, 1995, p. 42. En effet, Dominique Combe fut le premier à révéler l'importance d'une « francophonie individuelle ». Il insiste sur l'importance du choix de la langue française de la part de tout écrivain francophone, par définition confronté à une pluralité des langues. La notion de choix nous paraît d'autant plus importante dans le cas des écrivains qui ont fait du français leur langue d'écriture, tout en faisant partie à l'origine, d'une communauté linguistique allophone.

² Le Maghreb vit une période de forte mutation de ses institutions et de ses valeurs. Ses auteurs pratiquent une errance au niveau de l'écriture. Ils font, dans le domaine des langues, un trajet qui va du spécifique au mondial, pour reprendre les termes de Jacques Berque. Lors de notre lecture des textes des auteurs maghrébins d'expression française, nous avons été fascinés par ce «murmure» de voix multiples qui tirait une langue «étrangère» vers un champ culturel autre.

scier la branche sur laquelle nous sommes assis, en questionnant le cadre théorique de la francophonie littéraire. Cette démarche nous apparaît pourtant de plus en plus nécessaire. Cependant, notre étude n'a nulle autre prétention que celle de participer au débat sur cette notion de francophonie littéraire, en s'intéressant à une aire géographique bien précise, l'Algérie.¹

Mais avant de commencer à exposer son sujet, nous tenons tout d'abord à présenter l'origine de ce travail de recherche. De notre mémoire de magistère, réalisé à l'université Yahia Farès de Médéa, une étude qui a pour objectif d'identifier puis d'analyser la place accordée à l'oralité dans l'écriture d'un roman de Leïla Sebbar, intitulé *Les femmes au bain*², nous sommes sortis avec le constat que la présence de l'oralité dans le champ de l'écriture, constitue pour l'auteur un moyen de surmonter l'absence de la langue de son père, l'arabe.

Nous sommes parvenus à la conclusion que même si Leïla Sebbar ignorait complètement la langue arabe, qu'elle n'a jamais apprise, cette langue se trouve pourtant présente dans le texte écrit en français, travaille le langage de l'œuvre, et contient au plus profond de son déploiement les marques de son lieu d'origine et d'inspiration, entraînant des significations aux niveaux linguistique, culturel, et identitaire. Ainsi, à la fin de cette étude, nombreuses sont les questions qui se sont posées à nous, à propos de ces auteurs dont la langue d'expression littéraire est différentes de la langue maternelle (ou de la langue des origines). Un sentiment d'inachevé est alors né, et qui nous a poussés à approfondir cet axe de recherche.³

¹ Bien que le terme de francophonie rassemble plusieurs pays par rapport à un seul critère, celui de la langue, il présente aujourd'hui une grande diversité. Situer ces littératures en tant qu'africaines, antillaises, maghrébines de langue française, c'est pénétrer plus dans la problématique de la différence de ce fait littéraire pour d'une part, considérer son originalité et sa mouvance et, d'autre part, en apprécier sa singularité et sa pluralité. Et si on a coutume de présenter le Maghreb comme une entité homogène au sein du monde arabe, il s'agit en réalité de trois pays différents tant sur le plan socio-politique que sur le plan linguistique. Et la littérature de chaque pays, tributaire elle aussi de l'actualité culturelle et politique, ne peut échapper à cette règle. L'histoire coloniale elle aussi différente d'un pays à un autre a produit trois littératures différentes.

² Paris : Bleu Autour, 2006.

³ Ce mémoire intitulé *La poésie de l'oralité dans les femmes au bain de Leïla Sebbar* a été publié sous le titre *Faire entendre l'écrit. La voix de la langue absente dans Les femmes au bain de Leïla Sebbar*, aux éditions universitaires européennes en 2012. Pour un souci d'enrichissement du présent travail et d'approfondissement de la thématique étudiée, ce roman ne sera pas inclus dans la présente étude.

Les écrivains dont la langue d'expression littéraire est autre que leur langue maternelle font l'objet depuis quelques années de nombreuses études et analyses littéraires, suscitant l'intérêt des théoriciens et critiques. Le nouage intime aux langues est conditionné, doublement déterminé par un ensemble disparate d'éléments enchevêtrés qui tiennent, et au roman familial de l'écrivain et au contexte historique, culturel, linguistique ou sociolinguistique de l'acte d'écrire. Au roman familial de l'écrivain, soit à son histoire familiale vécue, telle qu'elle s'est fixée dans son imaginaire et telle qu'il en rend compte à travers son écriture.

Notre travail de recherche porte sur des auteurs contemporains dont les écritures entrent dans le cadre des mentalités postcoloniales. Toutes les deux viennent d'un ancien espace colonial, l'Algérie, et écrivent à partir d'un lieu d'exil, la France. Assia Djébar et Leïla Sebbar ont vécu toutes les deux jeunes adultes, et de manière consciente, l'expérience de la migration, expérience qui peut être considérée comme une source de créativité, un catalyseur de la création artistique et littéraire.¹

Toutes les deux parlent des circonstances particulières où s'est imposé à elles ce que Richard Millet appelle « le sentiment de la langue »,² révélation soudaine d'une langue refoulée, prise de conscience des interférences ou des relations conflictuelles nouées entre deux langues également chères, analyses des choix linguistiques secrets qui ont décidé de leurs vocations littéraires. Dans tous leurs récits, l'enfance est présente, ainsi que les souvenirs vivaces des langues côtoyées ou apprises, avec les personnes, les lieux, les mondes auxquels elles sont indissociablement liées.

Afin de rendre compte de la complexité des rapports qui s'établissent entre les différentes langues qu'ont connues A. Djébar et L. Sebbar, nous avons sélectionné un corpus constitué de romans, recueils de nouvelles et de récits. Ces

¹ Dans *Lettres parisiennes, autopsie de l'exil*. (Paris : Bernard Barrault, 1986), Nancy Huston explique : « L'exil n'est que le fantasme qui nous permet de fonctionner, et notamment d'écrire ». Andrée Chedid, pour sa part, avoue que son exil parisien lui garantit la distanciation et l'indépendance nécessaires à la création. Si Assia Djébar écrit « entre deux territoires, entre deux langues, [...] entre deux mémoires », Leïla Sebbar quant à elle se situe « Au bord de chacun des deux bords » des deux rives qui la constituent.

² Paris : Champ Vallon, 1986.

textes ont été choisis pour la diversité des thématiques qu'ils abordent, mais surtout pour l'autoréflexivité dont ils témoignent à l'endroit de la question de la diversité linguistique. D'autres textes des mêmes auteurs viendront compléter l'analyse, pour montrer que c'est à l'identité profonde que s'intéressent leurs auteurs, celle des êtres constitués de plusieurs langues et de plusieurs cultures.

Berbérophone par sa mère et arabophone par son père, A. Djébar écrit en français. Son livre *Oran, langue morte*¹ est un recueil de nouvelles, composé essentiellement de cinq nouvelles, un conte, et un récit. L'œuvre s'organise en deux parties, la première « Algérie, entre désir et mort », décrit des femmes de différents âges, engagées dans une lutte sans relâche pour survivre dans une Algérie déchirée par les événements sanglants des années 90. La seconde « Entre France et Algérie » met en scène des personnages perdus, partagés entre deux rives, entre deux pays que l'histoire a longtemps liés puis déliés.

Dans *La disparition de la langue française*,² Berkane le protagoniste du roman, revient en Algérie après vingt ans d'exil en France. Nous sommes en 1990, la guerre civile fomentée et le pays couve un profond malaise, dont la magnitude de l'éruption prochaine ne peut s'expliquer que par la violence du refoulé, relatif à la guerre de libération. L'œuvre se compose de trois parties, la première « Le retour », décrit Berkane qui se réinstalle en Algérie, dans la deuxième partie intitulée « l'amour, l'écriture » entre en scène Nadjia, une exilée qui elle aussi revient en Algérie après une longue absence et dont Berkane va tomber amoureux. La troisième partie du roman, « La disparition », est à situer en septembre 1993, après la disparition définitive de Berkane.

Née dans l'Algérie colonisée, de père algérien et de mère française, Leïla Sebbar quitte le pays natal à vingt ans pour la France, la langue et l'université française. Paris sera pour elle une rupture radicale, et dix ou quinze ans plus tard, elle se demande si elle est en exil, car pour elle dans l'histoire d'une vie, il est toujours question d'exil, réel ou imaginaire. Ainsi, raconter l'autopsie de l'exil,

¹ Paris : Actes sud, 1997.

² Paris : Albin Michel, 2003.

c'est parler d'histoire et d'amour, de vie quotidienne, mais aussi et surtout, de la terre natale et de sa langue. La problématique linguistique et culturelle générée par la croisée de ses origines, déclenche et articule un univers créatif particulier qui fonde l'originalité des œuvres de L. Sebbar.

Écrit six ans après la mort de son père, *Je ne parle pas la langue de mon père*¹ constitue un hommage poétique à la mémoire de cet homme, duquel l'auteur n'a pas pu se rapprocher par la complicité de la langue. Ainsi, le texte français est traversé par d'innombrables allusions à la langue absente, qui prive son auteur du bilinguisme, la rivant dans un monolinguisme aliénant. L. Sebbar entreprend ainsi la quête d'un espace dont elle ne garde que l'écho, reconnaissable et pourtant opaque, celui de son enfance, caractérisée par la langue arabe qui a bercé ses jeunes années passées en Algérie.

*L'arabe comme un chant secret*² est un recueil de six textes déjà publiés dans des ouvrages collectifs ou revues, qui ouvrent une perspective sur le parcours de l'auteur pendant une vingtaine d'années. Ces textes questionnent tous le rapport difficile voire conflictuel, de leur auteur aux deux langues qui la constituent, l'arabe et le français. En effet, L. Sebbar se livre ici à une sorte d'autoanalyse à travers une question quasi unique, celle de son rapport au français, sa langue maternelle et sa langue d'écriture, et à l'arabe, la langue de son père qu'elle ne parle ni n'écrit.

Nous avons choisi des femmes-écrivains parce que celles-ci ont été amenées à exiger ce statut d'écrivain, à réfléchir sur leur condition postcoloniale, à revendiquer leur identité hybride et à trouver une expression qui puisse la traduire dans la langue de l'autre. Ces femmes écrivains francophones sont de parfaits exemples de l'ambivalence caractéristique du sujet postcolonial, puisqu'elles trouvent dans certains héritages coloniaux, comme la langue ou l'éducation, des ressources d'opposition au sexisme de certaines de leurs traditions. « Leurs romans sont des sortes de parcours de lieux interdits (que ce

¹ Paris : Julliard, 2003.

² Paris : Bleu Autour, 2007.

soit la langue ou les thèmes abordés) et de compte-rendu des subversions et des interactions qui se produisent au cours de cette exploration, hors des sentiers battus ». ¹

De plus, l'origine algérienne des deux auteurs, ne fait qu'accroître notre intérêt et notre curiosité à l'égard de ce pays, étant nourri par de multiples langues et cultures, ce qui constitue une véritable richesse. De là, la volonté de creuser cette question de la langue dans les œuvres d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar s'est-elle renforcée, pour confirmer nos intuitions, mais sans doute aussi pour dépasser les similitudes trop rapidement brossées, et affirmer les spécificités et les caractéristiques de l'œuvre de chaque auteur, dont notre approche comparative veillera à dégager les particularités. ²

D'un autre côté, les questions de la diversité linguistique et du plurilinguisme littéraire, qui constituent l'enjeu le plus exhibé de la littérature francophone postcoloniale, n'ont que tardivement intéressé l'analyse littéraire, celles-ci relevant d'autres disciplines comme la linguistique. Ces analyses lorsqu'elles ont lieu, se réduisent le plus souvent à une étude fonctionnelle de mots étrangers intégrés au texte écrit en français. S'il est vrai que le mélange des codes linguistiques est la stratégie la plus visible utilisée par les écrivains francophones pour exprimer leur hybridité, il n'est pourtant qu'une stratégie parmi d'autres. Une telle analyse de l'hybridité textuelle est réductrice, et ne rend pas compte des multiples techniques à l'œuvre dans des textes écrits en français. ³

Les controverses et polémiques continuent à régner sur les littératures francophones postcoloniales et à empêcher toute analyse heureuse. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que l'une des principales causes de ce débat passionné

¹ FERNANDES, Martine. *Les écrivaines francophones en liberté*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 22.

² Nous proposons d'analyser les textes de femmes du moment où l'appartenance au sexe féminin marque la production et la réception de ces textes. L'écriture des femmes serait perçue comme une écriture décentrée à l'intérieur de cet écart que représentent déjà les littératures francophones des anciennes colonies. Elle devient également le lieu permettant de reconstruire une identité marquée par le sexe, et par un désir de représentation par rapport à l'Autre normativisé.

³ Nous pensons que le sujet écrivain francophone postcolonial possède une esthétique qui mérite d'être reconsidérée. Notre souci est dès lors de partir des œuvres elles-mêmes pour découvrir des écritures en perpétuel dialogue avec les langues et les cultures qui les constituent.

reste la question de la langue d'écriture. Si bon nombre d'écrivains, de Beckett à Ionesco, de Cioran à Apollinaire, font pleinement partie du paysage littéraire français, bien que le français ne soit pas leur langue maternelle, il n'en va pas de même pour les écrivains maghrébins postcoloniaux. Pourquoi donc, cet espace culturel si enclin à absorber et à s'approprier de la création de l'autre, brandit lorsqu'il s'agit du Maghreb, cette obsession des origines?¹

Au Maghreb aussi, s'exprimer dans la langue de celui qui a été historiquement le dominateur pose problème, et a longtemps été perçu comme une trahison. Pourtant à qui viendrait-il à l'idée de taxer Kafka de traître parce qu'il écrivait en allemand, la langue du dominateur viennois, et non en Yiddish sa langue maternelle, ni même en tchèque la langue majoritaire de ses concitoyens. Même chose pour Oscar Wilde qui écrivait en anglais et non pas en irlandais à la plus dure époque de domination britannique.

Aussi, l'objectif de ce travail de recherche est d'envisager la spécificité du texte francophone postcolonial qui s'inscrit par définition dans un champ plurilingue. Son propos est de développer une approche de la littérature francophone postcoloniale en fonction d'une réflexion autour des langues du texte.² En effet, cette littérature thématise le rapport problématique à la langue, qui devient parfois le moteur principal de l'écriture.³

¹ Bien que la création maghrébine ait fécondé la littérature française en lui donnant des œuvres immenses dont elle ne saurait se défaire, il semblerait pourtant que les questions de langue et d'identité collent toujours à la peau de l'auteur maghrébin. Ne lui rappelle-t-on pas sans cesse ses origines, lui intimant d'un côté comme de l'autre, dans son propre pays ou en France, de s'expliquer sur le choix de son outil d'expression ?

² Il s'agit en effet de déplacer la problématique des langues dans le texte francophone postcolonial, des compétences linguistiques exclusives de l'écrivain, vers les mécanismes de textualisation des langues dans l'écriture. Aussi, notre objectif sera moins de penser les langues de l'écrivain, que les langues du texte et leur pertinence dans le processus de signification d'ensemble de l'écriture.

³ Dans *Le monolinguisme de l'autre*, (Paris : Galilée, 1996), Jacques Derrida se demande ce qu'est s'exprimer en français lorsqu'on est Juif d'Algérie, que l'arabe est la langue des voisins, l'hébreu celle d'ancêtres lointains, porteuse d'une religion que l'on ne pratique pas, que le français est à la fois langue maternelle, langue de socialisation et d'éducation, celle de la philosophie des Lumières, et en même temps la langue des « colons » qui traitent les Arabes et les Juifs comme des étrangers, refusant la citoyenneté aux premiers la retirant aux seconds. Qu'est-ce que s'exprimer en français, lorsque l'on est non-Arabe, pas tout à fait Juif, pas tout à fait Français ? Ce « pas tout à fait... pas tout à fait » se révèle être emblématique des situations de contact conflictuelles, lorsque les sujets vivent dans la discontinuité, la coexistence d'univers symboliques distincts. C'est dans ce contexte que l'écrivain va se réapproprier la langue, la faire sienne en lui imprimant sa marque singulière, en s'y inventant un style.

Notre intention majeure est de rendre compte de la surconscience linguistique partagée par A. Djébar et L. Sebbar, et suscitée par le passage à une autre langue dans le champ de l'écriture. Ainsi, notre projet sera d'identifier puis d'analyser le type de rapports qu'entretiennent ces écrivains avec les différentes langues qui les constituent, pour révéler qu'écrire en français n'implique pas l'oubli de la langue maternelle ou première qu'elles ont connue, et que derrière le texte écrit en français se profile irréductible la langue des origines.

Chez les écrivains francophones postcoloniaux, la question des représentations langagières prend une importance particulière, importance qu'il faut voir comme le « désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique ».¹ Ces écrivains proposent au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue, et sur la manière dont s'articulent les rapports entre langue et littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports donne naissance à cette surconscience linguistique, dont les écrivains francophones ont rendu compte de diverses manières.

Par surconscience linguistique, nous entendons aussi la conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme espace de fiction voire de friction, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Il s'agit à la fois d'une conscience exacerbée de la langue, qui entraîne une interrogation constante sur les pratiques langagières, et d'un inconfort fondamental et fécond résultant des tensions entre les différentes langues. L'écrivain francophone postcolonial est plus que les autres étranger à sa propre langue, et sa situation particulière oriente son travail de création et de transformation de la langue. Ainsi sa surconscience linguistique est-elle avant tout :

Une conscience de la langue comme d'un vaste laboratoire de possibles, comme d'une chaîne infinie de variantes dont les seules limites sont un certain seuil de lisibilité. [...] Dans ces

¹ GAUVIN, Lise. « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, 1997, p. 7.

textes ouverts au tremblement de la langue et au vertige polysémique se profile l'utopie d'une Babel apprivoisée.¹

Cela nous conduira au constat qu'Assia Djebar et Leïla Sebbar se conçoivent elles-mêmes comme des passeurs de langues et de cultures, qui ne doivent pas pour autant choisir entre deux univers linguistiques, mais qui au contraire, bâtissent leur territoire dans ce terrain vague de l'entre-deux, situé entre plusieurs langues et plusieurs cultures, ce qui engendre chez elles le mythe d'une langue de soi.

Ce sont ces écritures en « français langue étrangère » qui nous retiennent principalement dans ce travail de recherche. À travers ses trois volets, il s'agira pour nous de faire surgir les interférences linguistiques et culturelles qui dynamisent la sphère littéraire francophone postcoloniale. Ainsi conçue, cette analyse nous offrira une synthèse claire d'un sujet dont la richesse rendait difficile la composition de cette vue d'ensemble.

Notre problématique centrale porte sur la dimension créatrice des écrivains francophones postcoloniaux. Elle revient directement aux rapports complexes qui se nouent dans le texte écrit en français, entre les différentes langues de l'écrivain. Aussi, nous proposons d'analyser de quelles stratégies se servent ces écrivains pour briser leur langue d'écriture, et inscrire en creux les autres langues, qui de près ou de loin façonnent et modèlent leurs identités.

Notre interrogation concerne les représentations que se font ces écrivains du français, de leurs langues maternelles et de leur manière de les traduire dans le texte écrit. Dans le corpus que nous avons sélectionné, nous avons autant de représentations qui nous renseignent de manière édifiante, sur le rapport des écrivains aux différentes langues qui les constituent, et qui nous permettent de mieux cerner leurs écritures, tout en nous confirmant certaines hypothèses.

Depuis quelques années, l'étude des interactions entre les langues, et celle de divers phénomènes linguistiques repérables dans le champ de l'écriture

¹ Ibid., p. 10-11.

plurilingue, constitue un axe d'investigation récurrent dans les recherches universitaires. En prenant en compte les travaux et les résultats déjà capitalisés, nous nous proposons d'interroger dans ce travail de recherche la problématique suivante : *Par quels procédés esthétiques et littéraires A. Djébar et L. Sebbar parviennent-elles à intégrer au texte écrit en français le référentiel qui renvoie à leur langue et à leur culture d'origine ?*

Ecrivant dans une langue différente de leur langue maternelle, quel rapport A. Djébar et L. Sebbar développent-t-elles avec leur langue d'écriture, le français ? S'agit-il pour elles d'écrire en faisant abstraction de cette première langue, ou au contraire, le texte écrit en français laisse-t-il transparaître en filigrane la langue maternelle ? Dans quelle mesure leurs écrits rendent-ils compte des différentes langues qui les traversent ?

Le choix d'écrire dans une langue autre que la langue maternelle, entraîne-t-elle nécessairement un métissage linguistique du texte ? Si oui, les écrivains choisissant une autre langue de création littéraire sont-ils plus naturellement conduits à ouvrir les frontières entre leur propre langue et leur langue d'écriture ? Ces passeurs de langue ont-ils vocation de revisiter autrement le discours littéraire ? Au-delà d'un cas individuel, la fréquence en littérature du passage vers d'autres langues, ou en deux mots du plurilinguisme littéraire permettrait-elle de l'instituer en une authentique catégorie de discours, inscrivant à une polyphonie générale une série de polyphonies particulières ?

Dans le cadre de ce travail de recherche consacré à des écrivains francophones postcoloniaux, la réflexion n'évite pas la question fondamentale : un écrivain n'est-il pas toujours un étranger professionnel ? Un migrant de l'intérieur ? Un exilé du langage ? En passant d'une langue à une autre, certains écrivains ne feraient en somme que mettre l'accent sur une situation commune à tous, qu'ils écrivent ou pas dans une langue étrangère. L'écriture apparaît alors comme un espace de tension et de rencontre entre des langues différentes, espace à

l'intérieur duquel l'écrivain doit trouver « sa » langue, sa ligne propre et unique d'invention et de création.

L'analyse se subdivisera en trois volets, chaque volet répondra partiellement à cette question qui représente le fil conducteur unissant les trois parties de cette étude.

Dans le premier volet, nous tenterons d'apporter une réponse à la question : *Comment l'écriture se constitue-t-elle comme lieu d'expression d'une perte linguistique et identitaire chez A. Djébar et L. Sebbar?* En d'autres termes, il s'agit pour nous de comprendre à quoi renvoie le pays natal présent avec force dans le champ de l'écriture. Exilé hors de leur pays, A. Djébar et L. Sebbar restent toujours rivées à celui-ci, à travers leurs écritures. Peut-on interpréter cela comme la volonté de retrouver la langue de l'enfance ? De se réclamer d'une double appartenance linguistique et culturelle ? La fascination pour la langue de l'Autre ne serait donc pas perte et deuil de la langue des origines.

Le deuxième volet de cette étude tâchera d'apporter une réponse à la question : *Par quels procédés esthétiques A. Djébar et L. Sebbar arrivent-elles à intégrer le code de leur langue maternelle dans l'espace de leur écriture en langue étrangère ?* Plus largement encore, comment un écrivain qui comme L. Sebbar, n'a pas appris la langue de son pays de naissance, ce qu'elle désigne comme « langue paternelle » peut-il retrouver cette langue dans l'espace de sa langue d'écriture ? Ces écrivains exprimeraient donc leur situation inconfortable entre plusieurs langues, au même temps que leur conscience heureuse d'appartenir à tous les idiomes, de parler et d'écrire toutes les langues qu'elles ont connues, grâce à leur écriture en français, figure d'une Babel enfin réconciliée.

Le troisième volet quant à lui se chargera d'apporter une réponse à la question : *Comment l'écrivain francophone postcolonial s'approprie-t-il ce corps de prescriptions et d'habitudes qu'est la langue, et par quels procédés et selon quels enjeux le convertit-il en une parole singulière ?* Si l'écriture en langue française fait cohabiter en elle plusieurs langues et plusieurs cultures, peut-on donc parler

de l'invention d'une langue littéraire, c'est-à-dire d'un code commun à l'ensemble des écrivains francophones postcoloniaux ?

Nous verrons que de plus en plus d'écrivains plurilingues célèbrent Babel, en créant des textes où plusieurs langues cohabitent. D'une façon plus générale nous pouvons dire que tout écrivain hérite d'une langue à l'intérieur de laquelle il doit créer sa propre langue constitutive de son écriture spécifique. On peut donc dire que ceux qui écrivent en langue française -ceux pour qui elle est langue maternelle comme ceux qui l'utilisent par choix, par nécessité ou pour toute autre raison- ont à négocier cet héritage.

Guidés par des propos critiques, théoriques et méthodologiques, nous aurons à cœur tout au long de notre travail d'apporter des réponses à ces interrogations qui constituent autant d'axes autour desquels s'articulera notre réflexion. Ainsi, l'analyse nous conduira à déterminer les procédés textuels et les stratégies littéraires qui permettent d'intégrer au texte la pluralité des langues, pour mesurer la force créative des écritures francophones postcoloniales.

L'exploration de la problématique de la langue dans le champ des littératures francophones postcoloniales nous conduit inévitablement vers une réflexion animée par une conception pluridisciplinaire de cet objet d'étude. Aussi, différentes théories sous-tendent notre projet et orientent notre problématique. Précisons que l'appareil théorique de chacune de ces disciplines ne sera pas appliqué d'une manière exhaustive, mais nous convoquerons en temps voulu la théorie adéquate à la partie étudiée. Ainsi formulé, il représente une construction féconde nous aidant à pénétrer en profondeur dans le champ des écritures francophones. Nous tâcherons aussi de contourner tout excès de théorie.

Du point de vue littéraire, le recours à la critique francophone a pour objectif de situer l'œuvre dans son contexte de production et d'éveiller le lecteur sur la différence entre les littératures francophones et la littérature étrangère traduite. Dans ce sens, notre analyse va s'appuyer sur la pensée d'A. Khatibi, qui représente un débat toujours d'actualité sur le texte maghrébin francophone, et

qui a pour mérite d'avoir transposé le bilinguisme constitutif de la société maghrébine, au sein du texte littéraire. Les écrits de Lise Gauvin concernant le rapport entre langue et littérature dans la littérature québécoise et dans les littératures francophones en général, nous serviront d'assise dans l'analyse du plurilinguisme comme stratégie textuelle chez les écrivains francophones.

La théorie postcoloniale qui prône l'étude des écrits issus des anciennes colonies européennes, qu'elle conçoit comme des textes hybrides et subversifs à différents niveaux, nous servira aussi d'outil d'analyse. Il s'agira pour nous de souligner les points communs entre les études francophones et les études postcoloniales, qui s'intéressent aux questions de diaspora, d'hybridité, de multilinguisme, ainsi qu'à la réécriture de l'histoire coloniale. Notre analyse puisera dans cette théorie afin de montrer comment le contenu esthétique des œuvres littéraires francophones a été, et continue d'être influencé par les événements historiques liés aux différentes guerres de libération.¹

Dans son *Introduction à une Poétique du Divers*², Édouard Glissant souligne que l'écrivain contemporain ne peut plus écrire de façon monolingue, même s'il ne connaît qu'une seule langue. L'écrivain écrit désormais en présence de toutes les langues du monde, parce qu'« On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues ».³ Cette thèse selon laquelle un écrivain écrit toujours en présence de toutes les langues du monde nous permettra d'apprécier le travail créatif d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar, mais aussi celui de l'ensemble des écrivains francophones.

La pensée d'Édouard Glissant met en scène un monde « archipelisé », où les diversités civilisationnelles coexistent, sont mises en relation et en réseau pour mieux s'influencer tout en préservant leurs spécificités. Dans ce sens, notre

¹ La critique postcoloniale a souligné que la condition de colonisé a marqué les textes des écrivains francophones, pour en devenir la représentation culturelle d'un processus de contestation et de résistance, la subversion d'un héritage culturel et littéraire de la métropole. Cette critique a également remarqué que cette même condition a favorisé l'apparition de pratiques textuelles, qui se définissent par le fait de mettre en jeu l'expérience de la colonisation et de l'indépendance.

² Paris : Gallimard, 1996.

³ Ibid., p. 112.

analyse s'appuiera sur quelques concepts qui sont la clé de voûte de cette pensée prophétique du devenir humain. Principalement celui de Relation, du Divers, de Créolisation et de Tout-Monde, et de l'identité-rhizome.¹

Cette étude sera également étayée de différents textes des auteurs étudiés, qui constituent une source suffisamment riche en renseignements autobiographiques, présentés en général sous forme romancée ou encore sous forme d'essais critiques, et qui nous fournissent des pistes de lecture nous aidant à faire le pont entre l'œuvre et la vie de l'auteur.

Ainsi, ce travail de recherche résume des réflexions personnelles issues de nos lectures précédentes de ces deux auteures, et éclaire un aspect des littératures francophones qui avaient retenu notre attention. Compte tenu de la nature des questions que nous soulevons, trois parties articulées suivant une thématique progressive détaillent la problématique d'ensemble de cette thèse.

La première partie de cette investigation s'intitule *Nostalgie : des récits en français qui nous parlent d'Algérie*. Elle interroge simultanément la représentation du pays natal dans l'œuvre d'A. Djébar et de L. Sebbar. En effet, la place du pays natal dans l'écriture de ces deux auteurs est telle, qu'elle s'érige en principe structurant la fiction. Aussi, nous aurons à cœur de monter comment la logique du pays natal intervient au niveau de la diégèse, privilégiant une narration du souvenir, convoqué par la mémoire, au détriment de la représentation conventionnelle d'une certaine réalité vécue.

Notre objectif sera d'examiner la manière dont ces auteurs écrivent leur pays d'origine, ainsi que le lien qu'elles entretiennent avec cet espace symbolique de l'enfance. Aussi, et tout au long de cette partie, nous tâcherons d'expliquer la manière dont l'écriture se constitue comme lieu d'expression d'une perte identitaire, linguistique, et géographique.

¹ Nous pensons que cette vision est originale dans la mesure où elle n'est pas réductible à la pensée de l'universel qui est trop souvent synonyme d'occidentalisation pure et simple. Dénonçant l'universel comme la volonté d'imposer les valeurs particulières de l'occident en valeurs valables pour tous, le philosophe martiniquais plaide pour un monde réellement pluriel, au carrefour de soi et des autres.

L'analyse nous mènera ainsi à déterminer la façon dont ces écrivains sont demeurées, en dépit des bouleversements et des changements de mémoire, de langue et de vie, qu'elles ont eu à subir, proches d'une sorte d'énergie vitale et créatrice, proches de ce qui les a, à un moment de leur existence profondément nourries, proches d'une perception forte du pays natal dans le sens où il demeure la matrice de leur inconscient.

Arriver d'un autre lieu et écrire dans une autre langue que la sienne posent des questions d'appartenance de tout ordre. La question de la langue est inévitablement au départ la question du lieu, comme l'exprime si bien Edmond Jabès :

Je n'ai jamais su où j'étais. Quand j'étais en Egypte, j'étais en France. Depuis que je suis en France, je suis ailleurs. Encore le problème de l'étranger. L'étranger ne sait plus quel est son lieu. L'étranger part pour un pays comme s'il pouvait se réfugier dans une image idéale. Mais aucun pays ne ressemble à une pareille image. Il n'y a que la langue. Si un étranger vient dans un pays parce qu'il en choisit la langue, il y trouve son lieu. Mais il trouve son lieu où? Simplement dans cette langue.¹

Ainsi, cette partie se chargera de montrer que le retour au pays natal est constant dans l'œuvre d'A. Djébar et de L. Sebbar, profondément attachées à leur terre-mère, à son histoire, ses paysages, et surtout à ses langues. En effet, si le thème de la mémoire est primordial pour l'écriture, la langue reste un élément essentiel dans la réflexion sur la mémoire, puisqu'il s'agit pour ces écrivains de savoir dans quelle langue elles ont parlé de leur pays, et de leurs enfances. La réflexion sur la langue s'avère comme un axe principal de l'écriture, centrée sur la problématique de la terre natale, dans un rapport à l'histoire, à la mémoire des ancêtres, et dans une certaine mesure, aux héritages interrompus par la présence coloniale en Algérie.

La deuxième partie de notre travail *Des écrivains au cœur de la problématique des langues* a pour objectif d'identifier le statut et les fonctions de différentes

¹ JABES, Edmond. *Un Étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. Paris: Gallimard, 1989, p. 44.

langues en présence chez A. Djébar et L. Sebbar, pour examiner par la suite quelques aspects du transfert de cette situation dans l'espace du texte littéraire. En effet, l'Algérie est un pays multilingue, où à l'intérieur même des frontières du pays cohabitent, dans un triangle linguistique, le français, l'arabe classique et dialectal ainsi que le berbère. Ces langues sont pourtant cloisonnées, car dans chacune d'entre elles résonne un pan différent de l'histoire. Le français, langue du colonisateur, irrémédiablement marqué par un rapport d'autorité, demeure ainsi souillé par le sang des conflits de la guerre d'hier.

Tout au long de cette partie, nous aurons à cœur d'analyser les pratiques langagières d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar, et de les positionner dans le paysage littéraire contemporain. Pourrait-on parler d'une langue qui domine ? Y-a-t-il un équilibre entre les différentes langues ? Comment est perçue la langue d'écriture ? Voici quelques questions auxquelles nous tenterons d'apporter une réponse au cours de cette partie.

L'examen de la dimension textuelle des romans révélera la présence d'un discours tout à fait singulier de la langue française, en proie à la présence parfois dominante, de la langue d'origine des auteurs et des personnages des romans. Nous verrons que pour dire les lieux de l'entre-deux langues en français, l'œuvre d'A. Djébar et de L. Sebbar se construit entre déchirement et hospitalité, entre langue arabe non écrite et écriture de cette langue en langue marâtre, ou langue adverse, entre la grammaire imposée par le colon et l'idiome que l'écrivain réinvente, livre après livre, laissant entrevoir une forme particulière de la pluralité des langues.

Notre troisième partie *Ecrire en langues ou les voix de Babel réconciliées* s'intéressera justement à ce phénomène d'hybridité textuelle, et de plurilinguisme littéraire dans un cadre plus large, celui de tout texte francophone postcolonial. Nous montrerons que la pratique littéraire en langue étrangère -qui représente sans contredit un phénomène marquant de la contemporanéité-, a transformé l'esthétique et la langue littéraires, et au-delà, les contextes culturels.

Aussi, écrire aujourd'hui en langue étrangère c'est « provoquer sciemment ou non, des interférences de langues et de cultures ».¹

Partant, la question de la textualité des langues dans l'écriture littéraire francophone se pose avec pertinence. Notre objectif sera de montrer que les écrivains francophones postcoloniaux engendrent le mythe d'une langue de soi, leur permettant d'inventer ce qu'ils n'ont pas connu, ou ce qu'ils ont perdu. En d'autres termes, il s'agit ici de formuler une définition du plurilinguisme littéraire apte à rendre compte de la situation des écrivains francophones dans la langue.

Dans un premier temps nous nous proposons de décrire ce phénomène de métissage linguistique à l'œuvre dans le texte francophone, à travers une série de concepts clés tels qu'établis par les grands théoriciens. Notre objectif est de réunir les fils qui donnent à ces écritures une identité qui les unifie, non seulement individuellement, mais d'une manière aussi significative au niveau plus large d'écritures étrangères en français.

Notre second chapitre invite à explorer l'étrangeté familière du français, dans des textes littéraires habités par l'imaginaire de toutes les langues du monde. Ainsi, nous montrerons que cet état d'entre-deux langues n'est pas seulement propre aux écritures francophones, mais concerne tous les écrivains de la modernité, qui ne peuvent plus selon Edouard Glissant, écrire en faisant abstraction des imaginaires des langues qui les entourent, même quand ils ignorent ces langues.

Ceci nous mènera au constat qu'un écrivain est toujours un étranger professionnel, quelque soit la langue dans laquelle il écrit. Artisan des grandes révolutions littéraires, il lutte avec des armes spécifiques pour changer l'ordre littéraire établi. Il innove et bouleverse les codes littéraires les mieux admis, contribuant ainsi à changer en profondeur, à renouveler et même à bouleverser

¹ DION, Robert. LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. *Ecrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec : Nota bene, 2002, p. 5-6.

les critères de la modernité, et partant, les pratiques de toute la littérature mondiale.

Ainsi envisagée, cette étude nous donnera l'occasion de voir se construire une nouvelle forme d'écriture, surgit de la présence de ces auteurs à la croisée de plusieurs langues et cultures. Ceci nous mènera à la conclusion que dans l'espace de l'écriture littéraire et créative, le rapport à la langue reste personnel, individuel et intime. Aussi, de *Nostalgie, des récits en français qui nous parlent d'Algérie* à *Ecrire en langues ou les voix de Babel réconciliées*, passant par *Des écrivains au cœur de la problématique des langues*, cette thèse propose de découvrir des écritures qui tiennent leur richesse et leur originalité de toutes les langues du monde.

PREMIERE PARTIE

*Nostalgie : des récits en français qui nous
parlent d'Algérie*

INTRODUCTION

S'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, l'exil reste terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. S'il est vrai que la littérature et l'histoire évoquent les moments héroïques, romantiques et glorieux, voir triomphants, de la vie d'un exilé, ces instants n'illustrent que des efforts destinés à résister au chagrin écrasant de l'éloignement. Ce qui est accompli en exil est sans cesse amoindri par le sentiment d'avoir perdu quelque chose, laissée derrière pour toujours.

Au cours du XX^{ème} siècle, beaucoup d'écrivains provenant de pays différents, souvent des anciennes colonies françaises, mais aussi des pays de l'Europe de l'Est ou de l'Extrême Orient, qui n'ont pas connu des formes de domination ou de conquête françaises, ont abandonné leur terre et leur langue maternelle, et ont choisi la langue française comme lieu d'accueil, d'hospitalité et de création. Leur expérience de l'exil, par ce qu'elle comporte de surprises, de traumatismes et d'exclusions, a favorisé l'émergence d'une parole littéraire singulière. Confrontés à la différence de culture, de langue et de société, ils sont amenés à mettre en scène et en fiction leur parcours, et à réinventer des formes littéraires et poétiques, capables de rendre compte de leur situation spécifique.¹

Arrachées à la richesse de leur culture et de leur langue d'origine, A. Djébar et L. Sebbar constituent deux auteurs qui ont vécu les atrocités d'un exil, imposé par la présence française en Algérie. Dans leur travail d'écriture, la fiction les renvoie constamment à leur point de départ, à la fracture initiale qu'elles ont eu à vivre.² Dès lors, l'écriture intervient comme force de survie, intégratrice de tous ces facteurs morbides, jugulant les tensions ontologiques pour faire naître dans l'euphorie libératoire, une nouvelle identité réconciliée. Aussi :

¹ L'exilé consacre ainsi la majeure partie de sa vie à compenser une perte qui l'a désorienté, en se créant un nouvel univers à maîtriser. Aussi, il n'est guère étonnant que l'on compte parmi les exilés, de si nombreux romanciers, joueurs d'échecs, militants politiques et intellectuels.

² Aimé Césaire décrit le traumatisme du retour à la terre natale « mutilée » dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : PUF, 1947. Pour Albert Memmi, l'exilé garde en soi une « terre intérieure », enfouie dans la mémoire collective. *La terre intérieure*. Paris : Gallimard, 1976.

[...] Dans le déroulement des textes, l'Algérie se manifeste souvent en premier lieu. C'est le pays de l'enfance, le pays de l'enfant qui vit encore en soi. [...] C'est le creuset de tous les sens qu'on aiguise, le réceptacle des inscriptions sensibles et sensuelles, le lieu de « marquage » rituel, de l'imprégnation.¹

La première partie de ce travail de recherche interroge, dans une perspective comparatiste, la représentation du pays natal dans l'œuvre d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar. En effet, la place du pays natal dans l'écriture de ces deux auteurs est telle, qu'elle s'érige en principe structurant la fiction. Aussi, nous auront à cœur de monter comment la logique du pays natal intervient au niveau de la diégèse, privilégiant une narration du souvenir, convoqué par la mémoire, au détriment de la représentation conventionnelle d'une certaine réalité vécue.

Notre objectif sera d'examiner la manière dont ces auteurs écrivent leur pays d'origine, ainsi que le lien qu'elles entretiennent avec cet espace symbolique de l'enfance. Aussi, et tout au long de cette partie, l'analyse tâchera d'apporter une réponse aux interrogations suivantes : comment l'écriture se constitue-t-elle comme lieu d'expression d'une perte géographique et identitaire dans l'œuvre d'A. Djebar et de L. Sebbar ? À quoi renvoie le pays natal présent avec force dans le champ de l'écriture ?

L'analyse nous mènera ainsi à déterminer la façon dont ces écrivains sont demeurées, en dépit des bouleversements et des changements de mémoire, de langue et de vie, qu'elles ont eu à subir, proches d'une sorte l'énergie vitale et créatrice, proches de ce qui les a, à un moment de leur existence, profondément nourries, proches d'une perception forte de la nature dans le sens où elle demeure la matrice de leur inconscient.² Partant, l'Algérie devient le territoire d'envole de leurs rêves que leur environnement immédiat leur refusait.

¹ VIROLLE, Marie. « Ecrivains algériens : le troisième pays », in TALAHITE-MODLEY, Anissa. *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Presse de l'université d'Ottawa, 2007, p. 59.

² CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Traversée », in LE BOUCHER, Dominique. *Terre Inter-Dite*. Paris -Alger : Chèvre-Feuille étoilée -Barzakh, 2001, p. 16.

Nous verrons qu'A. Djébar se situe entre mémoire et oubli, en créant des personnages qui se présentent tout d'abord comme des êtres de mémoire, puis comme des victimes de leurs temps. Entre le souvenir d'un temps révolu et le fossé qui les sépare d'un temps présent, ils sont en quête de territoires dans des lieux, qui progressivement deviennent étrangers. Aussi, le traitement de l'espace géographique, politique, privé et romanesque se confond avec « une recherche continue d'un centre perdu, et qui n'est pas retrouvé ».¹

La romancière fait de la mémoire un espace complexe qui permet aux protagonistes de reconstruire leur identité et leur histoire.² Partant, et bien que pur produit de l'imagination, son œuvre s'ancre tout naturellement « dans son expérience personnelle de jeune fille arabe et dans un donné historique et social de son Algérie natale dont elle ne peut faire abstraction ».³

La recherche d'un territoire perdu est également un motif récurrent dans les œuvres de fiction de L. Sebbar.⁴ Des territoires géographiques à ceux de l'enfance, des territoires cartographiques aux territoires imaginaires, un labyrinthe se forme, une forêt de symboles qui mène à un lieu charnière : la frontière.⁵ Les personnages se situent dans cette zone hybride qui n'appartient à aucun camp particulier, et qui détermine leur regard et leur identité périphériques.

Parmi les couches qui forment le palimpseste romanesque, le territoire de l'enfance prend une part importante. C'est la première couche qui apparaît dans la structure d'un roman. Les souvenirs se fixent dans les morceaux de terrains revendiqués, et les lieux se mettent ainsi à parler des êtres du passé.

¹ SAID, Edward. *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Paris : Actes Sud, 2008, p. 201. Traduction de Charlotte Woillez.

² Assia Djébar affirmait déjà dans *Ces voix qui m'assiègent* qu'écrire « c'est tenter désormais de fixer, de rêver, de maintenir un ciel de mémoire », Paris : Albin Michel, 1999, p. 203. C'est nous qui soulignons.

³ MILO, Giuliva. *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Bruxelles : Peter Lang, 2007, p. 29.

⁴ Dans son livre *Leïla Sebbar*, Michel Laronde la présente comme « une écrivaine française au nom arabe, algérien, qui porte le poids de la terre natale », in « Itinéraire d'écriture », Paris : L'Harmattan, 2003, p. 15. C'est nous qui soulignons.

⁵ Leïla Sebbar déclare elle-même être dans ce lieu de la frontière, « au bord de chacun de ces bords » qui la constituent. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 185.

L'œuvre de L. Sebbar se situe essentiellement dans le temps passé, celui des souvenirs de l'enfance, et la mémoire essaye d'être la plus précise possible. L'auteur utilise l'art du souvenir, et le narrateur se place dans une zone de souvenirs. En vieillissant, l'écrivain jette un regard nostalgique sur ses années d'enfance passées en Algérie, et le présent lui semble un grand inconnu. Physiquement installée dans un temps aux repères changeants, elle se projette dans un halo de souvenirs, dans une référence constante à un passé qui devient un temps mythique.

L'analyse de la place accordée au pays natal dans l'espace de l'écriture des œuvres d'A. Djébar et L. Sebbar, nous conduira à affirmer que ces auteurs construisent leur propre mémoire à travers celle des personnages qu'elles mettent en scène, et que la fiction les aide à retrouver l'Algérie de leur enfance, puisque elles savent que dans la réalité, elles ne la retrouveraient pas complètement. Aussi :

Histoire personnelle et histoire collective se mêlent pour faire perdre à la notion de pays sa valeur référentielle et mettre en relief toute sa valeur symbolique intériorisée, et le plus souvent, imaginaire.¹

¹ BONN, Charles. Préface à TALAHITE-MODLEY, Anissa. *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Op. Cit., p. 05.

Chapitre I

Mémoire d'un impossible retour au pays natal¹

I. Présentation des œuvres étudiées

Dans son *Journal*, en date du 18 décembre 1960, Mouloud Feraoun rapporte cette scène de manifestation : la foule des habitants de la Casbah, après avoir lynché un automobiliste européen, qui venait de forcer les barrages et d'écraser un des leurs, emporte le corps de l' « Arabe ». « À ce moment, note Feraoun, le hasard fait sortir de chez lui un jeune professeur pacifique, qui espérait rejoindre son cours. On se jette sur lui, on brûle sa voiture et on l'égorge. Le malheureux avant de mourir criait qu'il était arabe mais, précise l'auteur, il le criait en français ». Ce drame pourrait illustrer, en partie, le propos du roman d'Assia Djebar, intitulé *La disparition de la langue française*.²

L'automne 1991, Berkane, le protagoniste du roman, revient en Algérie après vingt ans d'exil en France. Irrépressible, son bonheur de retrouver les lieux de son enfance envahit les premières pages de l'œuvre. Pourtant, cette décision de Berkane, prise sur un coup de tête, quelques temps plus tôt en France, passe outre le contexte socio-politique algérien. En effet, la guerre civile fomentée et le pays couve un profond malaise, dont la magnitude de l'éruption prochaine ne peut s'expliquer que par la violence du refoulé, relatif à la guerre de libération.

¹ Précisons que le terme « mémoire » ici utilisé ne renvoie aucunement à un type d'écrit sommaire, contenant des informations ou instructions comme serait *Les mémoires* de Montaigne, ou à un type de dissertation scientifique ou philosophique, mais plutôt à la faculté qu'a l'être humain de se rappeler et de garder des souvenirs de certains faits particuliers. Nous verrons que les différents personnages des œuvres étudiées effectuent un retour au pays natal, que celui-ci soit réel ou symbolique, qu'il soit voulu ou forcé. Tout comme Aimée Césaire dans son *Cahiers d'un retour au pays natal*, ils sont tous habités par un sentiment d'exil qui les pousse à la quête identitaire.

² Nous pensons qu'il existe plusieurs similitudes entre le personnage du professeur, celui de Feraoun, et Berkane, le protagoniste de notre roman. Le *Journal* de Mouloud Feraoun n'est pas seulement un journal intime qui relate la rythmique d'une vie privée. Il est un témoignage d'une pure vérité, une œuvre vécue au cœur de l'incandescence, notée au jour le jour et se rapportant aux événements de la terrible guerre d'Algérie. De plus, ce journal entamé le 1er novembre 1955, restera hélas inachevé le 14 mars 1962 quand l'auteur sera assassiné. Tout comme Feraoun, Berkane entamera à son retour en Algérie la rédaction d'un journal qui restera lui aussi inachevé, suite à la disparition dont il sera victime, à cause de sa langue française, tout comme ce jeune professeur.

Dans une Algérie en crise, où les gouvernements successifs ont adopté une politique de la lutte armée, doublée d'un silence officiel couvrant des pans entiers de la guerre d'indépendance, Berkane retourne donc sur les lieux de son enfance et de sa jeunesse. Commencent alors à surgir des images du passé, des chapitres d'une histoire personnelle mise en veilleuse pendant longtemps, et d'autres, des différentes strates de l'histoire du pays, des musiques, des souvenirs, des parfums, mais surtout des mots, des inflexions de voix, la tendre chaleur de la langue de sa mère, celle plus âcre de la rue. Savoir naviguer dans l'espace de l'entre-deux langues s'impose alors à lui comme une nécessité.

Lorsqu'en 2003 Assia Djebar publie son roman, la guerre civile algérienne est officiellement terminée. Pourtant, malgré (ou peut-être à cause de) l'amnistie, et pareille aux corps de tous les disparus qui n'ont jamais été retrouvés, la vérité reste évasive, inaccessible, introuvable : qui sont les véritables responsables de ces années d'atrocité et de sang, à qui ont-elles profité et surtout, ont-elles réellement pris fin ? Comment dès lors dire l'horreur de ce qui a vraiment eu lieu, et comment raconter le cauchemar quand le silence officiel pèse sur le passé récent, réveillant les souvenirs d'autres silences plus profondément enfouis dans la mémoire. Comment raconter la violence de la guerre, et d'abord, dans quelle(s) langue(s) ?¹

L'œuvre se compose de trois grandes parties, portant chacune une épigraphe, une indication chronologique, et intitulées successivement « Le retour » automne 1991, « L'amour, l'écriture » un mois plus tard, et « La disparition » septembre 1993. Ces parties se subdivisent à leur tour chacune en trois chapitres.

La première partie « Le retour », décrit le personnage principal du roman, Berkane, qui se réinstalle en Algérie. Marise, sa compagne française vient de le

¹ Le titre ambigu et provocateur du roman, place d'emblée le jeu du récit sous le signe du fait linguistique en tant que donnée majeure de l'interrogation identitaire, historique et personnelle. Cependant, sa structure rigoureuse contraste ironiquement avec la thématique essentielle de l'œuvre ; la disparition de son personnage principal en l'occurrence.

quitter, sur quoi il décide de prendre une retraite anticipée pour enfin réaliser son rêve de jeunesse : écrire. Cette partie se scinde en trois chapitres qui incluent deux lettres que Berkane va écrire à Marise, sans toutefois les lui envoyer.

Dans la deuxième partie, « L'amour, l'écriture », entre en scène la nouvelle aimée, Nadjia, appelée « La visiteuse », titre que porte le premier chapitre de cette partie. Le deuxième chapitre intitulé « Journal d'hiver » reprend tout logiquement le journal intime de Berkane, à partir de la dernière nuit passée avec Nadjia. Le troisième chapitre quant à lui, intitulé « L'adolescent », est en fait le roman de formation que Berkane avait prévu d'écrire en arrivant dans son pays natal, il décrit en six moments les événements marquants de sa vie d'enfant et d'adolescent durant la guerre d'Algérie.

La troisième partie du roman, « La disparition », est à situer en septembre 1993, après la disparition définitive de Berkane. Les trois titres des chapitres de cette partie reprennent les noms des trois personnes les plus importantes dans la vie du protagoniste, respectivement « Driss » son plus jeune frère, « Marise » l'ex-compagne, et « Nadjia », la nouvelle aimée.

Le roman est profondément ancré dans l'Histoire de l'Algérie. Les personnages, -témoins et acteurs- y sont confrontés en permanence. Deux périodes se trouvent privilégiées. La première correspond à la montée du nationalisme et à la guerre de libération (1954-1962). Malgré le conflit qui génère de multiples horreurs, les diverses communautés semblent cohabiter : sont ainsi évoqués juifs, musulmans et pieds-noirs, autant à Alger avec Berkane qu'à Oran avec Nadjia, parfois avec complicité. Il est aussi question des luttes entre nationalistes, et contre les harkis.

La seconde évoque la guerre civile du début des années 1990. Trente ans après la guerre d'indépendance, le pays n'est pas guéri de ses plaies : violences, enlèvements, assassinats sont de mise. Le roman évoque les courriers anonymes dont Driss est victime, le meurtre de Tahar Djaout, la chasse aux intellectuels

francophones, la clandestinité, l'exode, la solidarité étrangère. C'est d'ailleurs dans ce contexte que va disparaître Berkane.¹

Dans *Oran, langue morte*, Assia Djébar choisit de se glisser au plus près du corps et du cœur des femmes algériennes. Elle se remémore en elles pour être leur mémoire. Entre passé et présent, ici et ailleurs, la vie entravée par le tourment de leur nation, obligées de vivre dans la clandestinité ou de braver la menace, elles continuent leur marche silencieuse, perpétuellement en danger, avec se superposant à l'image des pères massacrés, celle -à venir- des fils, des maris ou d'elles-mêmes.

Le lecteur de cette œuvre est très vite plongé au cœur de l'actualité algérienne. « Récits des femmes de la nuit algérienne », écrit Assia Djébar. Récits de femmes dans une Algérie en proie au terrorisme intégriste. Parole féminine sur cette violence au quotidien. Quoi écrire sur une tragédie sans visage, où l'arme du crime et la victime portent le même nom : Algérie ?

Le titre énigmatique, est une ouverture sur le cimetière des vivants et des morts. Les vivants sont en sursis, les morts ne le sont jamais totalement. Assia Djébar, orfèvre du verbe, cisèle ses douleurs et ses abattements. Incompréhensions et deuils infinis. C'est avec une rage froide, née d'un amour déçu, que l'auteur s'attaque aux années noires de l'Algérie. Ces années où intellectuels et journalistes tombaient comme des oiseaux. Cela donne des nouvelles tristes. Justes mais tristes. Belles mais toujours tristes. L'écrivain exorcise ses angoisses.

Mais fort étrangement, ce qui ressort de l'ensemble, c'est moins l'atmosphère du cauchemar que la tendresse que les diverses narratrices arrivent à faire passer dans des récits qui, écrits à la première personne, adoptent le plus souvent le ton de la confiance, voire du chuchotement. La langue morte qu'essaient de

¹ Ces deux périodes de l'Histoire algérienne choisies par la romancière, semblent nécessaires à l'accomplissement de l'acte créatif. D'une part l'immersion dans le présent le plus bouleversant, obsédant et accaparant, d'autre part, la volonté de recul et de mise à distance qui permet l'analyse, le déploiement de l'imaginaire, et la symbolisation.

retrouver ces narratrices est celle d'un alphabet perdu, analogue à celui dont il était déjà question dans *Vaste est la prison*¹ : héritage cette fois non plus des signes inscrits sur la pierre, mais des avancées du désir et de la passion, d'autant plus troublantes qu'elles doivent se cantonner dans l'inachevé, l'inaccompli, le précaire.²

L'œuvre peut ainsi se lire comme une longue réflexion sur l'écriture, seule apte à entretenir le dialogue avec les disparus, seule capable de garder en mémoire les instants privilégiés vécus en leur compagnie. Histoires de deuils donc que celles-ci, mais histoires d'amour également, car écrire l'amour, c'est peut-être après tout l'unique façon de le faire échapper à la langue morte de l'oubli. Les paroles, constate la romancière en fin de parcours, posent jalon avec la rage, la peine amère, et la goutte de lumière à recueillir dans l'encre de l'effroi.

L'amour, l'affect, l'évocation, la mémoire, le désir, et la mort, prennent corps dans une série de cinq nouvelles, un conte et un récit, deux entre-deux, entre désir et mort, entre France et Algérie, une postface et un nota-bene où l'auteur témoigne de sa reconnaissance à ses amis, « sources vives de mémoire et transmetteurs d'émotion » (OLM, p. 382). Au fil des sept textes qui composent ce recueil, c'est la respiration heurtée d'un pays en proie à la violence que fait entendre Assia Djebar, dans une œuvre tragique où esthétique et réalité n'ont nulle complaisance l'une envers l'autre.

II. Le récit d'un homme qui disparaît sur le chemin du retour

Forme privilégiée de la représentation de l'homme et du monde, le roman se construit autour d'une fiction qui met en place les aventures d'un ou de plusieurs personnages. Aussi, l'univers romanesque et les personnages représentés offrent une réflexion sur l'homme. Dans cet univers, un personnage désigne un être réel ou fictif. Il possède des caractéristiques qui définissent aussi bien son extériorité que son intériorité. En mettant en scène un personnage de papier, l'auteur lui attribue des rôles plus ou moins importants, selon la fonction qu'il remplit dans le

¹ Paris : Albin Michel, 1995.

² GAUVIN, Lise. « Dans l'encre de l'effroi, Oran, langue morte », in *Le Devoir*, 17 mai 1997, p. 11.

récit. Ainsi, il évolue au fil des événements racontés, tout comme sa relation avec les autres personnages.¹

En tant que thème littéraire, l'immigration est un phénomène qui n'intéresse la critique que depuis quelques années. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à lire la mise au point de Charles Bonn au début du colloque de 1994 sur la littérature des immigrants :

Les immigrations ont été jusqu'ici fort peu étudiées d'un point de vue littéraire, et c'est ce manque que nous aimerons commencer à combler, tout en profitant de l'avance notable des sociologues dans ce domaine.²

Ce constat, qui traduit le retard accusé par la critique littéraire, révèle au même temps que le sujet n'est pourtant pas nouveau en littérature, qu'il a pris de l'ampleur et qu'il est digne d'intérêt. La littérature de tout temps a fait cas du phénomène de l'immigration, ne serait-ce que dans sa simple variante qui est le voyage. Le sujet devient de plus en plus prépondérant en littérature, du fait même de l'évolution exponentielle du phénomène social.

Cela a entraîné la naissance d'un nouveau personnage littéraire : celui de l'immigré, dont la sédimentation est déjà perceptible sous la figure du Huron chez Voltaire, et du Persan chez Montesquieu. Sans nommément apparaître comme immigrés, ces personnages sous la figure de l'étranger qui désigne « cet individu venu d'ailleurs pour se fixer de manière temporaire ou définitive dans un pays ou un territoire autre que le sien »,³ ne posent pas déjà moins les problèmes liés à l'établissement de soi sur un sol autre que son territoire natal. Ce

¹ Nous pouvons cependant avancer que cette notion de personnage reste encore aujourd'hui l'un des concepts les plus contestés. Vincent Jouve notait d'ailleurs dans son article « Pour une analyse de l'effet-personnage » (*Littérature*, N° 85, 1992, p.31) que la notion de personnage est encore « une des notions les plus problématiques de l'analyse littéraire ». Acteur, fonction ou rôle thématique, les notions concurrentes, et souvent plus précises, ne manquent pas.

²BONN, Charles. (Ss. dir. de). *Littératures des immigrations : un espace littéraire émergent*. Paris : L'Harmattan, 1995, p. 11.

³ATANGANA KOUNA, Christophe-Désirée. *La symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 17. Pour un auteur comme Gérard Siary « l'immigré est peut-être le personnage central et déterminant du XX^{ème} siècle ». Tel est d'ailleurs le titre de son article dans COLOMBE, Michel. (Ss. dir. de.) *L'emprunte du social dans le roman depuis 1980*. Université Paul Valéry III, 2005.

nouveau type de personnage a créé de nouvelles représentations qui ont rendu du coup son étude intéressante.

A. Djébar fait partie des nombreuses grandes voix de la littérature qui ont vécu cette expérience temporaire l'immigration, puis définitive de l'exil, et qui se plaignent de la déchirure et de la dépossession qu'elle implique.¹ Chez l'écrivain, le champ littéraire « dévoile une crise identitaire qui se cristallise dans la figure de l'immigré ».² Les personnages qu'elle met en scène représentent des entités à travers lesquelles elle nous invite à observer le phénomène de l'exil, et l'état d'exilé, constituant ainsi dans le roman « le lieu d'un investissement à la fois idéologique et personnel ».³ Chez Chacun d'entre eux, la rupture effectuée avec le pays natal, suite à l'exil rend l'écriture possible, elle la sollicite même.⁴

L'écriture convoque une mémoire d'un ordre qui fut, d'histoires à protéger, à relire. Elle déroule le fil conducteur qui relie ses personnages hors temps, chaîne répétitive qui fait sens à l'intérieur du texte, sans ancrage identificatoire dans le corset rigide des référents culturels ordinaires. Ces personnages singuliers sont en rupture de légitimité historique et culturelle, bouleversent l'ordre établi des choses, rompent leur enfermement, détruisent les sens uniques, perturbent les lieux communs, explorent le temps et lui rendent ses histoires et ses espaces dans leurs dimensions multiples.⁵

¹ ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005, p. 08. Rappelons qu'après s'être exilée à Paris, puis à New York, Assia Djébar a vécu loin de son pays natal jusqu'à sa mort en février 2015.

² ATANGANA KOUNA, Christophe Désirée. Op. Cit., p. 11.

³ Ibid.

⁴ La pratique scripturale représente une composante commune à la majeure partie des personnages des œuvres étudiées. Les différents personnages écrivent, en rédigeant un journal intime, mais surtout en correspondant avec des personnes aimées. C'est le cas de Berkane dans sa correspondance avec Marise, ou encore celui de la narratrice d'*Oran, langue morte* qui écrit à son amie Olivia. Dans la nouvelle *La fièvre dans des yeux d'enfant*, Isma fait revivre, grâce à l'écriture, la figure de son amie Nawal assassinée, qui sera « désormais sa mémoire ». (OLM, p. 87), elle s'interroge sur la manière dont elle pourra « conserver pour plus tard » afin de « ne pas oublier ». (OLM, p. 88), la voix de son bien aimé Omar. Le thème de l'écriture dans une langue étrangère est fortement présent dans ces œuvres, et nous constatons que ces personnages écrivent surtout pour préserver de la disparition un passé dont le souvenir et la mémoire sont toujours présents.

⁵ C'est ainsi que l'auteur s'attache à dessiner le destin de quelques couples mixtes, puisqu'ils mettent en évidence les racines de la violence collective, et quelques moyens de la surmonter. Ces couples individuels vont rejouer le destin des deux pays, l'Algérie et la France.

Mais, ce qui caractérise le plus les personnages d'Assia Djébar c'est qu'ils éprouvent tous « ce besoin de reconstituer une identité à partir des réfractions et discontinuités de l'exil ». ¹ Chez ces personnages la situation d'exil est vécue comme une dépossession et une repossesion de soi. Exil et quête sont ainsi liés, l'un déclenche et favorise l'autre. Personnages en souffrances, placés dans un mal-être profond, ils cherchent tous une identité nouvelle, un nouveau visage ou statut, mais aussi une langue neuve qui exprimerait un être libéré des poids de l'exil. ²

Aussi, ces personnages ne se révèlent pas par poussées successives de leur vie intérieure, c'est l'auteur qui les prend en charge, les présente dans leur statut social et leur fonctionnalité, explique leur nature et surtout « interprète leurs positions diverses vis-à-vis de l'événement, préservant ainsi leur singularité ». ³ Elle les inscrit constamment dans l'espace de l'entre-deux, du décentrement national et de la multiplicité. ⁴

La Disparition de la langue française ⁵ porte l'indication générique de roman, cependant elle oscille entre celui-ci et le récit oral. D'un côté, nous avons affaire à une œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu précis des personnages donnés comme réels : elle fait connaître leurs psychologies, leurs destins, leurs aventures. D'un autre côté, nous constatons la relation orale de faits vrais ou imaginaires, à teneur biographique. Aussi, le temps du récit est malléable, il se dissipe entre souvenirs et histoire. La langue quand à elle, dans un geste similaire, oscille entre parole et écriture. ⁶

¹ SAID, Edouard. Op. Cit., p.247.

² À ce titre, l'épigraphe de Georg Trakl que porte la première partie est significative de cette présence de la thématique de l'exil dans le roman « *En terre obscure repose l'étranger* ». C'est nous qui soulignons.

³ CHIKHI, Beïda, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*. Paris: PUPS, 2007, p. 20.

⁴ GAFAITI, Hafid. *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djébar, Rachid Mimouni*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 204.

⁵ Premier roman dans lequel le protagoniste est un homme. Anna Rocca note dans son article que « l'opposition entre le monde masculin et le monde féminin qui caractérise souvent l'œuvre d'Assia Djébar s'estompe dans ce roman ». « Assia Djébar. La mémoire, le témoignage et l'érotisme : *Les nuits de Strasbourg* et *La Disparition de la langue française* » in DAHOUDA, Kanté. GBANOU, Sélom. *Mémoires et identités dans les littératures francophones*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 75.

⁶ Dans son œuvre *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Milo Giuliva parle d'une œuvre qui « essaie de concilier les différentes écritures dans un seul genre », Op. Cit., p. 53.

Ce roman qui se distingue des précédents par ce titre-rupture nous traîne essentiellement sur les méandres et les traces du destin d'un homme, Berkane.¹ En effet, le fil conducteur de *La Disparition de la langue française* est « la reconquête identitaire de Berkane, rendue possible en raison d'un double retour, au pays natal et à son dialecte maternel »,² écrivait Cécilia Francis. Assia Djébar explore le périple psychique et linguistique de ce personnage masculin, situé au seuil de la cinquantaine, qui après vingt ans d'exil décide, peu après le départ de sa compagne de dix ans, d'effectuer un retour au pays natal. Ici se concrétise un projet d'écriture, plusieurs fois avorté auparavant :

Il avait rangé ses manuscrits refusés successivement par les éditeurs de Paris, et même, une fois, par un éditeur renommé de province. (DLF, p. 18).

Il entreprend la rédaction d'un récit en vertu d'un processus graduel d'anamnèse, lui permettant de retrouver les souvenirs oblitérés de sa jeunesse. D'ailleurs, il est bien dit dans le roman que Berkane est essentiellement rentré en Algérie pour « écrire un roman » (DLF, p. 20), « écrire en français » (DLF, p. 136- et p.141), écrire tout court. Aussi, l'amnésie, la perte de repères mémoriels, et une aphasie relative à une partie forclosée de ses années de jeunesse, faute de mots adéquats pour les exprimer, sont à l'origine de son sentiment de dissolution identitaire aggravé par la brisure non définitive avec Marise.³

Après divers récits autour de ce qu'elle appelle les « exilées de l'écriture », voici une voix d'emblée identifiée comme celle d'un homme qui ouvre le roman par l'expression : « Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays... » (DLF, p. 13). Ce pays ne sera nommé ni comme Algérie, ni comme pays natal ni comme

¹ Des informations biographiques sur l'auteur nous laissent penser que le personnage de Berkane est inspiré de celui de son arrière grand-père maternel, Malek el-Berkani ibn Essahraoui, chef des tribus des Berkani et Sahraoui à béli menacer, et grand révolutionnaire contre le colonialisme français pendant la guerre d'Algérie. Aussi, à travers le retour de Berkane que l'auteur met en scène, elle symbolise le retour de celui-ci, exilé avec la famille des Berkani à l'île de Cayenne jusqu'à la fin de la guerre d'Algérie. Ajoutons à cela le fait qu'Assia Djébar a signalé, lors du Colloque intitulé *Littérature et transmission. Sur l'aire de la dépossession pouvoir chanter*, organisé à Cerisy en juin 2008, que le roman (particulièrement le lieu de la Casbah) est inspiré d'un témoignage oral, celui de Djaffar, dont le nom figure dans la dédicace de ce roman.

² « Autour de l'écriture baroque d'Assia Djébar », in FRANCIS, Cécilia. VIAU, Robert. (Ss. dir. de.) *Trajectoires et dérives de la littérature-monde*. New York : Rodopi, 2013, p. 160.

³ Ibid., p. 167.

patrie, mais comme « homeland »¹ – un mot dont il reconnaît l'étrangeté et qui, du coup, peut être lu comme signe inaugural de distance. Mais, dès le deuxième paragraphe, ce mot va coexister avec l'expression « chez moi », qui désigne l'espace que recouvre une maison héritée :

Premier jour donc en « homeland », moi revenu « chez moi » dans « le chez moi » qui m'est dévolu de l'héritage paternel. (DLF, p. 13).²

Cette fluctuation initiale d'expressions et de langues par rapport à la relation entre l'espace et l'individu, annonce l'ambiguïté même des expériences de l'exil et du retour, vécues par Berkane en une sorte d'inversion moderne du trajet d'Ulysse. De retour au pays après une longue absence, Berkane reste auprès de la mer qui le lie / le sépare du pays de l'exil. Très rapidement il va reconnaître que le retour au pays [le] « saisit » [le] « ficelle », [l'] « emprisonne » (DLF, p. 22).

La séparation avec le pays de l'exil se trouve condensée et personnifiée par une figure de femme, l'amante française, Marise / Marlyse ou tout simplement « l'absente », qui l'a quitté. Or, la Française devient paradoxalement plus présente en raison de la « mer d'encre » et de « la nuit sans lune » (DLF, p. 32), sur lesquelles s'ouvre la maison du retour de Berkane qui est aussi le foyer de son nouvel exil.

La maison du bord de la mer, où le protagoniste se laisse bercer par la douceur d'une vie tranquille de retraité, représente « un espace marqué par la sensualité des délices culinaires, et par la jouissance que libère la relation de Berkane avec Nadja. Elle peut être identifiée comme espace charnel ».³ Cependant, elle se transforme en un lieu de solitude, de souvenirs et d'étrangeté car tout, des meubles jusqu'aux moindres petits objets, devient la relique d'une vie passée à

¹ L'auteur utilise ici ce mot anglais, « Homeland », qu'on ne peut traduire littéralement en français ; le pays natal ne correspondant pas exactement à la signification du mot anglais.

² « Homeless at home », cette citation d'Emily Dickinson est mise en exergue de la troisième partie du roman, intitulée « La disparition ». Le thème du chez-soi, du « Homeland » donne déjà à partir de la deuxième ligne du roman le ton et apparaît en filigrane à travers tout le roman. Ce thème est directement lié aux souvenirs de l'enfance, à la mémoire et à la recherche identitaire.

³ SCHUCHARDT, Béatrice. « Manifestation d'une esthétique interstitielle dans *La Disparition de la langue française d'Assia Djebar* », in ASHOLT, Wolfgang. CALLE-GRUBER, Mireille. COMBE, Dominique. (Ss. dir.de.) *Assia Djebar : littérature et transmission*. Paris: PUPS, 2010, p. 371-372.

laquelle Berkane s'accroche. La maison se transforme en ce qui reste de la présence maternelle perdue, et le protagoniste s'y retrouve pour mieux contempler son esseulement.

Ses vingt ans d'émigration, passés donc dans l'exil, pèsent sur lui. Il approche de la cinquantaine, il en paraît dix de moins, or il s'est senti soudain vieux ou plutôt usé : « Usé alors qu'il est en pleine maturité ». (DLF, p. 15). Il ne trouve plus de sens à son existence, et n'arrive plus à tracer son avenir. Un état d'hallucination, de perte de tout repère, d'immobilité dans le temps et de mutisme, propre à toute personne dont le destin est d'être exilée, le saisit quelques jours avant la prise de sa décision :

Il n'alla pas chez le médecin, ni à son bureau, erra dans Paris, prenant un bus jusqu'au terminus, un autre bus, dans un autre sens, jusqu'au terminus, finit par s'immobiliser debout, sur un quai de la seine, puis assis sur le rebord de pierre, les pieds ballants au-dessus de l'eau souillée du fleuve, oisif ou contemplatif, absent en somme, heures lentes jusqu'au crépuscule, jusqu'à l'heure nocturne où il rentra lentement dans son studio de célibataire : le silence l'envahit. (DLF, p. 16).

Berkane apparaît comme un personnage emmuré dans une solitude absolue, hanté par des ombres. Un état de détresse qui va l'accompagner pendant une longue période : « de nouveau une hamada, désert de pierre grises, apparut en lui, longtemps ces jours d'avril se déroulèrent ainsi jusqu'à ce que le taraudât le désir d'entendre les vagues ». (DLF, p. 17). Ce bruit des vagues semble revenir des temps lointains, du temps de son enfance :

Ce clapotis si proche semblait revenir de plus loin, d'un arrière noyer profond, qui s'exhumait : il reconnut, incertain d'abord, puis sûr de lui, les murmures de la mer du temps où il était petit garçon. (DLF, p. 17).

Menant une vie de retraité les premiers jours de son retour, Berkane décide enfin d'écrire une première lettre adressée à Marise, dans laquelle il s'interroge sur les raisons de ces années d'exil, sur « ces longues années écoulées en France sans but... ». (DLF, p. 20). Il s'inquiète pour son devenir une fois de nouveau au

pays natal, et exprime ses peurs : « Que t'arriveras-t-il sur cette terre ? Une voix perdue resurgie, elle crie, elle me tire hors de moi ». (DLF, p.22). Ce brouillage intérieur que provoque en lui l'arrivée sur la terre natale, l'invite à prendre des chemins de traverse, guidé par l'inconscience de ce « petit garçon ressuscité qui a peur de ce retour au pays natal... ». (DLF, p. 22). Aussi, il lui faudra reprendre depuis son enfance.

Le roman trace avec justesse le portrait d'un exilé aux prises avec sa conscience : personnage en crise depuis des années, à présent dans l'abîme de son exil, Berkane cherche une raison à son existence, un objectif à sa vie. S'il dit être revenu au pays natal pour « déposer ces deux décennies d'exil » (DLF, p. 20), il s'interroge sans cesse sur les véritables raisons de son retour : « « Est-ce pour cela que tu es rentré au pays ? », une voix en moi, même pas ironique. Dans l'attente, je suis en attente ». (DLF, p. 27). Il représente une sorte de « figure liminale, prise dans une errance tant psychique que physique »,¹ pour qui le retour s'avère enfin possible. Il dessine le portrait de tous les exilés qui ressentent « un vif besoin de constituer leurs vies brisées ». ² Exil et quête identitaires se trouvent étroitement liés, de sorte à ce que l'un déclenche l'autre.

Rompre l'exil, retrouver son pays et sa langue, un pays, une langue et un amour. C'est sur ces trois axes d'ancrage que l'identité de Berkane va se construire et se reconstruire tout au long du récit. Aussi, toute l'histoire du roman est traversée par une mémoire en fragments d'un être en quête de soi, et dont la construction ou la reconstruction d'une identité se fait possible, grâce au retour au pays. Cette reconstruction identitaire laisse transpar tre une quête d'un espace dans une langue, mais aussi celle d'une langue dans un espace.

Le retour au pays natal semble nécessaire à cet homme qui veut revoir les lieux, réentendre les voix. De nouveau dans son pays et dans sa langue d'origine, un dialecte de la rue algéroise, la mémoire se met en marche. Au cours de ce lent voyage, elle va se construire, se constituer. C'est donc un roman sur le retour au

¹ FRANCIS, Cécilia. Op. Cit., p. 162.

² SAID, Edouard. Op. Cit., p.246.

pays natal, avec ce que l'on en attend de joie de la redécouverte, mais aussi de mélancolie, et parfois même de déception. Ce retour en Algérie, lente évocation du passé sous forme de souvenirs épars, est l'occasion de reconstituer un kaléidoscope identitaire, d'assembler un puzzle du moi. Aussi Berkane se recompose-t-il ; se reconnaît-il peu à peu par le biais de la confrontation du passé, comme si l'instinct du petit garçon de la Casbah qu'il était se réveillait enfin en lui.

Mais contrairement à son attente, et une fois arrivé en Algérie, Berkane est animé par un étrange sentiment, un trouble inattendu se manifeste en lui, un sentiment de perte, d'égarement, de non reconnaissance des gens et des lieux, longtemps laissés derrière lui. Le fait paradoxal est que c'est précisément le moment du retour qui provoquera la véritable expérience de l'exil. Ainsi, le texte souligne le fait que l'arrivée en Algérie représente pour Berkane moins un véritable retour qu'une expérience incertaine, au-delà du connu. Le protagoniste vit son retour dans une confusion totale, comme « un malaise de la chaire et du bas ventre » (DLF, p. 21). Aussi, et par l'intermédiaire de ce personnage, le lecteur entre dans une histoire personnelle, à la fois simple et complexe.

Exilé de l'enfance, Berkane découvre que sa déception le pousse au mutisme, forcé à une quarantaine de deuil, comme s'il était atteint d'une « épidémie maléfique » (DLF, p. 67), et dont seule l'écriture pourra le sauver. Aussi, celle-ci représente un moment de recherche constante de ses propres marques, de son origine, et un lieu d'affirmation d'une identité individuelle originale. À travers l'acte d'écriture, il tente à la fois de retrouver les lieux de la mémoire et de l'enfance tout en étant confronté à une impossibilité. Cependant, l'écriture s'offre aussi comme moyen cathartique, un moyen de réconciliation avec soi-même et avec le passé, grâce auquel Berkane dépasse sa condition d'exilé.

Le rapport entre la langue maternelle, les sons de l'enfance retrouvés et l'écriture en langue française est un des thèmes récurrents dans l'œuvre d'A. Djébar, thème qui a une dimension autobiographique comme le fait remarquer l'auteur dans *Ces voix qui m'assiègent*. La naissance à l'écriture de Berkane est

comme un raccourci de quelques grands thèmes de l'œuvre djebarienne, qui ont tous trait à la langue. Le rôle du français comme langue d'écriture, l'importance de la langue maternelle pour la vie sentimentale et l'amour du couple, la prise de sons sur les lieux de l'enfance qui mène à l'écriture, d'abord à celle de lettres, puis quand l'amour avec Nadjia s'en mêle, à l'écriture d'un roman, finalement le rapport entre oralité et création, sont au cœur du roman.

C'est d'ailleurs pour écrire sur sa vie de jeune algérien, au temps de la guerre d'indépendance que Berkane part retrouver les lieux qui l'avaient vu prisonnier de l'armée française en 1962, le camp du Maréchal, à Tadmait : « Prendre des photos de ces lieux, surtout parler à des gens âgés qui peuvent se souvenir de notre camp de détention ». (DLF, p. 184). Cependant quelques jours après, il disparaît mystérieusement sur les routes de Kabylie.¹

Dans son étude sur l'œuvre de l'écrivain, Mireille Calle-Gruber avance à juste titre que « le silence est constitutif dans l'œuvre d'Assia Djébar ».² Nulle part ailleurs cette affirmation n'est peut-être aussi bien illustrée que dans ce roman. Car le silence soudain de Berkane ne dit pas seulement sa disparition physique et la violence qu'il a subie, il signifie également l'interruption brutale de son histoire (celle qu'il rédigeait aussi bien que celle qu'il vivait), la fin prématurée du récit qu'il écrivait des événements auxquels il avait participé lors de la guerre, et le silence de sa voix qui narrait en français ce qu'il avait vécu dans le pluriel des langues de l'Algérie.

Mais ce silence raconte surtout la violence faite à sa tentative de recoller les morceaux de son moi algérien éclaté, car s'il est vrai qu'au cœur du récit de ce personnage s'inscrivent les souvenirs pendant si longtemps refoulés de la guerre de libération, il n'en demeure pas moins que c'est la violence de tout ce passé

¹ Convoqué au commissariat de police, Driss, son frère cadet explique les raisons du retour de Berkane. Il avait choisi de revenir vivre retiré dans un village du bord de la mer et il écrivait. Ce détail attira l'attention du commissaire, qui interrogea Driss, l'œil soupçonneux : « Il écrivait ? ». (DLF, p. 185). Le conflit des langues en Algérie est encore cité. À propos de Dellys, Berkane affirme à son frère : « Ce n'est que le début de la Kabylie. Les gens de Dellys sont d'ailleurs arabophones ». (DLF, p. 184).

² CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001, p. 98.

mal assumé, mal compris et mal étudié qui sera à la base de sa disparition lorsque, taraudé par le désir de revisiter son camp d'emprisonnement, il disparaît sur les traces de son passé.¹

Ainsi, entre les décombres et la terreur d'une Algérie au bord de la guerre civile, Berkane assiste et témoigne de cette « Disparition » tout au long du récit. D'abord celle de Marise, ensuite celle de Nadjia, enfin l'illusion de retrouver ce paradis perdu d'enfance, vécue au rythme d'un temps non retrouvé. En somme, le tout disparaît quand sur le chemin de la mémoire et du souvenir, la douleur renaît de plus bel.²

Une histoire dans l'Histoire, personnelle, sensuelle, parfois violente, mais toujours passionnante. Ainsi, une certaine maturité littéraire semble nécessaire afin de saisir le contexte politique et historique du roman, pour suivre les variations temporelles, les changements de narrateurs, ainsi que pour comprendre et analyser les réflexions et sentiments de ses personnages. Le souci de la structure narrative, dans laquelle s'inscrit la question identitaire posée à la langue et à l'Histoire est manifeste. Il conjugue la clarté du style au travail de mise en abîme du récit.

III. De la mémoire des lieux aux lieux de mémoire

1. La notion de lieux de mémoire

Historien français, Pierre Nora a dirigé une œuvre éditoriale majeure pour l'histoire culturelle intitulée *Les lieux de mémoire*,³ où il ambitionne de recenser les principaux monuments, lieux et symboles qui ont contribué à fonder l'identité française à travers l'Histoire. Les lieux de mémoire sont des éléments matériels

¹ Le livre exprime une sorte de hantise de la disparition, celle de Berkane à la fin du roman, celle qui justifie le titre du roman. Comme si une certaine absence était la seule réponse possible à l'invivable et à l'impensable, qui finissent par annuler même l'ultime survivance du corps et du désir.

² Berkane est décrit comme un personnage emprisonné dans son passé colonial, victime de ses souvenirs. Son retour au pays pour écrire restera une énigme sans explication. Son livre quant à lui restera inachevé tout comme sa quête identitaire.

³ Paris : Quarto-Gallimard, 1997.

ou idéels qui jouent un rôle dans la constitution de l'identité collective, en étant parfois instrumentalisée par différents acteurs aux mémoires concurrentes.

Cette notion, on le voit bien, est relativement récente, puisqu'elle n'apparaît qu'à la fin des années 80¹ et désigne des lieux liés à certains événements exceptionnels du passé, souvent intervenus dans un contexte traumatique, celui d'une guerre par exemple,² et dont la collectivité a choisi d'entretenir le souvenir. La notion symbolise aussi l'ensemble des repères culturels, lieux, pratiques et expressions issus d'un passé commun.

Les traces du passé prennent un sens nouveau lorsqu'elles deviennent mémoire, en prenant appui sur des supports vivants et contemporains. Selon Pierre Nora :

Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore. [...]. Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, [...] ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité [...].³

Et à l'auteur d'ajouter qu'un lieu de mémoire dans un sens plus large du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit.⁴

Les lieux de mémoire tentent l'exploration sélective, mais variée et systématique, des topoï de la mémoire collective. Comme l'annonce P. Nora, il faut entendre par « lieux », des lieux topographiques, monumentaux et fonctionnels. En dépit de l'extension du sens que peut revêtir ce terme, son choix met l'accent sur le topographique. Ce lien entre la mémoire et l'espace, la prédilection de la mémoire à s'incarner dans des lieux, des représentations des lieux, ou des discours sur les lieux, Gaston Bachelard l'explique ainsi :

¹ Précisément en 1984. Jusque dans le début des années 80, le terme « haut lieu du souvenir » servait le plus souvent à désigner un lieu qui avait été le théâtre d'un événement particulièrement significatif de l'histoire d'un pays. On doit sa popularisation à cet ouvrage incontournable de Pierre Nora.

² Dans une longue et dense introduction, dont le titre à lui seul évoque la problématique du projet, « Entre Mémoire et Histoire », Pierre Nora explicite le concept de lieu de mémoire dans son rapport à l'Histoire.

³ *Les lieux de mémoire*. Vol. 1, Op. Cit., p. 44.

⁴ Ibid.

La mémoire -chose étrange-, n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens Bergsonien. On ne peut revivre les années abolies. On ne peut que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours.¹

C'est ainsi que le lieu de mémoire, quand il est géographique, possède alors le plus souvent une fonction rituelle et ontologique : celle de s'y rendre pour tenter de faire le deuil et comprendre un événement pas toujours appréhendable, pour se l'approprier et pour être capable de transmettre sa mémoire aux générations suivantes. La visite du lieu, comme preuve matérielle d'un événement proprement insurmontable, permet alors d'intégrer l'histoire personnelle et familiale dans la grande Histoire.

2. Retour sur les lieux de l'enfance

Dans ses fictions, Assia Djébar retrace la vie de plusieurs personnages qui vivent dans l'Algérie colonisée ou indépendante, ou situés entre la France et l'Algérie. Le lieu, et plus particulièrement la ville, prend souvent une place privilégiée dans l'histoire, à tel point qu'elle est non seulement intimement liée au destin individuel d'un personnage, mais qu'« elle devient un lieu symbolique de l'Histoire franco-algérienne ».²

De ce fait, l'auteur recourt à un procédé stylistique qui permet de lire la sémiotique urbaine dans une nouvelle perspective.³ À mesure que les protagonistes se déplacent dans la ville, à la recherche de leur identité, de leurs

¹ *Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957, p. 28.

² NARR, Sabine. « Écriture palimpsestique de la ville chez Assia Djébar et Leïla Sebbar », in BÄHLER, Ursula. FRÖHLICHER, Peter. VOGEL, Christina. (Ss. dir. de.) *Figurations de la ville palimpseste*. Tübingen : Lendemanns, 2012, p. 102.

³ À maintes reprises, les titres des romans annoncent déjà la fonction programmatique de la ville, comme c'est le cas dans le recueil *Femmes d'Alger dans leurs appartements* (1980), où elle donne la parole aux femmes d'Alger, restées muettes dans le tableau d'Eugène Delacroix portant le même titre. On peut aussi penser à *Loin de Médine* (1991), *Les nuits de Strasbourg* (1997), ou encore au recueil de nouvelles *Oran, langue morte*. Dans d'autres textes, la référence à la ville se fait d'une manière plus vague ou plus générale, comme c'est le cas dans *Vaste est la prison* (1995). Le lieu peut également être nié, comme dans *Nulle part dans la maison de mon père* (2007).

souvenirs et de leur histoire, les multiples strates identitaires, historiques et culturelles de la ville sont mises à nu. Les textes proposent ainsi une réflexion complexe sur la ville, qui oscille entre faits et fiction, entre affirmation et négation du lieu, entre lieu de mémoire, lieu identitaire et non-lieu.

Dans *La Disparition de la langue française*, la Casbah d'Alger représente un lieu central pour l'action du roman.¹ Lieu de mémoire et d'histoire, c'est ainsi qu'elle a été choisie par l'auteur pour figurer le retour du protagoniste à la recherche de ses souvenirs d'enfance, et de son identité. Ce lieu a pour fonction de donner corps à la mémoire de Berkane,² dont la disparition à la fin du roman symbolise aussi l'extinction de toute une mémoire collective. Chez ce personnage, le présent ne peut finalement être vécu qu'à travers « l'optique du lieu qui n'est situé ni dans le présent ni dans la Casbah contemporaine, mais ailleurs ».³

Dès son retour au pays natal, Berkane songe à son territoire d'enfance qui l'a vu grandir, à ce lieu symbolique qui renferme une grande partie de sa mémoire et de ses souvenirs. Ainsi s'envole son imagination vers les rues de la Casbah d'Alger. Les retrouvailles avec le quartier d'enfance tant attendues, sont qualifiées de jour du véritable retour :

Son impatience d'aller retrouver « son » quartier d'enfance est visible, aussi et « comme pour un rendez-vous amoureux, [il] appréhende le « moment » tout en piaffant d'excitation intérieure. (DLF, p. 60).

Depuis son installation à la villa du bord de la mer, en marge de la capitale, le calme de nouveau autour de lui, déclenche le travail de la mémoire, laissant

¹ La dédicace est destinée à Djaffar. Elle se lit comme suit « À Djaffar, dont l'amour pour la Casbah m'a inspiré ce roman », (DLF, p. 05). Il s'agit du personnage principal du film italo-algérien réalisé en 1966 par Gillo Pentecorvo, intitulé *La Bataille d'Alger*, interprété par Yacef Saadi, un ex-commandant du F.L.N. Acteur-producteur du film, ce dernier a contribué à immortaliser la Casbah, malgré les vives controverses entourant le récit filmique, en raison notamment de la représentation de la torture employée par les parachutistes français lors de la guerre.

² Dans son article intitulé *Les espaces mnémoniques dans le romans d'Assia Djebar*, Beïda Chikhi explique comment la mémoire des êtres et des choses passe nécessairement à travers celle des lieux chez Assia Djebar, in *Itinéraires et contacts de cultures*, N° 13, 1^{er} semestre, 1991, p. 105.

³ O'RILEY, Michael. « Victimes, héros et spectres du passé colonial dans *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar », in *Nouvelles études francophones*, Vol. 21, N° 1, printemps 2006, p. 156.

ressurgir intérieurement les différents épisodes de sa vie d'enfant à la rue Bleu. En effet, pour Berkane la Casbah n'est pas un simple lieu, car tant de souvenirs et d'émotions sont liés à cet espace, symbole de la liberté et pour la plupart du temps oasis de sécurité. Lieu de mémoire individuelle, elle représente aussi un lieu historique de mémoire collective : « mon esprit est habité par une mémoire, comment dire, collective ? ». (DLF, p. 60). Une plongée en arrière le saisit, comme si c'était lui qui reculait dans la mécanique du temps, comme une visée obsédante lui procurant un regard rétrospectif sur ce lieu.

L'expédition vers Alger, pour se retremper dans l'atmosphère particulière de la Casbah n'aura lieu que huit jours après son arrivée au pays. Et c'est d'abord la joie des retrouvailles, de la redécouverte. Avant d'y entrer Berkane la contemple de loin :

Je fixe goulûment la tache triangulaire de « ma » montagne, de ma ville « pomme de pain », de ma Casbah, mon antre, ma forteresse, mon quartier, *houma*. [...] Ma Casbah j'y retourne, j'y reviens, mon cœur y bat. [...] Ô ma Casbah, mon navire, mes deux îles, mes premiers pas... (DLF, p. 64).

Il émet le désir de retrouver les lieux d'autres fois, stables et inchangés. vingt ans d'exil vont-ils lui paraître soudain irréels ? Et les lieux perdus d'autrefois redeviendront-ils proches :

Tant de fois, enfant, il aimait se perdre dans cette cohue d'hommes lourds, dans ce magma d'odeurs de fruits et de viandes grillées, de crie et de plaintes des radios, de mélodies d'amour égyptien, à l'infini déchirées ; tant de fois dans l'exil, ensuite, il s'est imaginé que le microcosme de cet univers passé garderait à jamais sa réalité, mais dans quels lieux intacts ? (DLF, p. 55).¹

¹ L'exil, et nous avons conscience d'énoncer un truisme, est d'abord un départ. Tout exil, même s'il prend l'apparence d'un acte déterminé, d'un engagement personnel délibéré, n'en est pas moins le résultat de pressions extérieures (politique, économique, social...). Fruit d'une nécessité extérieure mais aussi intérieure, l'exil se traduit par un déplacement spatial d'une part et par une coupure temporelle d'autre part: l'exilé manifeste un désir de retour mais la rupture accomplie est toujours définitive; on peut revenir dans un lieu quitté et regretté, on ne peut restaurer le passé, aussi l'exilé est-il forcément un homme changé, marqué d'abord par une perte. Chez lui, l'exil génère une quête qu'il est nécessaire d'envisager comme un questionnement qui suppose et engage une remise en question du passé, du présent, du futur, de l'identité collective et individuelle.

Il arpente les rues de la ville qui le conduisent vers le passé, vers le drame colonial vécu. Il ne se souvient de rien, pourtant il n'a rien oublié. Ni la rue Bleue de la demeure familiale, ni la rue de la Fontaine de la soif, ni la rue de la Maison détruite : «Rues en lacis [...] il va les revoir dans le claire-obscur de ce vieil Alger : Djazirat el Bahdja- la belle, la glorieuse ». (DLF, p. 53). La Casbah offre à Berkane ses venelles, ses ruelles en nœuds, en escaliers, mais tandis qu'il roule vers Alger, une inquiétude se lève en lui, suscitée par les noms changeants des rues et des artères ; aux noms français d'hier (rue du Chat, de l'Aigle, du Condor) ont succédé les noms arabes d'aujourd'hui : (rue du Palmier, rue de la Fontaine de la soif, rue de la Grenade...).¹

Les souvenirs de Berkane se succèdent, ceux des femmes voilées, des invisibles trop visibles qu'il voyait passer dans les ruelles de la Casbah, alors qu'il était enfant :

Passantes au voile blanc de soie et de satin, celles dont les yeux noircis de khôl vous regardent fixement, au-dessus de la voilette raidie sur l'arête du nez. Vont-elles se présenter à lui, les invisibles trop visibles à cause de ce regard insistant ? (DLF. p. 54).

Cependant, la visite du quartier d'enfance attendue comme véritable retour par le protagoniste exalté, ne se livre qu'en demi-teinte : la réalité de l'an 1991 semble refuser le dialogue avec le souvenir. L'avenir, pétri de souvenirs d'enfance, piétine. Le trajet du retour est celui du nord vers le sud, de l'Europe opulente vers un pays fragile, à l'architecture délabrée, à la population désœuvrée. Le spectacle est difficile, désolant. Face à une société changée, muée, Berkane comprend l'impossible du retour, du moins dans son acception brute, à la fois géographique et temporelle. Désorienté, il vit « les retrouvailles [...]

¹ La main mise sur la ville d'Alger en 1830 d'un pouvoir colonial, à la culture différente, marque une période de grandes modifications et transformations à la Casbah. Aussi, Berkane se souvient des différents noms français que portaient les rues de la Casbah, mais à son retour de son exil, il s'étonne de voir se substituer aux noms français d'autrefois des noms arabes. Il est ainsi de la Rue Bleue où il habitait, dénommée ainsi en raison de la couleur de plusieurs de ses habitations, et qui à son retour avait pris un nom arabe.

irréremédiablement fissurées, partant à la dérive, comme un paquebot qui se pencherait juste avant de s'enfoncer ». (DLF, p. 67).

La Casbah lui devient une sorte de non-lieu, « un lieu de passage non maîtrisable dans lequel se manifeste l'intervalle entre les peintures de la mémoire et l'expérience physique du présent ».¹ De ce fait, ce vieux cœur de la capitale, territoire de l'enfance représente un « espace mnémonique, fait de durée, chargé d'images et de sensations, doublement anaphorique, visité et revisité, qui porte les stigmates des paradis perdus de l'enfance ».²

À la recherche de son royaume perdu à jamais, Berkane se trouve confronté, sous une lumière implacable et presque en images désolées, à des lieux mués quasiment en non-lieu de vie, en aires d'abandon et de dénuement, en un espace marqué par une dégradation funeste : « Mon royaume d'autrefois, je l'ai cherché dans les moindres rues, les artères, les placettes, les impasses et jusqu'aux fontaines, aux petites mosquées, aux oratoires des carrefours » (DLF, p. 67). C'est présentée à lui alors l'image d'une ville qui semble être victime d'« une catastrophe soudainement arrivée ». (DLF, p. 66), ou d'un « séisme récent » (DLF, p. 66), dont les gens auront tardé à réparer les outrages.

Dure est la confrontation avec cette épidémie maléfique et ces lieux délabrés « emplies de familles qui semblent êtres arrivées là, quelques jours avant et non pas voici des années ». (DLF, p. 67). Dans cette atmosphère presque irréelle, artificielle, même par son caractère vibrant et plat à la fois, ce qui le marque, c'est une vision de la pauvreté comme « élément manifeste d'un présent éphémère caractérisant cette image de la Casbah qui paraît, elle, être une allégorie du passé ».³

Royaume de son enfance, la Casbah forteresse, ville-village, de montagne et de mer, lui est devenue désert du fait de son état de dépérissement misérable : « je

¹ SCHUCHARDT, Béatrice. Op. Cit., p. 366.

² CHIKHI, Beïda, *Assia Djebar. Histoires et fantaisies*. Op. Cit., p. 46.

³ SCHUCHARDT, Béatrice. Op. Cit., p. 373.

suis définitivement en perte, serait-ce désormais de ma seule enfance ?... ».¹ (DLF, p. 67). Cependant, et en dépit de sa déception, il tente, à la manière d'un amoureux qui accomplirait, en direction de l'amante, une seconde tentative de réconciliation, une dernière visite de son quartier. Mais tout comme sa rupture avec Marise, c'est à une autre forme de rupture que Berkane se trouve confronté une seconde fois : rupture avec le temps, les événements, les lieux, et la société. Le dialogue qu'il tente d'établir avec l'espace de l'enfance et l'espace du passé semble totalement rompu, définitivement impossible, alors il se débat impuissant et halluciné.

Enfant à « la mémoire soudain oblique » (DLF, p.54), rendu à ses souvenirs perdus à jamais, d'une enfance folle dans la Casbah bruyante et gaie des années 50, Berkane écrit une lettre à Marise pour lui raconter ses désillusions concernant la Casbah.² Véhicule illocutionnaire, l'écriture épistolaire « permet à Berkane d'exalter sa consternation à l'égard de l'épidémie maléfique, de l'immobilisme, ayant contribué à la désintégration du lieu tant vénéré ».³ Sa lettre sera ponctuée par des idées de frustration, de désolation et de délaissement, qui couronnent paradoxalement une quête d'un lieu d'appartenance, celle-ci débouchant sur du néant. Alors, il annote pour lui / pour elle :

Je n'ai pas retrouvé ces lieux d'une vie autrefois foisonnante, grouillante, je les ai cherchés, je ne les ai pas encore trouvés alors que je t'écris. (DLF, p. 65).

Berkane constate son incapacité à trouver les mots pour écrire et décrire sa déception, lui qui croyait retrouver les lieux de son enfance intacts, ces lieux qu'il a laissés il y a juste vingt ans :

J'ai vraiment cru être simplement parti « ailleurs », quoi de plus banal, la vie des lieux, des gens, -je le croyais- resterait

¹ L'idée d'un Homeland en Algérie est anéantie par la réalité du présent auquel Berkane se trouve confronté. Il devra ainsi faire le deuil de sa Casbah : « Demain, très tôt, j'irai à la capitale, ou plutôt dans ce cœur ancien que je sais, hélas devenu misérable...El Bahdja... ». (DLF, p. 31).

² Il fera la même chose avec Nadjia : « À Nadjia, le matin du dernier jour, j'avais proposé d'aller nous baigner, juste face à la maison, elle refusa en silence, hochant simplement la tête. Je me mis soudain à lui parler de ma Casbah : l'état de déliquescence où je l'avais retrouvée, quelques jours auparavant ». (DLF, p. 115).

³ FRANCIS, Cécilia. Op. Cit., p. 165.

jaillissante derrière moi, donc en moi aussi- moi m'étant cru momentanément le séparé, l'éloigné. (DLF, p. 65).

Il s'oublie dans ce passé d'images mortes, et décrit à Marise sa plongée dans un très profond silence, livré à son incapacité à dire ses malaises et à décrire ses réactions.

Cependant, ce qui alimente le malaise de ce personnage, désormais sans repères historiques et identitaires, c'est cette anesthésie des mémoires en pays du tiers-monde, qui a entraîné une lente et irréversible dégénérescence de son quartier d'enfance : « abandon presque voulu par les pouvoirs publics locaux ne tenant même pas compte du passé prestigieux des lieux ». ¹ (DLF, p. 68). Quand au souvenir de la bataille d'Alger qu'à connu la Casbah, on s'est contenté de remplacer les noms souvent évocateurs du passé colonial, par simplement les noms d'état civil de tant de victimes de la répression de 57. ² Son indignation vise à montrer la façon dont la complexité de l'histoire coloniale est simplifiée, dans la création de monuments commémorant le statut de la nation en tant que victime de l'histoire coloniale.

Berkane se reconforte par le rappel du passé glorieux de la Casbah, renvoyant à la bataille d'Alger, qui fut le soulèvement de la population algérienne musulmane contre le pouvoir colonial. Cet événement historique demeure à ses yeux auréolé de mystères et de gloire. La bataille « est évocatrice du croisement interculturel des peuples vivant en coexistence, et de la résistance aux forces coloniales, image certes nostalgique, à laquelle il assimile son amour pour Marise ». ³

À travers ce travail de mémoire auquel se consacre Berkane tout au long du roman, il s'agit aussi de décrire le syndrome d'une société en crise d'identité, sans projet, où règne surtout l'instantané. Une telle « pathologie » pourrait aussi s'expliquer par le fait que l'auteur, inquiète de la précarité existentielle du

¹ La Casbah constitue un lieu de mémoire historique. Pendant la colonisation française, elle était le lieu de la résistance à l'ennemi et un champ de bataille qui a connu plusieurs affrontements.

² C'est encore source à l'appui qu'Assia Djebar, selon sa méthode habituelle, dénonce sans ambages tous ces discours pompeux et ces commémorations patriotiques qui, depuis longtemps, masquent des pratiques qui obéissent à bien d'autres logiques.

³ FRANCIS, Cecilia. Op. Cit., p. 167.

présent de son pays, et de l'incertitude ontologique de son futur, aurait besoin de se tourner vers le passé pour y trouver des repères, créer du vivre ensemble, et tenter de retrouver une identité affaiblie par une dégradation de plus en plus généralisée. Aussi, elle nous propose une vision nouvelle du passé et de l'avenir de son pays.

C'est aussi pour palier la violence et la déception du présent que le passé est idéalisé et choisi comme royaume. L'écriture d'A. Djébar crée un espace de mémoire, où les personnages témoignent des événements qui confondent mémoire familiale et mémoire historique. La mémoire devient un espace aux dimensions multiples qui conserve objets, sensations et odeurs. Son œuvre quand à elle « met en musique des vibrations de ce désir à partir d'une pratique conjointe de la vie, du voyage et de l'écriture ».¹

3. Là où la mémoire rencontre l'Histoire

La guerre de décolonisation est souvent le sujet principal de la littérature algérienne d'expression française, et cette présence obsessionnelle est le signe d'« une mémoire vive non encore figée en souvenir d'une antériorité révolue »,² écrivait Christiane Chaulet-Achour, une des grandes spécialistes de la littérature algérienne. Elle poursuit : « Les œuvres n'offrent pas la visite d'un monument historique classé dans un patrimoine national circonscrit, elles restent « actives » pour comprendre l'actualité, elles parlent d'enjeux encore non négociés ».³ Les romans algériens sont donc le lieu d'une mémoire vive, en devenir, en pleine évolution de la guerre de décolonisation, qui a touché tout le pays.

Les premières générations d'écrivains algériens ont été témoins du système colonial, et leur vie a été influencée par la colonisation. Enfants ou adultes, ces écrivains furent témoins de la guerre et de ses déchirements, et même s'ils résidaient en France à l'époque de la guerre (ce qui est le cas pour A. Djébar),

¹ CHIKHI, Beïda. (Ss. dir. de). *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde*. Paris : PUPS, 2006, p. 10.

² « Barques de passeurs. Fictions entre passé et présent. Tombéza de R. Mimouni et Le désordre des choses de R. Boudjedra » in *Europas Islamische Nachbarn*, N° 02, Wurtzbourg : Köningshausen & Neumann, 1995, p. 111.

³ Ibid.

« leur vie a pris un autre tour sous l'influence de la lutte pour la libération de leur pays ». ¹ Aussi, aucun romancier n'échappera à cette marque de l'histoire, qui constitue une des premières tendances du roman algérien. ²

Née dans une famille engagée dans la résistance contre l'ennemi français, A. Djébar sera impliquée très jeune dans la guerre de libération nationale. Aussi, l'histoire de la guerre d'Algérie a toujours été au cœur de son œuvre. Selon l'auteur « la repossession de l'identité ne peut passer que par l'histoire », ³ dans une écriture qui rétablit continuellement le rapport dialectique passé-présent. Son œuvre reste marquée par une vision de la guerre qui est toujours actuelle, et qui alimente à plein régime la production d'une mémoire culturelle.

Femme écrivain et historienne, « Assia Djébar met l'histoire au centre de son œuvre, celle de l'Algérie, la sienne propre, celle des femmes de sa tribu ». ⁴ Ses écrits mettent en scène un rapport problématique avec un passé qui ne semble plus porteur d'une continuité, dans le présent et dans l'avenir. La mémoire de la guerre, évoquée tout au long des textes, est déjà en soi problématique comme celle de tout événement traumatique. Cependant, c'est surtout la fusion entre mémoire individuelle et mémoire collective, ces deux éléments étroitement liés, que l'auteur cherche à réaliser à travers son travail d'écriture.

Si l'Histoire informe l'œuvre d'A. Djébar dans son ensemble, c'est de manière complexe et variée. Comparer *Les enfants du nouveau monde* ⁵ avec *Les nuits de Strasbourg* ou *Femmes d'Alger dans leur appartement* avec *Le blanc de l'Algérie* ⁶, c'est voir combien se sont développées à la fois la maîtrise scripturale

¹ SCHYNS, Désirée. *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*. Paris : L'Harmattan, 2012, p. 12.

² Dans son article « Guerres en Algérie. Le voile du viol », Christiane Chaulet-Achour note pour sa part, que le travail de narration de cette guerre se faisait plus en littérature que dans le secteur des sciences sociales (sociologie ou histoire), où elle était aussi présente, mais pas de la même façon massive, in *Lendemain*, revue franco-allemande, numéro sur la guerre d'Algérie, 2007.

³ DJEBAR, Assia. « Une femme, un film, un autre regard ». *Demain l'Afrique*, N° 01, septembre 1977, p.13.

⁴ HOLTER, Karin. « Histoire et filiation féminine dans l'œuvre d'Assia Djébar », in CHIKHI, Beïda. QUAGHEBEUR, Marc. (Ss. dir. de.) *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire*. Bruxelles: Peter Lang, 2006, p. 233.

⁵ Paris: Julliard, 1962.

⁶ Paris : Albin Michel, 1996.

de l'écrivain, et sa conscience profonde du monde qui est le sien ; de livre en livre, elle pratique une lecture plus lucide et plus critique de l'histoire de son pays.¹ *L'amour, la fantasia*,² reste cependant son œuvre la plus ambitieuse d'un point de vue historique.³

La perspective employée par l'auteur dans ses œuvres assure au récit historique son originalité, et le distingue par là nettement du discours traditionnel des historiens. Cependant, la conception d'une œuvre d'art à partir de l'architecture nationale, dit surtout son profond désir d'enracinement tant au niveau des thèmes traités que de l'esthétique. Et si cette idée certes ambitieuse, peut ne pas paraître neuve, puisque bien avant, M. Proust avait projeté le plan de *La Recherche* à l'instar de celui d'une cathédrale, « elle a le mérite d'avoir été exploitée de façon originale et personnelle ».⁴

Avant de commencer notre analyse, et pour mieux encadrer l'étude de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans l'œuvre d'Assia Djebar, il nous faut esquisser à grands traits une vue générale de ce qui distingue la mémoire de l'histoire, ce couple qui est depuis une trentaine d'années au cœur des débats scientifiques, sociaux et politiques. Selon Pierre Nora, l'histoire est un discours critique sur le passé, tandis que la mémoire est de nature affective. La mémoire se dérobe à notre volonté, est sélective, contingente, appréciative et partielle :

La mémoire est le souvenir d'une expérience vécue ou fantasmée. À ce titre, elle est portée par des groupes vivants, ouverte à toutes les transformations. [...] L'histoire est au contraire une construction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus, mais qui a laissé des traces. Et à partir de ces traces, contrôlées, croisées, on tâche de reconstituer au plus

¹ Dans ses deux premiers romans, *La soif*, publié en 1957, et *Les impatients* en 1958, la guerre ne joue aucun rôle, mais dès *Les enfants du nouveau monde*, rédigé en 1961 à Casablanca, elle fait son apparition et domine toute la narration.

² Paris : Jean-Claude Lattès, 1985.

³ Il s'agit du roman qui a le mieux tiré profit de la formation d'historienne de son auteur. Portée à son plus haut degré d'élaboration, l'œuvre, par sa puissance d'évocation historique et sa capacité de création poétique, peut être dans le champ de la littérature algérienne encore à la recherche de formes spécifiques d'accomplissement, considérée comme un événement.

⁴ MILO, Giuliva. Op. Cit., p. 37.

près ce qui a dû se passer, et toujours d'intégrer ces faits dans un ensemble explicatif cohérent.¹

Pierre Nora explique également la distinction opérée entre la mémoire transmise et la mémoire acquise : « la mémoire transmise, c'est tout ce qui passe d'une génération à l'autre, y compris l'histoire et son enseignement. La mémoire acquise, c'est ce qui n'est arrivé qu'à vous, ou que vous ressentez comme tel ».² La mémoire est donc susceptible de latence et de réveils. Elle est aussi liée à un groupe dont elle contribue à souder l'identité. La métaphore du membre fantôme (membre amputé, mais dont les nerfs résiduels continuent à envoyer des sensations au cerveau) suggère que la mémoire est une chose qui hante, une chose en creux, et dont le rapport à la réalité est pour le moins problématique.

Les œuvres ici étudiées sont entièrement inscrites dans cet épisode charnel de l'histoire de l'Algérie, que représente la lutte pour l'indépendance. À ce titre, *La Disparition de la langue française* est l'une des œuvres les plus achevées dans la quête de la mémoire individuelle et nationale, et dans la reconstruction du récit historique.³

Dans ce roman, l'auteur fait appel à une mémoire historique ressuscitée, pour la première fois, par une voix masculine, celle de Berkane. C'est dans le chapitre intitulé « L'adolescent » que Berkane va nous conter les événements liés à trois dates majeures de la guerre d'Algérie : les premières manifestations nationalistes à Alger, auxquelles il va assister alors qu'il était enfant, les événements du 11 décembre 1960, où son père et son frère aîné seront incarcérés, et la commémoration de ces événements en 1961, occasion à laquelle il sera à son tour emprisonné. Les événements tragiques que connaîtra la ville d'Oran le 5 juillet 1962, à l'indépendance du pays, seront relatés quand à eux par Armand-Karim,

¹ NORA, Pierre. Entretien dans *Le Monde* 2, Février 2006. Cependant, la pensée de Paul Ricœur peut contribuer à rapprocher mémoire et histoire. Selon l'auteur, il n'y a pas de coupure ontologique entre mémoire et histoire. En faisant dialoguer la philosophie et l'histoire, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003, il met en lumière la dimension narrative du discours historique. Il y souligne l'importance de la trace comme socle commun des opérations historiques et mémorielles.

² NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Vol. 1, Op. Cit., p. 32.

³ Beïda Chikhi envisageait pour l'avenir de l'œuvre djebarienne ce retour avec force de l'Histoire. *Assia Djebar. Histoires et fantaisies*. Op. Cit., p. 123.

personnage de la dernière nouvelle d'*Oran, langue morte*, intitulée « Le corps de Félicie ».

3.1. Les personnages : une mémoire vive de la guerre d'Algérie

Assia Djebar choisit dans la *Disparition de la langue française* le mode du souvenir pour aborder le thème du passé, mais le souvenir est toujours triste. Ce sont tout d'abord des réminiscences qui sont offertes et qui se juxtaposent au présent. Souvenirs et mélancolie se joignent et un halo se crée dans une narration où le temps est suspendu. Les cloisons de la mémoire se détruisent et les vannes du temps s'ouvrent.

Chez l'auteur, le thème de la mémoire adopte un traitement tout à fait postmoderne, car il se déploie dans le sens d'une remise en cause de la métanarration historique, du grand récit totalisant. Dans ce roman, elle propose une version réécrite de l'histoire, ancrée dans l'expérience individuelle, celle de Berkane, et capable de révéler les strates occultées d'un passé méconnu, dépourvu d'archives. Aussi, c'est par l'intermédiaire de ce personnage, et dans sa tentative de repossession graduelle des épisodes oblitérés de sa vie algérienne, que nous assistons à ce genre de ré-énonciation de la mémoire collective.

Personnage dont la voix constitue un témoignage bien réel, puisque issu de son expérience concrète de la guerre, Berkane va faire, à son retour en Algérie une rencontre, celle de Nadja. La rencontre avec cette femme, qui occasionne les retrouvailles avec la langue maternelle, et qui vient palier l'absence de la bien-aimée française, provoque un incroyable mécanisme de retour de mémoire chez le protagoniste :

Notre dernier jour ensemble...Je suis hanté par nos paroles, discussions, remarques, découvertes, et chacun parfois, sous le regard de l'autre, se souvenait comme s'il était seul, mais avec une mémoire plus tenue, remettant à jour les détails des incidents que chacun, isolé, aurait pu croire vraiment perdus : comme si ce regard et cette attente de l'autre, le jumeau, vous restituaient le monde intact, en un film ineffaçable. (DLF, p. 115).

L'Histoire de ce fait s'écrit par reprise, se renvoyant en ricochets les souvenirs des événements à travers la mémoire de ceux qui les ont vécus, ou entendus raconter : « les voix se répondent et se complètent selon un système polyphonique [...] constitutif de l'écriture historique d'Assia Djébar ». ¹

Cependant et pour Berkane, plus que se souvenir de certains épisodes de sa vie d'adolescent, et les raconter à sa nouvelle compagne, il s'agit surtout de « remettre les souvenirs de son adolescence dans une continuité ». (DLF, p. 132). Pour cela, il va bientôt commencer à écrire son journal intime, *L'Adolescent*. Le jeune adolescent se met alors à vivre devant lui. Il bouge, irréel mais fantôme proche, il « rêve », « écoute », « regarde les hommes mûrs » :

J'ai commencé *L'adolescent* la nuit dernière. [...] Une hâte me prend : ma mémoire piaffe comme un cheval qui veut, au plus tôt, sortir de l'écurie et s'élancer, courir jusqu'à l'horizon... (DLF, p. 132).

Berkane se présente avant tout comme porteur d'une mémoire profonde, personnelle et collective enfouie, et qui refait surface à la faveur de récits partagés, et de confidences livrées entre amis, entre amants. Une mémoire qui touche aux horreurs de la guerre coloniale dans l'Algérie française. Depuis qu'il est en Algérie, sa mémoire ne cesse de remuer, faisant remonter les souvenirs à la surface :

Cette nuit, encore ensommeillé, j'ai éprouvé un désir ambigu : pas amoureux ni sexuel, un peu comme doit être, il me semble, une femme enceinte qui sent le fœtus bouger en elle. C'est ma mémoire qui m'a réveillé. (DLF, p. 133).

Sa démarche est de regarder vers l'arrière pour révéler des pans entiers de son enfance. Le regard de la mémoire filtre la narration, et les deux points qui forment le segment narratif sont le temps présent et l'âge adulte d'un côté, et le temps passé et l'enfance d'un autre, décrits à travers un œil réflecteur. Il est dans le passé un enfant-témoin, lancé dans la tourmente dans laquelle tout le pays est pris.

¹ CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Djébar. Ecrire, transgresser, résister*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 87.

Le récit des événements historiques devient, dès lors, un mot-clef dans l'élaboration du roman. Il en appelle d'autres, enchâssés, suscités par une mémoire à fleur de peau, qui se déploie en regards analeptiques. Ce procédé narratif fait des personnages de véritables récitants, conteurs, comme c'est le cas de Nadja, dont l'histoire personnelle rejoint celle de Berkane et l'enrichit de sa touche dramatique. Berkane va ainsi « créer et recréer son identité en tant que héros nomade »,¹ dans un récit où « le passé [apparaît comme] une façon de sauvegarder une intégrité identitaire menacée ». ² Il s'agit du récit d'une conquête identitaire à la fois langagière et littéraire, car retranscrite dans le journal intime tronqué du protagoniste.

Le roman quant à lui dit comment l'écrivain, chemin faisant, prend conscience de la difficulté de narrer à posteriori, une somme d'expériences vécues réellement,³ en leur restituant leur poids d'authenticité historique. L'écrivain libère son œuvre du projet contraignant du témoignage, pour lui permettre d'évoluer vers la quête d'un récit particulier, d'un code et d'un sens autres. « Les torsions imposées à la chronologie débouchent en définitive sur l'idée du temps non retrouvé ainsi que l'énonce sans détour le récit analeptique ». ⁴

Nous pourrions avancer à juste titre, que le roman rejoue le film colonial, à travers une écriture qui souligne la fascination de l'auteur pour la structure labyrinthique et visuelle de la Casbah.⁵ En effet, les manifestations nationalistes liées à ce champ de bataille anticoloniale, avaient déjà commencé en 1952, ce qui montre l'éveil et la prise de conscience, qui ont mis la population face à sa responsabilité, en lui faisant assumer son propre destin. « Le peuple découvre alors sa vraie grandeur et les valeurs humaines : la solidarité, la dignité humaine,

¹ O'RILEY, Michael. Op. Cit., p. 157.

² CLERC, Jeanne-Marie. Op. Cit., p. 86.

³ Pendant la guerre d'indépendance, Assia Djebar a eu une activité militante dans les camps de réfugiés à la frontière algéro-tunisienne.

⁴ CHIKHI, Beïda, *Assia Djebar. Histoires et fantaisies*. Op. Cit., p. 23.

⁵ La mémoire coloniale que véhicule Berkane, s'appuie surtout sur les différentes représentations qu'il en fait de sa Casbah. Bien qu'elle représente le lieu mythique de la quête identitaire, et donc par convention, de la liberté, la casbah avec sa structure labyrinthique symbolise aussi un emprisonnement dans la structure spatiale du colonialisme.

la liberté ». ¹Enfant, Berkane avait assisté à cet événement alors qu'il sortait de l'école :

L'enfant s'était retrouvé peu avant dans une foule vocifératrice, ou joyeuse, il ne sait plus, il suit le flot dans son quartier, l'une des institutrices les avait lâchés juste avant : vite, rentrez chez vous, ne traînez pas ! (DLF, p. 33).

Ses souvenirs de ce jour de manifestation, prennent la forme d'un passé colonial qui ne passera pas, « qui hante le sujet qui cherche à les dépasser ». ²Aussi, nous constatons la présence dans le roman d'un travail de la mémoire qui « construit et structure l'identité du héros ». ³

Toutefois, ce qui intéresse notre protagoniste à travers la relation de cet événement, auquel il a assisté alors qu'il avait six ans, est moins l'événement lui-même que la découverte que celui-ci va susciter : celle d'un emblème de l'identité nationale algérienne. Le narrateur douloureusement intradiégétique, alias Assia Djébar, sait se servir des symboles pour résumer l'Histoire, pour la prendre à partie. Tout détail piquant devient prétexte pour une mémoire emblématique. Il en va ainsi de la guerre des drapeaux à la veille de l'indépendance.

Alors que la maîtresse d'école avait recommandé aux élèves de rentrer directement chez eux, Berkane, attiré par ce « chiffon aux trois couleurs, avec du vert, du rouge, et du blanc », (DLF, p. 34) qu'exhibaient les manifestants, suivi la foule. Rentré chez lui, il fait part à sa mère des raisons de son acte. Prenant un ton de pédagogue, celle-ci explique à l'enfant que ce qu'il a vu est un drapeau, celui des algériens différent de celui des français, avec du vert à la place du bleu. L'enfant s'étonna qu'on cache le drapeau, cependant il conclut avec une logique infaillible, que chacun des deux peuples avait son drapeau, que celui-ci était reconnaissable par ses couleurs, sans pour autant comprendre sa valeur

¹ MILO, Giuliva. Op. Cit., p. 41.

² O'RILEY, Michael. Op. Cit., p. 154.

³ Ibid.

symbolique : « la logique semblait sans faille : chacun son drapeau, sauf que « le nôtre », on le cache, mais pour quoi ? ». (DLF, p. 35).

La découverte de « son » propre drapeau va occasionner un incident, qui restera ancré dans la mémoire de Berkane, celui d'une gifle retentissante qu'il reçoit du directeur de son école. Alors qu'il était élève dans une école de français, avec juste quelques indignes, l'instituteur demande à ses élèves de faire un dessin :

Faites chacun un dessin : tenez, un bateau sur la mer, un dessin en couleur, avec le drapeau sur le mât. (DLF, p. 38).

Berkane s'applique à crayonner son dessin. La couleur bleue pour la mer, la noire pour dessiner le mât, puis il faut colorer les vagues et le ciel. Et c'est là que le souvenir du drapeau exhibé lors des manifestations, ajouté à l'innocence propre à cet âge de l'enfance, vont pousser Berkane vers un acte qui ne sera pas sans conséquence ; il va colorer son drapeau en utilisant du vert à la place du bleu, comme avait expliqué sa mère : « Pour moi, je n'ai pas besoin du bleu ! Eux c'est le bleu, et nous, c'est le vert ! » (DLF, p. 38). Ainsi, il termina son œuvre tout fier d'avoir dessiné son emblème à lui.

Aussitôt le dessin « objet du crime » (DLF, p. 40) remarqué par le maître, l'accusé fut conduit chez le directeur, qui après lui avoir administré une gifle retentissante, conclut que l'élève ne reviendra jamais à l'école sauf accompagné de son père.¹ Le père, Si Saïd, cafetier et Hadj respecté par tous les habitants de la Casbah, est un personnage qui marquera l'enfance de Berkane. Il constitue pour lui un lieu de mémoire qu'il n'a jamais pu transporter dans l'exil :

Durant les jours passés avec Marise, à Paris, j'ai évoqué souvent ma mère ; jamais mon père, comme s'il m'était difficile de le transporter, par la mémoire, jusqu'en France. (DLF, p. 40).

Mais une fois de retour au bercail, il semble pourtant obsédé par cette ombre du père, avec sa carrure, son air bourru et son silence. À peine arrivé au pays, cette

¹ En effet, cette décision tombe comme une catastrophe sur l'élève, car il savait combien pour son père l'école des français était sacrée. Ici encore, quelques similitudes apparaissent entre le personnage de Berkane et celui de l'auteur ; tout comme A. Djébar, c'est le père qui conduit Berkane à l'école française. Sa mère quant à elle « née à la Casbah, mais de parents descendus du Djurdjura, elle ne parlait point kabyle et se voulait citadine jusque dans son arabe raffiné ». (DLF, p. 14).

ombre hante le protagoniste, chose qui l'étonne : « je n'avais pas prévu – à peine suis-je arrivé dans ce village il y a tout au plus une semaine- que cette ombre du père me hanterait ». (DLF, p. 44). L'incident lié au drapeau de sa nation, reste lui aussi ancré dans sa mémoire, qui n'a jamais pu le révoquer même dans l'exil.

En effet, ces événements liés aux premières manifestations nationalistes, sont un prétexte pour un autre événement, celui de la découverte du drapeau algérien par Berkane, avec tout ce que ce composant de l'identité nationale algérienne peut véhiculer de sens.¹ Ce drapeau sera justement exhibé au cours des manifestations du 11 décembre 1960 qui vont suivre. Aussi, « L'Histoire devient un effort de mémoire pour repérer, dans le passé, les silences, les déchirures, les nœuds de toutes sortes, où se dit la réalité vécue par des hommes souffrants ».² Le souci de l'écrivain de se référer à des événements précis, historiquement datés, est évident et il est facile de repérer dans le récit, les informations qu'elle introduit à cet effet.³

Ce travail du souvenir et de la commémoration auquel se livre Berkane, s'avère nécessaire à ce personnage qui exploite, et de différentes manières, tous les mécanismes de la mémoire. Aussi, nous constatons que s'il écrivait au début à Marise dans le but de lui raconter ses retrouvailles avec la Casbah, après avoir rencontré Nadjia, et surtout après que celle-ci soit partie, c'est à elle qu'il écrit dans l'espoir de retrouver le souvenir des nuits passées avec elle : « J'écris, hanté par Nadjia, et j'espère qu'elle reconnaîtra ma voix, en me lisant, un jour, même à l'autre bout de la terre ». (DLF, p. 134). Désormais il écrit, et en terre d'enfance, pour ressusciter la voix de son amante absente, mais aussi ce qu'il avait éteint en lui durant le si long exil :

J'écris en langue française, moi qui me suis oublié moi-même,
trop longtemps, en France. L'amour, l'écriture : je les
expérimente, chaque nuit ». (DLF, p. 135).

¹ Cette symbolique du drapeau va d'ailleurs réapparaître lors d'un incident qui se produira dans le dernier camp où Berkane sera incarcéré. Nous l'aborderons dans un autre point de la présente analyse.

² CLERC, Jeanne-Marie. Op. Cit., p.99.

³ MILO, Giuliva. Op. Cit., p. 55.

Parcourir l'œuvre d'Assia Djébar, c'est à un premier niveau de lecture, repérer différents jalons biographiques : les grands moments de sa vie, un itinéraire spatio-temporel et une évolution sociale qui sont « particulièrement marqués par l'Histoire »,¹ le tout adroitement recrée par la fiction. Dans *La Disparition de la langue française*, le projet de l'auteur consiste à tracer cette Histoire absente des affrontements de la conquête, vue à travers les yeux et les combats des personnes qui ont vécu et subit la guerre.

Cette fresque étale les images diffuses dans la mémoire de la société algérienne des années terribles de lutte anticoloniale. Elle est l'occasion d'un intense travail scriptural alliant histoire nationale et mémoire personnel, osmose symbolisée par les différentes descriptions fournis par le protagoniste du roman. Aussi, et tout au long de l'œuvre « la démarche poétique est cautionnée par la voix de l'historienne qui, mue par l'exigence personnelle de retrouver son identité, va s'approprier l'univers référentiel du passé collectif ».² Histoire et fiction vont s'entrecroiser et fusionner avec la quête de soi et son inscription dans l'Histoire.

Six ans après le déclenchement de la guerre, le 11 décembre 1960³, des manifestations populaires vont éclater, non pas à la Casbah, mais dans le faubourg populaire où de jeunes garçons, suivis assez vite par les femmes descendent dans les rues :

11 décembre : l'explosion inattendue. Clameurs en gerbes qui montent, mains nues élevées, ouvertes au ciel, ou alors déployant des drapeaux algériens sous le nez des soldats français prenant position, visages de défi criant : Algérie algérienne !».
(DLF, p. 137).

¹ CHIKHI, Beïda, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*. Op. Cit., p. 12.

² MILO, Giuliva. Op. Cit., p. 79.

³ Ces manifestations constituent un repère phare dans l'histoire de l'indépendance de l'Algérie, au même titre que le déclenchement de la révolution. Ce jour du 11 décembre, le peuple algérien investissait les rues dans plusieurs villes du pays, et manifestait contre l'occupant français. Plus de 15000 manifestants sont sortis dans les rues et ont hurlé leur ras-le-bol criant leur soif de liberté. Beaucoup d'enfants et d'adolescents seront tués par les parachutistes et les Pieds-noirs, qui ont montré leur haine de l'algérien. Aussi, elles demeurent l'un des événements les plus marquants de l'histoire de la lutte héroïque du peuple algérien, qui a montré toute son unité malgré la violence des affrontements avec les forces d'occupation, qui ont œuvré à anéantir sa volonté et à saper ses composantes matérielles et morales. Elles auront un impact politique mondial, et seront discutées à l'assemblée générale de l'ONU, qui avait adopté deux résolutions successives les 15 et 19 décembre 1960.

À cette époque Berkane avait quinze ans. En compagnie de son frère aîné Alaoua, qui venait d'être libéré de prison, il écoutait la radio à la maison. Une speakerine relatait le déroulement des manifestations à Belcourt. Celle-ci terminait son commentaire par une phrase qui fera dresser d'un bond Alaoua, et qui sera à l'origine du déclenchement d'une réaction tant attendue par les habitants de la Casbah : « Du moment que la Casbah est calme, on peut considérer que l'ordre va aisément être rétabli ». (DLF, p. 139).

À ce commentaire ressenti comme provocateur, les habitants de la Casbah ne resteront pas indifférents. De grands drapeaux cousus par les femmes feront progressivement apparition sur toutes les terrasses, et de jeunes gens de tous âges envahissent les rues, des drapeaux à la main, encouragés par les chants des femmes qui fusent du haut des terrasses blanches. Les manifestants, joyeux et débridés improvisent les formules en arabe et en français :

Une forêt qui s'épaissit, qui s'obscurcit et les cris en huées, en haros, en échos de fureur s'amplifient ! Je ne me sens qu'un parmi la foule qui avance, cassant, détruisant, pulvérisant, saisie de silences soudains, puis une houle tumultueuse la propulse en avant. (DLF, p. 144).

Au milieu de cette forêt humaine, et accompagné d'autres garçons saccageurs, Berkane se comporte comme un vandale, il casse et détruit, pille des magasins. La foule continue sa marche pour un plus grand rassemblement, à la place du Cheval, qui verra se dérouler la terrible fusillade :

Cris. Reflux. Corps tombés. Blessés et agonisants et ceux qui fuient, qui reculent, qui crient. Qui chantent encore, sur un autre ton : Algérie algérienne ! (DLF, p. 148).

Des soldats et des policiers français, déjà présents sur la place dispersent les insurgés, qui s'enfuient vers l'antre de la Casbah, après avoir rassemblé leurs morts. L'insurrection dure huit jours, mais de moins en moins violente. Au bout du huitième jour, les habitants de la Casbah, tous des travailleurs payés à la journée devaient cesser cette effervescence pour que la vie reprenne son cours.

Ces manifestations furent le premier événement violent, auquel Berkane avait assisté depuis le début de la guerre. La scène fut pénible, et il rentre à la maison terrifié de peur. Aussi, l'événement a constitué pour notre protagoniste une forme d'initiation à une violence collective. Nous pouvons aussi le considérer comme une phase de passage et de mutation, une étape transitoire pour Berkane, puisque c'est à partir de ce jour qu'il a définitivement rompu avec l'âge d'enfance :

Que me laissent ces premières expériences ? Je n'étais plus un enfant, et pas vraiment un adolescent. [...] Que me reste-t-il de ces premiers pas accomplis presque en aveugle ? Tout explose soudain, la digue s'ouvre : on vous emporte ou vous vous envolez vous-même ! (DLF, p. 155).

À cet égard, le roman est bien une démythification de certains stéréotypes, et une démonstration de l'Histoire telle qu'elle est vécue, dans ses répercussions sur la vie quotidienne des individus. La narration met en œuvre un récit, qui tisse entre l'événement historique et le personnage une relation d'implication très souple, très mobile et surtout très variable. Ainsi, « Les anciens grands-récits de l'Histoire nationale, se décomposent dans l'œuvre djebarienne en de multiples histoires, histoires qui se superposent, se complètent et se contredisent selon une structure dynamique ».¹

Par l'intermédiaire du personnage de Berkane, l'auteur évoque cette journée historique du 11 décembre 1960, la première manifestation de masse, organisée par le peuple algérien pour réclamer son indépendance. Cependant, la relation de cet événement historique est comme « flouée par une textualité plastique, parfois glissante qui fait que l'on est ramené sans cesse aux jeux d'intrigue des personnages, passant à côté des allusions et ratant les déchiffrages de l'histoire ».² Ces personnages véhiculent une mémoire vive de la guerre qu'ils ont vécue, et qui reste marquée en simultanément par « l'horreur et l'héroïsme, la lâcheté et le courage, l'espoir et les tortures ».³

¹ SCHUCHARDT, Béatrice. Op. Cit., p. 366.

² CHIKHI, Beïda, *Assia Djebar. Histoires et fantaisies*. Op. Cit., p. 22.

³ Ibid.

En cherchant à mettre en adéquation l'Histoire et l'écriture romanesque, *La Disparition de la langue française* devient un véritable laboratoire d'expérimentation des possibilités de la fiction. Sa visée historiographique de la fiction et du discours, y soutient un effort de totalisation de l'agent historique. « Le roman brasse un matériau d'une grande richesse et élabore une synthèse puissante pour une compréhension sans faille de ce qu'est un enchaînement d'actes historiques ».¹ Il s'agit alors de déterminer, au cœur du romanesque, un espace de démonstration des mécanismes et des articulations multiples des périodes dont A. Djébar a choisi de parler.

L'inscription dans la symbolique de l'histoire/Histoire douloureuse, opère dans le texte à travers les dialogues et à travers l'écriture, qui est le moyen pour Berkane de comprendre le passé et le présent, et de s'appropriier le signe, c'est-à-dire la signification. Le journal rédigé par Berkane, et métaphoriquement le personnage lui-même, restent finalement dans l'ailleurs, ce qui renforce l'idée qui apparaît déjà dans l'exergue, choisi par l'auteur pour la dernière partie du roman, extrait du *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès : « Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas ? ». (DLF, p. 199).

La torture, elle aussi, constitue un des épisodes les plus douloureux et les plus honteux de la guerre d'Algérie, un chantier de fouilles qui n'a pas encore livré tous ses secrets. Le regard sur le thème de la torture liée à la guerre s'est modifié, sous l'influence de la publication de témoignages sur la torture dans les médias.² Dans ce contexte, il n'est pas étonnant qu'un écrivain comme Assia Djébar, dont l'écriture est toujours à la recherche d'une identité algérienne, multiple et brisée, « marquée par les traumatismes et les plaies voilées de l'histoire »,³ réagisse en publiant des romans.

¹ Ibid., p. 26.

² Principalement celui de l'ancienne militante Louissette Ighilahriz publié dans *Le Monde* du 20 juin 2005. (p. 7-8)

³ SCHUCHARDT, Béatrice. Op. Cit., p. 366

De très nombreuses références à des blessures, mutilations, viols, et traumatismes trouvent place dans ses textes.¹

Contrairement à celles de décembre 60, les manifestations du 11 décembre 1961, ont été organisées deux ou trois semaines à l'avance. Berkane qui se voyait « manifestant de première ligne » (DLF, p. 155) attendait l'événement avec impatience. Et le 11 décembre fut un grand jour, puisqu'il fut marqué par son arrestation. Durant cette période, et sans comprendre suffisamment bien les enjeux politiques de la guerre, Berkane se trouve assimilé aux tensions coloniales, aux luttes pour l'indépendance, ce qui aura pour conséquence son internement par l'OAS², événement dans le contexte duquel il sera témoin et victime de torture.

Décidé qu'il était à appliquer à la lettre les mots d'ordre lancés par le F.L.N³, le projet de Berkane sera avorté par l'intervention d'une patrouille de police française. Il sera détenu dans un local à la Casbah, connu comme un centre de torture assez terrible. Dans ce lieu, où il passera quelques nuits, au milieu du noir et de la saleté, avant d'être transféré dans la caserne d'Orléans, le tortionnaire, un harki venu des montagnes lointaines, semblait venger les blessures d'un amour-propre, qu'il pensait avoir subit de la part des citadins de la Casbah. Ce serviteur admiratif avait un respect grandiloquent pour la France :

¹ Dès son troisième roman, *Les enfants du nouveau monde*, la torture fait son apparition, avec de nombreuses allusions qui y sont faites. Cependant, l'auteur n'évoquera pas la torture à partir du torturé; elle décrit les exactions par le biais d'une combattante, Selma, enfermée dans la même prison que la victime de la torture. Dans les fragments sur la torture, A. Djébar ne se concentre pas sur la psychologie du torturé, mais sur les motifs du commanditaire pied noir, Martinez et sur le harki Hakim, qui passe « la gégène » à sa victime. C'est seulement dans *La femme sans sépulture* (2002) qu'elle écrira la torture du point de vue de la victime, Zoulikha, la mère des maquisards, restée sans sépulture.

² Organisation de l'armée secrète, connue surtout à travers le sigle O.A.S. C'est une organisation politico-militaire clandestine française, créée en 1961 pour la défense de la présence française en Algérie par tous les moyens, y compris le terrorisme à grande échelle. Le sigle « OAS » fait volontairement référence à l'Armée secrète (AS) de la Résistance. Il apparaît pour la première fois sur les murs d'Alger le 16 mars 1961, et se répand ensuite en Algérie et en métropole, lié à divers slogans : « L'Algérie est française et le restera », « O.A.S vaincra », « l'OAS frappe où elle veut et quand elle veut ».

³ Front de libération national. Il apparaît publiquement le 1^{er} novembre 1954, et peut se définir comme un groupe d'abord fort peu nombreux de militants du P.P.A. (Partie Populaire Algérien) décidés à l'insurrection armée. Ces activistes, exaspérés par la rupture, au sein de la direction du P.P.A., entre messalistes et partisans du comité central ou centralistes, voulurent surmonter cette division en rassemblant par l'insurrection tous les militants. Avec moins d'un millier d'hommes armés, le F.L.N. alluma une longue guerre d'indépendance pour la restauration d'un Etat algérien démocratique et social dans le cadre des principes islamiques.

Je me souviens, pour ma part, de la voix d'un de leurs chefs, tandis qu'on me traînait à coups de poing et de pied jusqu'à des caves pleines déjà de prévenus : oui, me reste surtout l'accent guttural de l'un des leurs qui me répétait, en arabe bien sûr : Alors, fils de pute, c'est toi, toi qui veux faire sortir du pays la France ! (DLF, p. 158).

Dans la caserne d'Orléans, Berkane fut frappé par l'état de précarité qui y régnait, une foule importante de détenus s'amassaient dans une chambre où l'atmosphère est asphyxiée par l'odeur des excréments. L'emprisonnement dans cette caserne figure comme une sorte de mutisme et de passivité immobile des corps. La nuit quand à elle semblait un couloir interminable. Le souvenir d'une musique, entendue tant de fois dans cette caserne lui reste à l'oreille. Une musique classique que le tortionnaire utilisait afin de couvrir les cris des torturés :

Royaume d'ombre. Pourquoi revivre cette durée boueuse, ce tunnel des heures, cette puanteur, cette grotte immense où tout est nuit, où les détenus sont emmenés titubants, sont ramenés loques silencieuses et râlant ? De nouveau, la musique classique, par nappes, nous submerge. (DLF, p.160).

Dans ce lieu du supplice, les détenus n'existent que comme des ombres. La torture est administrée par tour de rôle, aussi, l'attente devenait paroxysme. C'est ainsi que Berkane fut soulagé lorsqu'enfin on l'appela. Et cette scène de la torture va en effet constituer pour lui une autre initiation, après celle de décembre 60, cette fois-ci à l'entêtement et à l'endurance. Le corps de Berkane qui subit ces sévices reprend la forme originelle d'une mémoire humaine et d'une voix collective de tout un peuple :

Trois ou quatre interrogatoires, mais je ne saurais dire combien d'heures se sont écoulées à chaque fois. Nier, tout nier. [...] C'est une autre initiation celle-là : le corps-pierre, le corps-muraille, le corps-douve et tourbe, le corps en bloc et qui résiste, le corps sourd et gourde et pas en morceaux, il résiste et eux s'acharnent... Ne pas penser. (DLF, p. 160-161)

De ce passage dans la souffrance purement physique, c'est plutôt un détail purement visuel qui va marquer Berkane, qui va rester dans sa mémoire et qui a

surgi durant ses dernières années d'exil. Ce détail « qui fait l'originalité de [son] petit calvaire » (DLF, p. 163) et qu'il a besoin de décrire, consiste en une scène de torture un peu particulière : les bourreaux préparent une planche basse sur laquelle le torturé sera allongé, ils manipulent ensuite des instruments en acier. Berkane suit l'opération avec un regard avide. Son tour venu, on l'allonge sur la planche, celui qui l'interroge reste debout sur le côté, tandis que deux de ses confrères se mettent à lui taper fort avec des barres de plomb sur les côtes.

Mais si Berkane détaille la description de cette scène de torture, c'est à cause du quatrième de ses bourreaux, debout juste au dessus de sa tête, les mains réunies et silencieux comme une statue. Ainsi, il avait l'esprit occupé par cet homme étrange : « pourquoi il était là ? Etait-il entrain de prier, pour qui donc ? » (DLF, p. 164). À toutes ces questions, notre protagoniste ne va pas tarder à avoir une réponse, puisque à peine si les coups des torsionnaires devenaient plus violents et donc moins supportables, qu'il hurle et ouvre sa bouche, et là, le quatrième torsionnaire laisse tomber de ses mains déliées un filet de sable fin qui l'étouffe.

Cette épreuve angoissante pour l'adolescent qui avait l'impression de « cracher ses boyaux » (DLF, p. 164), alors que le sable s'infiltrait dans son corps, se répète plusieurs fois et de manière continue. Berkane était en proie à cet étrange étouffement insinuant et asphyxiant au fur et à mesure qu'il criait et qu'il buvait ce sable-hydromel. De cette expérience de la souffrance, il fut marqué par le rôle du torsionnaire distributeur de sable fin :

En tout cas, son rôle, en figurant muet, mais toujours distribuant son sable comme un filet d'or pour gosier d'assoiffé, me reste ancré comme un cérémonial de cruauté silencieuse et raffinée. « Supplice chinois », me dis-je, à demi inconscient, lorsqu'enfin il arrêta. (DLF, p. 165).

A. Djébar pose ici clairement le problème de la représentation de la torture. À partir d'un détail ressurgi dans la mémoire du protagoniste, elle évoque la scène de torture en soi, mais elle attire aussi l'attention sur la façon dont on peut la représenter. Berkane s'arme d'ironie et de cynisme pour évoquer la scène. Le

détail fait l'originalité de son « petit calvaire ». Il minimise donc ce qu'il a subi. Ce dont il se souvient sont des sévices qu'il compare à un « supplice chinois ». Il nous représente la scène comme une chorégraphie.

D'ailleurs, longtemps après la guerre en France, Berkane dessine hâtivement pour Marise « le quatuor » qui a constitué cette épreuve de l'âge d'adolescence, ce supplice qu'il décrit avec raffinement, sans pour autant lui dire qu'il n'était pas chinois, mais bel et bien français. Alors que Marise se reposait entre deux répétitions de théâtre, ce décor dans lequel la mémoire ressurgit, est très significatif. Le protagoniste voit la scène de torture comme un spectacle, un jeu gratuit, comme un « divertimento » (DLF, p.224) pour les tortionnaires.

Pour pouvoir la communiquer aux lecteurs, l'auteur a besoin de rendre compte de cette expérience douloureuse dans un cadre théâtral. La scène traumatisante devient alors une pièce de théâtre. Dans cette tentative de représentation, et littéralement de mise en scène, non seulement par écrit mais aussi par une image, un dessin et même un accompagnement musical, Berkane ressemble à un « somnambule qui tâtonne » (DLF, p.224). La tragédie ne se commente pas, elle se rejoue, se revit par la représentation, la remise en présence, en un mot le théâtre. « La tragédie pour y quêter un sens? Alors, on y replonge imaginativement »,¹ écrit-elle dans *Ces voix qui m'assiègent*. L'auteur explore ainsi les limites du représentable.

Berkane décrit la manière dont la violence contre un corps sans défense, livré à l'ennemi, génère une proximité effrayante, comme si une frontière était abolie entre le moi et l'autre dans la circulation de la douleur. Il représente la torture comme une effroyable parodie de l'étreinte, comme un corps à corps sanglant et presque érotisé. En décrivant cette scènes de torture à partir du torturé, la torture devient une forme de libération et de fascination.

Il sera peu après transféré dans le camp de Béni Messous, où il se retrouve dans une chambrée d'au moins deux cent personnes, sommairement aménagée.

¹ Op. Cit., p. 27.

Berkane découvre son nouveau milieu de vie, s'y adapte et fait la connaissance de nouveaux détenus qui arrivent. Mais il y a de nouveau ce drapeau tricolore qui flotte haut, au milieu de la cour et qui l'intrigue, lui pose problème, tout comme lorsqu'il était enfant : « Sauf que le drapeau tricolore qui flotte au centre de la cour est ramené au sol, à cinq heures, avec tout un protocole ». (DLF, p. 167).

L'intervention d'un gradé parmi les militaires français, trop zélé, pour instaurer une nouvelle réglementation, crée des discussions dans les cercles des détenus. Le moment ultime venu, l'un d'entre eux, qui refuse de rentrer dans les rangs pour saluer le drapeau de la France, fut frappé à l'épaule jusqu'à lui détacher le bras. Berkane voyait dans cet homme, l'image de tout son peuple refusant de se plier aux exigences des soldats français, malgré toutes les conditions extrêmes auxquelles il était confronté. Cette forme d'entêtement le passionnait.¹

Ce qui est suggéré également à travers toutes ces histoires individuelles, que vivent les différents détenus, c'est que « l'Histoire est une réalité multiple, et que l'individu n'est jamais dans une situation insulaire ».² Aussi, L'Histoire, c'est ce que vivent les personnages, ce qui suscite leurs commentaires à partir d'une perception singulière et immédiate des événements, c'est ce qui leur fait dire qu'une longue guerre n'est souvent qu'une vie sur un rythme désaccordé.³

L'auteur prend comme point de départ de sa réflexion sur la représentation de la torture et de la douleur subies par une victime, le récit de Berkane. L'expérience de la torture est à la limite du langage, ne peut être communiquée. C'est pourquoi Berkane n'avoue pas à Marise, sa compagne, qu'il s'agit de sa propre expérience. Cet épisode inouï d'une terrible barbarie évoque aussi les dérapages de la guerre.⁴ À travers cet aperçu historique que nous offre le roman, l'auteur désire faire revivre l'intimité la plus secrète d'une souffrance au-delà ou

¹ Peu après, Berkane sera transféré au camp du Maréchal à Tadmaït. De son emprisonnement dans ce camp, le lecteur ne saura rien, puisqu'il va disparaître sur le chemin du retour alors qu'il était parti visiter ce lieu.

² CHIKHI, Beïda. *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*. Op. Cit., p. 23.

³ Ibid., 24.

⁴ Zoulikha elle aussi se transforme en personnage tellurique pour communiquer ses douleurs. « La disparue parle vraiment par la magie de la fiction », note Mireille Rosello dans « La femme sans sépulture et ses bourdonnements fertiles » in *Encontres méditerranéennes*. Paris: L'Harmattan, 2006, p.196.

en deçà des mots, qui est celle de ses ancêtres. Elle voudrait aussi dire que la guerre n'a jamais été assumée, en tout cas elle ne l'a pas été dans certains faits de guerre, que l'on pourrait sans doute qualifier de « crimes de guerre »,¹ ce qui explique le refoulement ou la dénégation.

A. Djébar analyse et explique la façon à la fois généreuse et cruelle dont toujours l'histoire collective se tresse inextricablement avec l'histoire individuelle et s'en nourrit, apportant à chacune tour à tour l'enthousiasme du partage et le désespoir de la solitude. Au moment où Berkane évoque ses souvenirs du 11 décembre 1961 (en 1993), la violence a recommencé en Algérie. En dépit de la distance temporelle, l'auteur met les deux faits historiques sur le même plan. Le passé fusionne avec le présent, et ressurgit dans l'actualité meurtrière des années sanglantes de l'Algérie.

Et c'est encore des souvenirs relatifs aux événements meurtriers de la guerre qu'il sera question dans la dernière nouvelle du recueil *Oran, langue morte*, intitulée « Le corps de Félicie ». Armand-Karim, le narrateur, va nous raconter l'histoire de ses parents. Sa mère Félicie, une française du Havre, s'est mariée à un algérien et est venue vivre dans les haut plateaux de l'Oranie, une ville à laquelle elle sera très attachée, et où elle sera enterrée à sa mort, près de son mari.²

Des années après, Félicie tomba malade. Son fils la fait venir d'Oran à Paris où il vivait, pour ses soins. À l'hôpital, elle restera dans le coma un mois. Le corps de Félicie à Paris, plongé dans un profond coma, va réveiller les souvenirs d'Armand-Karim, qui va retracer son enfance et son adolescence passées avec sa mère dans « Oran de la guerre d'hier » (OLM, p. 247).

Au cours d'un après-midi où il rendait visite à sa mère, en sortant de l'hôpital, Armand-Karim oublie sa voiture. Il erre dans les rues de Paris, et c'est une odeur

¹ SCHYNS, Désirée. Op. Cit., p. 35.

² Notons qu'après avoir gardé son nom flamand de Félicie-Marie Germaine, pendant toutes ces années où elle a vécu en Algérie, à sa mort, et pour obtenir l'autorisation de l'enterrer à côté de la tombe de son mari, ses enfants durent lui choisir un prénom arabe, elle sera ainsi appelée Yasmin Miloudi.

à la fois d'humidité et de parfum, presque rance, de fleurs disparues, qui fait remonter sa mémoire à la surface. Il n'était saisi que par cette seule réalité, retrouvée grâce à ces parfums de fleurs et de terre, et qui le renvoyaient à son enfance oranaise. Ainsi :

Surgit [le souvenir], d'autrefois lorsque, enfant, auprès de [son] père, [il] aimait tant [s]'allonger dans les sables du cimetière de Béni-Rached. [...] Tout remonte, tout renaît : les plantes et les êtres, leurs odeurs rares, malaxées, tout... (OLM, p. 246).

Cette ville, dans laquelle le narrateur a passé toute son enfance et son adolescence auprès de ses parents, constitue un lieu de mémoire, qui l'a accompagné alors qu'il s'était exilé en France. Aussi, il exprime sa volonté de retrouver ce lieu d'autrefois, à travers son dialogue avec sa mère, au cours d'une visite à l'hôpital. Tout comme son fils, Félicie était aussi très attachée à la ville d'Oran qu'elle n'avait jamais quittée, même après la mort de son mari: « Oran me manque », avouait-elle à son fils, lorsqu'une fois par année elle se rendait à Paris pour toucher sa pension :

J'ai repris mon dialogue avec toi, imaginant ou te demandant secrètement quels furent tes rêves, cette nuit, si tu étais retournée là-bas : dans Oran de la guerre d'hier, moi préadolescent, toi si belle et nous sortions dans les rues, malgré les contrôles, quelques fois en dépit de telle ou telle menace. (OLM, p. 247).

En effet, la présence du corps de la mère, déclenche un véritable mécanisme de retour de mémoire, qui renvoie le narrateur aux différents épisodes de sa vie oranaise. Les souvenirs heureux, mais aussi tristes, de l'enfance et de l'adolescence ne cessent de faire leur apparition, confirmant l'attachement indéfectible que présente Armand-Karim pour sa ville de mémoire.¹ Il est ainsi

¹ Entre le personnage d'Armand-Karim et celui de Berkane, leurs histoires et leurs parcours de vie, il existe en effet plusieurs similitudes. Les deux ont immigré à Paris après avoir vécu en Algérie leur enfance et leur adolescence, l'un à la Casbah, l'autre dans la ville d'Oran. Ainsi, tous les deux ont vécu l'exil, l'éloignement du pays natal, avec tous les déchirements que cela implique. Chez les deux protagonistes, nous constatons aussi la présence avec force et acuité, d'un travail de mémoire élaboré, à travers lequel ils tentent en vain de retrouver l'Algérie de leur enfance. Chez Berkane, ce travail se manifeste à travers son projet d'écriture ; journal intime, correspondances, stances, chez Armand-Karim, c'est une conversation établie sans relâche avec le corps de sa mère, plongée dans un profond coma qui ressuscite les souvenirs d'enfance.

de cet épisode de l'attaque du tribunal où vivait la petite famille.¹ Elle fut sauvée par le père, grâce à ses armes, et à son don de chasseur émérite :

Il y eut des traces de sang sur le trottoir, le lendemain. Des années après, je retrouvais les trous des douilles dans le mur, au-dessus de nos fenêtres ! (OLM, p. 250).

Les souvenirs de l'âge d'enfance et d'adolescence se succèdent dans l'espace de cet hôpital parisien, ceux des dimanches où il accompagnait sa mère à la messe dans la cathédrale du quartier, lui « l'arabe, le mahométan » (OLM, p. 258), ceux des habilles élégants et raffinés que celle-ci réservait spécialement pour cette cérémonie, et qui procurait à l'enfant plaisir et fierté. Il scrute une photographie prise quelques années après l'indépendance, celle-ci figure le narrateur en compagnie de son meilleur ami, et de sa mère, belle et jeune. C'était l'époque « des joies neuves des jours d'indépendance » (OLM, p. 260).

S'adressant à sa mère dans un discours où « des mots laissent se dérouler la mémoire de leurs jours passés, de leurs joies » (OLM, p. 279), il affirme savoir sa mémoire se réveiller et se vider devant le corps de sa mère immobile, auquel il apporte « [son] trop-plein de souvenirs d'enfance, de scènes réveillées qu'il avait crues dissoutes... » (OLM, p. 270-271). Mais c'est un souvenir précis, que garde en mémoire Armand-Karim, celui des fêtes joyeuses qui se sont déroulées dans toute l'Algérie à l'occasion de son indépendance, sauf à Oran, qui elle, a vécu cette liberté enfin retrouvée, à travers les événements tragiques qui l'ont touchée :

Remonte en moi le déroulé de cette journée : chants des défilés, cortèges effervescents, à la fièvre joyeuse, cela dans tout le pays...Partout, sauf à Oran ; Oran où la tragédie a été cachée ensuite comme une honte. (OLM, p. 335)

Il garde le souvenir d'un jour qui lui est resté gris, brumeux, taraudé qu'il était par une inquiétude montante, ce jour du 5 juillet et les deux jours suivants, où il craignait la mort de sa mère. Alors que l'Algérie fêtait son indépendance début

¹ Au cours de leur vie à Oran, la famille des Miloudi avait obtenu un logement dans le tribunal de la ville, où le père était nommé concierge, aussi ils se retrouvaient seuls arabes dans le quartier européen. Suspectés par le commando Delta d'aider les fellaghas, ils furent attaqués au cours d'une nuit.

juillet 1962, Félicie, touchée par le départ de centaines pieds-noirs, mais voulant aussi voir comment les algériens fêtent leur victoire, sort seule dans la rue, joyeuse, se précipitant plutôt qu'il n'était raisonnable, au bal prévu. En effet, après plusieurs mois de chasse à l'arabe, qui avait été systématiquement menée, intervient la vengeance de la part de ceux qui, un ou deux mois auparavant, avaient été libérés des prisons. Ainsi, et dans le même cortège, se préparait à Oran, soudain, la terrible danse macabre.

Armand-Karim raconte le récit des atrocités de ce jour de la victoire algérienne, fait par sa mère, et comment elle fut sauvée par le collier-cravache, portant dans son bout un petit Coran sur lequel figurait l'inscription d' « Allah », offert par son mari. En effet, c'est grâce à ce Coran, qui fait son apparition juste au bon moment, qu'elle échappe à la lame du couteau d'un jeune gaillard prêt à l'égorger :

Je ne compris rien. J'avais vu l'éclair de la lame. Or tout se suspendit, moi cambrée en arrière, ma longue chevelure encore tirée sous les doigts du bandit qui s'exclama : Bi'Allah ! – il ajouta des mots arabes que je ne compris pas. Il me lâcha. Son couteau tomba. (OLM, p. 347).

En effet, nous constatons que dans cette nouvelle, les véritables héros de l'histoire ne parleront pas. Tout le récit est une longue réconciliation avec l'idée que Félicie ne parlera plus. L'ensemble de la nouvelle donne la parole à deux de ses enfants, cependant le récit du fils aîné Armand-Karim, représenté par un long monologue destiné à sa mère, domine la narration. Félicie, la française chrétienne, qui va à la messe tous les dimanches, est sauvée par le nom d'Allah calligraphié sur un petit bijou qu'elle portait autour du coup. Les dernières pages de ce recueil quant à elles sont teintées d'anxiété, l'avenir apparaît à l'approche de l'indépendance, nécessairement opaque « réservant d'inévitables houles ».¹

L'auteur figure aussi cette impossibilité du dialogue qui, au fil des pages, devient une sorte de hantise, comme si l'Algérie était désormais un grand corps

¹ CHIKHI, Beïda. *Assia Djebar. Histoires et fantaisies*. Op. Cit., p. 24.

plongé dans un coma profond, à l'image de cette femme inconsciente, en train de mourir et à laquelle son fils, attendant qu'elle lui revienne, évoque dans le silence de sa chambre d'hôpital, la beauté d'un pays qui aurait pu être heureux, parle pendant des jours et des jours, sans parvenir à éveiller en elle la moindre lueur de conscience ou d'espoir.

4. Le vacarme d'une mémoire sanguinaire

Dans son livre *Assia Djebar. Ecrire, transgresser, résister*, Jeanne-Marie Clerc a souligné les rapports entre la spécificité de l'écriture djebarienne et la condition féminine au Maghreb. Selon l'auteur, le féminin « est une ligne de force, de résistance, de construction, hors des sentiers battus d'une culture qui l'a ignoré ».¹ Dans une Algérie repliée sur le silence et la soumission, seule demeure la voix des femmes, étouffée dans les harems, mais qui s'est transmise dans les chuchotements, de génération en génération : c'est cette parole que l'auteur cherche à faire entendre à travers l'écriture : celle-ci restituant le contenu des mots et les inflexions des voix. Pour ce, A. Djebar met en scène des femmes en mouvement « opérant constamment des passages [...] d'un lieu à l'autre, ou d'une langue à l'autre ».²

Si pour les différents personnages précédemment étudiés, il s'agit de se remémorer une enfance heureuse, passée au pays natal, pour Nadjia et la narratrice de la nouvelle « Oran, langue morte »,³ il est plutôt question d'évoquer le souvenir douloureux d'une tragédie qui remonte à l'enfance, de la raconter afin de pouvoir enfin l'oublier. Aussi, ces deux femmes-narratrices représentent des personnages sans mémoire, puisqu'elles n'ont pour souvenir que leur drame familial.

L'auteur nous présente une écriture narrative à la matrice culturelle hybride, imprégnée d'imaginaire universel, ancrée dans des mémoires d'autrefois et de là-

¹ Op. Cit., p. 18.

² Ibid., p. 120.

³ Il s'agit de la première nouvelle du recueil *Oran, langue morte*, portant le même titre que celui du recueil.

bas, d'ici et de maintenant, afin d' « engendrer d'autres ailleurs possibles où l'être advienne comme acte de langage ». ¹ Ainsi, le roman adopte le récit par mise en abyme, où la narration se rappelle à une forme orale, invitant à chaque fois la parole des femmes.

Ces personnages féminins mènent une vie d'errance perpétuelle, de voyage et de déplacement, à travers laquelle elles tentent d'oublier le drame qui a bouleversé leurs familles, et qui a marqué leur enfance et leur vie à jamais. Le travail de mémoire auquel ils se livrent est remarquable, mais cette mémoire est source de souffrance pour ces femmes, qui font part des affres qu'elles traversent pour affronter leurs souvenirs. Certains voyages dans les tréfonds de la mémoire donnent même le vertige.

Le travail de mémoire vise donc à générer l'oubli, qui sera source de création d'une nouvelle mémoire. Chez ces deux personnages, nous constatons la volonté d'un exil permanent, d'une errance et d'un non retour au pays natal, susceptibles de les délivrer du poids de la tragédie de l'enfance, de cette souffrance à vif qu'elles ont vécue. Il s'agit alors de « transporter et [d'] inscrire partout [leur] oubli » (OLM, p. 207), et pour cela l'exil, l'errance, le déménagement, le mouvement, sont la règle au quotidien. ²

Une fracture est aussi commune à ces deux personnages, la perte de la mère. Ici, ce n'est pas de la mère biologique qu'il s'agit, mais plutôt de la mère qui a élevé chacune d'entre elles ; pour Nadja, c'est sa grand-mère Lla Rekia, qui fut sa véritable mère, pour la narratrice d' « Oran, langue morte », c'est sa tante maternelle appelée khalti, qui l'a élevée après la mort de ses parents, et qui fut donc sa mère adoptive. Par cette séparation avec la mère, n'est-ce pas aussi une représentation de la séparation avec le pays d'origine, la terre-mère, et la langue

¹ BOUGHERARA, Nassima. « Assia Djebar », in *Mots*, décembre 1998, N°57. p. 162.

² L'auteur présente d'ailleurs ainsi les récits regroupés dans *Oran, langue morte* : « Récits de femmes de la nuit algérienne », les « nouvelles femmes d'Alger d'aujourd'hui ». Bribes de vie, transportées, relatées dans des allers et retours de voyages, de passagères –dans un relais, un gîte où souffler, où se souvenir ». (OLM, p. 367).

maternelle que l'auteur figure ? Le nom donné à ces deux mères adoptives, « Mma » en l'occurrence, témoigne d'ailleurs de ce rattachement indéfectible à la terre algérienne.

4.1. Se remémorer pour oublier à jamais

La reconstitution d'une mémoire enfouie ne saurait s'enclencher qu'au moment de la rencontre, aussi brève qu'intense de Berkane avec Nadjia, ce personnage qui épouse toutes les causes de l'auteur de l'œuvre. Cette rencontre favorise chez Nadjia la remémoration des événements tragiques, qui l'ont marquée à jamais. Son récit quant à lui participe de la visée textuelle de ré-énonciation du passé. Ce fut après un long silence, durant lequel Nadjia s'est montrée comme absente, qu'elle décide enfin de parler. Sa voix était comme gonflée d'une violence sous-jacente qui mime son mécontentement, sa douleur et sa colère de retrouver son pays natal, qu'elle a quitté il y a longtemps :

Cela fait des années que j'ai quitté ce pays. Chaque fois que je dois rentrer, pour la famille ou pour des affaires urgentes [...] je retrouve toujours comme une colère en moi ! (DLF, P. 85).

Après avoir vécu une tragédie, celle de la perte de son grand-père, Baba Sidi, continuer de vivre au pays natal semble impossible pour cette femme, qui décide de rompre définitivement avec son passé, en s'exilant en Italie. C'est justement en l'interrogeant sur les raisons de son exil que Nadjia décide de raconter à Berkane l'histoire de ses grands-parents. Mais à travers son récit, la narratrice désire surtout se libérer du poids de cette blessure à vif qui pèse sur elle, et qui l'accompagne même dans l'exil. Aussi, Berkane comprit qu'en « rouvrant une profonde et ancienne blessure, elle espérait, devant lui la refermer enfin ». (DLF, p.86). Son récit est celui de l'action qui éclate dans le drame, la folie, et la douleur qui ont marqué sa vie à jamais :

L'histoire de ma famille, de Baba Sidi et de sa femme, ma grand-mère, c'est mon histoire, où que j'aïlle – et je bouge beaucoup, exprès peut-être, et je n'habite plus Oran depuis longtemps, exprès aussi peut-être. Le malheur, vous le transportez parfois jusqu'à l'autre bout du monde. (DLF, p. 89).

Nadjia évoque la vie de ses grands-parents avant le jour fatal de l'automne 1957. Une vie facile et hospitalière, un couple heureux en somme. Des années après la mort du grand-père, Lla Rekia, dont « les larmes coulaient longtemps en silence » (DLF, p. 89), « entretint auprès de [Nadjia] sa mémoire ». (DLF, p. 88). Même si elle n'avait que deux ans et demi lorsque ce drame se produit, Nadjia a pu, grâce au récit de sa grand-mère et à celui de l'ensemble des femmes de la maison des Hadj Brahim, comme on les appelait, reconstituer cette journée funeste, avec tous ses détails, car le traumatisme premier elle l'a vécu.

Tout en appuyant les forces de la résistance dans la lutte pour l'indépendance depuis 55, le grand-père sera victime de répression par le FLN, qui finit par l'assassiner en octobre 1957, du fait qu'il n'avait pas augmenté sa part de cotisation à la cause. Nadjia raconte le délire de son père et de sa grand-mère après la mort de Baba Sidi, leur hurlement, leur rugissement, et leur errance dans les rues, scène à laquelle elle assiste depuis la porte de la maison des Hadj Brahim :

On mit une heure, deux heures pour maîtriser le fils et l'épouse.
Lla Rekia sans son voile et sa coiffe de moire mauve traînant
dans l'une de ses mains...couple de délirant, la mère et le fils.
(DLF, p. 97).

Remontant à la petite enfance, cette blessure détermine l'exil de Nadjia à l'âge adulte. Un exil à travers lequel elle tente d'oublier sa douleur. Devant Berkane, Nadjia reconstitue cette histoire présente au plus profond d'elle-même, dans les strates de l'enfance et de la mémoire involontaire. Dans son monologue, elle raconte son ancrage dans cette scène du premier drame, et la douleur ininterrompue de son aïeule, qu'elle transportera dans chacun de ses exils. Son récit l'allège de cette souffrance à vif qu'elle garde en elle :

Comme si cette douleur échevelée, accouplée allait
m'emmailloter, moi, à jamais ! Non, pas à jamais ! Non, après
ce jour du sang de Baba Sidi, j'irai partout dans le monde et
partout, je décide que j'oublierai ». (DLF, p. 99).

Installée à Padoue, deux ans après leur rencontre, Nadjia se met à son tour à écrire des lettres à Berkane, dont elle ignore la disparition. Elle dit voyager pour transporter et inscrire partout son oubli de son propre pays. (DLF, p. 207). Cependant, et comme toute personne exilée, elle s'interroge sur son propre statut, et sur son identité, liés à ses différents déplacements :

Alors, moi, Berkane, qu'est-ce que je deviens : une exilée, on dit si souvent l'exil mélancolique, pas le mien, non ! – une réfugiée, mais loin de quoi ? Une apatride, bien que je possède deux passeports et que je parle trois langues, comme si, une fois pour toutes, je m'étais dit : « Droit devant toi ! » Je sais pourtant que je ne fuis pas : j'oublie, ou plutôt, je veux oublier et pour cela, le mouvement, le déménagement, l'errance de rivage en rivage sont la règle ». ¹ (DLF, p. 208).

Elle continuera son errance, va à Alexandrie, puis à Beyrouth où elle va vivre quelque temps, pour retourner enfin à Padoue, après s'être séparée de son ami italien. Elle se déplace beaucoup et voyage avec si peu de bagages. Ainsi, alors que Berkane a rejoint son pays natal pour retrouver sa mémoire, Nadjia le fuit, pour oublier le souvenir lié au drame survenu dans sa famille :

Pour résumer le tout : un brouillard intense m'attendait à mon arrivée en Vénétie mais je n'ai jamais vu plus clair en moi ; espoir, légèreté et désir d'apprendre. (DLF, p. 212).

4.2. Ecrire contre l'oubli dans une langue morte

À l'annonce de sa parution, *Oran, langue morte* a suscité un grand étonnement dans le public algérien, non par son contenu, il n'était pas encore révélé, mais par son titre, macabre association entre le signifiant fatal et une ville réputée heureuse, à la langue ruisselante de sensualité. Dans ce recueil, A. Djébar focalise son attention sur la vie de plusieurs femmes, qui doivent faire face à la violence en Algérie, en France, ou bien encore celle qui s'opère entre les deux pays. Elle donne voix à ces personnages de la communauté algérienne, qui doivent le plus souvent se taire.

¹ À travers ces différentes questions que se pose ce personnage à propos son statut d'exilée, c'est aussi l'auteur de l'œuvre qui remet en question son propre statut de femme algérienne écrivain.

La première nouvelle du recueil, « Oran, langue morte », est représentative du sens que dégage le recueil tout entier, puisque elle lui donne son titre. Un titre non dénué de paradoxes : comment une ville peut-elle être, avoir, ou encore représenter une langue morte ? La narratrice de cette nouvelle précise qu'elle souhaite « écrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence. Ecrire Oran, [sa] langue morte ». (OLM, p. 45). Oran comme ville a toujours eu, dit-on une capacité exceptionnelle à oublier la tragédie, en la faisant passer dans des fictions destinées à la reléguer aux marges du réel. Ces fictions, souvent fantasmagoriques, préparent la société à la gestion d'une tragédie qui s'empare de la ville de façon cyclique.

Mais cette fois, en ces sombres années 90, le réel déborde la fiction et la langue est submergée, sans ressource face à l'ampleur de la tragédie ; la métaphore elle-même semble dépassée. Le non-sens s'inscrit au cœur de la rhétorique et en dynamite les articulations logiques, et plus particulièrement, celle qui disent l'écoulement temporel et le balisage spatial. La mort s'assure de la possession totale du territoire de la langue, à travers un diktat analogique auquel l'humain doit se soumettre au prix d'une émotion qui le glace, le durcit, le pétrifie.

Seul le souvenir d'un passé récent ou plus ancien, évoqué sur l'arrière-fond historique colonial, donne crédit à ces propos annonciateurs d'apocalypse. L'imaginaire oranais semble clivé. D'un côté la part accordée à l'exubérance d'une ville d'apparence insouciant mais créative, de l'autre, la part fantomatique qui la vide et la livre à l'angoisse : une fatalité morbide la confie à l'absurde et au non-sens. En son début, cette nouvelle tente une articulation entre la réalité qui se décompose, et le propos méditatif qu'elle inspire.

Le processus interprétatif s'enclenche avec l'échange épistolaire entre la narratrice, une jeune femme vivant à Paris, et son amie Olivia, qui l'attend en Sardaigne. Changement de programme, la narratrice retourne à Oran, sa ville natale, après trente-trois ans d'éloignement, prétexte : se trouver au chevet d'une tante maternelle à l'article de la mort. Oran, une mémoire gelée, une langue morte, c'est ce que semble véhiculer la narratrice à travers son discours.

La narration charge sur un seul signifiant, Oran, toutes les maladies : vide identitaire, hermétisme, anémie intellectuelle, gel de la mémoire, oubli pathologique, histoire vouée au secret, aphasia... Cette charge participe d'une insistance réflexive, d'une pensée en quête d'une nouvelle langue, capable de bloquer l'avancée du malheur, de le mettre en charge :

À Oran, on oublie. Oubli sur oubli. Ville lessivée ; mémoire blanchie. (OLM, p. 13).

En effet, la narratrice tente de « réinscrire une histoire là où cela semble ne plus être possible, où tout semble raturé, et devenu page blanche ».¹ C'est sur ce blanc, sur l'indicible, qu'elle essaie de fixer une trace de ce qui peut résister à l'acte de la violence. « Comme l'acte de réception est dédoublé,- la narratrice s'adressant à la fois à Olivia et au lecteur- le souvenir en est intensifié ».²

Le thème de la disparition pure et simple devient fondamental dans l'œuvre fictionnelle d'Assia Djebar dès 1997. Dans tous les récits qu'elle a écrits à partir de cette date, ce motif se trouve lié à l'un des personnages principaux.³ L'amnésie semble hanter la narratrice, qui ne trouve aucune explication à cette mémoire des choses, des gens, et des lieux, qui se perd : « Oui, dans ma ville tous oublient ». (OLM, p. 15). Sa mémoire semble « résiste à l'oubli, à l'amnésie quasi-totale [...] de la ville ».⁴ Même la personne la plus proche d'elle, sa tante qui fut sa deuxième mère, semble oublier des événements importants, comme celui du meurtre de ses parents :

Ma tante elle-même -elle qui m'a élevée après que « ce » soit arrivé- s'est remise, une année après, à fredonner chaque matin,

¹ NARR, Sabine. Op. Cit., p. 110.

² Ibid., p. 112.

³ Cela commence pour la première fois dans une nouvelle du recueil *Oran, langue morte*, intitulée « La fièvre dans des yeux d'enfant » où le personnage principal, Isma, écrit une sorte de journal intime pour raconter sa propre mort (OLM, p. 78). Dans *Les nuits de Strasbourg*, Theldja finit par disparaître, les lettres qu'on lui envoie s'amoncellent sous sa porte, et ses amis s'inquiètent devant la police qui ne semble pas beaucoup se soucier de cette disparition. *La femme sans sépulture* quant à elle se veut un chant d'amour contre l'oubli de Zoulikha, la mère des maquisards, montée au maquis au printemps 57, et disparue deux ans plus tard, après son arrestation par l'armée française. Dans *La disparition de la langue française* un homme, Berkane, vient rejoindre le long cortège des femmes disparues. Réinstallé en Algérie après vingt ans d'absence, en 1991, il disparaît deux ans après, sans laisser de trace.

⁴ NARR, Sabine. Op. Cit., p. 108.

oh, des comptines d'autrefois, quelques fois une ou deux chansons de l'escarpolette. (OLM, p. 15).

Le scénario du retour au pays natal, participe de l'anamnèse dont l'auteur sait à quel point elle est précieuse, pour une avancée dans la quête de la langue salvatrice. L'absence, l'angoisse de la perte, la peur de la mauvaise audition, tout cela se dilue dans le style narratif propre à A. Djébar : récits gigognes de femmes partagées entre deux langues, transmission de mémoire, valorisation du legs. Le passé se recompose avec ses balises historiques, emblématiques, et ses traumatismes personnels, liés au meurtre des proches.

L'intérêt est bien évidemment dans la réplique psychanalytique des évocations du passé. La récupération théorique se fait au profit de l'analysant autant que de l'analyste, par le biais de ce qui est envisagé ici et sous le mode interrogatif, comme une scène au ralenti, muette toutefois. Ainsi, c'est lutter contre cet oubli qui a motivé le départ de la cité vers la France :

Oubli immergé dans ces lieux. Dès que j'ai pu, j'ai quitté ma cité où s'arase le souvenir.¹ (OLM, p. 15).

L'exil à Paris marque la fin de l'enfance, en une sorte « orphelinage » (OLM, p. 17), à partir duquel la narratrice s'apprête à relire l'histoire de ses parents, héros et martyres. Le désir de l'exil se cristallise dans le rêve du paquebot en partance, avant de se réaliser à l'âge adulte, comme « un arrachement à la terre des parents morts de la guerre ».² C'est à l'âge de dix-huit-ans qu'elle va embarquer pour la France, sous prétexte d'étude après le baccalauréat. Mais le véritable motif de cet exil était le reniement des gens, des lieux, des choses elles-mêmes :

¹ Il y a dans l'œuvre une volonté de sauvegarder une mémoire, qui aboutit au projet de l'écriture contre l'oubli. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'auteur souligne la force, voire la contrainte de ce devoir. La valeur du verbe « assiéger » est négative, désignant ce qui encercle, ce qui ne lâche pas prise, ce qui obsède, ce par quoi on est constamment sollicité, et dont on voudrait être délivré, libéré. Entre désir et nécessité : désir d'aller ailleurs, d'écrire autre chose, - pourquoi pas ? Nécessité de revenir à soi, de rester, d'écouter toujours ces voix qui l'habitent. Voilà les deux pôles d'attraction entre lesquels l'écriture djébarienne transhume.

² FORT, Pierre-Louis. CHAULET-ACHOUR, Christiane. (Ss. dir. de). *La France et l'Algérie en 62*. Paris : Karthala, 2014, p. 276.

Dès que j'ai pu, j'ai voulu partir ; et par bateau. De notre terrasse, j'ai épié si souvent les paquebots qui entraient majestueusement au port. [...] Je stationnais là-haut, ne perdant rien de leur sillage tandis qu'une pulsion de départ me saisissait, violente. (OLM, p. 15-16).

L'histoire tragique de l'assassinat de ses parents, c'est sa tante qui va commencer à la lui raconter. Une amie de sa mère les derniers temps de sa vie à Oran, va lui relater la suite de l'histoire. Convoquée au cimetière pour l'identification des corps, Mma, sa tante, apporte deux plaques métalliques, portant les deux numéros donnés pour les dépouilles, et maculées de sang :

Ma main s'est avancée pour la plaque : « 66 » pour Habiba, et « 67 » pour Abass ! À ce moment, quand j'ai rangé la deuxième plaque, j'ai vu qu'elle était maculée de son sang. (OLM, p. 24).

Ce n'est que trois ou quatre années après, au moment où elle lui relate cette nuit macabre que sa tante lui donne ces deux plaques. Son geste sera son don le plus précieux. La narratrice les emportera avec elle dans son exil en France.

Le retour de la narratrice à Oran, ville de son enfance, qui a vu se dérouler l'événement tragique qui a anéanti sa famille, a réveillé sa mémoire, ainsi que les souvenirs de sa tante, qui entretient auprès de l'enfant, devenue désormais une jeune femme, sa mémoire : « J'ai interrompu le fil des souvenirs de ma tante. À présent, depuis mon retour, elle se remémore, plutôt dans la mélancolie résignée ».¹ (OLM, p. 31). Cependant, elle ne peut vivre qu'à Paris, où des gens qui ont connu ses parents lui servent de relais de mémoire :

Je ne me vois vivre qu'à Paris. Là au moins, du passé, il y a trois ou quatre français, certes d'âge mûr, que je rencontre régulièrement : des amis de ma mère qui ont lutté comme elle et avec elle, les deux ans qu'elle a passés ici... (OLM, p. 31).

La tragédie se vit, ne se raconte pas. Ce qui se raconte, c'est le corps décomposé qui se reconstruit. La métaphore reprend alors son tissage et active

¹ En fait, à travers tous ces événements que la narratrice va relater, c'est surtout la mémoire de sa tante maternelle qui se manifeste à travers la sienne, puisque elle, elle n'aura qu'un souvenir vague des événements qui se sont produits alors qu'elle n'avait que dix ans ou moins.

les rituels du deuil. Penser le malheur, lui donner une langue après lui avoir sacrifié la vie, autrement dit l'enrober d'un discours de réflexion, n'est pas l'apanage de la ville d'Oran. La scène de la mort des parents se reconstitue plus volontiers comme sonorité à écouter, que comme image à voir. Les conflits de langues sont encore vivaces. Ils envahissent la mémoire dans des lieux ironiquement hospitaliers, le grand hôpital de France où, malgré la maladie et la souffrance qui font perdre à la petite fille sont latin, on lui rappelle comment il faut parler et ce qu'il faut dire :

-L'infirmière-chef rétorque hautaine :

-puisque toi, la petite, tu sais parler français, alors tu peux ajouter « madame » ?

-On ne t'a pas appris à l'école, non ?

-Je la fixe des yeux, l'infirmière-chef. J'annonce :

-Sa sœur, elle veut voir sa sœur blessée, madame ! (OLM, p. 39)

Ce plan mnémorique du meurtre des parents par de faux infirmiers pendant l'ère coloniale, se clôt sur la révolte de l'enfant et son hurlement accusateur : « Assassins, vous êtes tous des assassins ! » (OLM, p. 43)

La narratrice semble toujours à la recherche des éléments qui la reliront à ses parents, à leur histoire commune, en quête de leurs traces et des personnes qui les ont connus, côtoyés, des lieux par lesquels ils sont passés. C'est ainsi qu'un jour, se retrouvant par pur hasard lors d'une promenade sans but, dans la rue du Faubourg Saint-Antoine, où ses parents avaient logé, son cœur commence à battre. Elle se voit en face de l'hôpital Saint-Antoine, et c'est alors que l'illusion opère.

Elle s'imagine apercevoir la silhouette de sa mère, jeune, sortant de cet hôpital où elle avait tant de fois accompagné son père pour ses soins. Elle rêve de voir leur couple jeune, inquiet mais vivant. De retour à Oran, c'est cette mémoire de ses parents qu'elle recherche à travers tous les éléments qui peuvent la ressusciter :

Je t'en parle à présent Olivia, à Oran. Je cherche ici, comme à Paris : je quête leurs traces, leurs ombres, je scrute les rues où ils ont circulé, plus souvent encore qu'à Paris. (OLM, p. 32).

Aussi, si elle est revenue pour sa tante malade, dès qu'elle est à Oran, elle ne peut s'empêcher de faire ce travail de mémoire. Cependant, Oran est devenue ville opaque, où la mémoire se perd, et les souvenirs s'estompent. La corrélation entre ville et parole, ville et silence ou négation linguistique, encore entre ville et écriture semble impossible :

Hélas, je ne trouve quasiment rien de mes parents à Oran. Cette ville est devenue opaque, Olivia. Oran m'est devenue mémoire gelée et langue morte. (OLM, p. 33).

Cependant, Oran est aussi un emblème de la parole qui résiste à la mort, malgré les assassinats, et qui s'exprime à travers une langue morte.¹ Il s'agit d'un « double mouvement de l'écriture de la ville et de l'effacement de la ville qui se fait dans une langue morte ».² Le discours sur Paris remplace donc celui sur Oran, qui n'est plus qu'une langue morte. Oran est un espace qui n'a plus lieu d'être, ville engloutie à « la mémoire blanchie, cité désertée aux façades tatouées de nostalgie, embrumées de mélancolie » (OLM, p. 13), où la quotidienneté se fige, fantomatique.

Ce retour a aussi une valeur thérapeutique pour cette femme qui cherche à se libérer d'une douleur, à s'alléger du poids d'une souffrance et d'une peur, celle de perdre, sa tante qui fut sa mère adoptive et de revivre de nouveau l'expérience de « l'orphelinage ». C'est ce qu'elle avoue d'ailleurs à Olivia dans sa lettre, où elle explore le pouvoir cathartique de l'écriture : « Grâce à toi, en t'écrivant jour après jour, malgré l'angoisse, je me prépare à cette issue. À cette perte redoublée ». (OLM, p. 36).

¹ La ville d'Oran pourrait revêtir d'autres significations. Cependant, dans son article « Refaire les conte dans la langue adverse », paru dans *Assia Djebar : littérature et transmission*, Mireille Calle-Gruber rappelle qu'Oran « est la cité d'Abdelkader Alloula, le poète du théâtre des langues, assassiné le 11 mars 1993 » et insiste sur le fait qu'elle devient « emblème mortifère ».

² NARR, Sabine. Op. Cit., p. 105.

Lieu de mémoire où ses parents ont longtemps séjourné, la ville de Paris occasionne le retour de mémoire que vit la narratrice dès qu'elle s'y trouve : « Des années après, à Paris, une scène au ralenti hante mes nuits, mes siestes, mes réveils gris de l'hiver. Elle revient des jours et des jours ; elle s'efface d'un coup. Pour réapparaître une saison après ». (OLM, p. 40-41). Elle ne sait pas exactement d'où elle tient ce souvenir, sa mémoire reste floue, vague, sans grande précision, sauf pour la scène elle-même.

Cette scène de la mort de ses parents, c'est à Paris, dans l'exil, qu'elle va la hanter des années après, si bien qu'elle la voit, la revit. Elle se croit témoin invisible, omniprésent. (OLM, p. 42). C'est en effet madame Darmon, l'amie de sa mère qui va la lui rapporter. Ainsi, elle va la revivre une dernière fois, dans le but de l'oublier à jamais : « À la place de madame Darmon, c'est moi donc qui rallume la scène. Qui l'écrit, pour qu'enfin je puisse, une fois pour toutes, l'annihiler ». (OLM, p. 42). Il s'agit donc de reconstituer le récit de son drame familial à travers plusieurs récits des femmes qui ont connu ses parents, pour qu'elle puisse s'en libérer à jamais.

La scène du meurtre se déroule au ralenti et muette, et alors que la narratrice relate l'événement pour son amie en l'écrivant, et pour s'en délivrer, tout remonte à la surface :

C'est étrange, tandis que je l'inscris pour en être tout à fait délivrée, chère Olivia, les bruits reviennent, les dialogues, les vacarmes, et les pleurs parfois, ainsi que, désormais, l'infinie plainte inaudible des survivants. (OLM, p. 46).

Après la mort de sa tante, elle retourne à Paris, de nouveau en exil. Elle ne désire qu'écrire, pour oublier le drame du passé, celui de sa famille, mais aussi le drame du présent, des événements sanglants qui touchent la ville d'Oran, ceux d'une violence qui envahit tout le pays¹ : « Moi, je partirai demain ou après

¹Alors que Mma allait être inhumée, la narratrice apprend la mort d'un professeur d'université d'âge mûr, assassiné dans son quartier, alors qu'il sortait de chez-lui, par trois adolescents. Il attendait son visa pour aller enseigner dans une université française, qui lui proposait le poste d'enseignant assistant. Aussi, la mort revient en cercle à Oran.

demain. Déjà, je n'entends plus ni les cris, ni les chants. Ma mémoire ne coule plus, ni ne scintille ». (OLM, p. 48).

À travers toutes ces histoires racontées, témoins oubliés et voix ensevelies tentent une vitale et douloureuse percée, à travers les couches sédimentées de la mémoire. Animée par ce qu'elle nomme elle-même « le désir sauvage de ne pas oublier », ¹ Assia Djébar libère la parole féminine, et réactive toutes les voix de femmes, afin d'empêcher leur disparition définitive. Ainsi, le français bien que « langue marâtre », ² devient pour l'auteur sa langue de mémoire. Mais *Oran, langue morte*, déjà par le rapprochement insolite des mots, pose une question fondamentale : la ville comme manifestation d'une voix, d'une langue, c'est là que réside toute la tension. ³

¹ DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*. Op. Cit., p. 162.

² DJEBAR, Assia. *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 240.

³ BIVONA, Rosalia. « Villes algériennes et voix sororales. Une analyse spatio-vocale de *Oran, langue morte* d'Assia Djébar », in *Agora*. Textes réunis par Abdelkéfi Hédia, N° 3, janvier 2003, p. 225.

Chapitre II

Retour fictionnel au pays de l'enfance

I. Présentation des œuvres étudiées

Depuis une trentaine d'années, Leïla Sebbar compose une production littéraire, résultant d'une patiente démarche de funambule entre la France et l'Algérie. La récurrence continuelle des mêmes thèmes autour du métissage, de l'immigration, de l'identité, et de la langue maternelle, si elle relève d'un tourment tenace, témoigne au fond d'une impérieuse nécessité d'une écriture, sans cesse reconduite sur les mêmes terrains problématiques.

Écrit six ans après la mort de son père, *Je ne parle pas la langue de mon père* constitue un hommage poétique à la mémoire de cet homme, duquel l'auteur n'a pas pu se rapprocher par la complicité de la langue. Ainsi, le texte français est perforé d'allusions à la langue absente, qui prive son auteur du bilinguisme, la rivant dans un monolinguisme aliénant. Chacune des sept parties du récit s'ouvre sur une phrase qui reproduit approximativement le titre de l'œuvre, avec quelques variations importantes.

L'auteur occupe tour à tour le rôle de sujet ou d'objet de la phrase, modifiant ainsi sa part de responsabilité dans le destin linguistique auquel elle a été vouée : « Je ne parle pas la langue de mon père », « Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère », « Je n'ai pas parlé la langue d'Aïcha et de Fatima ». Par le biais de la répétition, chacune de ces phrases renvoie à la béance que constitue la langue arabe au sein d'un texte purement français, qui cherche toutefois à retracer un parcours algérien. Le retour au pays de l'enfance doit ainsi se faire dans la langue de l'opresseur, médium linguistique non sans faute, lorsqu'il s'agit de traiter de l'Algérie.

Le temps des verbes dans chacune de ces phrases d'ouverture vacille entre le présent et le passé, jusqu'au dernier chapitre, que l'auteur entame avec le futur simple : « Je ne parlerai pas la langue de mon père ». Ce refus catégorique, qui

clôt le récit, met fin aux reproches que véhiculent les chapitres précédents, mais contribue tout autant à nous perturber par l'obstination et la ténacité qui y résident. Au regret et à la nostalgie des premiers chapitres, vient s'ajouter la finalité linguistique de la conclusion, où l'auteur se fixe définitivement dans un monolinguisme troublant.

Rassemblant précieusement des bribes d'informations, ses souvenirs d'enfance en Algérie, les anecdotes racontées par les uns et les autres, Leïla Sebbar tente de reconstituer par l'écriture une mémoire fragmentée. Brodant à partir de faits authentiques, elle fait le pont entre le réel et la fiction, enracine son imaginaire dans une quête de vérité et de mémoire, tout en rendant un vibrant hommage à son père. L'émotion retenue, est d'autant plus intense, et la méditation d'autant plus profonde.

L'arabe comme un chant secret est un recueil de six textes, déjà parus dans des ouvrages collectifs ou revues entre 1988 et 2006. Il ouvre ainsi une perspective sur le parcours de son auteur pendant presque une vingtaine d'années. Mais ce recueil offre au lecteur beaucoup plus que le rassemblement de textes autrement épars et plus difficiles à retrouver dans leur premier lieu. Il permet en effet de mesurer l'importance du fil conducteur qui les rattache les uns aux autres, dans l'histoire personnelle et dans l'écriture de Leïla Sebbar. Ces textes relèvent de l'autobiographie, voire de l'auto-analyse, à travers une question quasi unique : celle du rapport de l'auteur à la langue de sa mère, le français, qui est sa langue parlée et sa langue d'écriture, et à la langue de son père, l'arabe, qu'elle ne parle ni n'écrit.

On constate chez l'auteur la volonté de projeter ce problème sur la scène la plus visible qui soit, comme si elle voulait se donner à elle-même le meilleur moyen de le déchiffrer, de s'en imposer le déchiffrement, plutôt que de céder à la tentation de le refouler, peut-être dans le non dit. Si elle analyse une situation qui n'est pas que la sienne propre, peu de gens l'ont vécue avec la même intensité, et perçue dans ses effets avec la même acuité. Aussi, et malgré la modestie de ses dimensions, ce récit est un livre immense en ceci qu'il ouvre des portes aussi bien

sur l'histoire collective, celle de l'époque coloniale en Algérie, que sur l'histoire personnelle d'une vie, que l'auto-analyse ne cesse de scruter. Réunis ici bout à bout, les six textes de ce recueil disent en commun l'énigme de la langue arabe absente.

II. Croisement meurtrier ou fécond ?

Leïla Sebbar a connu l'incertitude d'une enfance double, avec un père algérien et une mère française, tous deux instituteurs. Difficile de s'y retrouver au sein d'une Algérie coloniale, pour la petite « Roumia », fille de l'instituteur du bled, maître dans l'école où se rendent les garçons, qui n'ont pas le droit de parler la langue de leur mère. Cette même langue, c'est celle qu'utilise son père avec les femmes arabes qui viennent le voir, ou avec les hommes lors de la cérémonie du mouton de l'aïd, mais qu'il ne lui a pas apprise. Inquiétude d'une situation peu compréhensible alimentant déjà l'exil intérieur, bien avant l'autre, géographique et irrémédiable.

Dans son parcours littéraire, L. Sebbar demeure profondément marquée par l'histoire de ses parents, et celle de sa naissance, revendiquant pour elle-même une identité de croisée, hybride située au carrefour des cultures occidentales et orientales. Ses origines familiales sont une première constatation de sa bivalence culturelle et de la position qu'elle marque dans sa vie :

Je n'échapperai pas à la division biologique d'où je suis née. Rien, je le sais, ne préviendra jamais, n'abolira la rupture première, essentielle : mon père arabe, ma mère française ; mon père musulman, ma mère chrétienne ; mon père citadin d'une ville maritime, ma mère terrienne de l'intérieur de la France... Je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et du reniement si je suis de ce côté-ci ou de ce côté-là, alors je suis au bord de chacun de ces bords.¹

Elle ne cessera plus alors de réfléchir à travers son œuvre, aux différents liens qui unissent ces deux pays, et de recréer par son écriture l'univers de ces deux parties d'elle-même, à travers « [...] des situations de croisements multiples qui

¹ SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 185.

inspirent sa création romanesque ».¹ Son identité culturelle, est à l'écoute de ces situations de croisement, qu'elle recense ainsi dans une lettre adressée à l'écrivaine canadienne Nancy Huston :

Je suis française, écrivain français de mère française et de père algérien..., et les sujet de mes livres ne sont pas mon identité ; ils sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de traverse, obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident.²

Née de père algérien et de mère française, L. Sebbar est, pour reprendre l'expression de Michelle Perrot « une fille des deux côtés de la méditerranée, une femme de l'entre-deux, une méridienne ».³ De parents tous deux instituteurs, dans l'école de la République française implantée en Algérie, l'auteur affirme joliment qu'elle est née d'un enlèvement d'amour. Au fil de ses publications, l'Algérie fait son retour dans le récit. Elle revient alors sur son enfance, sur cette déchirure provoquée par l'histoire et la politique. Conditionnée par sa naissance, par l'histoire d'amour de sa mère pour l'étranger et de son père pour l'étrangère, une histoire où chacun demeure dans son altérité, ses livres se succèdent comme autant de variations littéraires, explorant chaque fois un nouveau pan d'une histoire singulière.

Son affirmation à valeur autobiographique « je suis une croisée »,⁴ est probablement l'une des citations les plus souvent reprise pour caractériser son œuvre. « Une œuvre qui se nourrirait de l'intersection de pays, de cultures, d'identités et d'histoires différentes mais en contact. Une œuvre où « croisement » est un terme positif, un terme d'addition et de multiplication avec une valeur ajoutée née du croisement identitaire personnel même ».⁵ Le champ du croisement est très large, à la fois dans la polysémie du terme et dans

¹ LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Op. Cit., p. 16.

² SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 126.

³ Préface à SEBBAR, Leïla. *Mes Algéries en France*. Paris : Bleu autour, 2004, p. 09.

⁴ SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 138.

⁵ LARONDE, Michel. « Itinéraire d'écriture », Op. Cit., p. 19.

l'étendue de ses significations. Ainsi, à partir des sens propres, généralement les signifiants géographiques et génétiques, les sens figurés investissent les domaines de l'humain, du culturel et de la langue, pour déboucher par l'écriture sur un réalisme magique.¹

Ce champ du croisement peut être considéré comme une dialectique, une synthèse à laquelle différentes rhétoriques (celle du métissage par exemple), vont participer. Par la suite, de dialectique, le croisement va devenir à son tour une rhétorique, car le rapport entre le champ du croisement et celui de l'exil, est probablement celui de signifiant à signifié. C'est-à-dire que le croisement serait un outil rhétorique qui fonctionnerait dans la dialectique de l'exil ; le croisement serait un signifiant qui participerait au développement de la signification de l'exil. L'imbrication de la première dialectique dans la seconde, au lieu de gêner la présentation de l'œuvre, permet de mieux la structurer et de percevoir ce rapport de signifiant à signifié entre croisement et exil, ce rapport qui est peut-être la charnière fondamentale de l'œuvre de Leïla Sebbar.

Tout un pan de l'œuvre est rattaché à cette dialectique du croisement, développée en particulier dans les romans publiés dans une période très féconde, entre 1982 et 1991, encadrée par la trilogie *Shéhérazade*, où « [...] la polysémie du croisement, si elle n'est pas le seul lien entre les romans, en est pourtant la principale signature ».² Les œuvres qui correspondent à cette période figurent une multiplication des croisements, de races, de cultures, et de langues. Leïla Sebbar affirme que sa fiction n'est pas son identité mais la thématique littéraire découle malgré tout de la recherche identitaire. Aussi, « Le discours littéraire se

¹ La pratique de l'intertextualité à laquelle se livre l'auteur est un faire-valoir du concept de croisement, en même temps que son principe même. Du point de vue analytique, c'est donc une clé pour faire fructifier la lecture que de considérer le croisement non seulement dans sa dimension thématique qui est celle qu'on étudie généralement, mais aussi dans sa dimension fonctionnelle, comme mécanique de l'écriture. C'est dans les rapports intratextuels que cette double approche du croisement est le plus profitable. Prendre le terme croisement dans sa dimension linguistique, celle du glissement du vocabulaire et des images qu'il porte, permet de construire une grille pour structurer une lecture plus systématique, plus complète, à l'aide de différents fils qui s'intersectent à l'intérieur des romans individuels, et se continue au-delà, d'un roman à un autre, par un système de multiplication des rapports intertextuels.

² LARONDE, Michel. « Itinéraire d'écriture », Op. Cit., p. 20.

fait aux points de jonction et de disjonction d'une identité qui se cristallise dans un exil où les croisements culturels en sont les marques ».¹

L'auteur s'est longuement expliquée sur son identité de croisée, dans sa correspondance avec Nancy Huston. Elle se dit « une écrivaine dans le siècle [...] c'est-à-dire liée à une histoire particulière, celle de la France et de ses colonies ».² Se déclarant « ni Beur, ni Maghrébine, ni Pied noir, ni Française »,³ elle est néanmoins hantée dans ses œuvres de fiction, par les aléas des enfants issus de l'immigration arabe. Son discours littéraire qui émerge aux points de jonction et de disjonction d'une identité suspecte, se cristallise dans un espace langagier où les imbrications culturelles tiennent lieu d'identité.⁴

La fiction met ainsi en évidence l'entrelacement des liens entre la France et l'Algérie, et plus largement, les civilisations orientale et occidentale. L'auteur y rassemble « ce qui a été dit au cours des années de guerre, par des jeunes filles de la colonie, soucieuses de connaître une vérité qu' [elle] aurait cachée ».⁵ Aussi, et à la question : comment faites vous pour faire cohabitez dans vos écrits les deux cultures qui vous constituent, l'auteur répond : « Elles cohabitent en moi : j'ai une part française et une part algérienne, arabe. Donc, tant que j'écrirai, je pense que ce sera là, d'autant que géographiquement, physiquement, sentimentalement, le Maghreb est présent ».⁶

Force est de constater que l'auteur elle-même, appartient à ses enfants métisses, qui ont vécu des problèmes d'identité dus à leur double culture, la française et l'algérienne. Née d'une union mixte, ce facteur provoque une dualité, une

¹ Ibid., p. 16.

² SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 15.

³ Ibid., p. 180.

⁴ Si elle traite intensément des problèmes de la génération beur dans ses romans et récits, L. Sebbar occupe néanmoins une place un peu à part dans le contexte de cette littérature. Pour des raisons biographiques que nous avons déjà citées, elle ne fait pas partie de la génération dont elle parle. C'est justement cette distance qui lui permet d'offrir une solution nouvelle et intéressante aux problèmes d'identité et d'appartenance culturelle non seulement des beurs, mais de tous les enfants de l'immigration, quelques soient leurs origines.

⁵ SEBBAR, Leïla. « Les jeunes filles de la colonie », in SEBBAR, Leïla. (Ss. dir. de) *Une enfance outremer*. Paris : Seuil. 2001, p. 195.

⁶ MARTIN, Patrice. DREVET, Christophe. *La langue française vue de la Méditerranée*. Paris : Zellige, 2009, p. 165.

division, vécues non seulement au sein de la société mais à l'intérieur même du foyer. Double culture, double appartenance, richesse ou blessure ? En tant qu'écrivain, Leïla Sebbar semble se situer sur une faille, une béance, celle du rapport franco-algérien. Bien évidemment, entre les deux pays, l'Algérie, son pays natal, et pays de son père a la préférence.

L'interférence et le croisement de lieux sont imposés, parce que ce qui est important pour l'auteur, à la fois dans le travail d'écriture, dans l'imaginaire et dans le réel, c'est ce travail de tous les croisements. Point donc de perte culturelle, mais un gain qui se démultiplie avec le nombre des lignes du croisement. Les personnages de la fiction portent en eux des racines culturelles diverses, qui plutôt que de se fondre dans l'indifférenciation, s'ajoutent et créent des identités multiples. L'œuvre constitue ainsi « une quête mémorielle et amoureuse à travers laquelle [l'auteur] cherche à se comprendre elle-même et au-delà, comprendre l'histoire de l'Algérie avec la France ».¹

L. Sebbar tient à garder présente en elle cette division nécessaire, vitale, multiple et multipliée, dont elle porte la marque depuis la naissance. L'auteur est donc à la fois une intellectuelle d'Algérie en exil en France, un écrivain français au nom arabe, algérien, qui « porte le poids de la terre natale ».² Dans sa vie comme dans son œuvre, elle reste intimement liée à ces deux cultures qui ont vécu des combats meurtriers, mais aussi à une « culture transversale qui a essayé de les concilier »,³ la culture de l'école Républicaine, où son père était instituteur indigène :

Je m'aperçois que cette *division* dont j'ai pu souffrir, aujourd'hui j'y tiens et je veux la préserver. Cette division en danger permanent d'unité, d'unification, je ne sais quel serait le mot juste.⁴

¹ MATA BARREIRO, Carmen. « Les écrivains migrants d'origine maghrébine en Belgique et en France : la lutte pour être et pour dire », in BOUSTANI, Carmen. JOUVE, Edmond. *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*. Paris : Karthala, 2006, p. 163.

² LARONDE, Michel. « Itinéraire d'écriture », Op. Cit., p. 15

³ MATA BARREIRO, Carmen. Op. Cit., p. 163.

⁴ SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 29. C'est l'auteur qui souligne.

III. Au carrefour de plusieurs ruptures

1. La rupture généalogique

La fiction et la littérature modernes rappellent que l'origine de la création, s'articule à la question de l'héritage en termes d'apports et d'apprentissage, mais aussi de blessures à cicatriser sur le plan de l'histoire collective comme des histoires singulières. Si le legs s'avère par principe ambivalent, depuis le XVIII^{ème} siècle la conscience moderne le traduit volontiers en terme de charge.

Pour l'individu comme pour la collectivité, « la question de l'héritage est au cœur de la construction identitaire et des productions culturelles -artistiques comme scientifiques- à travers lesquelles elle s'articule ». ¹ Dans le domaine psychologique, les interrogations sur la filiation structurent les différentes formes du roman familial. Tout un pan de la littérature contemporaine est travaillé par les questions d'héritage et de transmission, comme en témoigne la critique qui s'est abondamment attachée à analyser ces notions.

Dans *L'arabe comme un chant secret* ainsi que dans d'autres écrits intimes, Leïla Sebbar entreprend un questionnement identitaire, exprimé en termes d'exil linguistique et d'héritage défaillant, suscité par la rupture de sa filiation paternelle algérienne. Face à ce lien parental fragilisé, l'auteur envisage une sorte de réparation devant la transmission rompue. Aussi, elle cherche sans cesse à apporter une réponse à la question : comment une identité peut-elle se reconstruire sur de l'absence, sur des manques, hors ou outre toute filiation ?

Je ne parle pas la langue de mon père reprend aussi ce thème de l'histoire occultée. Dans ce récit autobiographique, la personne qui interroge n'est pas fictive, il s'agit de l'auteur elle-même. Celui qu'elle interroge, et qui garde le silence, est son propre père. Le mutisme du père le rend aux yeux de sa fille « l'étranger bien aimé ». Empruntant cette voie autobiographique, L. Sebbar va

¹ CHELEBOURG, Christian. MARTENS, David. WATTHEE-DELMOTE, Myriam. (Ss. dir. de) *Héritage, filiation et transmission*. Bruxelles : Presse universitaire de Louvain, 2011, p. 61.

décrire ses tentatives de rompre le silence du père, à propos de l'histoire algérienne collective et personnelle. Elle ne va pas réussir, il mourra en 1997 sans partager avec sa fille ses souvenirs d'une période violente et traumatisante pour lui, sa famille, et toute la nation algérienne :

Et il ne m'a pas raconté l'histoire de Djha, le petit homme impertinent avec les riches et les puissants, ni les légende de sa ville, Ténès, ni l'épopée familiale dont je ne sais rien, sinon la descendance prophétique qui fait la noblesse du clan (mais quelle preuve ? La généalogie est rompue, et l'infidèle dans la maison à fait perdre sa place au fils aîné), ni l'histoire secrète (mais pourquoi secrète ?) de son pays, l'Algérie sans la France (comme une histoire souterraine, interdite, qui surgira plus tard et plus fort, au risque de la folie, une violence insoupçonnée que je ne cesse d'explorer, de détour en détour, de variation en variation). (LCS, p. 67-68).¹

L'auteur revient sur cette absence de transmission, et raconte patiemment sa trajectoire douloureuse pour tenter de récupérer l'héritage paternel occulté, précisant que le sentiment d'exil et d'aliénation par rapport à ses origines, découle certes de sa transhumance, mais qu'il fut exacerbé en raison de l'acculturation de son père. Le refoulement de la langue et de la culture arabes dans la maison familiale, a bouleversé la passation du legs ancestral. C'est ainsi que l'exil s'est transmis d'une génération à l'autre, ayant comme conséquence la fragilisation identitaire et la mésalliance. Elle entreprend une investigation minutieuse de cet état de rupture, attribuable non seulement au contexte colonial de sa jeunesse, mais surtout au silence endémique du père, notamment en ce qui a trait à son statut d'ennemi dans les deux camps adversaires durant la guerre, et à son incarcération.

¹ Le mutisme du père va continuer obstinément même de l'autre côté de la mer, lorsqu'il sera lui et ses enfants, exilés dans le pays de sa femme : « Longtemps après, très longtemps, mon père, en exil dans le pays de ma mère et de la langue qu'il aime, lira ce que j'écris de sa langue qui nous insulte, il ne dira rien. Comme il n'a rien dit de la maison de sa mère, de son peuple, de sa langue, ni du pays, de son histoire, de ses histoires. Rien. C'est le silence, obstinément, du côté du père, de l'arabe, de l'Algérie ancestrale ». (LCS, p. 47).

Du bannissement de la langue du père, occasionné par l'instauration du français comme seule langue dans la maison familiale, ressort un immense chagrin, une position de non-coïncidence vécue comme une entrave à la compréhension de tout un substrat généalogique et ethnographique lié à son passé. Le retour littéraire sur soi par le truchement de pactes autobiographiques et autofictifs, qui s'ensuit après le décès du père, émane d'un besoin viscéral de reprendre possession de son ascendance maghrébine. L'œuvre littéraire représente donc un geste dans le sens d'une anamnèse, permettant à son auteur une commémoration du passé, voire une réconciliation. Essentielle dans le parcours de l'écrivain, cette initiative libère une volonté d'entreprendre la recréation d'une géographie individuelle et collective, par laquelle elle entend rapprocher les deux rives de la Méditerranée qui la constituent.

Intégrant le roman familial constitué par l'histoire du jeune couple franco-algérien d'instituteurs, dans un contexte plus large, celui de l'Algérie française, Leïla Sebbar cherche à se créer une place dans l'histoire de sa famille, celle de sa communauté. Dans son échange épistolaire avec Nancy Huston, elle écrit :

Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écrit dans une lignée, toujours la même reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'histoire et de l'univers.¹

Si elle parle intensément d'exil dans ses œuvres, elle parle aussi de rupture généalogique irrémédiable, surtout du côté du père. Ces ancêtres avec qui la rupture s'est faite, presque naturellement, sont essentiellement représentés par la grand-mère paternelle habitant la maison familiale du vieux Ténès, avec ses filles, les tantes sœurs du père. Mais il y a aussi le grand-père maternel, cet homme chez qui elle se rendait en vacances d'été, elle et ses deux sœurs, plus jeunes. Une place importante est accordée à ces personnages à travers l'ensemble

¹ SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 138.

de son œuvre, où elle exprime cette séparation douloureuse avec ceux qui sont censés être ses ancêtres les plus proches :

La mère de mon père, petite et aiguë en saroual et chemisier à fleurettes, les mêmes que ceux de ses filles, plus grandes et plus fortes, ne cessait de parler de sa voix perçante de vieille femme curieuse, adoucie par la voix grasse et tendre de ses filles aux yeux claires, l'une d'elle presque aveugle. Ma grand-mère parlait aussi avec ses yeux petits et noirs, aussi vifs que sa langue. (LCS, p. 17)

Cette séparation trouve son origine dans un premier temps dans cette union mixte de laquelle elle naît, son père algérien, sa mère français, son père musulman, sa mère chrétienne, tout cela dans le contexte d'une Algérie colonisée par la France. C'est ainsi qu'elle a toujours éprouvé ce sentiment d'être divisée, fille du colonisé, son père, fille du colonisateur, sa mère, depuis le premier jour :

On me dit que je ne suis pas la fille de mon père et de ma mère, que je suis la fille de mon père ou de ma mère. Pour quoi je serais un enfant né du père ou de la mère et pas des deux, un homme et une femme, comme tous les enfants ? Je préfère être orpheline. (LCS, p. 58-59).

Eduquée par sa mère, maîtresse suprême et dévouée de la maison d'école, dans les règles et les principes de la république laïque, tout la sépare de sa grand-mère la mère du père, et des tantes sœurs du père, la langue, qu'elle ne comprend pas ni ne parle, les mœurs de la petite française habillée en jupe courte avec des rubans écossais dans les cheveux, ainsi que les gestes et les habitudes culinaires. Le texte ne met pas de point final à la tentative de l'auteur de renouer les fils rompus, il y met plutôt un point d'orgue :

Tout me sépare de la mère et des sœurs de mon père. La langue, les gestes, les manières, les habitudes domestiques. Il faut manger assis sur des coussins autour d'une table basse, il faut manger tout ce qui est servi, faire honneur. (LCS, p. 68).

L'absence de tout discours sur le roman familial entraîne une confusion autour de la notion d'ancêtres. Il devient impossible pour L. Sebbar d'y accéder dans

l'ordre du savoir. Partant, cette notion demeure floue, sans aucun ancrage réel qui pourrait lui donner un sens tangible :

Les ancêtres, c'est quoi ? Est-ce que ça suffit à faire de la généalogie, une grand-mère paternelle illettrée, recluse, bonne musulmane, et un grand-père maternel paysan, braconnier et radical-socialiste ? Le grand-père, je le vois en paysan. J'apprendrai plus tard qu'il a été gendarme. S'il avait vécu à l'époque de la conquête de l'Algérie, il aurait été, sous les ordres de Bugeaud comme lui terrien et périgourdin, un soldat-laboureur. (LCS, p. 23).

Confusion qui impose beaucoup de questions à l'auteur, qui se trouve obligée de remettre en question le concept de filiation, pour pouvoir comprendre les rapports qui l'unissent à ces personnes, en apparence ses proches sans vraiment se sentir proche d'elles. La question qui se pose est de savoir quelle place peut-être la sienne dans une famille où les ruptures se succèdent, au point que plus aucune génération ne parvient à se relier à la précédente, ou à celle qui la suit. Comment savoir qui l'on est lorsqu'une part de ceux qui sont nos ancêtres appartient à de l'absence, à du non-dit ? Il est ainsi de son grand-père maternel :

Je ne sais pas ce que j'ai à faire avec cet homme bourru, le père de ma mère. Pour aller le voir dans son village en France, il faut des jours et des jours de voyage. (LCS, p. 25).

La même interrogation se pose quand il s'agit de trouver un lien à la grand-mère paternelle : « Je ne suis pas sûre que cette petite femme me soit quelque chose. Si oui, par quel accident ? ». (LCS, p. 24 ».

L'histoire de L. Sebbar est exemplaire, dans la mesure où elle met le doigt sur ce qu'on pourrait nommer la partition de l'être ou la naissance du corps de l'exil. Toutes les séparations inventées par les hommes aboutissent à ce moment, où la famille ne donne naissance qu'à un enfant dissocié de lui-même. Colonisé par l'autre en lui, l'inconnu, le double, le jumeau silencieux qui ne sait pas de quoi il a été amputé, ni de quoi il est redevable. Comment faire lorsque culture et territoire ne fusionnent plus, et que l'on habite un lieu qui ne nous habite pas ? Comment peut-on vivre ainsi, amputé de la moitié de soi-même, de tout son

héritage familial ? Situation difficile à laquelle l'auteur, née d'un croisement, sera confrontée pendant toute son enfance, et au-delà, à l'âge adulte :

Combien de vies, de livres, de mots pour croire qu'ils sont mes ancêtres ? Il a fallu la guerre d'Algérie, pour avoir la certitude foudroyant que je suis la fille d'un Arabe et d'une Française, que la France a colonisé l'Algérie, que mon père est colonisé, ma mère colonisateur (colonisatrice ?), que je suis divisée malgré le discours qui rassure : mes père et mère appartiennent à la même famille politique... Une famille politique, c'est quoi, lorsque la famille naturelle, côté père, côté mère, est à ce point oubliée dans la parole quotidienne. Les références sont amnésiques. (LCS, p. 25).

Toutes les histoires d'exil sont d'abord des histoires de démembrement intérieur et de fuite de soi-même. Un soi-même éparpillé entre un dedans douloureux et fragile et un dehors qui tente de parler à l'autre, l'étranger, le passant, afin de reconnaître un bout de soi en lui. Lorsque la guerre d'Algérie fait prendre conscience à l'enfant que l'école où les parents sont les maîtres d'une république laïque minuscule, est l'école de la France coloniale et colonialiste, le lieu du refuge semble devenir celui de l'imposture. C'est ainsi que Leïla Sebbar va raconter tout au long de ses livres, les errances et les rencontres fugitives de ceux qui n'ont trouvé de place que dans les marges d'un temps et d'un espace, qui demeurent ceux des autres.

Dans une tentative de comprendre son propre passé, l'auteur montre que des passés multiples s'entrecroisent, au même temps que la réalité et la fiction se mêlent. Aussi, elle comble tous les trous de mémoire, individuelle et collective, en se servant de l'imaginaire. Les personnages qu'elle insère dans ses œuvres sont des personnages fictifs, mais aussi des personnages qu'elle a connus dans son entourage d'enfance. Pour compléter le puzzle, elle n'hésitera pas à faire appel à la fantaisie, inventant des fils à Aïcha et Fatima, ces femmes qui ont marqué son enfance, mais aussi des rencontres, des conversations, des événements qui auraient pu avoir lieu. Brodant à partir de faits authentiques, elle fait le pont entre le réel et la fiction, enracinant son imaginaire dans une quête de vérité et de mémoire.

2. Des parents garants d'une éducation laïque

Quoique déterminée par les structures mentales et les processus psychologiques, l'identité personnelle se construit dans le cadre d'expériences totalement singulières. L'individu se trouve inséré dans des institutions canalisant son action, et lui fournissant des justifications symboliques. Ces institutions (famille, religion, Etat), pourtant chahutées, maintiennent leur place centrale dans les dispositifs d'identification sociale.

D'un autre côté, la religion constitue l'ensemble des croyances et des pratiques qui fondent le rapport entre l'homme et le sacré, entre l'homme et Dieu. Adhérer à une religion, c'est traditionnellement s'inscrire dans une lignée croyante, et en transmettre l'enseignement. Assurer la transmission régulière des valeurs religieuses d'une génération à une autre est, pour toute société, la condition de sa survie dans le temps. Dans les sociétés traditionnelles, des rituels d'initiation marquent solennellement l'entrée des jeunes dans la communauté des adultes.

Dans le cas de L. Sebbar, qui est issue de parents ayant deux religions différentes, la transmission religieuse n'a pas constitué un domaine où s'est élaborée une négociation entre les parents, l'un musulman l'autre chrétienne, en dépit du fait qu'ils soient tous les deux pratiquants. Pour ses quatre enfants, le couple a opté pour une éducation laïque, en l'absence de toute transmission religieuse. Aussi, aucune socialisation religieuse de l'enfant ne s'est faite.

Cette décision des parents, qui ignoraient la possibilité de déboucher sur un malaise, a généré chez l'enfant l'absence de toute identité religieuse, ce qui va se manifester à l'âge adulte par un remaniement global des références collectives, et par des ruptures de mémoire, la conduisant à une remise en cause des valeurs qui mettent en question les fondements mêmes du lien social.

Le choix des parents confronte l'enfant à une autre forme de rupture, en plus de celle d'avec la filiation paternelle, la rupture avec la religion. Le couple choisi de garder le silence sur les deux religions, musulmane et chrétienne. Ainsi, et dans

les différentes maisons d'écoles par lesquelles ils sont passés, la république laïque, avec ses règles et ses principes était le lieu de tout acte et de toute parole :

Silence sur la tradition maternelle catholique, silence sur la tradition paternelle musulmane, algérienne. La république laïque, avec ses règles, est le lieu principal, privilégié, idéal, absolu de tout acte, de toute parole. Lieu saint. L'école de mon père, instituteur indigène de langue française dans l'école de la France, maître de L'ECOLE DE GARÇONS INDIGENES, est le lieu fondateur, unique, l'espace clos et préféré du discours laïque et républicain qui se répète à l'infini dans le plaisir de la vocation. (LCS, p. 26)

Le père, directeur de l'école où lui et sa femme étaient instituteurs dans la langue du colonisateur, la langue de la France, est décrit comme un pauvre colonisé, victime de son amour pour sa femme, la française, alliée indéfectible de la France et de sa mission¹ :

Mon père, maître incontesté de l'île idéale, serait un pauvre colonisé, une victime, et ma mère, sa complice dans l'école, la maison, la chambre, le bourreau, la bourreau ? [...] Mon père a été enlevé à sa mère, à sa terre même, à son pays -puisqu'il fait partie d'un réseau politique internationaliste-, à sa langue, aux femmes de sa langue. Il a choisi Satan. Il a perdu son âme... Et ma mère est la séductrice, diabolique, l'auxiliaire de la France impérialiste et guerrière. (LCS, p. 26)

Aussi et par un inhabituel renversement de situation, c'est la mère qui devient le pôle de pouvoir dans le couple, à partir duquel tous se définissent, minorant ainsi la paternité de la société musulmane. Pour la mère, l'école tout comme la maison d'école, deviennent inséparables de sa mission d'institutrice française. Elle les investit pleinement de la mythique et de l'identité républicaines de la France. La maison de la République est décrite comme un lieu où aucun livre saint n'existe, « ni de Bible, ni Coran ».²

¹ Leïla Sebbar fait état, et à plusieurs reprises de l'amour de son père pour sa mère « l'Etrangère bien aimée » (LCS, p. 80), « amoureux d'une française de France » (LCS, p. 80).

² SEBBAR, Leïla. « Il chante en arabe » in *Mon père*. Montpellier : chèvre-feuilles étoilée. 2007, p. 284.

Le mutisme du père concernant sa religion conduit l'enfant à tout ignorer des principes et des valeurs du pays où elle est née, et où elle passera toute son enfance. L. Sebbar se voit dissociée de la société qui l'entour et des valeurs qui la régissent, plongée dans une ignorance absolue de la religion musulmane. Ce double silence sur la religion, côté père et côté mère entraîne un déficit identitaire et enfonce l'auteur dans une sorte de labyrinthe obscure, où il est quasiment impossible de trouver un sens à son existence, de définir un « je » :

C'était à la fois ténébreux et désertique. On ne voit rien, on reste sur place en attendant le jour, et, avant l'aube, peut-être un peu de lune qui permette de ne pas se perdre...Mais c'est la nuit, opaque, et le vide que rien, pas un objet ni personne, n'habite. Immense terre noire, inhospitalière, plate et sans beauté. Une aridité qui fait peur. J'étais ainsi. Paysage désolé où rien ne peut avoir lieu, où rien n'arrivera parce qu'il ne présente aucune aspérité qui arrête le regard ou la marche, pas une irrégularité qui attire la curiosité. (LCS, p. 51)

Silence sur la tradition musulmane paternelle, sur les envoyés de Dieu, et sur la signification de beaucoup de pratiques relatives à la religion musulmane, présentes dans l'entourage de l'enfant. De l'histoire d'Abraham et de son fils, qu'il aurait égorgé sans l'intervention magique du mouton,¹ elle ne saura rien jusqu'à ce qu'elle s'interroge sur le sens du sacrifice, de l'immolation totale de l'homme à Dieu: « Car je ne sais rien de Dieu, ni de ses envoyés ni du verbe sacré transmis par voix divine. [...] On ne me raconte pas Abraham, Agar, Moïse, Marie, Jésus, Muhammed ». (LCS, p. 52)

L'enfant ignore qu'il existe des moyens de se rapprocher de Dieu, de l'invoquer dans les deux religions par la prière ou par la confession. La mémoire est blanche, vide, sans inscription religieuse ou familiale qui lui donne de la profondeur, une épaisseur tangible et réelle, un sol dont elle puisse lire et déchiffrer les strates géologiques, généalogiques. Elle beigne dans une absence quasi totale de toute pratique ou croyance, par laquelle elle peut traduire concrètement cette relation entre l'homme et Dieu :

¹ Cette pratique du sacrifice constitue une des scènes qui a le plus marqué l'enfance de Leïla Sebbar.

Je ne sais pas que la prière existe et que je peux invoquer Dieu dans l'intimité d'une parole codée et singulière¹, je ne sais pas que la confession² existe et que je peux m'adresser à un intercesseur attentif et bienveillant, en principe. Je ne sais pas que l'examen de soi existe sous la forme de l'introspection³ et que cette pratique exige rigueur et persévérance. Je ne sais pas comment j'existe. Je suis une personne, certes. Mais le « je » est prohibé. On ne le dit pas, je la sais. J'obéis, malgré moi, à l'injonction implicite de l'oubli de soi. Rien n'est dit, mais le « je » est proscrits, des deux côtés, maternel et paternel. (LCS, p. 52)

Les ablutions, ou purification rituelle, constituent un acte religieux qui consiste à laver certaines parties du corps. Elles sont obligatoires pour accomplir la prière musulmane. On peut les définir aussi comme étant une purification de toute impureté. Enfant, L. Sebbar voyait son père qui faisait ses ablutions en guise de préparation à la prière, sans pouvoir interpréter le sens de cet acte. Ainsi, elle reprend cette scène, où prenant de l'eau dans ces deux mains réunies, le père lavait avec des gestes réguliers mais curieux et incompréhensibles, quelques parties de son corps avant de passer à la prière :

Il les porte [ses mains] à son visage qu'il frotte de haut en bas plusieurs fois [...], puis c'est le bras droit, même geste mais de bas en haut, trois fois, je crois, le gauche, les pieds, le droit puis le gauche.⁴

Aussi, nous constatons que si Leïla Sebbar avait baigné à la fois dans les valeurs laïques, musulmanes, et celles du christianisme rigoriste, si elle a été élevée dans la conjugaison de trois systèmes différents, aucune valeur de l'un de

¹ Il s'agit ici de la prière musulmane. Dès l'aube et ce, jusqu'à la tombée de la nuit, la vie d'un musulman est rythmée par les cinq prières journalières. En règle générale cela commence dès l'âge de raison pour ne jamais finir. Car la prière, en plus de la plénitude qu'elle apporte, est le second pilier de l'islam. Elle est précédée d'un rituel de purification appelé ablutions.

² Dans l'église catholique, la confession est une sorte de réconciliation entre l'homme et Dieu. Se confesser – on dit aujourd'hui se réconcilier – c'est recevoir le sacrement du pardon, un des sept sacrements de l'Eglise. Il peut se recevoir individuellement ou collectivement. Ce sacrement naît d'un double mouvement : reconnaissance de l'amour de Dieu pour soi, reconnaissance de la difficulté éprouvée à répondre concrètement à cet amour. En recevant l'absolution, les catholiques sont « lavés » de toutes leurs fautes et peuvent continuer à neuf leur chemin.

³ C'est une observation méthodique par le sujet lui-même de ses états de conscience et de sa vie intérieure. Historiquement, nous pouvons citer le célèbre « Connais-toi toi-même » de Socrate qui est clairement une invitation à l'introspection, même si le terme n'existait pas encore.

⁴ SEBBAR, Leïla. « Il chante en arabe », Op. Cit., p. 185.

ces trois systèmes ne lui a été directement transmise. L'héritage sensé tracer des frontières qui définissent un « nous » et un « moi », reste absent ce qui a, et pour longtemps, alimenté un profond malaise intérieur chez l'auteur.

3. Comment rétablir une filiation ?

Suite à cette absence de toute transmission, la filiation ainsi que la généalogie se trouvent rompues. L'auteur, cernée, corsetée, « carapace d'insecte au-dehors, désintégrée au-dedans », (LCS, p. 27), orpheline du « je » paternel et du « je » maternel, n'arrive plus à se définir un « je », à se créer une identité :

Dire « Je », l'écrire ça s'apprend. Et si personne n'a été là pour qu'il prenne vie, pour qu'il vive et prospère, ce « je » inconnu, né de père et mère inconnus ? Orpheline du « je » maternel et du « je » paternel. Comment, d'une double absence, produire la présence d'un « je » privé de l'un et de l'autre ? (LCS, p. 54)

Aussi, il lui faudra aller loin, quitter l'Algérie avec tous ses repères, sans pour autant s'en séparer entièrement, pour pouvoir redéfinir son « moi », pour accéder à cette part d'elle-même que ses parents lui ont inconsciemment oblitérée. Dans cette histoire de corps sans âme, fille de la victime son père, et du bourreau sa mère, elle se retrouve prise au piège, tourmentée. Une fugue dans la géographie à fois physique et mentale lui permet d'échapper à la folie :

Je lis le plus loin possible de la maison, du pays natal, l'Algérie ; ce n'est pas que je cherche à fuir une maison, une terre que je n'aimerais pas, ce que j'ai lu, relu plus tard, ce que j'ai écrit, ce que je continue obstinément d'écrire, prouve le contraire, que je n'ai pas su me séparer...Faut-il d'ailleurs se séparer, à moins d'une rupture de guerre, malgré soi ?¹

Cependant, nous pouvons considérer que *L'arabe comme un chant secret* est le texte dans lequel elle parvient le plus à dire « je », à « conjurer le silence ».² Pour arriver à dire « je », il lui a fallu marcher longtemps, parler et vivre à distance

¹ SEBBAR, Leïla. « Lire loin, pour revenir » in BRARHI, Afifa. CHIKHI, Beïda. *Algérie, ses langues, ses lettres, ses histoires*. Alger : Tell, 2002, p. 241.

² FRANÇOIS, Cyrille. « En rupture d'Orient : Leïla Sebbar et Shérazade » in CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée*. Paris : Karthala, 2010, p.158.

réelle, mais proche dans l'imaginaire de son pays natal. Il lui a fallu entendre, loin de ce pays, partout où elle se parlait, la voix de la langue de son père, la voix de l'arabe, la langue étrangère, l'étrangère intime. Une rupture voulue, choisie et consentie avec le pays natal lui a été nécessaire pour pouvoir enfin définir son identité. Ce pays qu'elle quitte restera toujours présent, il figure la terre charnelle qui ne cessera de l'inspirer alors qu'elle est en exil. L'Algérie, Leïla Sebbar la place du côté de l'émotion propre à l'âge de l'enfance¹ :

Comment, par quel miracle m'est revenue la mémoire de ces « je », ce « je » ? Par quel jeu de miroir est apparu ce que je n'ai pas connu ni éprouvé de l'autre côté de moi et de l'autre côté de mon corps natal, le pays de mon père ? L'Algérie loin de la France, écartée par la mer, un très large fleuve qui sépare, mais c'est comme si on voyait l'autre rive, toujours, que le ciel soit clair ou qu'il soit obscur. Pour opérer les détours multiples et qui ne se donnent pas toujours pour tels, il faut la rupture. Sans violence. Consentie. (LCS, p. 54-55)

Suite à cela, elle naîtra à elle-même de cette union qui l'éblouit sans l'aveugler, celle de l'Algérie et de la France, de son père algérien et de sa mère française, de leur histoire si singulière, si étrange. Une quête de soi inlassable, littéraire et personnelle, témoignant d'un parcours riche, traversé par cette quête des origines. Ainsi, fut résolu l'énigme du roman familial, des bords de la Dronne, où naît sa mère, au bord de la mer, où naît son père, sans mémoire, ni récit, ni aucune légende qui ressourcent la jeune intelligence des enfants nés de ces croisements muets.

Etrangère en Algérie et exilée en France, cette femme de l'entre-deux va trouver son refuge dans l'écriture. Dans ces *Lettres parisiennes* elle révèle l'importance de la fiction dans sa vie lorsqu'elle dit: « Et puis, pour moi, la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart, entre les deux rives ».² Une écriture qui « s'origine dans la conscience aiguë d'une identité douloureuse, disloquée entre France et Algérie ».³ Telle une conversion de l'absence, l'acte

¹ MARTIN, Patrice. DREVET, Christophe. Op. Cit., p. 166.

² SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 138.

³ FRANÇOIS, Cyrille. Op. Cit., p.150.

d'écriture s'efforce de recoudre l'Algérie et la France, la terre de son père avec celle de sa mère, celle de l'enfance avec celle de l'exil :

Je traduis l'Algérie, je traduis mon père dans la langue de ma mère. Je lui fabrique, je me fabrique une famille immense des deux côtés de la mer. Je crois ainsi rétablir une filiation rompue. (LCS, p. 73)

Pour rétablir cette filiation rompue, pour se fabriquer enfin un « je », la position de l'écrivain dans le non-lieu du croisement paraît indispensable. Elle permet aussi de saisir « ce qui innerve l'écriture et projette la narration romanesque ».¹ Chacun des personnages de ses œuvres tente de nouer ensemble deux mémoires, la sienne et celle des autres, de la famille, des proches. Ou au moins, de « réinventer un territoire d'entre-deux qu'il soit possible de considérer comme sien ».² Entre eux, fort peu de langage, parce que les mots, en ces situations de solitude et de rupture, ont perdu leur pouvoir d'évocation et de communication avec le monde réel.

L'auteur affirme que sa prédisposition à l'exil trouve son origine dans cette double appartenance, qui a toujours marqué son existence, et qui est celle de ses parents. Ses confessions pour Nancy Huston permettent de manifester son malaise vis-à-vis de cette ambivalence, ce qui la porte à garder le nom de son père et à revenir inlassablement, à travers la création littéraire, sur cette terre algérienne, aux espaces scolaires de l'enfance, ainsi nous lisons : « l'exil est ma terre d'inspiration, de lyrisme, d'émotion, d'écriture ».³ Grâce à la fiction, elle pourra effectuer le voyage du retour, qui est un détour par les méandres de la mémoire.

IV. De part et d'autre : l'Algérie

Contrainte à s'exiler en France en 1961, Leïla Sebbar conserve dans son cœur, son corps et son âme, une Algérie qu'elle ne cesse de rechercher et de

¹ Ibid., p.158.

² LE BOUCHER, Dominique. « Leïla Sebbar, par-dessus la langue », entretien avec Leïla Sebbar, in *Terre Inter-Dite*. Op. Cit., p. 156.

³ SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 144.

reconstruire depuis qu'elle écrit. Cette recherche permanente sur elle-même, sur son passé et sur sa culture forme des strates, qui se superposent depuis des années à travers ses romans et nouvelles. C'est un travail qui recompose la pluralité de l'Algérie, lui créant autant de figures, qui constituent un puzzle qui s'assemble peu à peu au fil des écrits, pour représenter la réalité de l'auteur, avec ses souvenirs et ses drames aussi. Ainsi, elle poursuit « de livre en livre, son voyage et sa réflexion dans la mémoire de sa famille et dans la mémoire du pays de son père ». ¹

La richesse de son enfance algérienne ouvre sur un avenir d'écriture, dont elle se saisira comme moyen de transgresser l'interdit de la langue arabe qu'on lui a fait. À travers chacune de ses publications, nous retrouvons l'enfance qui est la genèse de tous les exils. L'écriture de l'enfance permet ainsi de se reconnecter avec une mémoire interrompue, ou avec celle des aïeux que l'auteur/l'exilé doit prendre en charge.

Dans le cheminement de son écriture, L. Sebbar rend compte aussi bien d'une séparation douloureuse que de la richesse de sa double culture, et de l'intérêt d'une dynamique mémorielle afin de mieux se construire. Son enfance algérienne riche en souvenirs, est au principe même de son travail de mémoire et de construction identitaire, à travers lequel elle cherche sans cesse à réconcilier le monde du père et celui de la mère. Aussi, on peut voir dans son enfance algérienne :

Les prémices d'un travail littéraire qui sera fait plus tard et qui prend sa source dans ces années-là. L'enfance est inspiratrice parce qu'il s'agit d'une enfance en Algérie. Elle témoigne de toute façon d'une blessure. ²

Son œuvre littéraire ne cessera dès lors de retourner en Algérie, pays de sa naissance et de son enfance, témoignant d'une sorte de voyage initiatique

¹ MATA BARREIRO, Carmen. Op. Cit., p. 165.

² LE BOUCHER, Dominique. « D'enfances algériennes », entretien avec Leïla Sebbar in *Terre Inter-Dite*. Op. Cit., p. 39.

douloureux, qui nous fait songer à celui que l'auteur a accompli des hauts plateaux algériens aux rues citadines de l'Occident.

Ne pouvant que naviguer avec intelligence et doigté dans son territoire d'enfance, qu'il soit enfer dont elle ne s'est jamais défaite, paradis qu'elle a idéalisé ou jardin perdu que seule l'écriture peut faire revivre, L. Sebbar entreprend un travail de réflexion sur l'Algérie coloniale, travail auquel elle donne une autre dimension, toute féminine, au sens essentiel du terme. Aussi, choisi-t-elle de regrouper plusieurs textes sous des symboles maternels forts : l'Algérie comme terre symbolique, mais aussi creuset des cultures et de langues. Ainsi, elle fait partie de ces écrivains qui ont poursuivi l'exploration de l'espace de l'enfance pour révéler enfin ce que l'enfant a vu et n'a pas pu dire.

Les textes de Leïla Sebbar sur l'enfance, ainsi que les recueils de textes qu'elle a dirigés sont très nombreux. À travers ces différents textes, l'auteur a toujours eu pour objectif de retourner vers la terre de l'enfance, la langue entendue, et de raviver des moments vécus, mais perdus à jamais. Le premier *Une enfance d'ailleurs, 17 écrivains racontent*¹, regroupe des romanciers, nés et élevés dans un autre pays que leur pays d'origine, le plus souvent dans une autre langue, et vivant aujourd'hui en France. Ils ont choisi à travers des récits autobiographiques, de raconter un moment singulier, ou des fragments de l'enfance étrangère, une sorte de retour au pays natal, à la maison maternelle.

Le deuxième *Une enfance algérienne*² rassemble seize écrivains nés en Algérie avant l'indépendance. Ils se retrouvent réunis dans ce recueil comme ils ne l'ont jamais été sur la terre natale, pour dire leur Algérie : éclats d'enfance heureuse ou meurtrie par la guerre, qui restitue une société polyphonique, où se côtoient musulmans, juifs, et chrétiens. Le troisième *J'étais enfant en Algérie- juin 1962*³ est un court texte écrit par L. Sebbar sur le départ d'Algérie d'une famille pied-noir. Un livre autobiographique parsemé de plusieurs souvenirs. *Une enfance*

¹ Paris : Belfond, 1993.

² Paris : Gallimard, 1997.

³ Paris : Sorbier, 1997.

*outremer*¹ quant à lui rassemble des écrivains qui sont nés outre mer, et qui ont en commun une langue : le français. Ils racontent tous un fragment de leur enfance. Une enfance singulière dans des paysages aux couleurs outremer. Dans *Une enfance corse*² vingt-trois auteurs nés en Cors racontent la Corse marine ou montagnaise, convoitée ou austère, chaleureuse, fragile : une île, dont voici la mémoire vivante des années 1930.

Dans *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*³ et sur un ton ironique, tendre, lucide, et nostalgique, trente-quatre auteurs racontent leur enfance juive dans le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, l'Égypte, le Liban et la Turquie, de 1930 à 1960. Ils révèlent la fin d'un monde cosmopolite et séculaire, avant l'exil auquel l'Histoire contemporaine les a presque tous contraints. Enfin, *L'enfance des français d'Algérie avant 1962*⁴ nous dit un petit bout de l'enfance de 28 français en Algérie avant son indépendance, ou pendant la guerre de libération.⁵

Dans ces différents textes, il s'agit toujours d'un travail de mémoire consenti par les différents écrivains sollicités par Leïla Sebbar, et qui a permis à certains silences d'enfance de s'exprimer. Il fallait un courage évident pour revenir à ce premier regard, posé sur de l'incompréhensible, et pour tenter bien plus tard, de fournir à l'enfant les mots qui ont manqué pour nommer les choses. Le pays perdu se recompose dans chaque page de ces livres, et plus qu'un territoire, il devient une demeure de mémoire.

Parmi ces textes, *Une enfance algérienne*, retiendra particulièrement notre attention, car c'est par le biais de ce texte que l'auteur amorce son retour au pays

¹ Paris : Seuil, 2001.

² Paris : Bleu Autour, 2010.

³ Paris : Bleu Autour, 2012.

⁴ Paris : Bleu Autour, 2015.

⁵ Sans oublier *Mes Algéries en France* (Paris : Bleu autour, 2004) et surtout *Journal de mes Algéries en France* (Paris : Bleu autour, 2005), deux textes majeurs qui éclairent une étape de la vie de l'auteur importante dans le processus de sa création littéraire. Riche d'une abondante iconographie, cet ouvrage préfacé par Michel Perrot, constitue une étape importante dans l'œuvre de cet auteur franco-algérienne. Un carnet de voyages autobiographique de Leïla Sebbar, l'inscription de ses Algéries en France. Récits, fictions, entretiens, portraits et reportages, photos, dessins, papiers froissés d'oranges, aquarelles, BD et cartes postales tissent une mythologie affective, une géographie intime et politique de plusieurs lieux de mémoire et de rencontres.

natal à travers la fiction.¹ Une enfance algérienne. Comment pourrait-on ne pas ressentir une sorte de craquement intime, comme celui d'une écorce qui tombe au moment du renouvellement, en entendant ces mots. Beauté sensuelle des sons frottés au silence. Doux et amers, ces mots, mais sans aucune contradiction – plutôt une complétude – ceux de l'enfance, où l'auteur savait déjà, l'exil prévu, dessiné, nommé par les autres. Alors, délicatement, furieusement, elle avait caché dans la malle de fer, enfouis, secrets, et précieux les mots de l'enfance. Des mots où une langue est dissimulée derrière la langue.

Le propos de ce livre est l'Algérie coloniale. Les écrivains algériens et franco-algériens de langue française, réunis ici, sont ceux qui comptent aujourd'hui, de par leur expérience d'écrivains. Le livre constitue un devoir de mémoire et de réflexion sur l'Algérie coloniale. Nous n'en sommes qu'au début de la réflexion sur la colonisation, et la démarche qui devra s'effectuer à ce propos est encore dans l'enfance, et il est nécessaire que ceux qui portent un intérêt pour l'Algérie, pour quelque raison que ce soit, se réapproprient cette histoire-là.

Ainsi, le livre est l'un des jalons qui rendra possible cette réappropriation : « Chercher à raconter un moment d'enfance, aujourd'hui, est lié à l'Algérie à la fois meurtrie et meurtrière. On a besoin d'aller ailleurs en Algérie et dans un ailleurs heureux ».² Et à Leïla Sebbar de continuer : « J'ai ressenti le besoin de dire une autre Algérie, d'une autre manière que celle que l'on entend depuis longtemps ».³

On mesure une fois de plus combien l'atmosphère et la nature même, presque la chair du lieu d'enfance ont marqué l'écriture de ceux qui sont réunis dans ce livre. Le lieu de l'énonciation est bien l'Algérie. Une Algérie rendue à la mythologie de ses origines perdues. Parce qu'on n'efface pas les ratures de

¹ Nous nous contenterons d'évoquer les titres d'autres textes à travers lesquels l'auteur fait son retour au pays natal tels que son *Voyage en Algérie autour de ma chambre* (Paris : Bleu autour, 2008) où elle offre une perception singulière de la colonisation et des liens affectifs du couple Algérie-France. Elle raconte avec force et pudeur, dans cet abécédaire intime et politique, le chemin de sa maison natale à sa maison d'exil. Dans *Le pays natal* (Alger : Elyzad, 2013) et du Maroc jusqu'à la Turquie, dix-sept auteurs méditerranéens évoquent leur terre natale.

² LE BOUCHER, Dominique. « D'enfances algériennes », Op. Cit., p. 36.

³ Ibid., p. 34.

l'enfance, Leïla Sebbar a décidé de donner à ceux qui ont vécu en Algérie, la toute liberté de la raconter, de l'écrire eux-mêmes, et de la livrer aux lecteurs comme autant d'Algéries multiples et une.

Cette réalisation commune ouvre sur l'œuvre de chacun des écrivains qui y participent un espace neuf au regard. En ce sens, elle suggère de relire et d'envisager ces traces d'écriture à partir de ce qui fut le moment fondateur ; l'enfance algérienne. Aussi :

Ce qui frappe dans chacun de ces textes, c'est que la curiosité a donné une acuité à l'exercice des sens, et que chacun a trouvé à partir de son enfance algérienne une langue qui est devenue sa langue d'écriture. On est exilé de l'enfance, puisque l'on n'est plus enfant. Et ces écrivains-là, sont tous en exil de leur pays natal. Ils racontent une enfance avec la somme de tout ce qu'ils ont vu, entendu, réfléchi, agi par la suite.¹

Dans *L'arabe comme un chant secret* et *Je ne parle pas la langue de mon père*, l'espace de l'enfance et le pays natal se trouvent continuellement revisités. À travers ces deux textes, l'auteur fait ressortir l'importance du paysage de l'enfance dans l'imaginaire, l'ambiguïté des métissages forcés, et des situations spécifiques à ces enfants doubles, où les langues et les cultures se croisent, s'affrontent et se nient aussi, créant autant d'inter-dits à venir, que de silences à rompre. Aussi, si la terre natale est présente même si elle est déplacée, c'est en hommage à une langue qu'elle a connue, mais qu'elle n'a jamais parlée.

1. Aïcha, Fatima, « les femmes du peuple de mon père »

Avant de publier *Mes Algéries en France*, Leïla Sebbar avait écrit un texte pour le livre de cartes postales de Jean-Michel Belorgey², amoureux des femmes de l'Orient sur papier carton, mais cela non pas sans hésitation :

J'ai hésité, pensant à la désapprobation de mon père. Il n'aimait pas ces cartes de femmes, prostituées pour la plupart, piégées, colonisées, par les photographes européens en Algérie et les

¹Ibid., p. 69.

² *Femmes d'Afrique du nord. Cartes postales. (1985-1930)*. Paris : Bleu autour, 2002.

commerçants qui s'enrichissaient de la vente des tirages industriels. J'ai collectionné, clandestinement, ces femmes qui me touchaient, je ne savais pas pourquoi. Je ne les ai jamais montrées à mon père, ni à ma mère.¹

Si elle a accepté d'écrire ce texte, c'est parce qu'elle a ressenti un vif besoin de garder ces femmes proches d'elle. Ces femmes constituent en effet une sorte de famille inconnue, et que L. Sebbar va découvrir. Derrière chacune de ces belles d'Afrique du Nord, vouées à la séquestration dans la maison, l'auteur se rappelle les femmes de son enfance, celles qu'elle voyait dans les différentes maisons d'école par lesquelles les parents sont passés, et les femmes de la famille de son père, celles chez qui elle se rendait régulièrement au vieux Ténès, accompagnée de ses parents, ses sœurs et son frère aîné. Celles-ci les alimentaient « de la langue inépuisable et des plats traditionnels qu'elles avaient préparés » (LCS, p. 17) :

J'ai pensé aux femmes de mon père, à peine vues derrière le portail vert, la mère, les sœurs et belles-sœurs, les cousines... Ma mémoire familiale algérienne, je l'ai ainsi vue et entendue (malgré le mutisme de la carte postale) ; on ne me la confisquera plus.²

Ces femmes de l'Orient présentes dans ses textes, sont une façon de rendre à son père sa mémoire féminine algérienne, et de retrouver une mémoire et une filiation occultées. Exilée en France, de l'autre côté de la mer, L. Sebbar va retrouver ces mêmes femmes, dans de tristes squares de la terre nouvelle, la terre française où elles vont continuer à parler la langue du pays natal. À travers son œuvre, ce sont ces femmes, mais surtout leur langue qu'elle désire ressusciter :

C'est elles que je veux entendre, la mère et les sœurs de mon père à peine entrevues dans la petite cour du vieux Ténès, un figuier dans la cour et du jasmin [...] Je veux les entendre, les écrire dans la langue de ma mère, pour accéder au père, au silence de sa langue, l'arabe, l'arabe de mon père. (LCS, p. 50).

¹ LE BOUCHER, Dominique. « D'enfance algérienne ». Op. Cit., p. 69.

² SEBBAR, Leïla. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Table ronde des écrivains : Littératures du Maghreb, N° 57, Mai 2005, p. 439.

Au sujet de sa production littéraire, on serait tenté d'affirmer que plutôt que de témoigner d'une introspection toute personnelle, L. Sebbar s'est faite « le porte parole des autres, la garde mémoire, celle qui rend hommage, qui réhabilite ».¹ D'une manière très personnelle, l'auteur fait raisonner dans son écriture les voix de ces femmes qui parlent la langue de son père, femmes arabes à travers lesquelles elle rejoint la tradition, et l'Algérie.² L. Sebbar convoque l'Algérie de son enfance, exprime sa fascination pour les algériennes, qu'elle appelle « mes sœurs étrangères », et restitue la mémoire de ceux et de celles qui ont lutté durant la guerre pour l'indépendance.

Les femmes arabes peuplent le texte sebbarien. Celles qui se rendaient chez le directeur d'école pour demander des nouvelles du fils, du petit-fils ou du frère, la main passée au henné, rouge à l'intérieur et au bout des doigts, les yeux assombris de Khôl, certaines tatouées, d'autres non. Cependant, les figures d'Aïcha et Fatima, jeunes femmes algériennes, analphabètes, « comment seraient-elles allées à l'école, pas d'argent pour habiller et nourrir la famille » (JPLP, p. 53), et qui ont longtemps travaillé comme domestiques dans la maison du directeur d'école et de sa femme, l'ont profondément marquée. En effet, c'est à l'occasion du premier texte qu'elle écrit sur l'enfance, que l'auteur retrouve ces deux figures féminines emblématiques de son enfance. Fatima deviendra même la mère de ses livres :

Avec Fatima, je commence à peupler mes livres de toutes les femmes arabes de mon père, musulman, monogame, amoureux d'une française de France pendant plus d'un demi-siècle. (LCS, p. 62).

C'est justement en hommage et en souvenir de la servante Fatima, la plus jeune qui va succéder à sa sœur Aïcha après son mariage, qu'elle écrira *Fatima ou les algériennes au square*.³ On est au début des années 80 en banlieue parisienne à la Courneuve. Fatima et ses amies algériennes de la cité se retrouvent au square. C'est leur patio. Elles sont les premières immigrées, héroïnes de la littérature

¹ FRANÇOIS, Cyrille. Op. Cit., p.158.

² Ibid.

³ Paris : Stock, 1981.

française. Ces jeunes femmes indiscrètes et attentives, livrent la réalité cruelle et lyrique à la fois, réalité privée, singulière de l'immigration.

De ces modestes femmes arabes, habillées « en robes à larges fleurs » (LCS, p. 35), renouant « les foulards sur le haut du front » (LCS, p. 35), et qui habitaient une chambre aveugle ouvrant sur un patio vétuste, Leïla Sebbar en garde une image très précise de femmes si différentes de sa mère, la jeune maîtresse d'école belle et élégante. Elle les décrit dans leurs gestes quotidiens, où « elles ajustent, lentes et précises, les couleurs violentes qui cachent leur chevelure ». (LCS, p. 35).

Aïcha, fille aînée d'une famille nombreuse devait travailler pour les frères et sœurs, plus petits, laissés à une mère répudiée. L'auteur la voit jeune et belle, grande et rieuse. Après son départ, -sa mère la maria à son cousin- elle fut remplacée par sa sœur cadette, Fatima, laide et timide. Enfant, Leïla Sebbar racontait à Aïcha et Fatima, le *Derniers des Mohicans* et les *Malheurs de Sophie* qui les faisait rire, ainsi que la vie de *Heidi* dans les Alpes. À ces deux femmes qu'elle a connues et aimées, elle va imaginer une suite à leur vie à travers la fiction, puisqu'après son départ pour la France, elle ne les reverra jamais. Ainsi, elle les imagine avec « des enfants, beaucoup d'enfants ». (LCS, p. 37)

Aïcha puis Fatima, les sœurs des maisons pauvres qui aidaient la mère, parlaient une langue domestique réduite aux mots juxtaposés du ménage, de la lessive et du repassage. Cependant, l'auteur décrit Aïcha comme une fille éveillée, qui, en dépit de son manque d'instruction manifestait une intelligence certaine :

Ma mère disait : si Aïcha était allée à l'école...Lorsque mon père répète « Aïcha est une lionne », je crois comprendre qu'elle est intelligente, d'une intelligence exceptionnelle, comme s'il nous la donnait en exemple. (LCS, p. 34-35)

La grand-mère, mère du père et les tantes sœurs du père, constituent aussi des personnages qui ont marqué l'enfance de Leïla Sebbar. Dans la Peugeot 202 noire dernier modèle, que le père avait reçue de France, brillante et propre, elle se

rendait régulièrement avec sa famille, dans la ville arabe du vieux Ténès en visite chez la grand-mère, dans la maison natale où elle avait mis au monde, debout ses cinq enfants, au milieu des autres femmes :

On allait à Ténès chez la mère de mon père dans la maison où elle habitait avec ses filles veuves et une petite-fille sourde-muette, la plus bavarde, la plus tendre, elle nous embrasse comme les enfants qu'elle n'aura pas, elle touche ma mère, ses bras, ses mains, en poussant des petits cris heureux. (JPLP, p. 105)

Dans la cour de la maison, sous le jasmin, la grand-mère ainsi que les tantes déversaient leur amour et leur tendresse sur les enfants du fils aîné, le bien-aimé. Le père prêtait ses filles, si petites mais très différentes, à l'amour des sœurs privées l'une et l'autre d'enfants. La mère quant à elle souriait, en assistant à cette scène maternelle multipliée, aux gestes des tantes qui enveloppaient comme s'ils allaient engloutir les petites filles.

Ces moments furtifs, ces joies des makrouds moelleux au miel ou de beignets juste comme il faut, des murmures humides du hammam ou des sons aigus des flûtes de roseaux, mêlés aux rires de ces après-midi d'été dans la cour fermée, protégée par l'odeur du figuier et du miel des gâteaux que les tantes avaient servis aux enfants du frère bien aimé et à sa femme, c'est dans le corps de l'enfant qu'ils vont prendre racines et faire sens :

Elles sont grosses, elles portent des blouses à fleurs, des pantalons bouffants, des cheveux rouge carotte s'échappent de leur foulards superposés. Les sœurs de mon père. Ainsi, mon père a une mère et des sœurs, aussi vieilles que sa mère, et qui ressemblent à Aïcha et Fatima quand elles ne seront plus jeunes. (LCS, p. 37)

Les tantes paternelles trouvaient les petites filles sages, obéissantes et polies. Les filles de l'institutrice de France, élevées dans la discrétion, sans exubérance ni sentimentalisme. Elles sont les filles accomplies de la française, dont le père est certainement fier. Quant à la grand-mère, l'auteur souligne la noblesse et générosité de ses gestes de sultane et d'érudite à la fois, dont les vêtements

affirment la tradition luxueuse d'un orient où la sensualité des parfums, des fruits, des étoffes, rivalisait avec la richesse des demeures, des patios, des fontaines et des jardins :

La mère de mon père, petite et aiguë en saroual et chemisier à fleurettes, [...] ne cessait de parler de sa voix perçante de vieille femme curieuse, adoucie par la voix grasse et tendre de ses filles aux yeux clairs, l'une d'elles presque aveugle. Ma grand-mère parlait aussi avec ses yeux petits et noirs, aussi vifs que sa langue. (LCS, p. 17)

2. La maison d'école entre prison et île idéale

Chez Leïla Sebbar, l'école apparaît souvent à première vue, comme un lieu d'enfance idéal, en dehors des vicissitudes du monde extérieur qui l'entourait. Portée par le projet républicain et laïc de la III^e République, qui entend diffuser le savoir et universaliser les valeurs drainées par la Révolution Française, l'école s'apparente à une utopie, une île en dehors de la réalité et de sa violence. L'ordre scolaire s'oppose à l'autre monde, jugé barbare, et la langue française a dans ce dispositif un rôle central. Par conséquent, la figure de la mère se révèle centrale elle aussi. Française de France, elle incarne tout à la fois, l'école et la langue. Pour autant, c'est aussi par elle que s'introduisent le trouble et la potentialité d'un danger. De fait, l'école qui se veut un refuge n'est pas dénuée de signes inquiétants. S'agirait-il plutôt d'une prison ?

Cette école qui répond à l'archétype de l'école de la III^e République, appartient pleinement à la mythique et à l'identité républicaine de la France. À l'instar d'autres lieux, comme la mairie par exemple, c'est un lieu chargé de symboles. On retrouve d'ailleurs sur les frontons des deux bâtiments le même triptyque programmatique : Liberté, Égalité, Fraternité. Ces bâtiments ponctuent l'espace colonial dont ils constituent le centre, et impriment l'idée d'une continuité avec la métropole.

De l'aveu même de l'auteur, « quelques dates utiles qui permettent de ne pas se perdre dans les méandres de la mémoire », constitue la phrase d'ouverture de son livre *Je ne parle pas la langue de mon père* :

Mon père est né en 1913 à Ténès.

De 1932 à 1935, il étudie à l'école normale d'instituteurs de Bouzaréah, à Alger.

Il sera instituteur et directeur d'école :

-de 1935 à 1940, à El-Bordj

-de 1940 à 1945, à Aflou

-de 1945 à 1947, à Mascara

-de 1947 à 1955, à Hennaya, près de Tlemcen

-de 1955 à 1960, à Blida

-de 1960 à 1965, à Alger, au Clos-Salembier.

Il quitte l'Algérie pour Nice, avec ma mère, en 1968. (JPLP, p. 09)

On voit bien que le couple Sebbar a enseigné la langue et la culture de la France dans l'Algérie colonisée pendant une trentaine d'années, durant lesquelles le père était muté d'une ville à une autre et, d'un quartier indigènes à un autre, fier « de sa petite France qu'il transporte d'un poste à l'autre dans la maison d'école que l'ingéniosité de sa femme transforme en maison chaleureuse ». (LCS, p. 43)

Nous nous intéresserons ici particulièrement à la maison d'école d'Aflou, où L. Sebbar est née en 1941, et à celle d'Eugène-Etienne Hennaya, qui correspond à la période de sa scolarité. Ces deux maisons figurent comme une sorte de lieux symboliques, chargés d'une valeur affective, et à travers lesquels l'auteur tente sans cesse d'effectuer son retour en Algérie dans l'espace de la fiction. Il s'agit de lieux qui représentent la terre algérienne comme support à la grande maison coloniale, où les professeurs sont les détenteurs de la seule culture possible, celle d'une République française.

Dans les hauts-plateaux algériens, où son père jeune normalien de Bouzaréah est envoyé en relégation par le régime de Vichy, est née Leïla Sebbar, dans le Djebel Amour, le pays des Ouled Naïl.¹ De ce sud rempli de légendes et de

¹ Dans la quatrième de couverture de son ouvrage *Aflou, Djebel Amour*. (2010). Leïla Sebbar présente ainsi son rapport à la ville d'Aflou : « Je ne connais pas Aflou, où j'ai si peu habité après que "Mademoiselle" m'y a mise au monde. Mais Aflou, djebel amour, sur les Hauts Plateaux algériens, m'habite. C'est la mémoire et les images des autres, rencontrés dans les livres et lors de mes pérégrinations, qui tissent mes histoires d'Aflou. Depuis Isabelle Eberhardt jusqu'à la libération algérienne. Je reviendrai à Aflou ».

rituels quotidiens qui maintenaient vivace toute une identité, elle va devoir traverser plusieurs régions d'Algérie avant de s'exiler en France. Et si l'on traverse les hauts plateaux pour rejoindre le village d'Eugène-Etienne Hennaya près de Tlemcen, en se serrant à l'arrière de la Peugeot 202, c'est pour se rendre plus loin encore vers la mer, jusqu'à Marsa Ben Mehidi, Port-Say, où se trouve la maison d'école collée au flanc de la montagne rase, seule à l'autre bout du village marin, et où les parents viennent retrouver leurs amis, instituteurs comme eux.

Ainsi, c'est à Eugène-Etienne Hennaya, près de la ville de Tlemcen que Leïla Sebbar va suivre les premières années de sa scolarité, avec quelques autres filles arabes dans l'école de la République laïque française, située dans le quartier européen. Chaque matin, elle devait en compagnie de ses sœurs traverser l'esplanade de terre battue, à pied, en direction du quartier européen, sous l'œil vigilant du père, qui surveillait ses filles jusqu'à leur disparition au loin. Des quartiers populaires et sauvages qui font peur aux petits blancs de la colonie, et aux notables de l'Algérie algérienne nés dans des maisons pauvres, et où s'ouvraient à leur passage les portails des maisons arabes pour les voir de dos :

Je ne savais pas que ces quartiers étaient maudits. Quartiers à la périphérie, toujours. Au-delà du village colonial, de la ville, Blida la Cité musulman, Alger le Clos Salembier. Là s'est arrêté le voyage familial, au bord du Ravin de la femme sauvage, dernier poste des instituteurs fidèles à la république, que la révolution n'a pas eu le temps de liquider. (JPLP, p. 11)

Ces quartiers pauvres et surpeuplés, à la périphérie de la ville, et dont l'auteur ne voyait pas la beauté, étaient dangereux pour la petite « roumia », fille de l'institutrice française. L'auteur garde le souvenir de scènes quotidiennes trop cruelles, que l'on ne peut comprendre, un réel terrifiant ou grotesque que l'on ne peut nommer, avec l'impossibilité de s'en référer aux père et mère pour recueillir du sens :

Un quartier à la périphérie, dangereux, pour qui ? Pour mon père sur la liste noire, sa femme, nous ses enfants, mais nous ne savions rien du danger, seulement que c'était dangereux, qu'il

fallait accepter la cour carrée, surveillée, les dortoirs et les salles d'études où nous étions enfermées, mes sœurs et moi. (JPLP, p. 18)

Cependant, et malgré tous les interdits imposés et tous les dangers que la famille encourait, la maison d'école de Hennaya est décrite comme une île idéale, paradis rêvé de l'auteur où elle passera des années d'une enfance heureuse, une maison paisible, microcosme d'une petite France où se parle la langue de la France, et où L. Sebbar vivait « prisonnière pour [se] protéger de la guerre ». ¹ L'Algérie est ainsi le domaine intime et feutré des maisons d'école que la mémoire ne cesse de restitue nuit après nuit, livre après livre et texte après texte :

La maison d'école est simple, sans cave ni grenier. Une véranda vitrée, atelier les jours de la couture, le jardin de ma mère, iris bleus, capucines, violettes, roses trémières, arums et un figuier, généreux, des terrasses carrelées où je joue aux osselets et aux roseaux avec mes sœurs, où, sur une table octogonale incrustée de nacre on sert le café. ²

Jusqu'en 1962, année de l'indépendance algérienne, la maison d'école, de ville en ville jusqu'à Alger, au Clos-Salembier, devient une petite France édifée au nom de la République française, à l'intérieur des murs et de la clôture qui cernent l'école, et la séparent des pauvres maisons arabes d'où viennent les garçons pour des nourritures spirituelles et terrestres.

L'approche de la dimension spatiale représentée par les différentes maisons d'école et l'espace extérieur qui les entourait, dévoile la complexité de deux univers opposés cohabitant dans un même individu. L'Algérie de l'enfance de L. Sebbar se voulait forcément dichotomique par cet affrontement conflictuel entre l'intérieur et l'extérieur de la « citadelle invincible » (JPLP, p. 39) telle que l'auteur nommait la maison d'école des colonies où elle suivait ses études de primaire en langue française, et qui pourtant ne la protégeaient pas des injures en arabe des garçons sur le chemin de l'école, sujet sur lequel l'écrivain reviendra

¹ SEBBAR, Leïla. « Les jeunes filles de la colonie ». Op. Cit., p. 194.

² Ibid., p. 188.

constamment comme expérience traumatisante, vécue avec la langue du père. L'Algérie apparaît aux yeux du lecteur comme un espace difficile à appréhender :

L'Algérie française, coloniale. J'habite la maison d'école, la maison de ma mère, dans l'école de mon père, L'ECOLE DES GARCONS INDIGENES, à Eugène-Etienne Hennaya, près de Tlemcen. C'est ce que je crois. À l'écart du village européen –le centre où s'ordonnent en carré les écoles, le dispensaire, la marie, l'église, le kiosque, le monument aux morts autour de la place réservée aux Français plusieurs fois par an, on entend la musique des fanfares et des bals les jours de fête-, au bout d'une route qui ne sera pas goudronnée, vers la cave vinicole et les domaines des colons, le quartier arabe. (LCS, p. 39).

Car d'une école à l'autre, ces maisons de la République et de l'Etat français n'étaient pas des maisons où se fonde une généalogie, puisqu'il fallait toujours les quitter, pas une ne sera maison de famille, comme celle du vieux Ténès, côté père, ni celle de Chenaud, côté mère. Mais la maison d'école d'Eugène-Etienne Hennaya, appelé Hennaya aujourd'hui, cette ville constituera le village fondateur où s'origine l'écriture de L. Sebbar, et pour lequel elle oubliera Aflou sa ville natale :

Ce village, je n'y suis pas née, mais c'est celui que je cherche chaque fois qu'il est question du pays natal dans les pages des journaux, à travers les lignes locales, bavardes et toujours oubliées, dans les relations de voyages, qui aurait eu l'idée d'y faire halte, après les jours passés dans la ville d'à côté célébrée depuis si longtemps ?¹

L'inconscient qui travaille le texte littéraire trouve justement sa source dans les obscurités de l'enfance. Une matière inattendue arrive ainsi à la lumière, à mesure que s'écrivent des récits, des fictions. C'est un processus de création qu'on peut rendre perceptible par l'analyse et dont peuvent témoigner un certain nombre d'écrivains, lorsqu'ils ont déjà produit plusieurs livres qui seront peut-être un jour une œuvre avec ses cohérences, ses paradoxes, ses errements :

¹SEBBAR, Leïla. « Le village fondateur », in *Harfang*, revue de littérature. Angers, N° 21, automne 2002, p. 88.

Ce que je fais depuis que je publie (en parallèle avec la publication de nouvelles et de romans) c'est d'écrire, par fragments, des textes où je m'interroge sur mes langues, la dominante et l'absente dans la maison de l'enfance, un pays séparé, une minuscule utopie républicaine, dans la colonie et plus précisément dans le quartier indigène, dans l'école de garçons indigènes de mon père.¹

Leïla Sebbar ne cesse d'explorer cette matière riche de l'enfance. Le retour mental au pays natal s'effectuera par le biais des souvenirs de l'enfance, de sorte que le déplacement physique n'a pas lieu. L'écriture semble alors ouvrir la porte vers la liberté. Et c'est en transcrivant ces images de l'enfance, qu'elle réussit à échapper à la claustration de la maison d'école où « cette famille doublement exilée s'isole et s'auto-exile à son tour ».² Pour l'auteur, la récupération du passé s'effectue à travers la réappropriation de souvenirs, capables de fabriquer un imaginaire qui lui manquait parce qu'elle s'interdisait de donner forme à « ces morceaux de mémoire », lira-t-on dans *Lettres parisiennes*.³

L'enfance se raconte dans une mise en acte du réel à l'intérieur du monde imaginaire, où l'enfant prend en compte sa mémoire. Ainsi, elle tente de redonner aux paroles l'équilibre des faits vécus. Souvenir d'un voyage long et aride sur les collines pelées comme les collines des Agriates en Corse, qui la mène avec sa famille vers le Khémis, où ils passeront la fête de l'Aïd et assisteront à la cérémonie du sacrifice du mouton :

Un orage aussi soudain avait failli arrêter la fête sous les oliviers, à l'ouest d'Oran, vers la fin d'un après midi où nous mangions encore la viande du mouton de l'Aïd. Mon père, dès l'aube, s'occupe avec d'autres hommes et des garçons du village, des deux moutons du festin. Son ami qui dirige la petite école de garçons du village engraisse depuis une semaine deux moutons parqués derrière, dans un champ d'oliviers. (LCS, p. 15)

L'enfant assistait à toute la cérémonie de la préparation du mouton de l'Aïd, et avait ainsi le privilège de goûter à la première brochette, la meilleure, que

¹ SEBBAR, Leïla. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*. Op. Cit., p. 440.

² SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 82.

³ Ibid., p. 162.

préparait son père et ses amis, celle réservée aux cuisiniers : « Mon père surveille la première brochette, la meilleure, dit-il en arabe puis en français, la brochette des cuisiniers ». (LCS, p. 20)

La cérémonie de la fantasia constitue un autre épisode de sa vie d'enfance qui a marqué l'auteur. Elle raconte le souvenir qu'elle garde de cette scène de l'enfance, qu'elle a pu observer elle et ses sœurs depuis la fenêtre de la maison d'école une fois par année. Des cavaliers, habillés de burnous blancs gonflés sous l'effet du vent, partaient en ligne sur leurs chevaux jusqu'au bout du stade, et tiraient tous à la fois, debout, sur les étriers. Ils revenaient, hurlant dans le désordre de la course pour s'arrêter justes raides à un demi-mètre de la fenêtre où les trois petites filles observaient leur chorégraphie. La scène se répéter ainsi jusqu'à la fin de l'après-midi :

Les hommes hurlaient d'un seul cri répété, sur la ligne inégale qui galopait jusqu'à l'autre bout du stade, où les attendaient les garçons excités et quelques filles échappées de la cour fermée.
(JPLP, p. 15)

Avec les ruptures et les persistances d'un univers métaphorique, qui s'appuie sur une mémoire profondément enracinée dans la culture algérienne, Leïla Sebbar ne cesse de revisiter son pays natal à travers ses œuvres. Ce pays de l'enfance peut être défini comme l'endroit où l'on est bien. L'endroit où le corps est le mieux encastré. Où les pores respirent. Où les paroles s'ouvrent. Où les mensonges eux-mêmes n'ont pas peur. L'auteur elle-même affirme écrire à partir d'un seul paysage qui inspire toujours son imagination, celui de l'enfance. (LCS, p. 67)

Elevée dans un monde bigarré, tissé d'influences arabes, et imprégné de culture française, Leïla Sebbar revendique aujourd'hui une conscience cosmopolite, celle des immigrés du monde. L'auteur a appris combien avoir pour mémoire la mémoire des autres, laisse en soi « un vide qui conduit à vouloir retourner au lieu de la privation, à l'espace maternel, au chuchotement de la langue oubliée, à

l'enfance posée sur l'autre rive comme un vieux vêtement ». ¹ Sans doute, le fait d'avoir pris conscience de cet espace de créativité infinie l'a aidé à vivre autrement sa différence.

L'écriture en cela ne cesse de traduire, la souvenance parfois hallucinée, de ce bloc erratique de traces anamorphosées, qui surgit parfois comme un spectre. L'enfance, dira-t-on, est nécessairement plurielle puisqu'elle se rejoue, s'invente ou se rêve, sur une scène qui ne cesse d'interroger ses multiples sens. Pluralité de sens qui va de pair avec le processus de symbolisation d'un héritage incessamment relancé dans la mesure où, le sujet est aussi le lieu d'une assomption identitaire, qui s'édifie tant bien que mal sur cet amas de traces. Travail d'assomption qui n'est qu'un long dialogue avec tous les visages de l'enfance.

¹ LE BOUCHER, Dominique. « Une écriture des deux rives », in *Terre Inter-Dite*. Op. Cit., p. 25.

CONCLUSION

Notre préoccupation de départ était de montrer, que le retour au pays des origines est constant dans l'œuvre d'A. Djébar et de L. Sebbar, profondément attachées à leur terre-mère, à son histoire, ses paysages, et surtout à ses langues. En effet, ces auteurs souhaitent que s'entende une légitime différence et que puisse se revendiquer une conscience cosmopolite, à partir d'un point d'ancrage, la terre algérienne.

Notre analyse a montré qu'A. Djébar et L. Sebbar expriment dans leurs œuvres leur capacité à naviguer avec intelligence et doigté dans leurs territoires d'enfance, paradis qu'elles ont idéalisé ou jardin perdu que seule l'écriture peut faire revivre. Perte de repères, perte de sens, perte de mémoire et, simultanément, tentative de maintenir des bribes de ce que l'on a perdu, et de construire de nouveaux rêves à partir de certains éclats. C'est ainsi que nous avons songé que, certainement, l'écriture algérienne devait porter en elle cette terre perdue et sans cesse imaginée.

Cette première partie nous a aussi permis de comprendre que les auteurs, et dans la langue de l'Autre, le colonisateur, se trouvent habités d'un devoir de mémoire, d'une exigence de réminiscence d'un ailleurs, d'une Algérie colonisée qui était la leur. Comme si l'hérité de sang devait être transmuée dans la langue d'accueil. Aussi, elles participent à la reconstitution de mémoires communes par cette terre dite et/ou interdite, celle où on s'emmure dans le souvenir ou celle d'un présent où l'on tente de vivre et de dialoguer avec les autres, absents. Les lecteurs que nous sommes ne peuvent qu'être fascinés par ces retours qui s'écrivent et se construisent.¹

Mais si le thème de la mémoire est primordial dans leurs écritures, la langue reste un élément essentiel dans la réflexion sur la mémoire. En quelle langue ai-je

¹ Notre analyse nous a conduits à constater que chez A. Djébar et L. Sebbar, faire appel à la mémoire devient une sorte de stratégie scripturale. Aussi, pourrions-nous peut-être définir une catégorie théorique, celle de « l'écriture de la mémoire », laissant entrevoir à cet égard un art poétique partagé par ces auteurs.

parlé de mon enfance, de mon pays ? Voilà une question qui se pose à ces écrivains. A. Djébar et L. Sebbar présentent souvent dans leurs écrits une nouvelle manière d'interpréter l'appartenance à une langue, à un pays, et à une culture, ceci à une époque où ces notions sont devenues de plus en plus fluides et diverses. Dans leurs œuvres, la langue constitue souvent un axe principal centré sur la problématique de la terre natale, dans un rapport à l'histoire, à la mémoire des ancêtres, et dans une certaine mesure, aux héritages interrompus par la présence coloniale.

Au terme de cette première partie, nous pouvons aussi conclure que l'exil, inéluctablement, colore et complique l'écriture romanesque et poétique. L'expérience de l'exil forcé, ou volontaire, a toujours placé l'écrivain à la frontière des langues. Certains écrivains ont choisi d'écrire dans la langue du pays d'accueil. Faut-il conclure qu'il est possible d'occulter sa langue maternelle ? Et combien même on l'occulte, peut-on renoncer aux schémas linguistiques et symbolismes culturels déjà en place ? De toutes manières, les titres des œuvres ici étudiées, montrent clairement que l'exil n'a d'autre lieu que la langue, celle que l'auteur emporte avec lui, le trésor de sa langue maternelle.

DEUXIEME PARTIE

*Des écrivains au cœur de la problématique des
langues*

INTRODUCTION

Au cours de notre première partie, nous avons montré que le retour au pays natal est constant dans l'œuvre d'A. Djébar et de L. Sebbar, profondément attachées à leur terre-mère, à son histoire, ses paysages, et surtout à ses langues. En effet, si le thème de la mémoire est primordial pour l'écriture, la langue reste un élément essentiel dans la réflexion sur la mémoire, puisqu'il s'agit pour ces écrivains de savoir dans quelle langue elles ont parlé de leur pays, et de leur enfance. Ainsi, nous avons conclu que pour ces auteurs, la réflexion sur la langue constitue un axe principal, centré sur la problématique de la terre natale, dans son rapport à l'histoire, à la mémoire des ancêtres, et dans une certaine mesure, aux héritages interrompus par la présence coloniale.

La présente partie a pour objectif d'identifier puis d'analyser les types de rapports qu'entretiennent A. Djébar et L. Sebbar avec les différentes langues qu'elles ont croisées. Elle s'attachera aussi à analyser les manifestations et intrusions que la langue absente (maternelle ou non) aura à faire dans l'espace de la langue d'écriture. En effet, l'Algérie est un pays multilingue, où à l'intérieur même des frontières du pays cohabitent, dans un triangle linguistique, le français, l'arabe classique et dialectal ainsi que le berbère. Ces langues sont pourtant cloisonnées, car dans chacune d'entre elles résonne un pan différent de l'histoire. Le français, langue du colonisateur, irrémédiablement marqué par un rapport d'autorité, demeure ainsi souillé par le sang des conflits de la guerre d'hier.

Le rapport à la langue française est pour la plupart des écrivains algériens postcoloniaux, l'un des thèmes récurrents qu'ils inscrivent au sein de leur écriture. Les plus audacieux, comme Kateb Yacine, ont tenté d'« exploser » la langue du colonisateur, pour en faire un instrument politique, en vue d'une prise de la parole dans un contexte de révolte. Chez ces écrivains, l'exil linguistique fait naître ce sentiment commun, si bien exprimé par Kateb Yacine, de sevrage trop hâtif de l'amour maternel, où la nostalgie de la langue originelle figure dans un rapport œdipien non encore résolu :

Jamais je n'ai cessé de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical [...]. Ainsi, avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables, et pourtant aliénés.¹

Suite à cette situation A. Djébar et L. Sebbar se trouvent nourries, dès leur jeune âge, de ces multiples langues qui naviguent à travers l'histoire de leur pays. De cet itinéraire babélique naît assurément un rapport complexe à la langue-mère, et à la langue d'écriture. Non seulement plusieurs idiomes s'interpénètrent, mais surtout chacun est doté d'une charge affective et symbolique spécifique. C'est alors une identité multiple, caractérisée par cette diversité linguistique qu'elles se forgent.²

Si en général, la langue recherchée par les écrivains algériens d'expression française dans l'espace de leur écriture, n'est autre que leur langue maternelle, avec Leïla Sebbar l'on a un exemple tout à fait intéressant d'inversion du cliché, car la langue absente n'est pas la langue maternelle, le français, mais bel et bien la langue arabe, ce que l'auteur désigne comme « la langue paternelle ». Que devient alors, dans l'espace du texte littéraire, cette langue non acquise, mais introduite au plus intime de soi, et vécue dans la relation à l'autre ? Plus largement encore, comment un écrivain peut-il retrouver sa langue maternelle dans l'espace de son écriture en langue étrangère ? Et sur quelles représentations de l'écriture et de la langue littéraire, ces poétiques sont-elles fondées ?

Tout au long de cette partie, nous aurons à cœur d'analyser les pratiques langagières de ces écrivains, et de les positionner dans le paysage littéraire contemporain. Pourrait-on parler d'une langue qui domine ? Y-a-t-il un équilibre entre les différentes langues ? Comment est perçue l'altérité ? Voici quelques

¹ KATEB, Yacine. *Le Polygone étoilé*. Paris : Seuil, 1966, p. 181-182.

² C'est au Canada, en 1989, qu'Assia Djébar s'est présentée -au conditionnel, il faut le souligner- comme romancière de langue française. Dans l'article « Ecrire dans la langue de l'autre », publié plus tard dans *Ces voix qui m'assiègent*, (Assia Djébar a bien voulu évoquer pour nous ces voix qui l'assiègent, arabes ou berbères, voix de femmes qu'elle nous restitue en français), elle souligne l'importance de la pratique quotidienne de l'écriture dans la construction d'une appartenance. Plutôt que de se définir par rapport à un sol ou une nation, A. Djébar se définit désormais comme un « être de langue », un être d'oralité arabo-berbère et d'écriture française.

questions auxquelles nous tenterons d'apporter une réponse au cours de cette partie.

Nous montrerons que c'est grâce aux pères, nouveaux Pygmalions et seuls intercesseurs, qu'A. Djébar et L. Sebbar vont jouir d'un statut particulier au sein de l'Algérie coloniale, et que ce sont surtout les pères qui vont les préserver de la claustration, puisque :¹

L'écriture est une prise de pouvoir : s'arracher à un réceptacle maternel et prendre la place paternelle par la Loi. De ce fait, le rapport d'une femme à l'institution, c'est profondément ce rapport à son père.²

Notre analyse nous donnera ainsi l'occasion de voir se construire une nouvelle forme d'écriture, surgit de la présence de ces auteurs à la croisée de plusieurs langues. Se révèle ainsi un nouvel aspect de l'imaginaire francophone, non plus celui des généralités abusives, mais celui des singularités et des tensions créatrices de langages. Ceci nous mènera à la conclusion que dans l'espace de l'écriture littéraire et créative, le rapport à la langue reste personnel, individuel et intime. Aussi, l'écriture dit l'ailleurs « dans une langue venue d'ailleurs ».³

¹ En dépit de leur nature et taille différentes, les œuvres étudiées racontent l'une et l'autre une enfance algérienne, tirillée entre deux langues et deux cultures, *sous le regard du père*.

² KRISTEVA, Julia. « Femmes et institutions littéraires ». Entretien. *Cahiers de recherche Paris VII*. N° 13, 1984, p. 27.

³ MARTIN, Patrice. DREVET, Christophe. Op. Cit., p. 08.

Chapitre III

Portraits d'écrivains à la croisée des langues

I. Langue maternelle (ou première), langue seconde (ou étrangère)

Avant de commencer à répertorier les différentes langues en présence chez Assia Djebar et Leïla Sebbar, et à analyser les rapports qu'entretiennent les auteurs avec chacune de ces langues, il convient de distinguer le concept de langue maternelle ou première de celui de langue seconde ou étrangère. Ces concepts étant étroitement liés, et la différence des paires associées étant parfois liée au contexte, il est difficile de les traiter séparément.

1. Langue maternelle (ou première)

Dans la didactique, l'acquisition de la langue maternelle par un bébé ou un petit enfant, est un processus absolument idéal : pendant l'acquisition de la langue maternelle, l'individu n'est pas du tout soumis à un apprentissage artificiel, mais acquiert sa première langue par un processus inconscient, et par une communication complètement naturelle :

D'après l'étymologie, la langue maternelle (du latin *mater* « mère ») est celle de la mère, de l'environnement immédiat d'un enfant. C'est la langue du natif [...] dans laquelle il baigne depuis qu'il est né.¹

Le concept de langue maternelle reste cependant ambigu, puisque le premier critère qui vient à l'esprit se fonde sur l'étymologie ; la langue maternelle est la langue parlée par la mère.² Comme il existe de nombreuses sociétés où la langue de la mère biologique n'est pas la première à être transmise, les linguistes

¹ ROBERT, Jean-Pierre. *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*. Paris : Ophrys, 2007, p. 30. 2^{ème} édition.

² Malgré la définition si éclairante qu'il en donne, le concept de langue maternelle reste vraiment problématique pour Jean-Pierre Robert. IL souligne la thèse que la langue maternelle est un concept ambigu, et propose de substituer parler vernaculaire à langue maternelle d'après L. Dabène et des sociolinguistes américains, et de remplacer langue source, comme synonyme pour langue maternelle, par langue de référence.

préfèrent parler de première langue acquise par l'enfant dans l'environnement parental ou social immédiat.¹

La principale caractéristique de la langue maternelle reste son mode d'appropriation. Il est clair que le sujet acquiert l'usage de la langue sans véritablement apprendre, par simple contacts et interactions successives avec l'entourage familial. On n'apprend pas à parler à un enfant, on lui parle et les procédures inconscientes font le reste. Enfin, la langue maternelle qui couvre dans les premiers temps – et souvent ensuite – l'ensemble des situations de communication courante, peut être considérée comme la langue de référence, c'est-à-dire le système linguistique auquel tout sujet se référera prioritairement lors de l'acquisition de nouvelles compétences en langue étrangère. Quoiqu'on dise et quoiqu'on fasse, la langue maternelle est toujours présente dans l'enseignement des langues étrangères. C'est pour beaucoup de didacticiens la référence première, le fil conducteur, le truchement universel.

Si la langue maternelle d'une personne désigne la première langue qu'elle a apprise ou parlée dans sa petite enfance, au sein de sa famille, elle peut correspondre aussi à la langue parlée le plus souvent à la maison avant l'âge de cinq ans. Cette donnée est d'ordinaire un élément de l'identité personnelle et familiale, et plus largement de l'identité culturelle. Lorsqu'une seule langue est parlée à la maison par les parents, la transmission de celle-ci à l'enfant va de soi. Il en est autrement si deux langues ou plus, sont parlées dans la famille : une langue peut être apprise en premier lieu, puis une autre langue peut prendre le pas, et être parlée beaucoup plus souvent à la fin de la petite enfance ; deux langues peuvent aussi être apprises simultanément et ensuite parlées fréquemment l'une et l'autre, ou encore l'usage de l'une d'entre elles peut devenir prépondérant.

¹ Nous retiendrons pour notre part, la définition de la langue maternelle comme première langue acquise par l'enfant dans son environnement immédiat, celui de sa famille.

La langue maternelle ou première a un rôle primordial dans la construction de l'identité, car elle est indissociable de la pensée.¹ Ainsi, nous pouvons dire que la pensée fait le langage en se faisant par le langage. C'est lorsqu'il commence à parler que l'enfant pense. Mais bien avant d'être capable de parler, donc de penser, l'enfant entend la langue de ses parents et comprend ou plutôt établit des liens entre les actions de sa mère et les mots qu'elle prononce. Dès les premiers mois de sa vie, l'enfant est très sensible aux sons, aux couleurs, aux formes de ce qui l'entoure.

Par conséquent, la langue maternelle fournit par son seul objet le moyen pour chaque individu d'affirmer, de développer, et de perfectionner sa personnalité. À propos de cette langue, Abdelkébir Khatibi note dans *Maghreb pluriel*² :

La langue dite maternelle est inaugurale corporellement, elle initie au dire du non-dit de la confusion avec le corps de la mère, et de ce fait, elle initie à ce qui ne pourra s'effacer dans aucune autre langue apprise, même si ce parler inaugural tombe en ruine et en lambeaux.³

L'intellectuel marocain considère donc la langue maternelle comme une partie intégrante de l'individu, représentant une part de lui-même, au-delà des vicissitudes historiques et biographiques.⁴ La notion de langue maternelle représente donc un concept singulier, née de l'analogie avec la personne de la mère biologique, dont il ne peut par définition exister qu'une seule. Cette notion fortement ancrée dans notre quotidien, exclue cependant bilinguisme et

¹ La langue constitue un marqueur d'identité : les locuteurs d'une même langue appartiennent au même groupe, ils se comprennent entre eux et sont facilement identifiés par les autres. Par ailleurs, la langue n'est pas seulement un outil de communication, un système de signes et de sons. Elle permet de formuler la pensée et d'exprimer la vision du monde du peuple qui la parle.

² Paris: Danoel, 1983.

³ Ibid., p.91.

⁴ Mais si l'on associe l'apprentissage naturel de la première langue à la mère, qui transmet à son enfant le don de la parole, ce lien ne semble pas être universel pour autant. En latin classique, on parlait ainsi de *sermo patrius*, de langue paternelle ; l'expression *lingua materna* n'est apparue qu'avec le christianisme, qui allait investir d'un symbolisme nouveau l'image de la mère comme dépositaire de la langue : en allaitant le Christ, la Vierge lui transmet le Logos. Depuis le romantisme, qui fut aussi un ressourcement religieux, la langue maternelle a été constamment valorisée, que ce soit en littérature, en philosophie ou en psychanalyse. C'est aussi le cas chez de nombreux écrivains d'expression française comme Abdelkébir Khatibi qui professe son *Amour bilingue* (1983), ou Vassilis Alexakis qui retourne à *La langue maternelle* (1995) après avoir publié plusieurs livres en français. Jacques Derrida quand à lui découvre *Le monolinguisme de l'autre* (1996), et Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant font *l'Eloge de la créolité* (1990).

plurilinguisme réels, puisqu'elle fait partie d'un concept linguistique monolingue.

2. Langue seconde (ou étrangère)

La notion de français langue seconde est née de la nécessité de distinguer une situation d'enseignement particulière, celle de certains pays francophones, les anciennes colonies françaises, où le français est langue d'enseignement, alors qu'il n'est pas la langue maternelle des enfants. Pendant longtemps, on ne faisait aucune distinction entre langue seconde et langue étrangère.¹ Mais depuis les années 60, et dans le contexte du bilinguisme officiel, on a eu tendance à réserver le terme de langue seconde à une langue qui, bien que n'étant pas langue première, possède une ou plusieurs fonctions dans le milieu social, à titre de langue véhiculaire, langue de culture, langue scolaire, ou deuxième langue officielle.

Il existe plusieurs définitions du français langue seconde ; elles ont pour point commun de retenir qu'il s'agit de la langue de la scolarité. Jean-Pierre Cuq tout d'abord, définit le FLS comme le français parlé à l'étranger, avec un statut particulier. Il s'agit principalement de l'usage du français dans les anciennes colonies ou dans les anciens protectorats français. Le français n'y est pas la langue maternelle, ni même une simple langue étrangère, comme c'est le cas aux États-Unis par exemple. Le français langue seconde est utilisé comme langue d'enseignement à partir d'un certain niveau, et permet l'accession à un niveau social plus élevé.²

Ainsi, le français langue seconde fait son apparition dans le champ de la didactique et de la sociolinguistique, au moment où il fallait décrire des situations

¹ Le concept de langue étrangère s'est construit par opposition à celui de langue maternelle. Nous pouvons dire, avec Jean-Pierre Cuq que toute langue non-maternelle est une langue étrangère, à partir du moment où elle représente pour un individu ou un groupe, un savoir encore ignoré, une potentialité, un objet nouveau d'apprentissage. *Le Français langue seconde. Origines d'une notion et implications didactiques*. Paris: Hachette, 1999.

² Ibid., p. 33-35.

d'appropriation particulières à certaines régions d'Afrique noire et au Maghreb. Trois types de définitions prévalent aujourd'hui pour en rendre compte.¹

Nous constatons donc que les deux concepts de français langue seconde, et français langue étrangère, définissent une langue secondairement acquise, servant à un degré ou à un autre de langue de scolarisation, mais qui aura des usages différents, selon le contexte linguistique du pays où elle est enseignée : en contexte multilingue (Afrique noire ou Maghreb), elle restera cantonnée à un rôle simplement social, scolaire ou administratif. Cette définition a le mérite de mettre l'accent sur une fonction (servir de support à des apprentissages) et une aire d'utilisation (l'école) auxquelles on n'a peut-être pas suffisamment prêté attention.

3. Le statut du français en Algérie

Comme tout pays maghrébin, l'Algérie où le français fut implanté depuis 1830, son champ linguistique est constitué d'un bouquet de langues et de variétés de langues. Il existe une configuration linguistique complexe, se composant fondamentalement de l'arabe algérien, la langue de la majorité, de l'arabe classique ou conventionnel pour l'usage de l'officialité, le savoir et la rationalité, et de la langue amazigh, connue sous l'appellation de langue berbère, qui se compose elle-même d'une constellation de parlers et de langues locales ou régionales, tout en entretenant des rapports constants avec les langues dominantes, l'arabe et le français en l'occurrence.

¹ Le premier type, assurément le plus simple, est issu de la sociolinguistique anglo-saxonne : toute langue est seconde dès l'instant qu'elle est acquise chronologiquement après la langue première. Le deuxième type de définition propose de distinguer dans l'ensemble des langues non-maternelles, celles dont l'usage a une fonction ou un statut particulier. Il s'agit, pour la langue seconde, d'être une langue étrangère pratiquée d'une manière ou d'une autre dans le pays où on l'apprend. L'intérêt de ce modèle est de souligner la fonction sociale de la langue seconde qui sert, après ou à côté de la langue maternelle, comme second moyen de communication. Un troisième type de définition retiendra ici notre attention : la langue seconde serait à la fois une langue apprise à l'école (ce qui n'est pas le cas de la langue maternelle) et une langue d'enseignement (ce qui n'est pas le cas d'autres langues étrangères). La langue seconde est donc apprise, pour apprendre autre chose. En Algérie, le français fut d'abord langue scolaire, pour la plupart des écrivains qui ont fait leurs premiers pas dans le territoire de l'écriture, par le fait colonial, dans la langue de l'occupant.

En dépit du fait que le français soit la langue du colonisateur, il requiert une importance cruciale dans toutes les anciennes colonies de la France. Se référant à cette situation Claude Hagege souligne que la plupart de ces pays :

[...] avaient pourtant combattu la France coloniale, avec les armes même que leur avaient données les écoles de la France, c'est-à-dire sa langue et sa culture. Mais une fois que la France qui n'avait plus les moyens d'avoir un empire colonial, a négocié l'indépendance de ces pays, leurs élites sont restées non seulement des passionnées de la France et de sa culture, mais sont également devenues demandeuses de la langue française. Les français ont progressivement compris qu'ils étaient les dépositaires et non les propriétaires. Aujourd'hui encore, ce sont les pays francophones qui sont le fer de la lance de ce mouvement en faveur du français.¹

Le 5 juillet 1962 marque la fin de la guerre d'Algérie et l'indépendance du pays suite aux accords d'Evian conclus, mais surtout à une lutte accrue contre la puissance coloniale. Depuis 1962, ce jour célébré chaque année commémore les martyrs tombés pour la patrie sous les armes françaises. L'Histoire des deux pays est donc toujours marquée par le sang. En asseyant leur autorité sur l'ancienne colonie, les français ont imposé leur culture mais aussi leur langue, dévalorisant celle de la population indigène, ce qui a fait naître chez le peuple algérien, un traumatisme linguistique toujours ancré dans les mémoires.²

C'est en effet dans un contexte conflictuel, lors de la période coloniale, que les algériens rencontrent la langue française. Versant linguistique de ce rapport de force, le français se présente comme la langue dominante, qui s'impose face aux langues indigènes, dominées. Cette superstructure linguistique, que Jean-Louis

¹ HAGEGE, Claude. (28/03/2012). « Imposer sa langue, c'est imposer sa pensée ». [En ligne] http://www.lexpress.fr/culture/livre/claude-hagege-imposer-sa-langue-c-est-imposer-sa-pensee_1098440.html, page consultée le 18 septembre 2014.

² Les situations de diglossie, qui font coexister des variétés linguistiques au sein d'un même territoire, soulèvent des interrogations sur le statut des langues en Algérie et leur cohabitation : le français reste imprégné d'une idéologie coloniale, l'arabe classique marqué par la religion et le berbère limité à la sphère du privé.

Calvet décrit dans son livre *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*,¹ caractérise l'ensemble des pays colonisés par la France.

La colonisation française en Algérie met en place un système ethnocentriste, et établit une politique d'assimilation qui refuse toute diversité. L'intolérance en devient constitutive : processus unilatéral, le colonisateur impose sa langue, modèle auquel il convient de se conformer, sans parler celle du peuple. On voit se dessiner un schéma d'exclusion linguistique, qui fait qu'imposer une langue et une norme suppose aussi d'en interdire d'autres. Instituer un monolinguisme revient à exclure une partie de la population de la vie publique du pays, et principalement de la sphère politique. La différenciation linguistique s'opère en effet en terme de classes sociales, traçant une opposition entre ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui en sont les plus éloignés. La langue n'est alors plus un moyen de communication, mais plutôt un instrument de division.

II. Assia Djébar, Leïla Sebbar et leurs langues

1. Le père : une figure fondatrice du rapport à la langue

Il n'est pas rare dans la littérature francophone algérienne, que l'école et le père constituent deux éléments en opposition, tenant l'un et l'autre de valeurs différentes. Charles Bonn indique à ce propos :

Sur l'autel des valeurs de l'Occident, on sacrifie les valeurs représentées par le père et finalement le père lui-même, ou son double dans cette fonction qu'est le maître d'école coranique [...]. Chez tous certains écrivains l'excès dans la négativité de la description du père conduit très vite, d'une œuvre à l'autre, à l'amoindrissement ou à la disparition de ce personnage encombrant. Or le père encombre, dans le rapport de séduction avec la langue française, soit parce qu'il représente la Loi de la langue du Coran, soit parce qu'il occupe déjà la place convoitée par le fils.²

¹ Paris : Payot, 1979.

² BONN, Charles. « L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance » in MATHIEU, Martine. *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Paris : L'Harmattan, 1996, p. 212.

La littérature féminine rompt avec ce schéma et lui en substitue un autre. Les représentations du père chez Assia Djébar et Leïla Sebbar le font apparaître, tour à tour instigateur, passeur avant-gardiste, tenant de la tradition ou figure tutélaire. En effet, pour ces écrivains il ne s'agit plus de tuer le père. À travers leurs œuvres, elles manifestent plutôt un « désir nécessairement insatisfait de retrouver le père par les mots de l'Autre ».¹ Insatisfaction inévitable car le père, instituteur de langue française, reste malgré cela « marqué par la subsistance, la résistance de la culture première ».² Instituteur : le mot n'est pas trop fort qui signifie fonder, instaurer une chose nouvelle, ainsi que nommer un héritier par testament.

Ainsi, au moment de son irruption dans la littérature algérienne de voix féminine, le père apparaît comme le géniteur, celui qui donne la vie, puis celui qui guide, oriente, et qui est en définitive cette autorité protectrice et conservatrice en même temps. À travers leurs écrits, les femmes algériennes semblent en perpétuelle quête de ce père qui leur a inspiré de très beaux textes.³ Un état de fait qui est devenu aujourd'hui, un véritable phénomène littéraire chez la catégorie des femmes-écrivains.

La recherche du père se traduit dans l'espace des textes littéraires, par un dialogue établi à travers l'écriture, comme si ces femmes, chacune à sa manière déchirées par l'absence, par la multiplicité culturelle, l'incompréhension et par bien d'autres causes, n'arrivaient pas à repartir dans leur vie sans passer par cette phase décisive, cet exorcisme du père, qui apparaît dans bien des cas nécessaire. Ainsi, évoquer, parler, écrire, exorciser ce père, symbole inaccessible, devient un obstacle à franchir.

La société algérienne des années 40, représente une société traditionnelle et patriarcale, où les rapports entre les générations et entre les sexes ne s'effectuent pas de manière aisée. Le respect envers les aînés et plus précisément les parents

¹Ibid., p. 218.

² CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar*, Paris, Ministère des affaires étrangères, ADPF, 2006, p.26.

³ À titre d'exemple nous pouvons citer *Je ne parle pas la langue de mon père*, qui est en premier lieu un hommage au père, le texte intitulé *Mon père*, de Leïla Sebbar et *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar.

constitue une norme sociale partagée. Dans le contexte colonial, les pères ont pu apparaître, pour les nouvelles générations qui ont exprimé les premières, leurs sentiments et leur ressentiment dans des œuvres littéraires en français, comme des vaincus, soumis à l'ordre colonial et partant, susciter agacement et mépris de la part de leurs fils, ce que Charles Bonn nomme la « trahison des pères ».¹ La littérature algérienne serait de ce point de vue née d'une interrogation sur l'identité, et d'une quête du père, le plus souvent illusoire, face au regard de l'Autre. Rien de tel ne se retrouve dans la littérature féminine, eu égard au rôle positif qu'ont pu jouer les pères dans l'éducation de leurs filles.

Les pères d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar se situent entre deux cultures. Leur profession d'instituteur les a détachés -partiellement du moins- de leur culture d'origine, tous deux ont également formé un couple monogame et développé avec leurs épouses une relation qui apparaît comme égalitaire. La mère d'Assia Djébar s'habille progressivement à l'européenne, et l'auteur insiste sur l'amour qui lie ses parents. Cette conception progressiste du statut de la femme a permis à la fille d'échapper à la culture du harem, tandis que Leïla Sebbar, et grâce à sa mère française, a été tenue éloignée plus encore de cet univers de claustration féminine.

Tous deux occupent des positions ambivalentes dans l'ordre colonial : enseignant la langue française et enseignant dans la langue française, ils ne confirment cependant pas l'ordre colonial, par leurs parcours tant personnels que professionnels. Parallèlement, ils diffusent parmi leurs élèves, pauvres garçons arabes, les valeurs de liberté et des revendications d'égalité, semant ainsi les graines susceptibles de pervertir et d'abolir le système colonial, fondé sur la séparation des groupes raciaux, ethniques ou culturels, selon le qualificatif qu'on voudra leur donner.

Bien entendu, les études pour une femme devaient avoir un but uniquement utilitaire, aussi bien dans le domaine public que privé. Elles devaient servir à

¹ BONN, Charles. « L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance ». Op. Cit., p. 182.

s'intégrer dans le système colonial pour pouvoir entrer en compétition avec l'étranger, et se libérer de l'emprise économique du mari. Il était hors de question qu'elles ouvrent vers la création artistique, cause d'une libération incontrôlée. Pour la première fois, en tout cas, les filles arabes ont ainsi pu partager cette expérience du savoir avec les garçons, du fait même que ces pères étaient bien conscients que la langue française, représentait un capital à investir dans les jeunes générations, lesquelles pourraient un jour se confronter avec l'occupant, en vue de l'émancipation de leur pays. C'est ce que laisse entendre le père de Kateb Yacine, pourtant grand lettré de la langue arabe, dans *Le Polygone étoilé* :

La langue française domine. Il te faudra la dominer, et laisser en arrière tout ce que nous t'avons inculqué dans ta plus tendre enfance. Mais une fois passé maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous à ton point de départ.¹

1.1. L'instituteur de classe indigène, libérateur du harem des femmes

« Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père ».² En effet, il s'agit là de la réminiscence d'un souvenir si lointain qu'il confine au rêve. Mais ce souvenir personnel est porteur d'une valeur symbolique, qui lui donne une signification plus large. Cette image forte sur laquelle s'ouvre *L'Amour, la Fantasia* d'Assia Djébar, est aussi celle sur laquelle se referme le livre, à l'issue du cinquième et dernier mouvement : « Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien... ».³

La scène apparaît comme un leitmotiv, une obsession accentuée par la présence des points de suspension, qui suggèrent un retour à la rêverie et indiquent que tout pourrait être écrit à nouveau, dans un mouvement circulaire infini. De fait, toutes les œuvres ultérieures de l'auteur renouent avec ce motif,⁴ inscrivant avec force la scène dans une genèse qui fonderait et sur laquelle serait bâti le parcours à venir.

¹ Op. Cit., p. 87.

² DJEBAR, Assia. *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 11.

³ Ibid., p. 288.

⁴ Elle le reprend également pour sa sœur cadette. Cette fois-ci, c'est la mère qui l'accompagne, « main dans la main » in DJEBAR, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op., Cit., p.348.

Dès l'ouverture, on perçoit l'importance de la figure du père qui se fait introducteur, intercesseur. Lors d'un entretien avec Lise Gauvin, A. Djébar pose avec acuité la question de la relation au père, présenté d'emblée comme instituteur, et reconnaît le rôle primordial que celui-ci a joué dans son émancipation, vis-à-vis du rôle traditionnellement attribué aux filles dans la culture arabo-musulmane. Dès lors, c'est tout naturellement qu'elle a voulu évoquer cette scène, par laquelle commence sa propre histoire, main dans la main du père :

Ce qui m'avait frappée c'est que le féminisme occidental, européen, se veut d'abord une lutte contre le père, contre l'image du père. Or, je voyais très bien qu'en situation de colonisés, au Maghreb, les pères avaient joué un rôle d'intercesseurs. Pas simplement mon père parce qu'il était instituteur mais d'autres pères également. Le féminisme, chez nous, enfin l'émancipation des femmes, est passée par l'intercession des pères. Cette « libération », si on peut dire, du corps de la femme se faisait avec l'assentiment du père.¹

Plus loin, Assia Djébar ajoute : « Certes, je vais à l'école française mais c'est avec la complicité du père. Il y a ici une contradiction ».² Dans l'Algérie coloniale, la scolarité d'une fille apparaît comme inconciliable, irréconciliable avec le rôle qui est attendu d'elle dans la société, et la situation ne peut que rencontrer la discordance social et communautaire. Ainsi, l'auteur précise :

Dès le premier jour où une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance, sur le père audacieux, sur le frère inconséquent.³

La mise en relief du verbe sortir par l'utilisation des guillemets, indique le double sens que revêt le mot. Il s'agit ici d'une sortie physique à l'extérieur de la maison, espace interdit aux femmes, mais aussi et surtout d'une sortie symbolique

¹ DJEBAR, Assia. « Territoire des langues », entretien, in GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Op. Cit., p.26.

² Ibid.

³ DJEBAR, Assia. *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 15.

du rang. Très vite, la sanction tombe, les coupables sont désignés : le père ou son substitut, le frère. Le texte signe tout à la fois que l'émancipation ne se réalise jamais que par l'intermédiaire d'un tiers masculin. C'est grâce au père que la fillette quitte le monde des femmes pour l'école, c'est aussi grâce à lui qu'elle ne sera pas voilée, comme ses cousines à onze ans :

Ma singularité de jeune Arabe « émancipée » avait besoin de garder ancrage. J'aimais mon père avec une allégresse reconnaissante. Je me disais à tout instant qu'il m'avait libérée du harem !¹

Si le père s'inscrit dans la tradition laïque et républicaine française, assuré qu'il était des bienfaits évidents de l'instruction « pour sa fille comme pour les siens »,² il ne saurait être pourtant question d'assimilation pure et simple au modèle français. Au fil de ses récits, Assia Djébar dresse le portrait de son père, un homme à l'identité hybride, pris autant dans le monde européen que dans le monde traditionnel, ainsi que le souligne Claudia Gronemann :

La fiction djébarienne, ou son roman familial, met en scène le père sous la forme d'un personnage hybride, scindé entre la tradition du patriarche et le père moderne, bourgeois et sensible. La narratrice fait explicitement allusion au fait que son père a été imprégné par les idéaux républicains de la Révolution française.³

Le français sera ainsi considéré par l'auteur d'abord comme la langue scolaire⁴, mais par bien des aspects également comme la langue du père. Il se différencie de ce fait de la langue dite maternelle, sans pour autant lui dénier son caractère inaugural. D'une certaine manière, le père se confond avec la langue française et

¹ DJEBAR, Assia. *Ombre sultane*. Paris : Jean-Claude Lattès, 1987, p.184.

² DJEBAR, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op., Cit., p.443.

³ GRONEMANN, Claudia. « Fictions de la relation père/fille : la dé/construction des mythes paternels dans Nulle part dans la maison de mon père », in DE TORO, Alfonso. ZEKRI, Khalid. BENSMAÏA, Réda. (Ss. dir. de.) *Repenser le Maghreb et l'Europe : hybridations, métissages, diasporisations*. Paris : l'Harmattan, 2010, p.242. p.

⁴ Dans un chapitre de *Nulle part dans la maison de mon père*, intitulé « Madame Blasi », Assia Djébar rend hommage à son professeur de français qui lui causa son « premier choc esthétique », Op. Cit., p. 120.

la langue française s'incarne dans le père. Ce lien tissé entre les deux apparaît clairement à travers l'ensemble de son œuvre.

Si A. Djébar a pu s'émanciper, c'est grâce à ce choix fondamental effectué par son père, qui lui avait choisi l'école française, celui-ci « un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française ».¹ Bien plus, à plusieurs reprises, elle insiste sur la parfaite maîtrise qu'a son père de la langue du colonisateur, laquelle semble être une source de fierté pour la fille. C'est en effet une arme contre le colon et une manière de reprendre l'avantage sur lui. Aussi, elle nous rapporte cet épisode où le père relate une friction avec un père d'élève français :

-J'ai dit au pied-noir : Tu m'as tutoyé ? Je te tutoie à mon tour !
-Il s'est tu, a quitté la cuisine, nous laissant, ma mère et moi, imaginer de concert et sans nous parler l' « Européen » furieux, hésitant devant la stature du maître arabe qui lui avait répondu dans un français impeccable, sans même rouler les « r » comme tant d'autres indigènes.²

Il serait intéressant de rappeler à ce propos qu'Assia Djébar a, à maintes reprises, exprimé sa reconnaissance non seulement pour son père, mais plutôt pour tous ceux qui ont permis à leurs filles d'être bilingues.³ Il s'agit de cette génération de pères maghrébins, génération bilingue, luttant contre le colonialisme, dans le but d'installer des nationalismes dans les pays indépendants. Ces hommes en général avaient des femmes qui étaient dans la tradition, mais ont réellement poussé leurs filles à sortir, à aller à l'école, à ne pas se voiler, et à se libérer par leur autonomie professionnelle.

Christiane Chaulet-Achour explique comment la langue française, pourtant langue du colonisateur, c'est-à-dire de l'ennemi, s'est installée pour Assia Djébar

¹ DJEBAR, Assia. *L'Amour la Fantasia*. Op. Cit., p. 11.

² DJEBAR, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op. Cit., p.52.

³ C'est au père, qui a pour sa fille choisi la lumière plutôt que l'ombre, que la narratrice devenant jeune épouse 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-langue-française », ouvertement et sans nécessité, avant de risquer de le clamer dans le noir et en quelque langue, durant ces heures précédant le passage nuptial ». *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 121-122.

sur la brèche entre deux mondes, celui de la famille et celui de l'école, et lui a permis de déjouer le silence imposé aux femmes par la tradition :

La langue française est à l'origine du décentrement et de l'éloignement, porteuse de la distance coloniale et non [...] outil possible d'une dynamique de libération. [...] Regret et culpabilité d'écrire en français, amputation d'un dire authentique sont exprimés dans une langue superbe où les subtilités de la langue française sont explorées avec virtuosité et bonheur. L'écriture offerte dément l'impossibilité de dire.¹

Pour Assia Djébar, le français de l'école semble ainsi être un instrument de liberté dans la prise de parole. Il s'agit d'une découverte scolaire, qui lui permet d'échapper au destin réservé aux jeunes filles arabes de l'époque. À cet effet, Mireille Calle-Gruber note :

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.²

Comme nous l'avons signalé plus haut, Assia Djébar évoque dans plusieurs de ses récits le souvenir de son père, instituteur de langue française, la conduisant à l'école française qu'il avait choisie pour elle. Grâce à cette libre circulation autorisée par le père, l'enfance et l'adolescence de la jeune fille auront échappées au gynécée auquel son sexe féminin l'aurait autrement contrainte. Ayant grandi dans ces conditions exceptionnellement préservées de la claustration et du voile, l'auteur devenue femme, a d'autant plus conscience des tabous et interdits qui sont le lot des femmes algériennes : la libre circulation, le regard, la parole, le corps nu, la sexualité et, d'une manière globale, la liberté.

C'est donc grâce à la langue française, avec laquelle elle a vécu en cohabitation depuis l'enfance, que l'auteur acquiert et exprime la liberté de regarder et d'être regardée. Cette liberté consiste à s'exprimer par l'écriture, celle-ci étant alors une

¹ CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture » in MATHIEU, Martine. *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Op. Cit., p.298.

² CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar*. Op. Cit., p.17.

sorte de dévoilement où l'écrivain peut parler des sujets autrement tabous dans la parole orale, dite en langue maternelle. Par la langue française, l'écrivain peut effectivement se dégager de ce qu'elle appelle dans l'ouverture de *Femmes d'Alger dans leurs appartements* : « cette contrainte du voile abattu sur les corps ».¹

Cette scène, où A. Djébar se revoit petite fillette allant à l'école pour la première fois main dans la main du père, est à l'origine du travail d'anamnèse que pratique l'auteur dans *L'amour, la Fantasia*, mais aussi dans de nombreuses autres œuvres. Elle est également et sans nul doute à la source de tous les questionnements sur sa double identité culturelle et linguistique, et sur son choix du français comme langue d'écriture.

Les nombreuses variantes de cette image, se font écho dans maints endroits du parcours scriptural de l'auteur, et reflètent l'évolution d'une pensée qui s'achemine vers sa maturité. C'est que dès la plus tendre enfance, le français va entrer en compétition avec l'arabe parlé dans le milieu familial. Cependant, les deux langues, très tôt perçues comme naturelles à son univers, ce n'est pas tellement une compétition qui va s'établir entre elles, mais plutôt une complémentarité.

Très vite en effet, la fillette, de façon tout à fait intuitive, saura faire la part des choses en s'accommodant parfaitement à la dichotomie linguistique. À chacune des deux langues elle assigne spontanément son domaine : le regard tourné vers l'extérieur, elle réserve à la langue française le champ de la connaissance rationnelle et objective, consciente que le dialecte algérien, sa langue maternelle, la reconduira vers son moi le plus caché, celui de l'intimité affective et de l'émotivité. Cette intuition première n'a cependant pas empêché les contradictions les plus immédiates qu'entraîne l'apprentissage du français.

D'emblée naît en elle un sentiment d'écartèlement entre la culture scolaire et son vécu quotidien, tiraillée qu'elle est entre une langue qui reste pure

¹ DJEBAR, Assia. *Femmes d'Alger dans leurs appartements*. Op. Cit., p. 08.

abstraction, absence, et une autre, prégnante d'une réalité toute charnelle : le monde de l'école est expurgé du quotidien de sa ville natale, tout comme de celui de sa famille. À ce dernier est dénié tout rôle référentiel :

Et mon attention se recroqueville au plus profond de l'ombre,
contre les jupes de ma mère qui ne sort pas de l'appartement.
Ailleurs se trouve l'aire de l'école ; ailleurs s'ancrent ma
recherche, mon regard.¹

Adolescente, elle comprend le privilège hors du commun qui lui a été réservé.² L'entrée à l'école française signifie pour elle échapper à sa destinée de future femme arabe, pouvoir éviter l'enfermement du gynécée et le port du voile, et jouir d'une liberté vitale qu'elle exprime d'abord physiquement, à travers la sensualité du corps en mouvement, ivre quasiment de sentir la lumière sur sa peau, sur son corps mobile. Aussi, elle a toujours eu conscience de vivre une condition particulière qui lui échoit en tant que privilège, c'est pourquoi elle ne peut réprimer un vague sentiment de fierté, mitigé toutefois d'une certaine gêne face au sort qui attend les autres jeunes filles de son âge, desquelles elle se différencie.

Cette expérience de la liberté du corps, d'une dynamique qui au collège, se manifestera aussi à travers le plaisir éprouvé dans la pratique des sports, et qui est prélude à une liberté de l'esprit, est comme en accord avec son étude du français³ : « Quand j'écris et lis la langue étrangère, mon corps voyage, il va et vient [...] pour peu il s'envolerait ».⁴ La flexibilité du corps, sa désinvolture dans le mouvement, sont d'ores et déjà associées à la langue française, qui ouvre vers l'espace du dehors et donc vers l'interdit, puisqu'elle va empiéter sur un domaine réservé aux hommes.

¹ Ibid., p. 208-209.

² Assia Djebar suggère l'éveil précoce de sa double appartenance linguistique, considérée comme un potentiel de richesse culturelle et humaine.

³ Pour Assia Djebar, chez toute femme-écrivain issue du Maghreb, il existe quatre types de langues, la langue arabe, la langue berbère, la langue française, et enfin la langue du corps, aussi importante dans le processus d'écriture que les trois autres.

⁴ DJEBAR, Assia. *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 208.

Ce rapport privilégié au père et à la langue française, introduit une coupure vis-à-vis de la langue arabe et du libyco-berbère, la langue de la tribu maternelle. Bien que complice et bénéficiaire de cette situation, Assia Djébar souffle : « le français m'est langue marâtre ».¹ L'emploi de ce nom comme adjectif surprend et amène à le considérer avec plus d'attention. Dans son sens premier, il désigne la femme du père par rapport aux enfants qu'il a eu de son premier mariage ; cette seconde épouse étant ici la langue française elle-même. Employé dans un régime monogamique, le terme sous-entend que la mère est décédée ou si l'on file la métaphore, que ce sont les langues arabe et libyco-berbère qui ont disparu.

Dans ce contexte, l'auteur devient orpheline, ce mot concluant d'ailleurs cette dénonciation de la sécheresse du français, devenue langue morte pour avoir tué les autres langues. Si A. Djébar assimile le français à une langue marâtre, c'est par effet de comparaison négative, à bien des égards, à une belle-mère, la femme du père :

Je cohabite avec la langue française : mes querelles, mes élans, mes soudains ou violents mutismes forment incidents d'une ordinaire vie de ménage. Si sciemment je provoque des éclats, c'est moins pour rompre la monotonie qui m'insupporte, que par conscience vague d'avoir trop tôt un mariage forcé, un peu comme les fillettes de ma ville « promises » dès l'enfance. [...] Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue-mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie? Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls géôliers!²

Le français devient langue morte quand il n'est capable de traduire que le sens. Celui-ci est livré prosaïquement, jamais avec le chant sous-jacent : voilà pourquoi la traduction française des *Mo'allaquats* les réduit, hélas, à une peau desséchée : « De cela, j'en souffrais, je m'en sentais orpheline ! »,³ dit Assia Djébar. Tout son travail d'écrivain consistera à retrouver la pulpe et le chant des langues de l'origine à l'aide du français, et peut-être, malgré l'aridité de celui-ci.

¹ Ibid., p.298.

² Ibid., p. 298-299.

³ DJEBAR, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op. Cit., p.324.

Ainsi le français de l'écriture, dans l'effort de remémoration, et dans la tentative de transposer l'oralité des langues d'origine, suscite des inquiétudes. L'auteur ne peut s'empêcher de ressentir l'imperfection, l'insuffisance des mots, dans l'acte même de rendre en langue étrangère le son des voix féminines. Elle constate aussi avec amertume, qu'elle tombe malgré elle, dans d'autres contradictions, comme si chaque victoire remportée devait être inévitablement contrebalancée par une nouvelle perte.

Le français est alors une langue qui dissimule plus qu'elle ne révèle, ou qui dévoile tout en déguisant. Aussi, l'écriture djebarienne « prend l'allure d'un parcours dédoublé », ¹ et devient signifiante d'une identité qui garde toute son ambiguïté par rapport à soi et au monde. Constitutive de l'être façonné par l'histoire, elle ne fait en vérité que manifester l'inéluctable conflit entre l'oralité de la langue d'origine et la langue française :

La langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux préside, tandis que la langue maternelle, toute en oralité, en hardes dépenaillées, résiste et attaque, entre deux essoufflements. Le rythme du « rebato » en moi s'éperonnant, je suis à la fois l'assiégé étranger et l'autochtone partant à la mort par bravade, illusoire effervescence du dire et de l'écrit. ²

Cependant, c'est paradoxalement la sécheresse même du français, cette langue obligatoire de l'ordre et de la loi, qui va offrir à la jeune Assia Djébar une liberté inattendue. De fait, l'auteur souligne souvent ce qui lui apparaît comme la neutralité du français, qualité qui autorise un suspens du poids de la tradition, et de son pouvoir coercitif envers les femmes, ouvrant dès lors la voie à l'expression des sentiments, au premier rang desquels l'amour :

Converser dès la première fois en arabe m'aurait paru succomber à une familiarité hâtive [...]. Le français, si neutre, me tiendrait lieu, en quelque sorte, de voile. [...] Le français me devenait une langue neutre, alors qu'avec lui, mon premier amoureux, les mots d'amour dans ma langue maternelle - qui était aussi la

¹ CHIKHI, Beïda, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*. Op. Cit., p. 241.

² DJEBAR, Assia. *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 176.

sienne – auraient jailli maladroitement. L'usage de l'arabe pour exprimer l'amour m'aurait sans doute semblé indécent...¹

Si dans ses œuvres A. Djébar insiste sur le choix ayant motivé son usage du français comme langue d'écriture, la contrainte est toutefois sous-jacente à ce choix devenu inévitable en raison de la colonisation de son pays par la France. Pour l'auteur, la langue française, peu apte à exprimer ce qu'elle aurait pu dire dans sa langue maternelle, sert davantage à dire le conflit. C'est ce sens-là que confirme le passage ci-après de *L'amour la Fantasia*:

La langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé ... Un jour ou l'autre, parce que cet état artistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion.²

La cohabitation avec la langue française se compare, en outre, au mariage avec un étranger, tel que décrit dans le contexte des relations entre les personnages de ses œuvres. En effet, un mariage de ce genre est envisagé comme proche de l'impossible dans *Les nuits de Strasbourg* notamment : « Un étranger? C'est-à-dire quelqu'un que je ne pourrai aimer ainsi, au creux de cette beauté de ma langue d'enfance! ... ».³ Ces paroles sont de Thelja, qui est juive, et l'étranger en question est le Français François avec qui Thelja vit une série de neuf nuits exceptionnellement érotiques à Strasbourg. Reste que pour Assia Djébar, la langue française est celle qui ouvre l'espace :

J'en arrive à la conclusion, dit-elle dans un entretien, que cette langue que je n'utilise pas dans le désir et dans l'amour, cette langue m'a donnée surtout l'espace.⁴

Et Atyka, personnage principal de la nouvelle « La femme en morceaux », se fait l'écho de considérations similaires :

Je serai professeur de français : mais vous verrez, avec des élèves vraiment bilingues, le français me servira pour aller et

¹ DJEBAR, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op. Cit., p.304, et 373-374.

² Op. Cit., p. 38.

³ Op. Cit., p. 107.

⁴ Djébar, Assia. « Territoires des langues », Op. Cit., p. 27.

venir, dans tous *les espaces*, autant que dans plusieurs langues !
(OLM, p. 168). C'est nous qui soulignons.

Dès lors pour l'écrivain, l'émancipation féminine n'est gagnée qu'au prix d'une colonisation linguistique, puisqu'elle a dû écrire en français pour gagner son émancipation. Une colonisation à laquelle elle ne se soumet pas; elle se traduit dans la langue française en la violant et en créant une nouvelle langue. Mais n'est-ce pas en choisissant d'écrire dans une autre langue qu'elle choisit un autre voile? Quand elle écrit en français elle se voit coupée des mots de sa mère par une mutilation de la mémoire.¹

Le chemin de l'école mène droit à la réflexion, et le parcours entrepris s'avère irréversible, car si le domaine de l'inconscient lié à l'affectivité reste impénétrable à la langue française, celle-ci sait se montrer bien meilleure séductrice dans l'art d'apprivoiser les esprits. En recourant à la métaphore filée du mariage, elle tourne à son avantage ce qui aurait pu paraître un mariage forcé avec la langue de l'ennemi, pour faire l'un des plus précieux trésors jamais légués. Elle va donc s'accommoder de sa condition, en tirant tout le profit nécessaire de la connaissance du français, qui devient le véritable moyen de son affirmation identitaire.

Le danger guette en effet, puisqu'à tout moment censure et anathème peuvent s'abattre sur la femme-écrivain, qui risque l'expulsion définitive du clan, et Assia Djebar a pleinement conscience que chaque femme qui s'avance ainsi hardiment prend le risque de voir combien son chemin est miné. Mais quand bien même nous avons l'impression de suivre avec elle un itinéraire tâtonnant, nous constatant avec Naget Khadda qu'il est en définitive étrangement assumé, étant « celui de l'autonomisation irréversible du sujet de l'écriture qui se réalise au cœur même de la langue de l'autre, devenue par verdict de l'Histoire langue du père, et partant, langue sienne ».²

¹ Rappelons à cet effet que Berkane, personnage principal de *La Disparition de la langue française* vit cette mutilation qui l'éloigne des mots de la langue de sa mère.

² KHADDA, Naget. « Assia Djebar: une rencontre, chaque fois plus solitaire, avec les autres femmes » in *Algérie-Littérature-Action*, janvier 1998, p. 157.

Elle ne va pas se contenter de s'emparer de la langue française comme d'une dépouille, d'un butin saisi au colonisateur, elle va aussi l'arracher en tant qu'attribut masculin pour se l'approprier définitivement. Aussi, elle se saisit du français comme butin de guerre, c'est-à-dire en emportant avec soi tout le champ (et le chant) de la guerre intérieure, à chaque instant de l'échappée hors du harem, butin arraché sur le voisin proche, sur le frère ou le cousin germain, langue d'une parole ancrée dans la mémoire populaire.

La romancière a dû emprunter les chemins escarpés de la question linguistique. Celle-ci prend l'allure d'un parcours dédoublé, et le conflit à l'œuvre dans le réseau signifiant du texte est souvent sensible dans les nombreuses manifestations de la langue maternelle. Cette inquiétude linguistique n'envahit la romancière que lorsqu'elle entreprend l'effort de remémoration, lorsque devient urgente la volonté de renouer avec l'aïeule, sa mémoire et son dire, car la restitution d'un échange nourri des mots d'amour du berbère et de l'arabe, dans une langue entachée du sang des ancêtres, ne relève pas de l'ordre normal des choses.

À l'issue du parcours historique et spéléologique de *L'Amour, la Fantasia*, son rapport à la langue française, Assia Djébar l'enferme dans une métaphore violente, qui ne fait qu'accentuer l'ambiguïté d'un amour contradictoire, équivoque, à la fois « tunique de Nessus » et « don d'amour du père ». Comment pourrait-il en être autrement ? La langue « marâtre » transforme l'autobiographie en fiction, dissimule plus qu'elle ne découvre, ou en découvrant augmente les risques de déflagration ? Il suffisait de le dire pour que se désamorce la tension, et que l'écriture retrouve, en dépit de la langue, sa positivité et son élan proleptique.

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

Autrefois l'on disait :-Je suis un homme (ou une 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 une 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 ». ¹

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*. 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 ? Comment faire l'amour à cette langue, force désirante de l'écriture poétique qu'Abdelkébir Khatibi nomme l'amour bilingue et ne pas se renier ? À tout cela l'auteur répond: « Je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable ». ²

1.2. Leïla Sebbar, exilée du paysage de la langue arabe

Comme nous l'avons mentionné plus haut, au moment de son irruption dans la littérature algérienne de voix féminine, le père apparaît comme le géniteur, celui qui donne la vie, puis celui qui guide, oriente, et qui est en définitive cette autorité protectrice et conservatrice en même temps. À travers leurs écrits, les femmes algériennes semblent être en perpétuelle quête de cette figure paternelle, au point où cet état de fait est devenu aujourd'hui, un véritable phénomène littéraire.

Treize ans après la rédaction de la correspondance maintenue entre Leïla Sebbar et Nancy Huston paraît *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Le titre nous annonce déjà un ancrage spatial, la ville de Paris, et une dimension

¹ DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*. Op. Cit., p. 42.

² DJEBAR, Assia. *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 76.

thématique centrée autour de leurs impressions les plus sincères sur l'exil, dans sa relation avec l'acte de création littéraire. Dans les lettres qu'envoie Leïla Sebbar, la figure du père est centrale, elle détermine la genèse de nombreux de ses écrits. L'auteur exprime sa fascination pour cette figure paternelle, premier arabe à être arrivé dans un village périgordien, où il rencontre sa femme, il agira en inspirateur de passages d'un grand lyrisme, comme celui que nous reproduisons ici :

Je comprends aujourd'hui qu'il est ma source et ma ressource dans la langue française qui serait restée lettre morte, simple outil d'expression, de communication, sans histoire paternelle, sans l'aventure croisée, amoureuse de mon père et de ma mère, de l'Algérie et de la France liées dans l'occupation, la guerre, le travail de colonisation et de libération.¹

De nombreux textes de L. Sebbar mettent en scène la figure du père, comme l'attestent ces titres : *Je ne parle pas la langue de mon père*, *Le corps de mon père dans la langue de ma mère*, *Les mères du peuple de mon père dans la langue de la France*, *Le silence de la langue de mon père, l'arabe*, *J'écris l'Arabe imaginaire, mon père*. On pourrait coudre bout à bout les fragments de ces textes, pourtant chacun si singulier par son histoire et son style. Ils disent tous en commun ce que l'auteur exprime par sa question : à quelle vérité peut accéder la narratrice d'un père, et quel lien peut-il y avoir entre la figure du père et l'univers symbolique de la langue ?

De façon liminaire, on note que le père n'est jamais sujet, mais complément d'attribut de sa langue, de son peuple. Quand ce n'est pas le cas, une distance est établie par l'apposition ou la convocation du corps qui fait écran. Le père apparaît donc comme un personnage insaisissable. Une enquête sur son passé et la mise en exergue de ses fonctions, sont autant de tentatives de l'approcher.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, l'auteur revient sur les silences qui ont marqué son enfance et sa vie de femme, et invente le récit que son père n'a jamais fait. Après la guerre, en 1968, la famille Sebbar émigre en France et

¹ SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 161.

s'installe à Nice. Inlassablement, l'auteur tente de nouer avec son père les fils d'un dialogue impossible. Elle veut savoir, se souvenir, il ne cherche qu'à oublier. En 1997, le père meurt emportant ses secrets avec lui. Aller en Algérie, rencontrer les témoins de ce passé qui se dérobe ? Leïla Sebbar y pense mais renonce.

La langue arabe, langue de son père c'est aussi celle de sa famille, celle des amis, et celle des bonnes qui ont servi la famille et vu grandir les enfants. Et cette langue lui échappe. À la quête impossible, elle préfère l'imaginaire et invente des destins à chacun des personnages de son enfance. Aucune vérité ne sortira de ce récit bref et saccadé, mais le lecteur y retrouvera le parfum et le souffle de l'Algérie.

La romancière entame un récit, et propose dans l'écriture un dialogue entre elle et ce père, un instituteur qui ne répond pas aux appels téléphoniques de sa fille ni à ses interrogations. Ainsi faute de réponses concrètes, faute d'explications plausibles, elle usera de son imagination pour compléter l'histoire d'un homme qu'elle aime et respecte depuis toujours. Elle lui invente donc une vie parallèle. Ce besoin du père se ressentira à travers tous les écrits de L. Sebbar, qui reste tiraillée entre deux cultures, deux langues, et deux univers symboliques.

Dans ce récit autobiographique, la narratrice nous dévoile la vie d'un père qu'elle a tant respecté et aimé. Un père qu'elle qualifie d'étranger pour elle, et qu'elle n'arrive pas à comprendre. Ce père l'a laissée vivre dans l'interrogation totale, dans un perpétuel questionnement, en se demandant toujours quels étaient ses rapports avec l'Algérie, le pays de son père et de ses ancêtres. Aussi, le silence du père serait au principe même de ce récit de filiation.

Le père « enfant de la mer, exilé sur les hauts plateaux, enfant de la ville, déporté dans le bled, revêtu de la blouse grise taillée à sa mesure, instituteur de la République » (JPLP, p. 42), est présenté comme une figure mystérieuse et énigmatique, qui n'a jamais cédé à des révélations tant attendues et combien importantes pour l'auteur. De ce fait, le travail d'écriture semble si vital pour

l'écrivain, ce qui engendre la fabrication de toute une histoire autour du père, à qui elle fait vivre des moments vraisemblables.

Personnage ambivalent, le père oscille entre d'une part la figure de l'instituteur communiste algérien, inscrit sur la liste noire de l'OAS pour son activité nationaliste, et d'autre part, ce même père est considéré comme un traître au moment de la guerre, parce qu'il apprenait la langue de l'ennemi aux arabes à l'école de la république, lui l'instituteur de français, agent de la colonisation.¹ Ce père n'a jamais voulu apprendre la langue de son peuple à ses enfants, et a décidé de tout cacher à sa famille. Par conséquent, la relation père-fille présente toutes les douleurs qu'a ressenties l'écrivain, causées par un silence inexplicable, et qui ont provoqué ces multiples questionnements dispersés à travers sa production littéraire en général, et dans les deux œuvres que nous étudions en particulier.

Née entre deux langues et entre deux cultures, d'un père algérien et d'une mère française, Leïla Sebbar ne cesse à travers son œuvre de nous dévoiler comment cette double filiation a nourri sa fiction. Le père apparaît comme celui qui a fait don de la langue de l'instruction et de l'amour à sa fille. Mais son silence ne concerne pas uniquement la langue arabe ; il touche toute une période troublée dont il désire éviter la connaissance à sa fille. Aussi, il n'a jamais voulu aborder les questions qui brulaient ses lèvres, les renvoyant à une perte de temps.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, chaque chapitre s'ouvre sur une phrase lapidaire, séparée du reste du texte dont elle offre une clef de lecture, autant qu'elle en constitue une explication. Deux d'entre elles se font écho : « mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère » (JPLP, p. 33) puis « mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son peuple » (JPLP, p.59). Cette

¹ Leïla Sebbar insiste sur les origines modestes de son père, l'instituteur du bled, le maître indigène formé avec d'autres fils du pauvre et des fils de colons à la Bouzaréah d'Alger, l'unique et fameuse école normale d'instituteurs de la colonie : « Mon père n'était pas caïd, ni bachagha ; il ne possédait ni terre de blé, ni fermes, ni commerces, ni sociétés d'import-export...Il était – comme Mouloud Feraoun, son ami, et d'autres instituteurs que j'ai connus et admirés, enfant- un instituteur du bled, un instituteur des cités musulmanes, des quartiers arabes, des écoles indigènes. Mon père ne possédait même pas sa maison...Nous avons toujours habité la maison d'école au jardin clôturé, derrière la vaste cour grillagée ». SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 49.

construction parallèle met en lumière la négation appliquée au verbe apprendre, pourtant constitutif d'un homme sans cesse décrit comme instituteur.

Si la recherche du souffle et de la voix de la langue d'origine constitue un des axes forts de la poétique d'Assia Djébar, chez Leïla Sebbar, nous retrouvons cette même quête de la langue du père et des ancêtres, mais avec des modalités différentes. De fait, plus qu'un travail sur la langue elle-même, il s'agit d'un motif récurrent dans ses récits :

L'énigme de la langue absente que mon père garde secrète derrière la langue française commune à la famille qu'il engendre, ces énigmes-là font l'objet de mes livres. Elles sont l'offrande du silence à la lettre, ce qui fait que je suis l'écrivain que je suis, le scribe de mon père. (LCS, p. 87).

Les titres de ses deux principaux récits d'inspiration autobiographique, *Je ne parle pas la langue de mon père* et *L'Arabe comme un chant secret*, mettent en exergue le manque et l'absence de la langue arabe. Le premier laisse sous silence le nom de la langue qui est avant tout définie par une négation « je ne parle pas », le second dévoile l'identité de cette langue mais s'empresse de la marquer du sceau du secret.

Au fil de ces récits, L. Sebbar explique sobrement comment la langue arabe lui est étrangère : « Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère » (JPLP, p. 33), « Mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son peuple » (JPLP, p.59). La langue elle-même n'est pas nommée, mais toujours désignée par une périphrase qui rappelle la « kunya », procédé très fréquent en arabe, qui consiste à nommer les gens en mettant l'accent sur les liens de parenté qu'ils entretiennent avec un père, un oncle ou un cousin. Le style utilisé pour établir ce constat, n'empêche pas l'auteur de s'interroger sur les raisons de ce geste, questionnement qui revient comme un leitmotiv :

Mon père m'a placée volontairement du côté de ma mère, du côté du vainqueur, du dominant, du côté de la France en Algérie, de l'Algérie française dans sa langue et dans ses livres, obstinément. Répondant au désir de mon père, je n'ai pas appris

sa langue et je dis, j'écris que je ne l'apprendrai pas. Il a donné à ma mère l'hospitalité dans sa terre et ma mère lui a donné l'hospitalité dans sa langue. (LCS, p. 87).

Cet extrait met en évidence le caractère volontaire de ne pas apprendre la langue arabe, notamment par la mise en exergue à travers l'hyperbate, de l'adverbe obstinément. De plus, le terme « désir » est intéressant car son objet est tout à la fois la femme et la langue. Le père de Leïla Sebbar a donc succombé à ce que Khatibi appelle « la danse d'amour mortelle devant l'Occident ».¹ Le don envers l'être aimé, l'épouse et mère, se veut gage d'amour au prix consenti d'un oubli de soi :

Un silence, des silences comme autant d'offrandes d'amour à l'étrangère ? Une amnésie volontaire si absolue peut-elle être généreuse ? Ou bien est elle soumission au vainqueur, allégeance ? Volonté de ne pas perturber la petite France édiflée en isolat républicain, idéal, par un couple de missionnaires de la laïcité institutrice ? Une fois engagé dans la fondation de cette minuscule cité utopique, mon père a tenu la promesse de l'amour généreux, il n'a pas déserté la maison de la France après avoir déserté la maison de sa mère. (LCS, p. 86).

La fidélité et l'obéissance au père, impliquent dans cette perspective de garder cette langue éloignée et de ne pas l'apprendre. « Je n'ai pas appris la langue de mon père » (JPLP, p. 79), « Je n'apprendrai pas la langue de mon père » (JPLP, p. 125) répète l'auteur. Mais cette thématique du don d'amour est reconduite, non dénuée toutefois d'interrogations :

Mon père a donné ses enfants à la France, à sa femme, à sa langue. Il a fait ce don par amour ? Mon père a accueilli l'intruse, la séductrice, il s'est donné corps et âme, il est devenu un apostat, non. [...] Je dirais plutôt que mon père a été un transfuge. Si le transfuge trahit, alors il a trahi ? Je suis la fille d'un traître ? Ce serait là le secret majeur. (LCS, p. 70).

Ainsi, dans la maison la langue de la France est la Langue. La langue arabe n'a pas droit de maison. Le père garde la langue de sa mère dans une terre obscure, interdite, qu'il protège de la langue séductrice. Comme s'il devait taire une langue

¹ *Maghreb pluriel*. Op. Cit., p. 173.

secrète, clandestine. Pas de rivalité entre l'une et l'autre. L'ombre de la langue arabe la préserve. À défaut d'une réponse qui viendrait directement du père, concernant sa décision de garder ses enfants loin de la langue de leur terre, l'auteur donne une explication personnelle à ce geste longtemps resté énigmatique :

Mon père a retenu sa langue, avec elle les légendes et les chansons [...], les épopées et la poésie arabe. Mon père, je l'ai écrit, je l'écris à nouveau, a ainsi résisté. À la France, à sa femme l'étrangère, à ses enfants, à sa descendance. Son silence a été sa résistance. Je ne suis plus dans l'hypothèse lorsque j'affirme cela, lorsque je l'écris. Oui, mon père a préservé, en la rendant inaccessible, sa langue et, avec elle, tout de l'Algérie où je suis née. [...] Mon père n'a pas offert la langue de sa mère à ses enfants. Il m'a séparée volontairement, l'histoire coloniale n'est pas la seule raison de ce geste de rétention. Je dis à nouveau, j'écris qu'il a ainsi résisté, nous plaçant à l'écart, hors de danger. Quel danger ? Il a tenu la langue arabe loin de moi, pas seulement dans sa maison, loin pour la préserver, se préserver. (LCS, p. 68-69).

Jugé dans un premier temps comme une trahison, le choix du français par le père pour ses enfants, apparaît au terme de la démonstration comme un mode de résistance. Toutefois, les hypothèses sont fragiles ainsi que le suggère l'accumulation d'une série d'interrogations. Le questionnement est davantage tourmenté que rationnel. L'analyse de ce discours reflète les doutes qui assaillent l'auteur. Il est difficile d'éclaircir la nature du danger, et la cible qu'il est susceptible de tourmenter. Est-ce Leïla Sebbar et ses sœurs, personnifications de la colonisation, qui mettent en danger la langue arabe ou bien, est-ce la langue arabe qui menace les petites filles ? Le texte penche vers la première hypothèse qui a l'avantage de grandir le père et de le transformer en résistant.

Toutefois, de nombreux autres passages assimilent la langue arabe à un idiome menaçant. L'auteur la qualifie de « langue du pays indigène » (LCS, p. 61), puis de manière plus franche « la langue qui voulait ma mort, la mort de mes sœurs [...] c'était la langue de mon père ». (LCS, p. 65). Cette phrase met en lumière l'imbrication forte des ressorts intimes et de la charge politique des langues en

présence, ainsi que la charge de violence physique et psychologique, qui se dégage d'un tel schéma. Aussi, l'auteur déclare :

Mon rapport avec l'Algérie est trop complexe, pathologique même. Je ne parle pas dans mes écrits d'exil géographique, je suis des deux pays. Donc où peut être mon exil ? [...] Mon exil à moi est le fait de ne pas parler la langue de mon père et tout ce qui va avec.¹

À l'instar d'Assia Djebar, elle a parfois pu se considérer comme orpheline, et trouve dans ce statut une certaine explication aux interrogations douloureuses, liées au tiraillement inévitable, et à la synthèse impossible entre le colonisateur et le colonisé. Exilée du paysage de la langue arabe, divisée depuis la naissance, l'auteur sait désormais que l'exil se transmet, et si elle ne peut être la fille de son père et de sa mère au même temps, elle préfère être orpheline.

L. Sebbar se sent à bien des égards, différente et mutilée. Ainsi, elle affirme : « J'étais un bon colonisé. Comme mon père. Je n'étais pas une fille » (LCS, p. 23), déniait son appartenance à un genre. Au sujet de l'origine arabe de son prénom, marque forte et intime de l'identité personnelle, l'auteur déclare qu'il est : « le seul qui témoigne que la langue de ma mère m'a fait violence, comme à mon père » (LCS, p. 23). Cette mention marque la disparition de la langue arabe dans l'espace familial d'un côté (l'un des sept chapitres de *L'arabe comme un chant secret* s'intitule d'ailleurs « le silence de la langue de mon père, l'arabe »), et l'omniprésence du français de l'autre côté. Aussi, le français devient une forteresse asphyxiant qui étouffe la langue du père :

La langue de ma mère me cernait, me cerne encore. Ma mère m'a enfermée dans sa langue, comme encore dans son ventre. Je me suis enfermée moi-même dans les livres – à l'école, en pension, pendant mes études de lettres en France – et dans la langue maternelle. J'ai appris d'autres langues, langues latines uniquement. (LCS, p. 17).

¹ MEKFOULDJI, Abdelkrim. « Leïla Sebbar à la librairie Manguin », *El Watan*, 24 juin 2008.

Comme pour Assia Djébar, l'école entraîne dans un premier temps une réduction de la pluralité linguistique. Ce n'est que dans un second temps que les études, notamment l'étude des langues, permettent une redécouverte de ce qui a été occulté ou mis sous silence. Si Leïla Sebbar précise que son champ d'études s'est limité aux langues latines, montrant par là la force de l'interdit paternel, elle concède toutefois que les valeurs qui traversent une langue, peuvent être traduites dans une autre langue, « Tout peut se traduire, les maîtres d'école, les gens du livre le savent et le font savoir ». (LCS, p. 26). Dès lors, il s'agit pour elle d'apprendre à traduire, sans trahir, ce chant secret du père, la voix de la terre et du corps de son père dans la langue de sa mère. (JPLP, p. 125).

Ainsi, la langue arabe devient presque le vecteur d'un exil, d'une mémoire qui n'a pas été transmise, et avec laquelle l'auteur entretient un rapport conflictuel. Coupée par le silence acharné de son père des mots de la langue arabe, nous retrouvons à travers la fiction, un vif besoin de se rapprocher de cette langue, de retrouver son chant absent :

Mon père appartient à sa langue, la langue absente qu'il retient. Mon père tient sa langue dans l'ombre. Elle ne parle pas, ne chante pas, ne légende pas. Il laisse à l'autre langue un vaste territoire qu'elle confisque pour l'occuper et le féconder.¹

L'arabe est la langue qu'elle a entendue depuis la première maison d'école jusqu'au Clos Salembier, dernier quartier populaire où le père sera nommé comme directeur d'école. Comment donc vivre séparée de cette langue ? Leïla Sebbar témoigne de son obstination d'écrivain face à cette question pour elle lancinante, depuis l'Algérie coloniale où elle est née, jusqu'à Paris, où elle écrit son père dans la langue de sa mère.

La langue, si elle constitue un lieu d'exil récurrent, celui-ci y est ressenti fortement et douloureusement. On peut véritablement s'exprimer ici en terme d'espace, car la langue paraît souvent sous cet angle, associée précisément au

¹SEBBAR, Leïla. « L'ombre de la langue », in *Sigila*, revue transdisciplinaire Franco-portugaise sur le secret, automne-hiver 2005, Gris-France. p. 135-136.

pays laissé derrière soi et très souvent aussi à la figure paternelle.¹ Les exemples de l'exil imposé par la langue, comme il est écrit dans *Lettres parisiennes* seraient très nombreux. Dans le pays d'exil, on n'entend pas ou alors très rarement, lors de quelques rencontres fugitives, la langue du père, et ceci est ressenti comme une manque.

Renonçant à cette protection meurtrière du père, l'auteur ira à la rencontre des algériennes exilées, dans les squares et les cafés arabes de Paris, ces mères musulmanes, analphabètes, séquestrées, qui deviendront les héroïnes de ses propres livres. Aussi, « La langue du père lui est revenue dans la fugue symbolique en France, qui a provoqué un retour de mémoire ».²

À la lecture de la méthodique enquête à laquelle se livre Leïla Sebbar dans *L'arabe comme un chant secret*, le lecteur a le sentiment, au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans le texte d'une respiration de plus en plus large et libre, celle de l'écrivain qui s'arrache, avec une détermination sans faille, au monolinguisme. Sa langue d'écriture lui a été léguée par son père, langue choisie par amour mais aussi par peur. Son imaginaire de la langue arabe l'identifie à une langue-mère, protectrice du père-enfant. Langue foncièrement orale, privée, usuelle, accordée à des gestes, des rythmes et des rites, à ce sacré du quotidien.

L'absence de la langue arabe représente à la fois un manque et le moteur de l'écriture. L'auteur déclare que c'est sa part arabe, musulmane, algérienne qui la fait écrire, cette part est vivante en elle, elle se situe du côté de l'émotion incontrôlée :

Je crois avoir été suffisamment dénaturée dans les passages de l'une à l'autre culture, d'un pays à l'autre, d'une langue de l'école et de ma mère à l'autre langue que je n'ai pas apprise, que je n'ai pas voulu apprendre ni pratiquer, ni lire ni écrire, que je veux seulement toujours entendre. Car ce que je sais, après tant d'années de pratiques multiples de la langue maternelle, le français, c'est que si j'avais su l'arabe, la langue de mon père, la

¹ CHITOUR, Marie-Françoise. « L'exil, la mémoire, l'oubli dans les nouvelles de Leïla Sebbar », in LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Op. Cit., p. 55.

² LARONDE, Michel. « Itinéraire d'écriture », Op. Cit., p. 15.

langue de l'indigène, la parler, la lire, l'écrire..., je n'aurais pas écrit.¹

Ainsi, nous pouvons dire que Leïla Sebbar écrit depuis le début sur du manque, un manque fondamental. Elle écrit sur du silence, une mémoire blanche, une histoire en miettes, une communauté dispersée, éclatée, divisée à jamais, sur des fragments et du vide, sur une terre pauvre et stérile, où il faut creuser profond et loin pour mettre au jour ce qu'on aurait oublié pour toujours.

1.3. Mon père, l'instituteur de l' « Ecole des garçons indigènes »

Comme nous l'avons constaté, Leïla Sebbar vit très douloureusement la question de sa double appartenance culturelle et linguistique. Elle se trouve écartelée entre d'un côté la langue française, sa langue maternelle que son père lui a choisie, et qui deviendra par la suite sa langue d'écriture, et d'un autre la langue arabe qui lui a été occultée. L'absence de la langue arabe pousse l'auteur vers une quête des origines inlassablement recommencée. Pour ce, elle fait de la fluidité spatiotemporelle, créée par ses pérégrinations entre le présent et le passé, entre la France et les souvenirs algériens, le point d'encrage d'une œuvre qui tient sa force de cette réappropriation des origines, au même temps que de la découverte de l'altérité.

De nombreux textes de l'auteur mettent en scène la figure de son père. Celui-ci apparaît comme un personnage insaisissable. L'enquête sur son passé et la mise en exergue de ses fonctions sont autant de tentatives de l'approcher. L'auteur insiste toujours sur les origines modestes de son père, décrit comme un allié de la France, un nègre au service de la métropole, à qui l'école offre la possibilité d'une ascension sociale, d'une amélioration matérielle de la vie. Elle lui reconnaît d'avoir ouvert un chemin à travers l'école d'une écriture, la sienne.

À de nombreuses reprises, Leïla Sebbar revient sur les qualités professionnelles de son père, instituteur accompli, autant de fables de remémoration où se retrouvent quelques éléments de mémoire littéraire, comme ici avec le *Fils du*

¹ SEBBAR, Leïla. HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Op. Cit., p. 21.

pauvre, sollicité : « mon père est le premier maître qui donne à manger, sous le préau, à des enfants, des "fils du pauvre" ». (LCS, p.60). Le couple parental est ainsi perçu dans une perfection professionnelle, en « maîtres d'école accomplis ». (LCS, p. 54). Le père est aussi présenté comme maître de son destin. À ce sujet, l'auteur précise :

Je ne vois pas mon père en opprimé, victime de la France coloniale. Dmuni et perversi, non. Mon père a pris les armes de la langue séductrice, la langue de la Révolution et de sa femme. Il a ainsi défendu la terre-mère dans la langue adoptive. (LCS, p. 86-87).

C'est donc au niveau de la langue que s'est jouée l'acculturation. Tel Kateb Yacine qui affirmait écrire « dans la gueule du loup », le père de Leïla Sebbar a utilisé la langue pour diffuser les valeurs portées par la Révolution française, mais aussi par l'islam et la culture arabe. Le français devient alors :

La langue d'amour qui l'a reçu comme maître d'école modèle, il lui a donné le meilleur de sa jeunesse, ses élans d'idéaliste républicain, malade de justice et d'égalité. (LCS, p. 79)

Lorsque Leïla Sebbar évoque son père, elle met en avant son côté rassurant et protecteur : « les filles du directeur qu'on n'approchait pas » (JPLP, p. 36), « sous la protection du père, le directeur » (JPLP, p. 37), « les filles de la Française, sous la haute protection du père, le directeur de l'école, le maître indigène ». (LCS, p. 55). Il est à remarquer que chez l'auteur, la configuration linguistique est plus simple, dans la mesure où il n'y a pas discordance entre la langue maternelle et la langue scolaire. Le français est l'une et l'autre. Toutefois, l'arabe n'est pas absent du paysage ; il s'agit de la langue du père, de la mère et des sœurs du père, une langue obscure, tout à la fois objet de désir et de peur.

Placée exclusivement dans le champ de la langue et de la culture française, cela l'a empêché de se nourrir des traditions et de la culture arabe. L'apprentissage exclusif du français a accentué la division de l'être, le sentiment d'être transfuge, fugitive, bigarrée, et cette condition scelle ses œuvres. Tenue éloignée de la terre

de l'enfance et séparée de la réalité algérienne qui l'entoure, l'auteur se construit sur du vide.¹

Fruit d'un amour mixte, sa double culture sera à l'origine d'une personnalité complexe. En effet, la rencontre puis l'union de ses parents, la confrontation des deux cultures, des deux langues et des deux religions, celles de son père et celle de sa mère, ont généré chez elle une ambivalence due à ses origines familiales et surtout à cette bivalence culturelle. Elle exprimera grâce à l'écriture une perpétuelle quête de soi et de l'Autre :

D'abord, depuis le premier jour au monde et pour toujours, il y a la langue de ma mère, la belle langue de France. Claire, lumineuse. Les mots de la lumière et des Lumières. Je la parle, je l'écris, je l'aime. On m'apprend qu'elle dit, et elle seule, la Justice, l'Égalité, la Fraternité. Pourquoi je ne le croirais pas ? Elle raconte des histoires d'amour anciennes et nouvelles, les histoires que je lis dans les livres, il y a beaucoup de livres, partout. Je lis les livres et le monde, les pays loin, au-delà des mers, jusqu'aux terribles hivers du grand Nord. Du pays qui est le mien, je ne lis rien. Il m'arrive de le voir, je ne suis pas sûre de le regarder, attentive aux seuls pays des livres.²

C'est dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, qu'émerge plus violente que jamais la problématique posée par le dualisme linguistique, entre l'arabe langue du père qu'elle ignore, et le français sa langue maternelle, cette langue qu'elle porte « en carapace », « la langue unique, la belle langue de la France » (JPLP, p. 39). Pour L. Sebbar écrire en français c'est interroger, émettre des hypothèses pour chercher des réponses, afin d'accéder à la langue du père, finalement ni

¹ Dans une lettre adressée à Nancy Huston, Leïla Sebbar évoque ce qui sous-tend son entrée en écriture, l'acte d'écrire lui-même et son écriture. Cette affirmation nous conduit à nous interroger sur ce qu'on entend par écrire sur du silence. Notion récurrente, quasi obsédante, le silence semble être le motif d'écriture de Leïla Sebbar, dans les trois acceptions du terme : cause, thème, facture. Le silence est ainsi ce qui met l'écrivain en mouvement, sa raison d'agir, son mobile : la recherche d'une voix, que ce soit de la voix de son père, homme de silence, ou la sienne propre. C'est également le sujet central de ses écrits, quelle que soit leur forme ; dans son œuvre, la voix difficile s'articule étroitement avec le silence dont l'effet est double : il est essentiel au jaillissement de la voix, tout autant qu'il la menace. Pensés en terme d'exil, silence et voix sont des thématiques ancrées conjointement dans le temps et l'espace. Mais c'est aussi un motif au sens musical du terme : un passage remarquable par son dessin mélodique et rythmique ; afin d'exprimer cette perception particulière du silence et de faire jaillir cette voix, l'écriture de Leïla Sebbar met en œuvre des moyens matériels, linguistiques et techniques particuliers, qui font une grande part aux formes de discours rapporté, phénomène généralement considéré comme une marge dans le récit.

² SEBBAR, Leïla. « L'ombre de la langue ». Op. Cit., p. 135-136.

interdite, ni perdue, puisqu'elle n'a jamais été là, mais absente. C'est ainsi qu'elle devient le scribe de son père dans la langue de sa mère :

J'écris le corps de mon père dans la langue de ma mère, la langue de la France, ma langue agitée, violente et pudique, je suis poursuivie et séduite par la voix, les voix des femmes arabes qui ne se taisent pas. Femme d'un patio subverti, d'une tribu qui n'exista jamais. Archéologue désespérée et confiante à la recherche des morceaux épars, pour quel corps impossible ? Isis, la langue de ma mère, ressuscite le corps de l'Algérie, mon père ? (LCS, p. 28).

L'écriture transcende ainsi ce sentiment de n'avoir sa place nulle part allant jusqu'à la dissociation de soi, une souffrance physique de non-existence proche parfois de la folie. L'auteur invite ainsi le lecteur et d'une manière originale, à lire une expérience, une certaine existence en un certain lieu, le voyage d'un étranger à travers lui-même. Elle traduit l'Algérie pays de son père, lui fabriquant une immense famille des deux côtés de la mer, afin de rétablir une filiation. La langue du père, absente, entendue, perdue, retrouvée, jamais parlée, est pourtant là malgré le silence volontaire, elle est là, sédimentée comme une langue sacrée.

À travers son écriture en français, Leïla Sebbar exprime la violence de la division, celle du silence imposé et de l'exil vécu. Elle écrit la terre de son père, colonisée, maltraitée, déportée sauvagement, dans la langue de sa mère. C'est ainsi qu'elle peut vivre, dans la fiction, fille de son père et de sa mère, en traçant ses routes algériennes dans la France. Sans doute, son œuvre comble-t-elle l'impuissance de rejoindre cette part d'elle-même manquante, ailleurs que dans des mots. Mais c'est surtout par le biais de l'écriture qu'elle tente de réconcilier enfin le monde du père et celui de la mère. Celui d'un passé idéalisé et celui d'un présent à construire.

Ainsi, nous pouvons dire que le français est sa langue maternelle, qui évoque pour elle l'amour tout à fait exceptionnel de ses parents, cet amour placé entre les deux rives de la Méditerranée. Cependant, la langue de sa famille algérienne, c'est l'arabe parlé qu'elle n'a pas appris, mais dont les sonorités lui sont si familières. Cette langue fantôme, présente dans son absence même, est pour elle

non seulement une belle langue, si belle avec ses sons roulés et ses sons de la gorge, si chaleureuse grâce aux gestes généreux dont les femmes accompagnent les paroles, mais aussi une langue brutale, dont les mots lui ont fait mal, psychiquement mais aussi physiquement, comme des pierres jetées.

2. Les retrouvailles avec la langue des aïeux grâce au cinéma

Pour Assia Djébar, la langue arabe constitue sa langue maternelle, dont elle a été coupée, éloignée par la volonté du père qui garantit à sa fille une scolarisation dans la langue française. La pléthore amoureuse de la langue de sa mère apparaît comme un lait, dont on l'aurait autrefois écartée. Ainsi, l'écriture devant l'amour semble impossible, enracinée dans la nostalgie d'une langue perdue.

Souvent dans ses interviews, Assia Djébar a indiqué les refus qui ont suivi ses demandes d'accéder à un enseignement littéraire de l'arabe au cours de sa scolarité. Cette langue étant considérée avec mépris ou apparaissant comme inutile, arriérée aux yeux de l'administration et de la population pied-noir. Aussi, elle considère la langue arabe comme la langue-mère, qui serait partie et dont l'absence n'est tout de même qu'apparente, car la langue maternelle remplacée par une autre pour certaines fonctions, subsiste grâce à la mémoire. C'est justement dans son entretien avec Lise Gauvin que l'auteur s'est exprimée sur sa volonté d'apprendre l'arabe classique durant sa scolarité :

Quand vous êtes en colonisation, il est évident que si vous continuez vos classes, la langue dominante, c'est celle qui va vous ouvrir des portes. Ce n'est pas un choix que vous faites. Quand je suis arrivée en sixième et qu'on m'a dit « quelle première langue étrangère voulez-vous prendre ? », comme j'avais fait mes six années d'école coranique, j'ai mis, en première position : « arabe ». Cela a causé un grand branle-bas.¹

Pour A. Djébar, la langue arabe entretient surtout la nostalgie du passé par le regret de ne pouvoir accéder à la grande poésie des poètes arabes, chantres par excellence de l'amour. Il lui semble avoir été mutilée d'une partie importante de son identité culturelle, un manque ressenti d'autant plus profondément qu'elle se

¹ DJEBAR, Assia. « Territoires des langues », Op. Cit., p. 29.

considère doublement dépossédée du discours amoureux, d'abord par le colonisateur, qui a banni des institutions scolaires l'apprentissage de l'arabe classique au profit des langues mortes européennes, puis par l'éducation répressive musulmane, subie et intériorisée par l'auteur à l'instar de toutes les jeunes filles maghrébines : « Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me trouve expulsée des chants de l'amour arabe ».¹

L'auteur souffre d'avoir été coupée de la part la plus féconde de l'arabité. La transmission du langage poétique de l'amour n'ayant pas eu lieu, toute une culture littéraire est irréversiblement tombée dans l'oubli, alors qu'autrefois elle servait d'exemple, de caractéristique d'une civilisation alors à son apogée et en plein rayonnement de son histoire. L'héritage culturel n'ayant pas été recueilli, la langue, dépourvue de son foisonnement expressif, s'est fossilisée, momifiée.²

L'écriture arabe, tout comme la femme, est vecteur d'histoire. Ses arabesques parlent des siècles les plus reculés de l'islam et renvoient l'auteur au temps étale d'un passé immémorial où plongent ses racines, à un passé culturel et à la beauté d'une langue que les années n'ont pas altérée. Symbole maternel, elle redessine l'identité première. Cependant, graphie du passé faite pour être admirée, l'écriture arabe semble peu propice à la réflexion. Son apprentissage mnémonique à l'école coranique, lié à un effort du corps et à une attention de l'esprit, destiné surtout à intérioriser la parole sacrée, ne favorise pas la libre expression de la subjectivité.

¹ DJEBAR, Assia. *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 240.

² 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, amie 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 trousseau. (*Vaste est la prison*, p. 175). 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 soupçonnaient 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 la 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 » (*Vaste est la prison*, p. 175),- une mère de toutes les langues. Les formes passagères de l'inverbalisable y surgissent entre effacement et legs, donnant la perte comme une chance de renaissance.

Ainsi, la langue arabe en dépit du fait qu'elle soit langue maternelle, s'oppose à la langue française, langue libératrice. Elle est la langue du voile, la langue du silence, la langue du parler bas et ce n'est pas la langue de l'écriture. La langue de l'écriture est bien la langue du père. Peut-être que la langue de l'écriture, c'est la langue de la mort, celle dans laquelle on ne peut sentir que ce qui meurt.

Comme la religion a figé la langue arabe dans le mystère du sacré, en lui accordant une place d'exception, de la même manière elle a confiné les femmes dans un rôle qui est loin de leur correspondre naturellement. Suite à cela, le rapport à la langue noble des poètes ne peut qu'être ambigu : soit elle est mal assimilée, voir incompréhensible, elle crée un vide, une absence, soit la luxuriance verbale du langage poétique contraste fortement avec la pauvreté, sinon l'aridité amoureuse de la vie réelle.

Ainsi, doublement indéchiffrables, les mots d'amour s'élèvent en désert. Les figures féminines tant déclamées semblent relever du merveilleux, de pures créations de l'esprit, des formes imaginaires en harmonie avec une langue mère épurée, idéalisée, car les corps, humiliés par plusieurs années de cantonnement ne sont pas faits pour inspirer l'érotisme d'un temps à tout jamais révolu.

Cet appauvrissement va être pallié, dans le domaine de l'affectivité, par l'oralité du dialecte qui lui, a conservé dans son emploi quotidien, toutes les couleurs locales et l'exubérance de la joie de vivre. D'emblée, il s'installe dans l'intimité en instaurant entre concitoyens cette communication complice qui se passe d'explications, et cette confiance dont les corps ont besoin pour se retrouver :

Lorsqu'un homme de ma langue d'origine, pouvait, me parlant en français, se permettre une approche, les mots se transformaient en masque. Si je désirais soudain, par caprice, diminuer la distance entre l'homme et moi il suffisait d'opérer le passage à la langue maternelle : revenir pour un détail au son de l'enfance, c'était envisager sûrement la camaraderie complice, peut-être l'amitié, et pour quoi pas, par miracle, l'amour pouvait surgir entre nous comme risque mutuel de connaissance.¹

¹ DJEBAR, Assia. *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 146.

La langue charnelle, le dialecte, abolit les distances et prédispose à la connaissance. Il s'oppose au français dont les sonorités des phrases amoureuses provoquent en revanche, un mouvement de recul dû à la non-adhésion émotive à la langue de l'autre, à la langue marâtre. Ainsi, Assia Djébar se raidit devant le manque de retenue qu'affiche l'emploi de certaines expressions pour suggérer l'amour : « Une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique ».¹

Si *L'Amour, la Fantasia* marque un tournant dans l'activité littéraire d'A. Djébar, c'est qu'il lève finalement tous les tabous qui entravaient sa créativité poétique, et qui sont inhérents à l'usage de la langue française. C'est ici que l'écrivain va en effet s'assumer définitivement, s'inscrire dans l'Histoire à partir d'un lieu d'énonciation, qui est son propre « je ». Ceci tout d'abord, parce que l'écriture devient un véritable outil thérapeutique qui n'épargne cependant pas la souffrance. C'est ainsi qu'elle a compris 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 »² :

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-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement.³

Romancière, nouvelliste, mais aussi cinéaste, A. Djébar a produit au cours de sa vie littéraire deux films. Après avoir renoncé à l'écriture pendant une quinzaine d'années, paraît son premier film intitulé *La nouba des femmes du mont Chenoua*. Tourné au printemps 1978, ce film met en scène Lila, une architecte de trente ans de retour dans ses montagnes natales du Chenoua, en compagnie de sa fille et de son mari, handicapé des jambes suite à un accident.

¹ Ibid., p. 165.

² CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar*. Op. Cit., p. 18.

³ Ibid., p. 178.

Entre fiction, images documentaires et incursions littéraires, ce premier film documente et orchestre un va-et-vient incessant entre mémoire, passé et présent.¹

Son deuxième film *La Zerda ou les chants de l'oubli* paraît en 1982. Il s'agit là d'un poème en quatre chants, réalisé à partir d'archives de la colonisation. L'auteur s'attèle à un travail de déconstruction de la mise en image du Maghreb colonial, pendant que la bande-son tente de faire lever d'autres images du Maghreb méprisé, en redonnant la parole aux maghrébins au moyen de voix anonymes, recueillies ou ré-imaginées.

Son premier film, *La nouba des femmes du mont Chenoua*, permet particulièrement d'élucider le rapport qu'entretient l'écrivain avec la langue arabe.² Ce film est né d'interviews menées auprès des femmes de la tribu de sa mère, qui avaient participé à la lutte durant la guerre d'indépendance. Assia Djebar était alors déjà connue comme auteur de quatre romans, *La Soif*, *Les Impatients*, *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*. La réalisation d'un film sur le mont Chenoua et la région de Cherchel qui l'avait vu naître est pour elle « l'occasion d'une triple rencontre : avec les femmes de son pays, avec leur langue, avec l'Histoire ».³

« Assise au bord de la route, dans la poussière »⁴, ainsi a-t-elle intitulé dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* cette période de sa vie où, à travers une chronique visuelle de ce quotidien aux mutations visibles, elle réalisait un film au rythme de la mémoire féminine, retours en arrière lorsque sa grand-mère lui racontait la résistance des ancêtres guerriers, souvenirs récents de la lutte d'hier. Grâce au film, voici que s'opère pour elle un retour à l'univers maternel, racines dont elle se sentait doublement coupée, par le mode de vie et par la langue.

¹ Il est en même temps dédié à Zoulikha, une héroïne de la guerre d'Algérie à laquelle Assia Djebar consacre *La femme sans sépulture* en 2002.

² Après la sortie de ses deux films, Assia Djebar déclarait que sa confrontation avec la langue de son enfance a eu lieu surtout en faisant des films.

³ CLERC, Jeanne-Marie. Op. Cit., p. 12.

⁴ Op. Cit., p. 165.

À travers l'écoute des voix féminines, c'est le passé proche et lointain qui fait retour, et vient réconcilier en elle cette dichotomie culturelle qui l'écartelait. Le film lui a fait accepter son bilinguisme culturel avec sérénité dit l'auteur. La version initiale du film joue, en effet, sur les deux registres de langue que constituent les interviews restituées dans leur dialecte original, et leur commentaire en voix off parlant français, qui apparaît comme une sorte d'intériorisation subjective à la première personne.¹

Ainsi s'opère un mélange sonore où voix, langue étrangère, langue autochtone, et musique, accomplissent une sorte de parcours vers l'approfondissement qui enrachine l'image documentaire dans l'épaisseur vécue. « Le cinéma apporte cette double révélation d'une langue qui simultanément, la donne soudain à voir et à entendre »² :

Ce fut seulement à cette époque que j'ai pu travailler et créer, en osmose avec les miens : écriture de l'espace et de l'écoute, dans les paysages de l'enfance, l'oreille immergée dans l'arabe dialectal des dialogues, retour du berbère dans tel éclat de souffrance d'une femme du Mont Chenoua, monologue en français enfin de celle qui déambule dans un territoire où passé et présent se répondent. Ce furent les deux ou trois années les plus heureuses de ma vie : chercher vraiment à connaître ces lieux de mémoire, cela devient se re-connaître, en somme se retrouver !³

Les mots de la langue de l'origine, les mots de ses sœurs, ceux de l'identité profonde, ont été recueillis par l'image-son à travers ces films. L'expérience du film fut exceptionnelle pour l'écrivain car « Grâce à la caméra, a pu se dire ce qui n'était qu'obscurément pressenti des racines enfouies d'une expérience à la fois unique et étroitement collective où l'être puise son identité profonde ».⁴ Mais le

¹ Il est assez clair qu'Assia Djebar ne conçoit pas le travail cinématographique comme un abondant du mot pour l'image, puisqu'il s'agit pour elle de faire de l'image-son. C'est ainsi qu'elle effectue un retour aux sources du langage premier.

² CLERC, Jeanne-Marie. Op. Cit., p. 45.

³ DJEBAR, Assia. « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », in *Etudes* 2001/9 (tome 395), p. 235.

⁴ CLERC, Jeanne-Marie. Op. Cit., p. 14.

passage de nouveau à l'écriture, donc de l'image vers le texte¹ soulève une fois encore le problème de la langue d'écriture.

Ecrire en français, se dire dans la langue de l'autre, c'est « risquer l'arrachement à la terre natale et la séparation d'avec les sœurs enfin retrouvées ». ² Parler de soi-même hors de la langue des aïeux, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, mais plutôt pour s'en exiler définitivement. L'écriture convoque ainsi les mots français, mais aussi les mots arabes réfutés par l'aspiration -chaque fois plus profonde- à les dépasser vers une langue des origines, plus authentique et plus sincère qui s'avère être le berbère.

La langue propre aux femmes, inscrite dans l'idiome arabe, l'auteur s'applique à en restituer les échos à travers la langue du colonisateur. Langue étouffée de ces recluses qui ne font que chuchoter aux creux des patios fermés, et à qui la tradition interdit l'affirmation personnelle, remplacée par les expressions détournées, les litotes, les proverbes, l'arabe souterrain. Toutes les voix du passé la suivent, en une généalogie de mots perdus. Se rétablit alors la sororité de la langue maternelle, à l'écoute de ces voix retraçant le passé, qu'il s'agit non seulement de traduire mais d'accompagner dans leurs répercussions.

L'expérience du premier film, en la réconciliant avec la langue française et en lui permettant de l'assumer comme sienne, lui a permis d'évoluer vers une affirmation identitaire, exprimée dans les deux langues simultanément, et surtout dans le complexe image-son. En effet, l'originalité du film est d'abord de s'enraciner dans un mélange des deux langues. En arabe se présentent les bribes de dialogue quotidien, et surtout les témoignages de femmes sacrifiées dans leur chair et dans celle de leurs proches, par la guerre de libération. En arabe encore le récit du passé plus lointain, des dernières révoltes contre le conquérant français, celle des Béni Manacer, en 1871, plus loin encore dans le temps, et confiant à la légende, celui de la mariée aux jarres, successivement raconté par la grand-mère

¹ Assia Djebar précise que l'expérience cinématographique a contribué à la relancer sur les voix de l'écriture.

² CLERC, Jeanne-Marie. *Op. Cit.*, p. 17.

de la narratrice Lila, puis par celle-ci à sa propre fille, illustrant ainsi la tradition de la transmission orale par les femmes.

Mais le second niveau linguistique du film, dans sa version originale, est constitué par le récit à la première personne, en français, qui relaie les anecdotes ou les dialogues des femmes, et qui constitue une sorte de monologue intérieur donnant à la bande-son une profondeur autoréflexive. Celle-ci enracine l'image dans une subjectivité énoncée par fragment, la doublant ainsi d'une abstraction affective où elle perd de son évidence documentaire. De la sorte, s'établit entre l'image et la parole, le français et l'arabe, une dialectique constamment renouvelée, qui accumule les strates de significations et charge l'image de densité.

Aussi, ce n'est pas un hasard si la cinéaste déclarait à la sortie du film que ce dernier lui a fait accepter son bilinguisme culturel avec sérénité. Seule en effet, l'expérience de l'écriture, cinématographique d'abord, autobiographique ensuite, lui permettra de surmonter la dichotomie culturelle qui l'écartelait et à laquelle elle fait souvent référence. Elevée à l'école française, elle raconte souvent que c'est par la volonté de son père, qu'elle échappe au voile.¹

Le travail cinématographique lui a donné le plaisir d'être en contact avec la langue arabe lors du montage, de réfléchir sur ses bruits, ses voix, et sa musique. La littérature ne lui offrait pas cela. Sortie de là, Assia Djébar s'est réconciliée avec l'écriture en langue française, puisqu'au cinéma elle a fait le travail qu'elle n'avait pas pu faire comme poète, comme poète arabe bien évidemment. Curieux métissage linguistique qui conduit à la découverte de soi dans le mélange assumé de la différence, elle avait fait sa révolution en acceptant sciemment d'écrire dans la langue de l'ennemi. Une écriture pourtant issue de l'oralité arabe, et

¹ Le film a ainsi désamorcé une tension créée par l'écriture en langue française, et lui a fait accepter son bilinguisme culturel avec sérénité : « Mon rapport avec la langue française est aujourd'hui plus clair. Si j'écris en français, c'est parce que je l'ai choisi et non parce que je suis une colonisée », précise l'auteur. *Jeune Afrique*, N° 1225, juin 1984, p.33.

approfondie par une image suscitée au contact de la parole collective des aïeuls. Comme si l'expression personnelle n'avait pu enfin naître que de la confrontation avec un passé enfoui dans les strates à la fois de légende et de langue.

Ce faisant, le film a consacré une sorte de retrouvailles avec la langue maternelle, qui ont ratifié cette intuition d'une autre voie possible, où l'arabe servirait l'expression autobiographique sans risque de perte de soi. Pourtant, la suite romanesque continuera à s'écrire en français, comme si le retour à l'arabité avait servi de libération à l'égard d'une ambiguïté fondamentale, ressentie envers la langue française, utilisée jusqu'alors selon l'auteur, comme voile, voile-barrière au désir certes, mais aussi voile subsumant le désir des hommes.

3. Le berbère, « ma langue de souche »

Si l'on veut déterminer les rapports qu'entretient Assia Djébar avec le berbère, il faut tout de suite préciser que la romancière ne parle pas cette langue, sa mère ayant tourné le dos au berbère pour plusieurs raisons psychologiques et affectives. La mère d'Assia Djébar est d'origine berbère, mais la langue maternelle de l'écrivain est l'arabe citadin. Quand sa mère descend des montagnes de Kabylie à la ville, elle décide d'abandonner définitivement le berbère. En 1920, Lla Fatima, la grand-mère maternelle d'Assia Djébar, descend définitivement en ville avec ses enfants, dont son fils unique et ses trois filles ; sa fille aînée a déjà été mariée. Mais dans la ville, l'arabe est la langue prédominante, tandis que le berbère est considéré comme la langue des campagnards.

En même temps, Lla Fatima quitte son troisième mari en demandant au cadî l'autonomie, afin de gérer seule ses biens. La seule enfant issue de cette union est Bahia, la mère d'Assia Djébar, qui avait à l'époque à peine deux ans. Cette descente en ville constitue un changement profond pour Bahia, une rupture qui l'a tellement blessée qu'elle n'en parlera jamais avec ses enfants, cherchant à l'oublier ou à défaut, à la passer sous silence.

À cette première rupture s'ajoute une deuxième qui pèse encore plus. Ainsi, le père de Bahia que Lla Fatima vient de quitter, rend visite à sa femme chaque vendredi, avec le but de la persuader de retourner chez lui. Il tente de la ramener à la raison mais en vain, alors il lui envoie une lettre de répudiation pour pouvoir se remarier. Bahia souffre de cette séparation du père, et les taquineries de son frère Hassan qui lui propose d'aller demander à son père de l'emmener avec lui, l'attristent encore plus. Le seul point stable pour la fillette dans cette période de mutations douloureuses est sa sœur aînée Chérifa qui la défend face à son frère Hassan.

Aussi, au personnage de la grand-mère maternelle correspondent des blancs dans la mémoire de l'auteur. Suite à la mort tragique de celle-ci, à cause des secondes nocces de son mari avec une femme bien plus jeune, Bahia tente d'échapper à cette angoisse paralysante. Ainsi, ce sont plutôt des pertes de voix qui caractérisent l'image de la mère, surtout son aphasie après la mort de sa sœur préférée Chérifa de la fièvre typhoïde.

On le voit bien, les rapports qu'entretient Assia Djébar avec le berbère ne peuvent être que des rapports d'absence, et c'est cette absence qui entraîne le vif besoin de la romancière de se rapprocher des deux femmes qui se dressent à l'ombre de cette coupure ; la grand-mère maternelle et la mère. Il se déclenche un processus de remémoration, qui se traduit par une volonté tenace de se rapprocher des aïeules, de retrouver leur voix, leur image, de les décrire dans leur vie et leur vivacité. Et c'est précisément à travers son roman *Vaste est la prison* qu'Assia Djébar va partir à la quête de cette langue perdue.

Dans la partie « L'effacement sur la pierre », l'auteur retrace les circonstances dans lesquelles l'alphabet libyque a été retrouvé et déchiffré, au milieu du XIX^{ème} siècle. Voici brièvement l'histoire de l'alphabet berbère. Le tiffinagh apparaît le plus tôt au VI^e siècle av. J.-C. Il se développe ensuite au cours du II^e siècle av. J.-C. Pendant les règnes des rois Massinissa et Micipsa, l'alphabet tiffinagh a été officialisé, et il a été utilisé jusqu'à la période romaine. Il disparaît avec l'arrivée des Arabes. Le tiffinagh s'est maintenu chez les Touarègues jusqu'à nos jours, et

depuis les années 1970, on assiste à une renaissance de cet alphabet parmi les berbères d'Afrique du Nord, surtout au Maroc et en Algérie. Cependant, beaucoup d'inscriptions en tifinagh ne sont pas encore déchiffrées.

La langue berbère, si elle représente pour A. Djébar une langue qu'elle n'a jamais connue ni parlée, est néanmoins selon l'auteur la langue de souche de tout le Maghreb :

Je crois en outre que ma langue de souche, celle de tout le Maghreb, je veux dire la langue berbère, celle d'Antinéa, la reine des Touarègues où le matriarcat fut longtemps de règle, celle de Jugurtha qui a porté au plus haut l'esprit de résistance contre l'impérialisme romain, cette langue donc que je ne peux oublier, dont la scansion m'est toujours présente et que pourtant je ne parle pas, est la forme même où, malgré moi et en moi, je dis « non » : comme femme, et surtout, me semble-t-il, dans mon effort durable d'écrivain.¹

Sous forme d'une autobiographie littéraire, A. Djébar procède dans son discours prononcé à l'occasion de sa réception du prix pour la paix, et intitulé *Discours de l'exil et langue de l'irréductibilité*, à une analyse sur le fond de questions liées aux rapports entre la France et l'Algérie, entre langue maternelle et langue d'expression littéraire, et s'exprime sur son rapport à la langue berbère, qui était sensée être sa langue maternelle, mais qu'elle ne parle pas.

Aussi, elle évoque le trouble que provoque en elle les inscriptions tifinaghs, d'une origine très lointaine, retrouvées sur les murs des chambres où chacune des amies de la princesse Tin Hinan fut inhumées. Idée, que l'auteur avait déjà évoquée dans *Vaste est la prison* :

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 siècle également avant celui, grandiose, de la Kahina –la reine berbère qui résiste à la conquête arabe- Tin Hinan des sables, presque effacée, nous laisse en héritage- et

¹ DJEBAR, Assia. « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », Op. Cit., p. 240.

cela, malgré ses os hélas aujourd'hui dérangés- : notre écriture la plus secrète, [...] toute bruissante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui, est bien legs de femmes, au plus profond du désert.¹

La langue berbère, l'auteur la nomme « langue de l'irréductibilité », c'est la langue de la première origine qui se cabre et vibre en elle, en des circonstances où le pouvoir trop lourd d'un état, d'une religion, ou d'une évidente oppression ont tout fait pour l'effacer elle, sa première langue, qui lui apparaît comme le socle même de sa personnalité et de sa durée littéraire. Idiome qui l'a façonnée aussi bien sur le plan affectif que spirituel, la langue berbère est toujours présente, elle ne l'oublie pas même si elle ne l'a jamais apprise ni parlée.

¹ DJEBAR, Assia. *Vaste est la prison*. Op. Cit., p. 163-164.

Chapitre IV

L'autre langue dans l'ombre de l'écrit

Dans le troisième chapitre du présent travail, nous avons fait état des différentes langues en présence chez Assia Djébar et Leïla Sebbar, ainsi que des rapports qu'entretient chacun de ces deux auteurs avec les langues qui le constituent. Dans le présent chapitre, nous nous proposons d'étudier la manière dont se manifeste la langue ou les langues occultées à ces auteurs (l'arabe pour L. Sebbar, l'arabe et le berbère pour A. Djébar), dans l'espace de l'écriture en langue française, et ce essentiellement à travers les œuvres qui constituent notre corpus d'étude.

I. Hybridité linguistique et érotisation des langues

La deuxième partie de *La Disparition de la langue française* s'intitule « L'amour, l'écriture », elle s'ouvre sur un chapitre qui a pour titre « La visiteuse », il décrit la rencontre de Berkane avec Nadjia, une amie de fac de son frère Driss, venue s'installer chez lui pour quelques jours. Tout comme Berkane, Nadjia est une immigrée, installée en Italie après avoir séjourné dans plusieurs autres pays.

Tout de suite, les deux personnages vont se raconter quelques épisodes douloureux de leurs vies : pour Berkane c'est la mort de ses parents, pour Nadjia c'est la perte de sa grand-mère, Lla Rekia, qui fut sa véritable mère. Elle ressent une angoisse et une colère à son retour en Algérie ; elle a quitté la ville d'Oran suite à une tragédie qui a bouleversé sa famille : la mort de son grand-père assassiné par le FLN pendant la guerre de libération.

Restés seuls après que Driss soit parti, Berkane demande à Nadjia de lui raconter le drame qui a touché sa famille, mais en arabe, sa langue maternelle,

celle qui ne cesse de lui rappeler la présence de sa mère dans tous les recoins de la maison d'enfance¹, cette langue qui le rapproche aussi de la visiteuse :

Raconte-la moi, mais en arabe ! Dans mon dialecte, en effet, on tutoie, ni tendrement ni familièrement ; on tutoie : c'est tout ! Une langue de proximité, dirais-je, sans besoin d'habits de cérémonie. (DLF, p. 86).

En formulant ainsi sa demande, Berkane explique comment il se sent à l'aise dans cette langue, l'arabe, sa langue maternelle, celle qui a bercé toutes ses années d'enfance et d'adolescence dans la maison du bord de la mer, et à laquelle il n'a jamais pu substituer l'autre langue, celle qu'il a connue de l'autre côté de la mer, le français, qu'il a pourtant choisie comme langue d'écriture pour son roman.

Le protagoniste vit l'arabe comme langue du cœur, langue sensuelle qui lui a été donnée par sa mère, la langue qui délivre le plus grand plaisir et apaise l'âme. Pourtant, il a aimé en français. Il a vécu en français, il réfléchit en français, et si cette langue est devenue langue « de tête », elle n'est pas pourtant dénuée d'affect pour lui. Mais à l'occasion de son retour en Algérie, il découvre que ce qu'il lui faut apprivoiser n'est pas tant une guerre de souvenirs d'enfance, que cet étrange conflit intime, impartageable entre les deux langues qui l'habitent.

Aussi, la nostalgie de « son pays » c'est surtout la nostalgie de l'idiome de son enfance. L'arabe dialectal « permet une complicité discrète, une sorte d'appel à la complaisance mutuelle » (DLF, p. 27). C'est la raison pour laquelle il préfère parler avec Rachid le pêcheur dans son dialecte arabe, « l'arabe masculin des rues de la Casbah d'autrefois » et non « en français, un français ordinaire, un peu passe-partout » (DLF, p. 46). Ainsi, s'exprimer dans son dialecte d'enfance engendre chez Berkane une excitation, celle d'avoir retrouvé une sorte de danse verbale de tant de mots perdus, et d'images ressuscitées.

¹ Précisons ici que Berkane était attiré dès le début de sa rencontre avec Nadjia par la voix de celle-ci : « Nadjia a dit, *d'une voix qui me plut*, une voix de contralto et dans un français au rythme un peu lent ». (DLF, p. 83). C'est nous qui soulignons.

Répondant à sa demande, Nadjia dessine devant lui le portrait de ses deux grands-parents : le grand-père Baba Sid, homme savant, riche et élégant, la grand-mère Lla Rekia, dame musulman, très pieuse, bourgeoise raffinée et traditionnelle, « illettrée en français, mais parlant couramment espagnol et l'arabe le plus pur, avec accent tlemcénien ou fassi » (DLF, p. 87). En dépit des cotisations que le grand-père avait régulièrement versées pour le FLN, ce dernier fini par l'assassiner en 1957. Nadjia n'avait que deux ans alors, mais elle sera marquée par cet événement tragique pour le reste de sa vie.¹

L'absence de Nadjia partie régler quelques affaires urgentes à Alger, suscite le désir d'écrire chez Berkane, resté seul. Et cette fois-ci, ce ne sont pas des lettres qu'il va écrire à Marise pour lui raconter son retour au pays, mais c'est plutôt dans le but de se souvenir de Nadjia, de sa voix et de son histoire familiale qu'il écrit :²

Or moi qui écrit désormais, des jours et des jours plus tard, je reconstitue, je me ressouviens de Nadjia, de sa voix qui se remémore : je saisis, j'encercle son récit, sa mémoire dévidée, en mots arabes que j'inscris, moi, en mots français, sur ma table. [...] J'écris, oui : je suis le scribe, un petit scribe solitaire. (DLF, p. 94).

Le besoin de retourner vivre en Algérie, naît au début dans l'esprit de Berkane du désir de retrouver les voix de son passé, comme pour combler la nostalgie de ses proches. Dans le silence, Berkane pense pouvoir se remettre à l'écoute des

¹ En racontant l'histoire du mendiant qui est venu frapper tard à la porte des Hadj Brahim, Nadjia la narratrice emploie des expressions traduites directement de la langue arabe. Il est ainsi de l'extrait suivant, dans lequel le mendiant est renvoyé : « *ô créature de Dieu, remets-toi à Dieu ! Il est trop tard pour t'ouvrir. Reviens demain, mais dans la matinée. Dieu est avec toi !* ». (DLF, p. 93). C'est nous qui soulignons.

² Dans ce retour décidé comme avenir, le premier mouvement de l'écriture est celui de la correspondance. Dans la solitude de la maison du bord de la mer, Berkane vit l'absence de l'aimée, la compagne française éloignée qu'il appelle désormais « l'absente ». Les mots viennent en recours à l'attente du corps de l'autre, rappelant les étreintes, les « r » roulés, les « parlars accouplés » (DLF, p. 25). Le retour s'inscrit ainsi d'emblée dans un double enjeu : l'absence d'un corps aimé et l'approche d'une langue enfouie. Ces deux terres, de la langue et de l'amour s'interpénètrent, un métissage qui interpelle Berkane : « Pour quoi s'entrecroisent en moi, chaque nuit, et le désir de toi et le plaisir de retrouver les sons d'autrefois, mon dialecte sain et sauf, et qui lentement se déplie, se revivifie au risque d'effacer ta présence nocturne, de me faire accepter ton absence ». (DLF, p. 25).

sons, des voix et des langues de son enfance, d'où pourra surgir l'histoire de son pays et donc l'écriture de son propre passé.

À son retour à la villa du bord de la mer, ce fut la première nuit d'amour entre Nadjia et Berkane, celui-ci à l'arrivée de la visiteuse fut saisi par un désir confus, provoqué par le regard étincelant et le corps fascinant de la jeune femme, à peine la quarantaine, qui lui rappelait sa voix de la veille :

Je l'ai, en un éclair, désirée. Elle le devina, je crois, car je choisis, cette fois à dessein, le tutoiement de notre dialecte commun pour l'inviter. (DLF, p 100).

Nous pouvons affirmer que l'originalité de *La disparition de la langue française*, vient du fait que le contact des langues se fait par le truchement du discours amoureux, c'est-à-dire qu'il passe par le contact des corps et, dans ce fonctionnement métonymique de l'imaginaire textuel, la langue devient le lieu d'une scène érotique d'autant plus singulière, que les idiomes par où s'échangent les caresses amoureuses, sont ceux qui s'affrontaient hier, dans une haine inexpiable. En ce sens, le roman apparaît aussi comme le lieu d'une possible réconciliation.

En effet, si le protagoniste se trouve fasciné par le corps de la jeune femme, qui vient palier l'absence de l'amante française, nous constatons qu'il est pourtant plus attiré par sa voix, son dialecte ornais différent du sien, et par quelques mots dont le sens lui échappe :

Oui, je la contemple intensément, autant que je l'écoute – sensible depuis le début aux différences de son dialecte, à quelques mots un peu rares que j'ai oubliés, dont je devine le sens, surtout, je suis touché par son accent si particulier comme si elle m'était proche et lointaine à la fois. (DLF, p. 101).¹

Ainsi, plus que le corps et le plaisir charnel, longtemps absents après la séparation avec Marise, et retrouvé grâce à Nadjia, c'est la voix et la langue

¹ De cette différence d'accent, Nadjia va vite se soucier, c'est ainsi qu'elle demande à Berkane : « Mon dialecte ne te gêne pas ? Ma mère est marocaine, je parle comme à Oran, mais un peu aussi comme ma mère ! ». Celui-ci lui répond : « dans son dialecte de la Casbah ». (DLF, p. 101)

arabe que retrouve Berkane, grâce à ces différentes nuits d'amour qui vont se succéder. Le protagoniste semble n'accorder aucune importance à ces différences d'accent, seule l'intéresse cette langue entendue dans la bouche de son amante. Cela montre aussi la diversité des langues maternelles en Algérie, puisque l'arabe classique, langue officielle du pays, n'est parlé dans aucune région. Ce qui est parlé c'est une langue dérivée de l'arabe classique, et qui prend des spécificités selon les régions :

J'allais lui dire que je n'éprouvais plus, moi, un besoin compulsif de la toucher, de la palper : l'écouter et ne pas bouger, même dans le noir, surtout dans le noir...Je n'eus pas à m'expliquer. (DLF, p. 101).

Entre Berkane et Nadjia, l'amour est avant tout vécu comme expérience fusionnelle avec la langue ou le dialecte de l'autre. Dans ce toucher des corps sous les doigts des mots, l'enlacement des bouches, l'échange des salives, deviennent au-delà du jeu érotique, l'investissement du lieu de la parole de l'autre. Comme si tous les organes phonatoires marquaient la place où l'autre réside, métonymiquement, dans l'altérité même de l'être du langage.

Nadjia permet à Berkane de sortir de sa longue chasteté, mais aussi et surtout de retrouver les sons et les bruits de l'enfance, ceux de la langue arabe, la langue de sa mère. L'appelant à l'amour de nouveau : « Je ne suis pas tout à fait rassasiée de toi ! ». (DLF, p. 102), Berkane fut saisi par une soudaine et violente envie, déclenchée par la langue de la jeune femme :

Ces simple mots, avec la langueur de sa voix, cet aveu d'une ardeur presque goulue, qui semblait lui échapper dans un soupir, réveilla ma faim : de sa peau, de son haleine et, encore plus, de ses mots. (DLF, p. 102).

L'amour, engendrant les retrouvailles avec la langue de l'enfance réveille chez Berkane son désir d'écriture. Cette fois-ci, c'est plutôt pour lui qu'il veut écrire, pour réaliser son retour, pour retrouver sa langue perdue à travers celle de Nadjia :

J'ai écarté de la main les lettres pour Marise, non envoyées. Ecrire pour moi, décidai-je et la voix de la visiteuse de la veille m'a absorbé longtemps. J'ai pensé : pour la décrire, la réentendre dans le silence de cette chambre qu'elle a emplie, cette nuit, de ses râles ! Ecrire enfin, mais pour moi seul ! (DLF, p. 103).

Comme une sorte de rituel, chaque nuit d'amour conduira Berkane vers l'écriture. La langue arabe, réentendue pendant ces nuits d'amour, n'est pas envisagée dans ce qu'elle signifie, mais dans l'émotion qu'elle dégage, l'amour et le désir qu'elle exprime. Aussi, en l'appelant « Ya habibi », « mon chéri » en arabe, pendant et après l'amour, la troisième nuit passée avec Nadja, va elle aussi, susciter ce désir d'écrire. Le mot « habibi », prononcé par la visiteuse pendant l'acte d'amour, convoque les souvenirs d'enfance de Berkane, associés à la langue maternelle.

La coexistence du français et de l'arabe permet à Berkane de réaliser ce va-et-vient entre ses deux pays et leurs deux cultures, et par conséquent entre le moi adulte et le moi enfant.¹ L'écriture, en tant qu'acte créateur, permet de convier des émotions véhiculées par une langue du désir :

De toute cette journée, je n'avais quitté mon lit que pour ma table, écrire café après café, écrire encore, être dans la voix de Nadja et dans le souvenir de sa jouissance, m'installer surtout dans la chaleur de son dialecte, de ce *ditié* d'amour particulier à ma visiteuse. [...] Rachid a sonné, m'a remis le poisson sur un plat d'étain, a senti que je n'allais pas parler, ni m'attarder, comment lui dire que, à cause de tous ces mots écrits ou remémorés, j'avais perdu ma propre voix, mes deux langues soudain brouillées, confondues, emmêlées, comment lui

¹ Il est à signaler que le roman est parsemé de mots arabes, qui sont souvent suivis de leur traduction en français. Ces termes sont des mots clés souvent mis en exergue par des caractères italiques. En dehors des termes culturels, religieux et politiques comme « djellaba » (DLF, p. 155), « caïd » (DLF, p. 61) ou « el djebha » (le Front) (DLF, p. 121), on trouve des termes d'une grande signification pour le protagoniste et la trame de l'histoire. Regardons quelques exemples : « el moustaqbal » (l'avenir) (DLF, p. 229), « el Menfi » (l'expatrié/exilé) (DLF, p. 84), « ya habibi » (mon chéri) (DLF, p. 138), « ya khti » (ma soeur) (DLF, p. 147), « el-ouehch » (nostalgie) (DLF, p. 31) ou « ould el houma » (fils de quartier) (DLF, p. 68). L'expression en arabe, porteuse de significations contextuelles, exprime mieux que ne le fait l'expression en français, les sentiments d'autrefois qu'éprouve Berkane quand il entend la tonalité du terme, tonalité complètement perdue dans la traduction française. Cette double utilisation du mot, à la fois en arabe et en français, peut être considérée comme une stratégie narrative qui exprime aussi l'effet de la traduction culturelle.

expliquer ce nœud en moi, et cette mémoire compacte du plaisir ? (DLF, p. 104-105).

Si Berkane se situe entre deux langues, l'arabe dialectal et le français, il ne se sent pas pour autant tiraillé entre deux cultures. Il s'agit de transcrire le vécu arabe par des mots français. Aussi écrit-il son récit, son manuscrit et ses lettres en français. De même, Mma, la mère de Berkane, utilise non pas le berbère de la région d'où elle est originaire, mais le dialecte de la Casbah où elle a toujours vécu.¹ Nadjia quand à elle raconte son histoire en un arabe à l'accent oranais, et quelquefois en français. En arabe elle tutoie car c'est une langue de proximité

La rencontre avec Nadjia réalise les retrouvailles avec la langue arabe, longtemps perdue. S'il écrivait à Marise pour retrouver les moments et les lieux de son enfance, avec Nadjia, c'est pour retrouver sa langue maternelle, absente dans l'exil et qu'elle lui ressuscite dans l'acte d'amour, que Berkane écrit. En effet, étaient recherchées par le protagoniste dans l'acte d'amour, plus que le plaisir charnel, ces retrouvailles avec la langue maternelle. Ainsi, il n'hésite pas à l'enlacer dès qu'elle rentre chez lui : « Elle a frappé légèrement à la porte. J'ai ouvert, je l'ai enlacée à l'entrée ». (DLF, p. 105).

Nadjia apparait pour ainsi dire comme la femme avec laquelle il est « en symbiose des mots et des sensations » (DLF, p. 106), les mots précédant les sensations. Parlant d'elle, Berkane nous dit :

Dressée nue, avant de redevenir une femme à moi offerte, elle effleura de la main, nonchalamment, les pages volantes écrites par moi et emmêlées sur la petite table, tout près. Elle m'a souri en silence. N'a rien demandé sur mes écrits. Je n'aurais pas eu le courage de lui dire que ces pages qui s'éparpillaient [sont] pleines malgré mes mots français, pleines de sa voix de la veille, de la nuit passée, de celle qui nous attendait. (DLF, p.105-106).

En retrouvant sa langue maternelle grâce à l'acte d'amour, et durant ce même acte, Berkane finit par s'adresser à Nadjia en arabe, dans l'accent exact de son

¹ Ainsi, Berkane signale dès le début de son récit le fait que sa mère a adopté le dialecte de la Casbah où elle a grandi, comme langue maternelle : « Nous appelions Imazighen, les ancêtres – non ceux de mon père (il se sentait fier d'être Chaoui), ni ceux de ma mère (née à la Casbah, mais de parents descendus du Djurdjura, elle ne parlait point kabyle et se voulait citadine, jusque dans son arabe raffiné ». (DLF, p. 14).

dialecte maternel, l'appelant « Ya Khiti », (DLF, p. 110). Celle-ci répond à sa demande en récitant de longs vers d'une ancienne chanson d'amour oranaise :

Au-dessus de moi, en cavalière nue, les bras en l'air, elle me déverse de si longs vers qui recoulent, qui s'envolent et m'éclaboussent en même temps. Je n'en comprends pas le sens exact, elle va trop vite et trop gaiement, mais je sais qu'il s'agit de paroles d'amour d'une longue chanson oranaise, elle la scande, couplet après couplet, de sa voix vibrante et qui tangué, elle mime -mais quoi- ? dans ses caresses sur moi, sur mon visage, sur mon ventre. (DLF, p.110).

Durant le dernier jour que Nadjia et Berkane passeront ensemble, ce dernier dit être hanté par leurs « paroles, discussions, remarques, découvertes » (DLF, p. 115). Nadjia va quitter l'Algérie après avoir conseillé à Berkane de faire la même chose. Elle attire son attention sur la période difficile dans laquelle sombre le pays. Après le départ de la visiteuse, Berkane se remet à l'écriture. Mais il ne peut écrire qu'avec « une déformation inévitable » (DLF, p. 125), car il ressent cette impossibilité de traduire les mots d'amour proférés en arabe, dans la langue franque. Il regrette de ne pas pouvoir écrire en arabe, langue qui aurait été plus expressive de sa fusion avec son amante. L'écriture en langue arabe l'aurait aussi plus renvoyé aux souvenirs de son enfance¹ :

Je n'écris pas en alphabet arabe, celui-ci aurait mieux convenu pour exprimer un peu de notre fusion, comme du temps où, sur la planche, à l'école coranique de la Basse Casbah, je recopiais les plus courtes sourates, celles de la fin, les plus faciles. [...] Dans l'ombre de Nadjia, j'écris en français dans la fièvre et l'insomnie, sur le sillage des instants de la volupté évaporée. Mon alphabet latin est, tout de même, celui qui, sur cette terre, a traversé les siècles ; il fut creusé sur des pierres rousses, puis

¹ Dans *L'Amour, la Fantasia*, Assia Djebar évoque son rapport problématique aux deux langues qui la constituent : l'arabe et le français. La langue française, langue de la souffrance et de l'envahisseur, n'est pas la langue dans laquelle elle peut spontanément exprimer son désir. Elle parle d'aphasie amoureuse avec la langue française : « Cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentais l'école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J'héritais de cette étanchéité ; dès mon adolescence, j'expérimentais une sorte d'aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur ». (p. 183). D'un autre côté, le passage à la langue maternelle permet le rapprochement avec l'autre : « Si je désirais soudain, par caprice, diminuer la distance entre l'homme et moi, [...] il suffisait d'opérer le passage à la langue maternelle : revenir, pour un détail, au son de l'enfance. » (p. 184) ».

oublié dans les ruines. Mais celles-ci demeurent, pour la plupart, somptueuses ». (DLF, p. 126-127).

L'arabe est par excellence la langue de l'amour, c'est ce que précise Nadjia, après chaque acte d'amour : « Il y a si longtemps que je n'ai pas parlé arabe dans l'amour...un silence, puis : dans l'amour, et après l'amour ! ». (DLF, p. 127). La langue française semble ne pas être apte à transcrire les mots d'amour, mais aussi tout ce que ressent Berkane en présence de Nadjia :

Cette voix de si proche langueur : déplacer ces mots arabes, les faire glisser pour les garder en langue seconde ? Ces mots, proférés dans notre langue maternelle, je les entends dans leur musique particulière : et le français me devient une porte étroite pour maintenir l'aveu de volupté, qui scintille dans l'espace de mon logis. (DLF, p. 127).

Après son départ, Berkane voulu envoyer des lettres à Nadjia, mais ne possédant pas son adresse, il y renonce.¹ En effet, ce qui est recherché à travers ce travail d'écriture, n'est pas de retrouver le corps de la visiteuse désormais absente, mais plutôt sa voix, sa langue et son accent, cette langue qui le renvoie à sa langue maternelle. Ainsi, c'est à travers cette entreprise d'écriture que Berkane tente de retrouver la voix de la langue perdue :

Je ne t'écris que pour entendre ta voix : ton accent, ton parler, ta respiration, tes râles. Je m'installe en scribe devant toi, face à toi, contre toi, au-dedans de ma parole silencieuse. En français, je continue ma seule trace, ma seule traque, vers toi, vers ton ombre. (DLF, p.127-128)

Finalement, seule cette langue, le français, lui permet, dans un double mouvement de s'acheminer vers Nadjia, et de retrouver l'espace de la langue absente. Ecrire et glisser à la langue franque, se présente ainsi comme le moyen sûr de garder, tout près, la voix et les paroles de Nadjia. La langue arabe est celle de l'amour, puisque lors de l'acte d'amour, elle seule paraît apte à transmettre à Nadjia les désirs du protagoniste, ses sentiments, et le plaisir qu'il éprouve. Et c'est cette même langue qui exprime dans l'écriture ce que ressent Berkane après

¹ Il lui écrit des stances qu'il nomme « stances pour Nadjia », sans pouvoir pour autant les lui envoyer.

le départ de la visiteuse : « Je ne m'adresse alors à vous qu'en arabe, ma sœur amante. [...] Je t'appel dans mon dialecte andalou : *Ya khiti !* Ma petite sœur ». (DLF, p. 128).

Mais en dépit de cela, Berkane regrette d'écrire en français, et doute même que dans cette langue qu'il nomme « de solitude », il puisse retrouver Nadjia absente, et leur langue maternelle partagée pendant tant de nuits d'amour :

J'écris dans votre ombre, dans une langue de solitude dont la lumière me blesse ! Ce français va-t-il geler ma voix ? Tandis que ma main court sur le papier, serais-je en train de tendre un linceul entre toi et moi ? (DLF, p. 129).

Cette langue de solitude est pourtant choisie par le protagoniste comme langue d'écriture. Il déclare à Nadjia que c'est sa rencontre qui le pacifie, et l'installe définitivement et en profondeur dans langue française, où il va se révéler écrivain persévérant. Grâce à Nadjia, il va retrouver ses mots ainsi qu'un rythme qui lui est propre dans l'écriture. L'écriture en français devient elle-même acte d'amour sexuel et sexué.

Ainsi, l'amour-passion des corps n'est plus excès de mots, ni de caresses, ni violence dans la fusion des corps, il est désormais tatouage sur du papier à lire. De ce fait, le retour au pays lui a permis d'expérimenter et l'amour et l'écriture, et de retrouver dans ce même geste d'expérimentation, une langue perdue. Nadjia quand à elle ressuscite tout l'univers de l'enfance : « Toi, ma Casbah retrouvée ». (DLF, p. 135). Ainsi, et en écrivant ses souvenirs, le français devient pour Berkane une langue de mémoire :

J'écris en terre d'enfance et pour une amante perdue.
Ressusciter ce que j'avais éteint en moi, durant le si long exil.
J'écris en langue française, moi qui me suis oublié moi-même,
trop longtemps, en France. L'amour, l'écriture : je les
expérimente, chaque nuit. (DLF, p. 135).

L'analyse de la problématique de la langue telle qu'elle se présente chez le personnage de Berkane, nous invite à penser que les deux femmes qu'il a connues à des moments différents de sa vie, représentent aussi l'incarnation du

tissage serré des langues autour de lui, et de son état d'hybride. Les deux langues de Berkane, tout comme sa relation avec les deux femmes du livre, sont deux manières complémentaires d'appréhender le monde. Le français le fait entrer dans la trame des choses et Marise est celle avec qui il est allé au plus près de l'amour. L'arabe le ramène à la brûlure de l'enfance, l'immédiateté de l'amour maternel, charnel, et Nadjia est celle qui en quelques nuits le rend à la mémoire, lui redonne sa place dans l'histoire de sa terre et sa langue d'origine.¹

Cela signifie aussi que si Assia Djébar écrit son roman en français, elle n'abandonne pas pour autant les principes d'une langue arabe qu'elle considère comme étant plus poétique, car basée sur l'allitération et le travail sur les sons. En effet, l'auteur retravaille la langue française comme une sorte de double de tout ce qu'elle aurait pu dire dans sa langue maternelle, la langue arabe, celle du désir, de la poésie, et de l'émotion.

La disparition de Berkane est dès le début du roman associée à la disparition de la langue française, annoncée dans le titre. Comme la colonisation a imposé la langue française, le mouvement inverse s'opère dans une Algérie qui se veut intégriste et qui prescrit l'arabe. L'Algérie dans laquelle Berkane retourne n'est pas un lieu où il peut vivre son hybridité, qui se traduit entre autres par les deux langues dans lesquelles il s'exprime. Comment Berkane vit-il ce bilinguisme ? C'est ainsi que nous avons jugé nécessaire d'étudier quelle langue est utilisée dans quel contexte et par quel personnage dans ce roman.

La finesse de l'écriture djebarienne laisse se mêler les voix et les langues, entités brouillées de temps, d'émotions, de territoires. Chacune des pages du livre semble ainsi prolonger une fouille, un prélèvement minutieux au cœur du flux linguistique, géographique et temporelle, afin de travailler cette matière et d'y

¹ Dominique Combe remarque avec justesse que le roman francophone, confond l'apprentissage de la langue avec l'initiation à l'amour et, plus généralement, à la vie. Cette érotisation de la langue, objet de désir, passe par une rhétorique fondée sur la figure de la métonymie dans de nombreux romans ou essais. Ainsi, « l'institutrice française est aussi l'initiatrice à l'amour, grâce à une relation métonymique entre la beauté du corps féminin et la langue française ». *Poétiques francophones*. Op. Cit., p. 86.

laisser se dessiner des figures, au plus juste, des identités. L'auteur analyse les effets de son hybridité culturelle et linguistique sur ses rapports amoureux, aussi bien avec des français qu'avec des algériens, et en particulier sa difficulté à dire les mots d'amour en français. Elle analyse cette difficulté à la lumière de l'héritage colonial et de sa violence, perpétuée dans les rapports de domination qu'entretiennent les hommes algériens avec leurs femmes.

Comme le remarque Beïda Chikhi avec justesse « revenant du parcours historique et spéléologique de *L'amour, la Fantasia*, ce rapport à la langue française, Assia Djébar l'enferme dans une métaphore violente qui ne fait qu'accentuer l'ambiguïté d'un "amour contradictoire, équivoque" ». ¹ Dans le cadre de cette métaphore, écrire en français devient pour l'écrivain une véritable guerre intérieure : « Pour ma part, tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture ». ²

Une des conséquences de la métaphore de l'amour comme guerre est la construction d'une corps-forteresse par les femmes. On retrouve donc cette même image dans le domaine de l'écriture. Christiane Chaulet-Achour note d'ailleurs l'ambiguïté de l'auteur vis-à-vis de la figure paternelle. Admiré pour avoir offert la liberté de l'écriture à sa fille, le père est accusé, en même temps, de l'avoir « donnée » à la langue française, la livrant en mariage précoce à l'ennemi et « l'exposant à tous les dangers dont la perte de la langue maternelle, le rapt par l'étranger, l'aphasie de la langue amoureuse ». ³

Né d'une volonté de comprendre son impossibilité à dire des mots d'amour en français, ce roman met en scène une auto-analyse à la fois personnelle et esthétique, où l'écrivain s'interroge sur ses rapports avec la langue française. Ce qu'elle avait déjà annoncé dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* :

¹ CHIKHI, Beïda. *Les romans d'Assia Djébar*. Alger : OPU, 1990, p. 38.

² DJEBAR, Assia. *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 242.

³ CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Noûn, Algériennes dans l'écriture*. Biarritz : Atlantica, 1998, p.102.

Je découvris un jour que, jusqu'à cet âge certain, je n'avais jamais pu dire des mots d'amour en français... Pendant deux ans, je me suis plongée, de plus en plus totalement, dans cette auto-analyse, moi comme femme, également comme écrivain, et ce « dit de l'amour » qui se bloquait mystérieusement ! Mon texte devient, avec urgence, quête personnelle intime, tout autant que collective ; il progressait par ailleurs à la recherche exigeante d'une forme obscure, d'une structure qu'il me fallait, peu à peu inventer.¹

II. Convoquer la langue maternelle à travers la parole de la conteuse fabuleuse des *Mille et une nuits*

Oran, langue morte est un recueil constitué de cinq nouvelles, un conte et un récit, tout cela organisé en deux parties. Le conte intitulé « La femme en morceaux », apparaît dans la première partie, qui a pour titre *Algérie, entre désir et mort*. Dans son Nota Bene, l'auteur affirme qu'il s'agit bien d'un conte librement réécrit à partir du conte -portant le même titre- des *Mille et une nuits*. (OLM, p. 379)

1. Le conte dans sa version originale

C'est l'histoire d'une caisse en bois, retrouvée au fond d'un fleuve, le Tigre, par un pêcheur, et qui contenait le corps d'une femme coupée en petits morceaux. Le calife, commandeur des croyants Haroun El Rachid, échange cette caisse contre 100 dinars qu'il offre au pêcheur, et la transporte au palais. Après avoir découvert le corps de la femme, le calife fut déçu, et sa douleur se transforme en fureur contre son premier ministre Djaffar, auquel il ordonna de retrouver le tueur dans un délai de trois jours, et jura de le pendre, lui et quarante de ses cousins Barmékides au cas où il dépassera ce délai. Djaffar passe ces trois jours à la maison, à méditer à sa mort prochaine.

En effet, l'histoire de la femme en morceaux est celle d'un jeune couple, riche et heureux, dont l'épouse âgée de vingt et un ans a donné naissance à trois mâles. Celle-ci tombe malade et craint une quatrième grossesse. Elle était privée de tout

¹ Op., Cit., p. 107.

contact avec le monde extérieur, car le mari craignait les entremetteuses. Elle n'avait donc personne à qui se confier. Etant malade, elle s'éloigne de son mari, celui-ci a le cœur refroidi. Elle décide de ne pas lui avouer le risque d'une quatrième grossesse qui lui rendrait la joie.

Mais soudain, elle eut une envie : croquer une pomme rouge. Le mari décide de lui exhausser son vœu. Malheureusement, il n'y avait plus aucune pomme rouge au marché, car leur saison était belle et bien terminée depuis au moins un mois. Cependant le mari continue à chercher les pommes dans les vergers et propose de payer la pomme l'équivalent de son poids en or. Il décide même d'aller en chercher à Bassora, il parti et chargea son beau-père de veiller sur la maisonnée.

Il fini par trouver trois pommes dans un jardin luxurieux. Il paie chacune trois dinars et revient à Bagdad. Curieusement, sa femme ne fut pas contente de voir ces pommes, ne les mange pas, et resta triste et loin de lui. Il la supporta trouvant son état passager. Mais un beau matin, en allant ouvrir son commerce, il rencontra un noir tenant dans sa main une pomme rouge. En lui demandant où est-ce qu'il a bien pu la trouver, l'esclave répondit que c'est son amie qui la lui a donnée, en signe de souvenir de leur amour, le mari rentra à la maison furieux.

Le reste de l'histoire, c'est le mari qui va le raconter devant le Calife, Haroun El Rachid. Il lui avoue les raisons de son meurtre, et la manière dont il avait procédé pour masquer son crime. Il n'avait découvert sa faute que lorsqu'il revenait vers sa maison, ayant jeté le corps de sa femme dans le Tigre, il rencontre son fils aîné en pleur, et qui lui dit qu'un esclave noir lui avait volé une pomme qu'il avait prise à sa mère.

Le calife chargea de nouveau Djaffar de trouver le véritable responsable de cette tragédie, l'esclave noir, au bout de trois jours, sans quoi il sera tué lui et 40 de ses cousins. Et c'est la fille de Djaffar qui lui sauvera la vie cette fois-ci, puisqu'elle disposait de la pomme rouge que leur esclave, Rihan, lui avait offerte. Djaffar entraine son esclave au palais du calife, seulement il ne veut pas qu'il meurt, il désire lui sauver la vie et lui éviter le châtement. Il propose alors au calife

de lui raconter une histoire aussi drôle et extraordinaire que celle de ce noir, contre quoi il laissera l'esclave vivant. Le calife accepta.

La conteuse fabuleuse Shéhérazade va se mettre alors dans la peau de ce personnage, Djaffar, son double, car c'est lui qui raconte désormais des histoires au calife, et la vie de son esclave Rihan en dépend. Il amorce son premier cercle de narration par l'histoire des deux fils du vizir du Caire ; Chems-ed-dine et Nur-ed-dine, tous deux vizirs.

2. Le texte comme élaboration secondaire du conte

Œuvre immense, à l'identité controversée, transmise de la Perse jusqu'en Europe et au monde entier, *Les Mille et une nuits* bénéficient d'un commencement de reconnaissance internationale à partir de leur traduction, de l'arabe au français, au XVIII^e siècle, par l'érudit orientaliste Antoine Galland.¹ Au cours des deux siècles suivants, les traductions se multiplient dans les principales langues européennes puis au-delà, assurant, en compagnie des autres réécritures comme les parodies et les imitations, une diffusion en profondeur et à grande échelle de ce livre qui est fait, selon Jorge Luis Borges, d'une infinité de livres. Aujourd'hui, cette compilation de récits est gratifiée d'une reconnaissance mondiale dont aucune autre œuvre arabe ne bénéficie, mais sans que sa place dans la république mondiale des lettres soit parmi les plus prestigieuses.²

Récit à tiroirs où les fables se font gloses profanes d'un écrit sacré, rendu au fil du temps inaccessible, *Les Mille et une nuits* ont alimenté une créativité littéraire de plus en plus diversifiée dans ses supports, ses techniques et ses objectifs, allant de l'imitation opportuniste à l'incorporation sceptique, en passant par la recrudescence des lieux communs autour de la conteuse, de l'exotisme, du merveilleux. L'œuvre a été reprise dans tous les médias et aux différents pôles du

¹ *Les Mille et une nuits* [1704-1717], contes arabes, traduction d'Antoine Galland. Paris : Garnier-Flammarion, 2004, 3 volumes.

² Dans le champ littéraire français, la pleine consécration est venue en 2005, de la traduction d'André Miquel, ancien Professeur au Collège de France, et Jamel Eddine Bencheikh, poète et universitaire algérien, traduction publiée dans la prestigieuse collection de la Pléiade : *Mille et une nuits*, éd. et trad. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, 3 volumes.

champ littéraire et artistique : adaptations pour la jeunesse, films, mangas, ballets, musique symphonique, chansons, peinture, dessin. En littérature, les différents genres, du théâtre à la poésie, sont concernés.¹

La sultane des nuits pèse lourdement sur l'écriture des femmes du Maghreb et du monde arabe plus largement. Aussi, la figure de la conteuse, et la matière féminine qu'elle travaille d'histoire en histoire, le genre auquel elle donne ses lettres de noblesse, le conte, restent des références et des points d'appui des écritures d'aujourd'hui : contre et avec Shéhérazade pourrait-on dire. Comment et pourquoi ?²

Nous voudrions rappeler les usages qu'Assia Djébar fait, dans le monde d'aujourd'hui, de cette figure et de cette parole ancestrale.³ Pourquoi et comment Assia Djébar sollicite-t-elle *Les mille et une nuits* ? Dans d'autres textes tels qu'*Ombre Sultane*, A. Djébar, l'auteur-lectrice, « propose des relectures et réécritures des grands textes de sa civilisation, tels que le Coran [...] qu'elle

¹ Aussi bien en amont (dans la traduction des manuscrits arabes) qu'en aval de cette traduction en bien des aspects pionnière, les *Mille et une nuits* défient toute catégorisation générique, et forment un objet bon à penser pour les théoriciens de la fiction et de la littérature. Dominique Jullien propose une autre métaphore critique, en étudiant des écrivains « amoureux » des *Nuits* et de leur héroïne Schéhérazade, et les fondements ainsi que les effets de cet « amour » proprement littéraire, au sens où c'est avant tout un mode de composition que les écrivains aimeraient dans les *Mille et une nuits*, où c'est un double idéal d'eux-mêmes qu'ils aduleraient dans la figure de Schéhérazade. Dominique Jullien, *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et une nuits*. Genève : Droz, 2008. On pourra reprocher à l'auteur ce parti-pris d'une collection d'objets d'époques et de natures différentes. Mais à partir de ces cas, étudiés en tant que tels, et sans chercher à élaborer une synthèse définitive sur la question, Dominique Jullien offre une réflexion sur ce que la littérature fait aux *Mille et une nuits*, et, en retour, sur ce que les *Mille et une nuits* font à la littérature, tout en menant en filigrane, de façon plus discrète, une réflexion sur ce que cette œuvre immense fait aux canons des théories critiques.

² Dans les littératures francophones, la restitution de la parole vivante devient le centre de la création, surtout lorsque, comme en Afrique et au Maghreb, celle-ci s'enracine dans des cultures essentiellement orales. Dominique Combe, *Poétiques francophones*. Op. Cit.

³ Les écrivaines d'origine algérienne qui se sont réappropriées la voix et la parole de la conteuse fabuleuse sont nombreuses. En suivant une certaine chronologie : Leïla Sebbar, avec sa trilogie Shéhérazade, ce personnage qui, franchissant la Méditerranée a perdu une des syllabes de son nom. Assia Djébar, Malika Mokeddem, Hawa Djabali, Salima Ghezali, Nassira Belloula, et Souad Labbize. Le geste verbal de la sultane des nuits a été toujours magnifié, et Shéhérazade est devenue le modèle écrasant, étouffant de toute créatrice arabe. Dans leur majorité, les écrivaines n'empruntent pas tel ou tel conte : ce qu'elles retiennent, c'est la stature de la conteuse et le symbole qu'elle est devenue au cours des siècles pour s'y couler paresseusement (le plus rarement) ou pour le dynamiter de l'intérieur (le plus souvent).

retravaille à la lumière de l'actualité politique et culturelle de son pays d'origine ».¹

En fait, si au Maroc et en Tunisie, la production littéraire continue à être liée à des phénomènes d'identification collective, par le biais de représentation de modèles, qui se régénèrent et se renouvellent dans l'étroite collaboration entre modernité et tradition, en Algérie, « la brutalité du réel a investi le champ littéraire algérien depuis l'année 1989 ».² À cet égard, dans le collectif qu'ils ont dirigé, et intitulé *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*³ Charles Bonn et Farida Boualit soulignent sans équivoque que la littérature est désormais devenue tributaire de « la quotidienneté de l'horreur en Algérie »,⁴ et que le littéraire et le politique sont plus que jamais indissociables.⁵

En effet dans *Oran, langue morte*, ce conte des *Mille et une nuits* est raconté par une narratrice, nommée Atyka. Nous sommes à Alger, en 1994. Atyka est une jeune femme, née l'année même de l'indépendance. Elle est professeur de français, une langue qu'elle a choisie et qu'elle a le plaisir d'enseigner dans un lycée. Cette langue ne lui a pas été imposée, comme autrefois pour son père et sa mère, qui à l'école coloniale n'ont pu faire d'étude qu'en français, alors que l'un avait pour langue maternelle le berbère, l'autre l'arabe.

Consciente de son choix, la jeune femme conçoit le français comme une langue traversière, qui lui permet d'aller à la rencontre des autres langues, celles qui sont présentes dans son pays :

¹ LIEVOIS, Katrien. « Des femmes en morceaux : construction et destruction de l'identité du personnage et du narrateur dans l'œuvre d'Assia Djebar », in *Dalhousie French Studies, Identité et altérité dans les littératures francophones*. N° 74/75, printemps-été 2006, p. 253.

² REDOUANE, Najib. Op. Cit., p. 28.

³ BONN, Charles. BOUALIT, Farida. (Ss. Dir. de.) *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* Paris : L'Harmattan, 1999.

⁴ Ibid., p. 08.

⁵ La femme en morceaux part d'un événement réel, cela qui se dit fait divers, une institutrice décapitée à Blida, ville de la Mitidja, à cinquante kilomètre au sud d'Alger. Ce fait divers va s'ajouter à la longue procession des meurtres qu'on raconte et autour desquels, et malgré l'horreur que suscite leur souvenir, on tente de renouer avec un semblant de rationalité.

Je serai professeur de français : mais vous verrez, avec des élèves vraiment bilingues, le français me servira pour aller et venir, dans tous les espaces, autant que dans plusieurs langues.
(OLM, p. 168)

Atyka, ouvre à son tour le récit des nuits, s'arrête sur l'histoire de la dame massacrée, la propose à lire à ses élèves dans la langue de leur choix, arabe ou français, chacun devant se sentir en pleine possession de ses moyens d'élocution, et chacun devant se rappeler que la traduction est en marche depuis que la langue première s'est dédoublée. C'est donc avec sa classe de seconde, sa préférée, qu'elle a la chance de voir cinq fois par semaine, qu'Atyka amorce une expérience : longer en libre inspiration le récit qui frange au moins une dizaine des premières nuits de la sultane, un projet pour lequel elle manifeste beaucoup de motivation et d'enthousiasme :

Atyka descend à pied, légère, des hauteurs de sa banlieue proche : sous ses pieds, à l'horizon, la mer immuable. Elle rêve, elle commence le prochain dialogue avec ses élèves : elle est entièrement en pensée dans Bagdad, près du Tigre, au temps d'Haroun El Rachid et de son vizir, Djaffar le Barmékide.
(OLM, p. 169)

Le conte sera donc relaté par Atyka à ses élèves, et s'étalera sur plusieurs leçons. Durant le premier cours, elle racontera l'histoire de la caisse en bois, retrouvée par le pauvre pêcheur, son deuxième cours continuera l'histoire du mari, dont la femme saisie d'une envie inopinée de manger des pommes rouges, ira les chercher de Bagdad jusqu'à Bassora. Au terme de cette leçon, Atyka demande à ses élèves d'apporter pour le lendemain, le texte traduit en français et celui en arabe pour ceux qui le veulent.

Au bout de sa troisième leçon, Atyka amorce la fin de l'histoire de la femme en morceaux. C'est le mari, devant le Calife, trois jours après avoir retrouvé la caisse contenant le corps de la femme, qui va continuer l'histoire. Elle demande à ses élèves de ramener le texte pour la prochaine leçon et sort accompagnée de quelques uns, qui continuent sur le chemin d'aborder l'histoire des traductions

des *Mille et une nuits*. L'intérêt que manifestent les élèves pour l'histoire racontée ne peut être que certain, une d'entre eux anticipe la fin l'histoire :

Le rebondissement est dans le texte de la dix-neuvième nuit !
S'exclame une jeune fille. Ne reverrons-nous pas la belle épouse
-belle et dolente, rectifia-t-elle en souriant- vivre, aimer, se
défendre, que sais-je ? (OLM, p. 174)

Un effet de mise en abyme se dessine, la chambre d'écho s'amplifie dans les interventions des élèves, filles et garçons, en arabe et en français, et en texte, dans une animation typographique où le romain et l'italique se succèdent, s'interpellent, dans des rôles qui leur ont été assignés, puis se renversent, l'un prenant la place de l'autre. L'animation typographique, loin d'être systémique, produit des incises, expressions matérielles d'une interrogation, d'une idée ou d'une parole ouverte sur le hors-texte.

La quatrième leçon fera découvrir aux élèves le véritable responsable du crime, l'homme du malheur, qui n'est autre que Rihan, l'esclave eunuque de Djaffar. Celui-ci désolé pour son esclave, réfléchit à une solution pour plaider sa cause. Ainsi, il propose au Calife de lui raconter des histoires au mois extraordinaires contre quoi il laissera son esclave vivant, et le Calife accepte. À la fin de cette leçon, un des élèves intervient pour faire une remarque :

Je note que Djaffar, en s'installant à son tour comme conteur, devient... (il hésite, bafouille) devient un double de Shéhérazade. Et c'est le même cas d'une imagination... (il cherche, fait un geste) « sous menace » : comme pour elle, si le Sultan qui écoute n'est pas vraiment intéressé, la sentence de mort qu'il a dans les mains va tomber, cruelle ! (OLM, p. 180).

L'intérêt soudain suscité auprès de cet élève par le passage de relais du conte nocturne de Shéhérazade à une voix masculine, celle du grand Vizir Djaffar chargé du complément diurne, montre bien la grande capacité des jeunes à saisir les changements de perspectives, leur disponibilité aux échanges de rôles, leur ouverture à la circulation des imaginaires. Ainsi, l'aptitude aux jeux de masques de la conteuse est nettement perçue, et d'une certaine manière, mimée par les

élèves. Dans cette élaboration pédagogique du conte, il s'agit aussi de cela ; de mixité, cette manière de mêler les genres et les langues, d'accéder à la double interprétation des savoirs et à la projection libre de la parole.

Djaffar le vizir, raconte l'histoire des frères jumeaux Chams-el-dine et Nour-el-dine, sur quoi la quatrième leçon s'achève, suscitant un grand débat entre les élèves. Atyka se demande si elle pourra finir l'histoire de *La femme en morceaux* lors de sa cinquième leçon, car c'est la fin de l'histoire, celle que racontera Shéhérazade qui l'intéresse.

Le récit se fait pédagogie expérimentale, prend le mythe et la culture comme cibles, pratique les télescopes spatio-temporels, et croise le Bagdad abasside avec la Blida des années 90. Les commentaires s'animent, les questions aussi. Le propre du conte et de raviver les énigmes, toujours les mêmes en apparence, de créer l'illusion d'un monde naissant, avec des personnages qui ont encore tout à apprendre.

Les pesanteurs sociales et la pression environnante entrent progressivement dans les projets des uns et des autres. Mais l'important pour la pédagogue est le dégel de la pensée, la libération de la parole et que la langue ne soit plus un blocage. Néanmoins, cette convocation de la chaîne symbolique des Nuits n'est pas sans risque. Shéhérazade en a su quelque chose, elle qui a subi le diktat itératif royal du « raconte une histoire ou je te tue ».

Se lover dans le corps pensant et parlant de Shéhérazade implique des risques réels. La chambre d'écho, ouverte dans l'espace pédagogique de la classe, fait passer le symbolique dans le réel. Le passage à l'acte est imminent. Il sera le fait d'éléments extérieurs à la scène pédagogique, et qu'on n'attendait pas. La mort entre par surprise comme sur une scène de théâtre ; corps assassin démultiplié et masqué. La comédie et la folie se croisent dans la vision des jeunes témoins de la scène.

Cinq hommes entrèrent dans la classe, quatre vêtus en militaires, le cinquième un bossu, habillé en civil. L'un d'entre eux tue Atyka par une balle dans le cœur, le bossu quant à lui prend un poignard et lui décapite la tête, qu'il pose droite sur le bureau. Atyka, n'arrivera pas au terme de son histoire et devient à son tour femme en morceaux. La scène du meurtre sera racontée par Omar, un des élèves de cette classe de première, qui admirait tant son professeur. Il s'imagine que la tête d'Atyka tranchée, va continuer à débiter le récit de l'histoire qui s'est déroulée à Bagdad.

La décapitation d'Atyka en présence de ses élèves rejoue une fois encore le scénario de l'angoisse castratrice. Il suffit de se remémorer les deux scénographies qui ont été à l'origine du processus narratif. Le texte d'Assia Djebar comme élaboration secondaire du conte, fait sa propre sélection dans le réservoir des noyaux narratifs, qui s'articule dans les *Mille et une nuits* en trois volets.

La perspective se resserre autour du corps d'Atyka, jusqu'à la confusion finale avec celui morcelé, de la femme. Atyka tombe dans le piège fatal de sa mise en paroles du massacre fabuleux, elle subit de plein fouet le tourniquet du meurtre. Mais le corps décapité, morcelé, s'en va nourrir la symbolique sacrificielle. La voix, seule, poursuit sa traversée héroïque, s'empare de l'oreille des apprenants, et leur indique les vertus de la glose collective pour une promesse de sens, issue de la traduction en marche qui transporte le lecteur d'une topique à l'autre, l'aidant à forger sa nouvelle vision des choses, et à troquer sa passion meurtrière pour la passion critique.

L'horreur et la violence de la réalité basculent dans le récit traditionnel et l'investissent. Atyka, tête coupée, déposée sur le bureau, finira le conte, devant le jeune Omar, spectateur du drame, qui dans son délire rejoindra Haroun el Rachid, le calife de Bagdad, sanglotant sur le corps de la femme coupée en morceaux. À qui la faute ? À l'esclave nous dit le conte, à celui qui s'est joué du maître et de sa progéniture, et s'en est finalement sorti à bon compte. L'esclave serait

l'instigateur du meurtre, il symbolise bien dans le récit des *Mille et une nuits* l'ombre agissante. C'est ce même esclave terroriste, génie malfaiteur qui fait irruption dans la salle de classe d'Atyka pour la décapiter. Décapitation d'un nouvel ordre non consenti, qui ignore et qui de surcroît, se révèle bilingue. Exclusion donc de la dynamique de la traduction en marche, l'esclave-terroriste s'inscrit dans l'intraduisible, dans le lieu qui refuse le commerce des langues, des cultures, et surtout de l'interprétation.

Dans *Oran, langue morte*, l'art du conte prend une place essentielle, et il n'est pas un loisir d'évasion, mais véritablement une des significations profondes du texte.¹ En effet, Assia Djébar use des *Mille et une nuits* comme d'un texte palimpseste cité avec une certaine nostalgie. La posture de la conteuse l'aide à reconstituer la mémoire et l'actualité de son pays, pour éclairer autrement le présent. Aussi, elle installe le personnage de l'enseignante-conteuse au centre de la structure de son conte, et des échanges linguistiques. Ainsi, et dans cette histoire du présent, Atyka est celle qui introduit ses élèves au cœur des échanges linguistiques.

Le conte constitue un espace exemplaire de relecture et de réécriture littéraires où croiser les langues, et où par la reprise du dispositif narratif, l'auteur « refait les contes avec le passif colonial des Algériens ainsi qu'avec la guerre fratricide qui aujourd'hui s'en nourrit ».² Assia Djébar reprend ici une forme d'interprétation que lui avait offerte la langue adverse, et qui lui avait permis de rendre compte du fond culturel arabe. Elle juxtapose donc le récit de *La femme en morceaux* : « Une nuit à Bagdad [...] Au fond de ce fleuve. Le Tigre, dort un corps de jeune femme. Un corps coupé en morceaux » (OLM, p. 163), avec celui d'Atyka : « Alger, 1994. Atyka, professeur de français : une langue qu'elle a choisit, qu'elle a plaisir d'enseigner » (OLM, p. 163).

¹ À la fin de ce recueil, Assia Djébar écrit que, « dans la tourmente et la dérive actuelles, les femmes cherchent une langue: où déposer, cacher, faire nidifier leur puissance de rébellion et de vie dans ces alentours qui vacillent » (OLM, p. 396). Cette langue-là, le conte la fait entendre.

² CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*. Op. Cit., p. 139.

La citation du conte initial permet une connivence facile et ludique avec une situation contemporaine. L'auteur écrit un récit en empruntant au texte ancien cette présence incontournable de la parole féminine, non pour se lover dans le modèle ancien de ruse, mais pour interpeller le présent à visage découvert et loin du harem.

Aussi, elle se réapproprie la parole de la conteuse fabuleuse Shéhérazade, entrelaçant plusieurs niveaux narratifs, fidèle ici à la structure des contes arabes mythiques. Elle fait alterner des éléments du conte traditionnel, et les débats suscités par sa propre lecture faite pour ses élèves. Une structure du récit qui est mise en évidence par l'alternance des typographies. Alors que le récit des *Mille et une nuits* fait se succéder chronologiquement toutes les étapes, l'auteur, par un procédé de retour en arrière, met l'accent sur l'actualité de son pays.

Assia Djébar s'efforce de repenser sa francophonie en terme 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, et 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 ».¹

Ce qui est ainsi revendiqué, exorbitant, c'est un multilinguisme 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 »² et de privilégier le geste d'« écrire tout contre un marmonnement multilingue ».³ 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 CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar*. Op. Cit., p, 26.

² DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*. Op. Cit., p. 32-33.

³ Ibid., p. 29.

L'œuvre djebarienne 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 retient l'œuvre d'Assia Djébar. Et chaque idiome donne un corps différent, un façonnage par l'écriture.

Aussi, il s'agit pour l'auteur de donner une place aux différentes langues qu'elle a connues ; l'arabe dialectal de sa région, sa langue maternelle, l'arabe féminin que parlaient les femmes de sa famille, enveloppée dans la chaleur desquelles elle a grandi, enfin à l'arabe classique, langue du Coran, et langue de la culture écrite. Il est aussi question de donner une place au berbère, la langue que sa mère a refoulée au plus profond d'elle-même, suite à quelques graves traumatismes liés à son enfance.

III. L'arabe, entre violence et sacralité

Outre son aspect pédagogique, l'école aboutit chez Leïla Sebbar à la découverte d'un nouvel espace, aux limites moins étroites. La métaphore spatiale du cheminement intellectuel rencontre un écho très concret chez l'auteur, qui fait état de ce chemin dans nombre de ses œuvres. Pour L. Sebbar, la rencontre des garçons arabes sur le chemin de l'école, pour traumatique qu'elle soit, esquisse aussi un trouble sensuel. Cette exploration des sens qui a partie liée avec l'école, se conjugue avec la redécouverte du verbe.

1. La scène « des garçons qui nous injurient sur le chemin de l'école »¹

Dans nombre de ses écrits, Leïla Sebbar décrit le chemin de l'école, celui-là même où les garçons arabes l'attendaient, ses sœurs et elle. La scène donne lieu à d'innombrables variations. Celle-ci semble d'ailleurs constituer un topo. Nous la retrouvons tout à fait au début de *l'Arabe comme un chant secret* :

Chaque matin, avec mes deux jeunes sœurs, nous allions à pieds
jusqu'à l'école de filles du quartier européen, traversant
l'esplanade de terre battue où les garçons du quartier arabe

¹ Cette expression utilisée par Leïla Sebbar dans *L'arabe comme un chant secret*, et reprise dans de nombreux autres ouvrages, montre à quel point l'expérience du chemin de l'école française fut traumatisante pour l'auteur comme pour ses sœurs.

jouaient au ballon, quand leurs mères n'y faisaient plus sécher les piments rouges. (LCS, p. 8).

Assia Djebar elle aussi, évoque à plusieurs reprises, la tension que pouvait contenir le chemin vers l'école, pour ses camarades musulmanes externes, par le risque d'un incident avec un garçon, au point où les filles craignaient de se retrouver définitivement séquestrées :

Car la plus anodine des provocations d'un quidam, survenue en public, donnerait lieu à commérages, le jour même, dans la ville arabe.¹

De même, Malika Mokaddem dans *La Transe des insoumis*² écrit que les parents ont à assumer la critique et le désaveu du front de la tradition, puisqu'ils exposent leurs filles à la réprobation et aux propos abjects de la rue, quand ce ne sont pas des pierres dans les jambes « pour oser ainsi fouler un territoire jusqu'alors réservé aux garçons ».³

Ces garçons rencontrés sur le chemin de l'école avaient marqué l'enfance de Leïla Sebbar, en donnant à la langue arabe un timbre menaçant et violent. En effet, des insultes et des injures, débitées dans une langue non comprise, mais reconnues grâce à une certaine violence qui s'en dégageait, avaient marqué le chemin de l'école française :

Avant d'entrer dans la cour, ils criaient vers nous, les filles du directeur, dans la langue de la rue, la langue de leur mère, l'arabe, des phrases étrangères où nous pouvions reconnaître, parce qu'elles étaient plus agressives que les autres mots, des injures. Quelques-uns cessaient leur jeu, se regroupaient et, à distance, nous insultaient. Nous marchions vite, nous tenant par la main, jusqu'à la côte herbue que nous grimpons. (LCS, p. 9).

La scène est parfois déplacée et ne concerne plus le chemin de l'école, même si le parallèle se fait naturellement. Celle-là se prolonge jusqu'au village, où L. Sebbar allait avec ses sœur puiser de l'eau à la fontaine. Sur le chemin, d'autres

¹ DJEBAR, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Op. Cit., p.167.

² Paris : Grasset, 2003.

³ Ibid., p.154.

garçons, cette fois ceux du village, sont présents pour se moquer de la tenue vestimentaire des petites françaises, qu'ils trouvaient à la différence de toutes les autres filles du village, indécentes et sans pudeur. Prenant leurs sœurs à témoin, ces garçons « rient et hurlent des phrases qui font honte à leurs sœurs ». (LCS, p. 21).

Au silence et à la marche rapide des trois sœurs, pressées d'arriver à la destination scolaire, répondent les hurlements des garçons et leurs mouvements désordonnés :

Libres, les garçons ne parlaient pas la langue de la classe, ils hurlaient [...] ils couraient en tout sens, la clameur violente heurtait la porte de la véranda que nous n'osions pas ouvrir de peur qu'ils s'engouffrent dans l'entrebâillement et nous piétinent. (LCS, p. 28).

Au fur et à mesure des textes, l'obsession se précise. En dépit des blancs de la mémoire « Combien de fois? [...] Je ne peux pas décrire la scène plus précisément », ¹ les différents éléments s'organisent autour des mots violents, les mêmes mots agressifs auxquels est associée une charge sexuelle évidente, même si cette dernière n'est pas explicite : « ils tendent vers nous le corps, le bras, la main, le médium dressé (*digitum impudicum*) ». ²

Le double sens du verbe « tendre », la connotation de l'adjectif « dressé », l'incongruité de la périphrase latine mise entre parenthèses, sont autant d'indices de cette tension sexuelle. Leïla Sebbar conclut d'ailleurs le récit précisant : « par ces matins-là, je reçois en plein corps, avec mes sœurs, les injures des garçons dans la langue de mon père », ³ la paronymie avec l'expression « recevoir en plein cœur » appuie encore cette idée.

De cette scène des garçons sauvages et guetteurs, pour lancer sur les petites filles non pas les cailloux du chemin, mais les mots d'une langue barbare, l'auteur sera surtout marquée par ce mot, répété cent fois, agressif et sexuel, accompagné du rire satanique des garçons, rire qui laisse deviner que le mot est

¹ SEBBAR, Leïla. « Les jeunes filles de la colonie », Op. Cit., p. 192.

² Ibid.

³ Ibid., p. 192-193.

interdit, mais licite contre elles, les filles de la française. Un spectacle de la cruauté volontaire qui se prolonge tout au long de l'œuvre, transformant le chemin de l'école en chemin de l'enfer :

Arme qui frappe et qui tue, couteau qui égorge et le sang coule, mot persécuteur, assassin, orgueil des garçons, ils sont pauvres mais leur force virile est immense et ils peuvent nous donner la mort, mais avant la mort, la honte, le mot claqué, hurlé par des garçons heureux d'humilier, de terroriser les trois sœurs qui vont en silence, main dans la main, sur le chemin de l'enfer, le mot roule, gronde, vrille, bondit de l'un à l'autre jusqu'à nous : *nique, nique...* (LCS, p. 46)

Face à ces souillures orales vociférées, les trois sœurs se tenant par la main, de la grande à la plus petite, marchaient vite droit devant elles, passives et impuissantes, sourdes et muettes. Quotidiennement, les petites françaises étaient exposées corps et âmes, hors de la forteresse de la maison d'école, loin de la protection du père, au danger des garçons qui attendaient nombreux, une bande pieds nus, les cheveux ras, en guenilles :

Les mots des garçons nous visaient et ils visaient juste, ils nous touchaient. Les bonnets de laine tricotés, les jours d'hiver, n'arrêtaient pas les rebonds injurieux. Nous baissions la tête, comme si ce geste allait nous protéger des voix de la haine, regardant fixement les petites pierres blanches et ocre à nos pieds, poursuivies, au-delà de la côte jusqu'au prochain tournant, dans la rue européenne où ils n'allaient pas. (JPLP, p. 38).

Dans *La Moustiquaire*, c'est à l'aide d'une accumulation que l'auteur insiste sur le caractère violent de la langue arabe, qui se trouve personnifiée : « une langue qui crie, injurie, insulte, vocifère »,¹ tandis que les garçons sont amalgamés à la « houle [...] bande hurlante qui nous menace de gestes obscènes ».² Cette fois-ci, la scène se resserre autour des trois sœurs, entourées par la bande de garçons décidés à les terroriser :

¹ SEBBAR, Leïla. « La moustiquaire », in *Une enfance algérienne*. Op. Cit., p. 200.

² Ibid.

Les garçons excités par les plus vieux sautent autour de nous, ils ne nous touchent pas, ils sont tout près, nous obligeant à ralentir, ils s'approchent, reculent, nous harcèlent. Ils crient – Nique... Nique... Nique... combien de temps, l'un après l'autre ou tous à la fois. Ils agitent vers nous la paume de la main où se dresse le majeur, en même temps qu'ils se déhanchent dans un geste obscène. Ils courent vers nous, feignent de se sauver, reviennent.¹

On note à nouveau le va-et-vient des garçons tandis que l'isotopie de l'acte sexuel se fait plus précise : « excités », « se dressent le majeur », « se déhanchent », qui trouve un prolongement dans la langue par la répétition du mot arabe et sexuel « nique ». La métaphore du langage comme arme se fait plus précise, les mots sont comparés à des cailloux, à une arme qui tue. Les garçons quand à eux sont désormais associés au diable. Le chemin de l'école est désigné comme « chemin hurlant » (LCS, p. 64) puis comme « chemin de l'enfer » (LCS, p. 65) :

Ces mots qui blessent [...] ces mots hurlés [...] ces mots des garçons, agressifs et obscènes, je sais qu'ils sont interdits, que je ne dois pas les retenir, je les prononce, mes sœurs je ne sais pas, j'ignore le sens précis des mots, mais je suis sûre que l'insulte est sexuelle, je ne les dis pas à voix haute, et nous ne parlons pas à mon père de ces cris inarticulés. (JPLP, p. 37-38).

Ce sont justement ces mots qu'elle ne devait pas retenir que l'auteur n'a pas pu oublier. Eclairant ce souvenir traumatique d'une nouvelle manière, elle affronte l'idée paradoxale, difficile, que ces « souillures orales » (JPLP, p. 38), participent d'un jeu plus trouble qu'il n'apparaissait au départ. Se mêlent ici à l'effroi, une attente plus désagréable et un certain narcissisme. Le risque de défloration écarté (le sang ne coulerait pas), il reste le plaisir étrange des mots, désormais plus contre elles mais pour elles, une curiosité pour cette violence répétée du verbe arabe, le verbe du sexe qui l'asphyxie, étourdie :

Le tremblement intérieur qui se mêle à l'effroi était le signe de cette attente quotidienne des mêmes mots, appris par cœur, les seuls que je n'ai pas oubliés, si je ne les avais pas entendus, aurais-je été déçue? L'excitation physique, verbale, des garçons,

¹ Ibid., p. 204-205.

je la sentais, sachant que le sang ne coulerait pas, qu'ils n'oseraient pas blesser réellement l'une ou l'autre, comme si nous étions précieuses [...] terrifiée je l'étais mais aussi attentive aux gestes et aux mots qui venaient jusqu'à nous, pour nous, parce que nous étions ces petites filles-là. (JPLP, p. 40-42)

Les garçons du chemin de l'école étaient toujours à l'affut d'un fragment minuscule de peau féminine, désireux de ces corps étranges et énigmatiques. Ils hurlaient de joie et de colère au passage de ces jambes nues jusqu'à la cuisse blanche, six fois exhibées au rythme de la marche, et de la courte jupe plissée qui ourlait le tablier d'école. Chaque jour, à la même heure, ces filles qui ne savaient pas qu'elles étaient impudiques, étrangères à la langue et à la coutume qui voile depuis les cheveux jusqu'à la cheville, ces filles de la citadelle hermétique que leur mère la française, habillait trop court à la manière des dévergondés, et que le père abandonnait à la voie publique et au regard des garçons, subissaient cette scène de la violence purement verbale.

Sur le chemin de l'école les garçons criaient, une sorte d'avertissement qu'il fallait réitérer jour après jour contre ces filles innocentes et tranquilles, comme si un ange gardien les accompagnait. Elles entendaient les mots orduriers, les seuls qu'elles retiendraient, scellés dans un coin de la mémoire, dans une chambre noire de la citadelle, les mots des garçons fascinés par la peau lisse et blanche de ces captives offertes.

Cette scène de la rue quotidienne, furieuse, qui manifestait la furie sexuelle des garçons, asphyxie l'auteur, qui simule l'oubli. Le silence de l'arabe, la langue du père, dans la maison de la française, se muait en mots de l'enfer, jour après jour, et durant plusieurs années, de quartier indigène en quartier indigène. Tout un monde se rattachait à cette langue interdite à la maison, entendue dans les rues, et que les trois sœurs redoutaient pendant longtemps.

2. Entendre le « chant » de la langue « sacrée »

Néanmoins, et malgré toute cette violence exercée sur les trois petites filles par le biais de la langue étrangère et inconnue, entendue de la bouche des garçons de

la rue, Leïla Sebbar accorde à la langue arabe un aspect affectif certain, lorsqu'elle est entendue de la bouche de son père, ou de celles des femmes du peuple de son père, qu'elle a côtoyées. Contrairement à la langue des garçons sur le chemin de l'école, violente, agressive et sexuelle, celle de son père est douce, fluide et rassurante :

La voix de mon père changeait, je l'entendais plus fluide, même pour les ordres domestiques, impératifs, à l'attention de ma mère qui ne passerait pas la matinée dans la maison. (LCS, p. 7-8)

Et il est de même lorsque le père, directeur de l'école, recevait les parents des garçons de la rue, ces mêmes garçons qui injuriaient ses filles sans qu'il ne le sache. L'auteur dit garder le souvenir d'une langue calme et douce, une langue de la complicité :

Mon père était calme, il parlait avec les pères de ses élèves, des voisins, dans sa langue, près de nous, les mots n'étaient pas les mots de la colère, ils pouvaient être joyeux, je le sentais parce que mon père riait doucement en parlant, complice, comme avec un frère. (JPLP, p. 18-19).

La langue agressive et violente des garçons de la rue, se transformait en langue douce et chantante lorsque le père s'adressait à la femme qui lavait le linge, ainsi qu'à Aïcha et Fatima. La langue arabe est associée au rire, un rire étranger et familier, elle apparaît comme langue joyeuse, différente de celle que les trois sœurs redoutaient sur le chemin de l'école. Avec les femmes qui venaient le voir dans son bureau, le père parlait d'une manière ferme mais sans jamais la brutalité des garçons de la rue. Cependant, cette même langue peut devenir un peu plus rude, quand le père discute avec ses amis autour du mouton de l'aïd, fraîchement égorgé.

La dernière partie de *L'arabe comme un chant secret*, a pour titre « Entendre l'arabe comme un chant sacré ». Dans tout le livre, mais surtout dans cette partie, Leïla Sebbar expose clairement son rapport à la langue arabe, la langue de son père. Celui-ci, ayant volontairement placé sa fille du côté de la langue française, la langue de la France en Algérie, celle du vainqueur et du dominant, Leïla

Sebbar n'a pas appris sa langue, « et je dis, j'écris que je ne l'apprendrais pas ». (LCS, p. 67). Car selon l'auteur, le père aurait pu voler l'enfant au lait de sa mère, pour l'emballoter dans l'autre langue, l'arabe de sa naissance et de son enfance :

Tout peut se traduire, les maîtres d'écoles, les gens du livre le savent et le font savoir. Mon père le savait, je le sais. Il pouvait donc m'apprendre sa langue, tout s'apprend, je le sais aussi. Mon père a retenu sa langue, avec elle les légendes et les chansons. (LCS, p. 69).

Le père a préservé sa langue en la rendant inaccessible. Mais cette langue, absente, perdue, jamais parlée, entendue puis retrouvée, cette langue était pourtant présente, malgré ce silence volontaire. L'auteur l'entend « comme une musique, une langue sacrée ». (LCS, p. 73).¹ Leïla Sebbar précise que son écriture est marquée par la volonté de maintenir vivante la voix de son père, c'est-à-dire la langue arabe, et de conjurer le silence, de vaincre l'absence. Aussi, la langue arabe se trouve transporté de l'autre côté de la mère, et vit à travers les livres, souterraine, patiente, secrète, mais surtout « sacrée » (LCS, p. 78).

Sans citer la langue de son père, Leïla Sebbar la définit avec des périphrases qui la qualifient, toujours en rapport avec des locutrices, la mère et les sœurs du père, ou encore Aïcha et Fatima, figures tutélaires de tout un peuple. Lors des visites à la maison familiale, l'auteur qui était présente écoutait sans chercher à comprendre les conversations du père avec ses sœurs, mais elle était persuadée que cette langue n'était pas celle de la brutalité des gestes et des dires des garçons du chemin de l'école :

La langue de mon père, dans la maison de sa mère, n'était pas la langue des garçons qui nous guettent, mes sœurs et moi, sur le chemin de l'école, mon père enfant, a-t-il parlé cette langue

¹ C'est d'ailleurs à la fin de *Je ne parle pas la langue de mon père*, que l'auteur affirme clairement qu'elle ne cherche plus à apprendre la langue de son père, mais seulement à l'entendre, l'écouter comme une musique, une langue sacrée, sans chercher à en saisir le sens : « Je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère ». (JPLP, p. 125).

brutale ? Allait-il crier devant l'école des filles françaises ?
(JPLP, p. 106).

L'approche analytique de *L'arabe comme un chant secret* et de *Je ne parle pas la langue de mon père* nous pousse à nous arrêter en premier lieu à des titres sans doute significatifs, qui mettent l'accent sur l'importance de la dimension linguistique et autobiographique de ces œuvres. Plus que jamais, le lecteur affronte ici la problématique conflictuelle de la langue de création comme véhicule de transmission, mais aussi de transgression du silence imposé par le père vis-à-vis d'un passé méconnu, en rapport avec la culture de cet Autre, si proche à travers plusieurs figures féminines comme celles de Fatima, Aïcha, la grand-mère ou encore les tantes sœurs du père, et pourtant si distantes à cause de leur arabité.

La paronymie entre « secret » et « sacré » suggère toute l'importance de l'entreprise, et ravive l'idée que c'est bien au niveau de la langue même que tout se joue. Au-delà du rapport filial, ce sont les retrouvailles avec la langue des ancêtres et plus spécialement des femmes qui constituent le véritable enjeu de l'écriture. Leïla Sebbar s'en explique ainsi : « Alors j'entends des voix. Ces voix je les traduis dans mes livres » (LCS, p. 74), « Et la voix des femmes ? Je ne l'entends plus [...] J'écris des livres. Encore. Peut-être sont-ils muets ». (LCS, p. 70).

Chez Leïla Sebbar l'écart vis-à-vis de la langue arabe s'est manifesté de manière conflictuelle, ce qui rend le besoin de s'exprimer constamment à l'égard de ce sujet, urgent. La méconnaissance de cette langue la force à s'éloigner d'un certain bilinguisme, au moment où ses doubles racines françaises et algériennes l'obligent à demeurer forcément biculturelle. Ainsi, l'écriture de ces deux récits présente une fois de plus ce retour/détour par le passé, pour récupérer une mémoire occultée volontairement par le père. Le choix d'une langue savoureuse et appropriée « confirme son souci de faire œuvre en puisant dans sa culture fort riche et diversifiée ».¹

¹ REDOUANE, Najib. Op. Cit., p. 34-35.

De la sorte, la langue du père est malgré le silence volontaire, présente, sédimentée. Cette langue qu'elle a longtemps crue étrangère, hostile, et parfois dangereuse lui donne émotion, comme un chant profond. « J'ai laissé venir la langue arabe et elle est venue, souple et ronde, avec des éclats de rire et des colères », dira-t-elle. Le père a accueilli la langue de la France de son pays, l'auteur accueille la langue du pays natal, l'arabe de l'étranger bien-aimé, en France :

J'offre à mon père non pas son peuple sur sa terre et dans sa langue, mais des fragments du corps algérien dans le silence de l'exil, dans l'exil de l'autre langue et de son école hospitalière. [...] Je traduis l'Algérie, je traduis mon père dans la langue de ma mère. Je crois ainsi rétablir une filiation rompue. (LCS, p. 69).

Pour Leïla Sebbar, qui a été irrémédiablement séparée de la langue arabe par la volonté du père, qui voulait protéger sa famille des terreurs de la guerre, il s'agit de donner dans le texte français chair et consistance à la langue de sa famille algérienne, ce qu'elle nomme la langue paternelle. L'auteur regrette de ne pas avoir fait partie de l'univers de cette langue, dont elle veut retrouver les sonorités, les rythmes, le timbre, les gestes. Langue entendue dans la bouche de tant de femmes du peuple de son père, des servantes Aïcha et Fatima, elle reste donc présente dans son absence même, grâce à ces échos de voix lointaines, grâce au rythme particulier de la langue d'écriture.

C'est le grand dilemme de la fillette d'alors et de l'écrivain d'aujourd'hui qui, pour réconcilier ses appartenances multiples, continue de quêter l'Algérie en France. C'est ce côté affectif, sensuel de la langue arabe qui l'a profondément marqué : ce n'est donc pas l'apprentissage de l'arabe tant d'années après, dans un autre pays qui pourrait combler ce vide, mais uniquement son travail d'écrivain.

A. Djébar et L. Sebbar se placent entre les langues, position incroyablement riche, qui donne naissance à une écriture permettant de réconcilier les différentes langues, et notamment les systèmes de valeurs différentes dont les langues sont

porteuses, les souvenirs qu'elles réveillent, les sentiments contradictoires qu'elles suscitent, pour que s'installe un équilibre, fragile pourtant, qui stabilise l'identité de l'individu pour des durées plus ou moins longues, jusqu'à ce qu'il faille de nouveau recommencer ce travail.

Les œuvres ici étudiées témoignent d'une conscience analytique et de la quête d'une langue appropriée, qui montre l'implication plus directe des romancières dans leurs œuvres. Nul besoin de démonstration, la langue dans ces moments d'immense désarroi sait qu'elle est dépourvue de modèle, qu'elle ne peut plus puiser dans la réserve des combinaisons disponibles de la langue française, des clichés en somme, elle sait qu'il lui faut s'inventer une nouvelle présence, au plus près de l'énergie qui oppose, en un combat décisif, la vie et la mort. Des mots qui produisent l'effet choc, qui font se retourner la perspective et dévoilent ce qui se dissimule. Des mots qui tentent de saisir le seul point perceptible d'une ombre qui se dérobe.

CONCLUSION

L'écriture d'A. Djébar et L. Sebbar est le reflet d'un plurilinguisme, lié non seulement aux situations de l'histoire familiale et personnelle de ces écrivains, mais également au contexte de leur pays de naissance et de la région du Maghreb en général. Notre analyse nous a permis de comprendre que la réflexion sur le sujet de la langue, constitue un point majeur dans l'œuvre de ces auteurs, qui font état d'une interrogation et d'une thématisation de ce sujet : elles envisagent la langue telle qu'elles la vivent, avec les conflits que cela implique, mais aussi la langue telle qu'elles l'écrivent. L'écriture et la langue forment donc deux pans d'une même problématique, fortement présente dans leurs œuvres.

L'œuvre d'A. Djébar et de L. Sebbar se sera construite entre déchirement et hospitalité, entre langue arabe non écrite et écriture de cette langue en langue marâtre, ou langue adverse, entre la grammaire imposée par le colon et l'idiome que l'écrivain réinvente, livre après livre, pour jouer sa partition intérieure. Ainsi, elles inventent une forme d'hospitalité qui ne peut être que poétique, qui exige que se fasse un travail, processus douloureux mais aussi instituteur.

La langue est à ce moment-là pour celui qui l'écrit, comme la musique pour le musicien qui dispose de notes pour composer. L'interférence parfois négative mais surtout enrichissante entre les différentes langues qui les constituent, a donné lieu à une troisième langue, une troisième sensibilisation au réel. La langue autre ou la langue de l'autre n'est pas meurtrière, la langue adoptée ne tue pas la première. La première langue, langue maternelle ou paternelle ne disparaît jamais. Elle va toujours courir en dessous, elle va influencer l'autre, la nourrir.

L'examen de la dimension textuelle des romans, donne à voir un discours tout à fait singulier de la langue française, en proie à la présence parfois dominante, de la langue d'origine des auteurs et des personnages. À travers des ouvrages d'une forme singulière, A. Djébar et L. Sebbar nous auront enseignés 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.

Malgré un schéma diglossique différent pour A. Djébar et L. Sebbar, l'œuvre de ces deux auteurs connaît une coprésence réelle des différentes langues de l'enfance (arabe et berbère), et de la langue française. Les écrivains rassemblent ainsi à travers leurs textes des langues jugées antagoniques. Leurs œuvres respectives témoignent d'une volonté farouche de réduire cet antagonisme, afin de devenir selon l'expression de Lise Gauvin écrivains entre les langues, et pouvoir dire les lieux de l'entre-deux langues. Mais, être dans ce lieu de l'entre-deux n'est-ce pas la situation de tout écrivain dont la langue d'écriture est autre que sa langue maternelle ?

La langue offre un terrain de réflexion et de travail qui suscite, chez ces écrivains une interrogation constante. En elle rejaillit la question de l'identité et la place du sujet parlant dans le monde. Il s'agit moins pour l'écrivain de savoir comment écrire ou quel style adopter, que de mettre à l'épreuve un dispositif de parole. Comment l'écrivain francophone postcolonial s'approprie-t-il ce corps de prescriptions et d'habitudes qu'est la langue ? Et par quels procédés et selon quels enjeux le convertit-il en une parole singulière ? Voici quelques questions auxquelles nous aurons à cœur d'apporter une réponse dans notre dernière partie.

TROISIEME PARTIE

*Ecrire en langues ou les voix de Babel
réconciliées*

INTRODUCTION

L'examen de la dimension textuelle des romans qui constituent notre corpus d'étude, a révélé la présence d'un discours tout à fait singulier de la langue française, en proie à la présence parfois dominante, de la langue d'origine des auteurs. Notre analyse nous a ainsi permis de comprendre que pour dire les lieux de l'entre-deux langues en français, l'œuvre d'A. Djébar et de L. Sebbar s'est construite entre déchirement et hospitalité, entre langue arabe non écrite et écriture de cette langue dans la langue adverse, entre la grammaire imposée par le colon et l'idiome que l'écrivain réinvente perpétuellement, laissant entrevoir une œuvre particulièrement caractérisée par la pluralité des langues.

La présente partie s'intéresse justement à ce phénomène du plurilinguisme littéraire dans un cadre plus élargi, celui du texte francophone postcolonial. Lié au remplacement de la langue maternelle par une autre langue, le transfère linguistique ne s'effectue pas uniquement dans la sphère de la vie quotidienne, c'est aussi une réalité dans les arts, au cinéma, et spécialement en littérature. La pratique littéraire en langue étrangère est sans contredit un phénomène marquant de la contemporanéité, même si elle a une profonde dimension historique.¹ Elle n'a pas seulement modifié la configuration des champs littéraires nationaux, elle a également transformé l'esthétique et la langue littéraires, et au-delà, les contextes culturels. Ecrire en langue étrangère, c'est donc provoquer sciemment ou non, des interférences de langues et de cultures.

Ainsi, la question de la textualité des langues dans le contexte des littératures francophones postcoloniales prend une importance particulière, et se pose avec pertinence. En effet, dans un contexte où l'écrivain d'expression française se réclame d'une certaine appartenance aux biotopes linguistique, culturel et identitaire de son pays d'origine, il se trouve que la langue française, sa langue

¹ Combien de vedettes de la littérature française ont-elles pour langue maternelle une autre langue que leur langue d'écriture ? Combien d'entre elles se caractérisent-elles par un ancrage culturel qui les porte un peu à l'écart de la tradition littéraire dominante, du canon général partagé ?

d'écriture, en contact avec sa langue maternelle, s'expose à une aventure conflictuelle assurée au sens même des préoccupations de la sociolinguistique.

Il s'agit pour nous dans cette partie de décrire l'état d'un texte qui se conçoit avant tout comme une vaste gamme de possibles, allant d'un haut niveau de compétences dans deux ou plusieurs langues, à la création d'une contre langue. Notre objectif est de montrer la manière dont ces écrivains engendrent le mythe d'une langue de soi, leur permettant d'inventer ce qu'ils n'ont pas connu, ou ce qu'ils ont perdu. En d'autres termes, il s'agit ici de formuler une définition du plurilinguisme littéraire apte à rendre compte de la situation de l'écrivain francophone postcolonial.

Si l'exploration des œuvres étudiées nous a révélé la présence de plusieurs formes de métissage linguistique, le premier chapitre de cette partie propose de décrire ce phénomène de métissage à l'œuvre dans l'écriture francophone postcoloniale, à travers une série de concepts clés tels qu'établis par les grands théoriciens. Notre objectif est de réunir les fils qui donnent à ces écritures une identité qui les unifie, non seulement individuellement, mais d'une manière aussi significative au niveau plus large d'écritures étrangères en français. Aussi, il s'agit pour nous d'exposer les procédés grâce auxquels l'écrivain francophone postcolonial s'approprie ce corps de prescriptions et d'habitudes qu'est la langue française, et le convertit en une parole singulière.

Notre second chapitre invite à explorer l'étrangeté familière du français, dans des textes littéraires habités par l'imaginaire de toutes les langues du monde. Ainsi, nous montrerons que cet état d'entre-deux langues n'est pas seulement propre à l'écrivain francophone postcolonial, mais concerne tous les écrivains de la modernité, qui ne peuvent plus selon Edouard Glissant, écrire en faisant abstraction des imaginaires des langues qui les entourent, même quand ils ignorent ces langues.

Ceci nous mènera au constat qu'un écrivain est toujours un étranger professionnel, quelque soit la langue dans laquelle il écrit. Artisan des grandes

révolutions littéraires, l'écrivain lutte avec des armes spécifiques pour changer l'ordre littéraire établi. Il innove et bouleverse les codes littéraires les mieux admis, contribuant ainsi à changer en profondeur, à renouveler et même à bouleverser les critères de la modernité et partant, les pratiques de toute la littérature mondiale.

CHAPITRE V

Ecrivains plurilingues et écritures métisses

I. Ecrire dans une langue étrangère, ou l'écriture métisse

La notion de métissage qui regroupe différents domaines et réalités, tant sur le plan de la culture que sur celui de la langue, rejoint le concept d'hybridité, développé par Mikhaïl Bakhtine. Initialement, l'auteur a recours à cette notion pour désigner l'un des concepts clés de sa théorie sur le langage romanesque.¹ M. Bakhtine ne conçoit pas la littérature comme un système unitaire et homogène. L'hétéroglossie, ou la coexistence dans une société donnée et à un moment donné d'une multiplicité de dialectes sociaux et professionnels, de styles et de genres littéraires, de rhétoriques, constitue la réalité et la vie du langage, et le roman est par excellence le lieu d'une polyphonie qui explore l'hétéroglossie ambiante.

En effet, tout roman crée un dialogue entre différents dialectes, en les intégrant selon une conception artistique. L'énoncé hybride est donc un processus d'articulation de différents discours, par lesquels le romancier peut créer la polyphonie au sein du texte, apparemment unitaire, de son roman. Cet énoncé est donc lié à une théorie générale du roman, qui relève non seulement de la stylistique, mais aussi de l'analyse du discours (question des voix et des points de vue). L'utilisation très répandue de la terminologie de l'auteur correspond au dépassement du formalisme et à une différenciation entre l'étude linguistique des textes et l'analyse translinguistique, qui peut comprendre le texte dans la dimension sociale qui lui est inhérente.

L'hybridité comme l'entend Bakhtine, ne correspond pas seulement à la notion de mélange de genres, mais aussi à cet échange intertextuel et interdiscursif intentionnel à l'intérieur d'un roman, et qui fait que toute œuvre est polyphonique et dialogique. Ces notions sont fortement liées à celle du plurilinguisme, étant donné qu'il permet la plurivocalité. Les principaux enjeux de la littérature contemporaine sont sans doute liés à la problématique de

¹ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

l'énonciation, et nous considérons que le plurilinguisme est une forme moderne et particulière de polyphonie. Les romans constituent des œuvres polyphoniques, où plusieurs voix narratives sont alternées. Ce mélange polyphonique des styles et des formes naît du plurilinguisme.

Dans le cadre de l'écriture en langue étrangère, le plurilinguisme correspond à un mot, une locution ou un passage entier, qui appartiennent à une autre langue, et qui sont introduits dans l'espace de la langue d'écriture. La langue étrangère est un élément textuel parmi d'autres, pour signifier le rapport que l'auteur établit entre identité et altérité. Elle peut donc faire partie d'un stratagème, d'une façon de se singulariser ou de se démarquer culturellement, ou peut servir à créer des effets littéraires ou poétiques, de dépaysement par exemple.

Le mélange des langues, des discours et des textes, provoque un effet d'étrangeté à travers la polyphonie des voix, et cette fusion contribue ainsi à l'hétérogénéité énonciative du roman. De cette façon, le mot étranger peut servir d'ouverture non seulement à une autre langue, mais aussi à une autre culture, à un autre pays, il représente une fenêtre sur le monde. Les emprunts eux aussi permettent également d'imprimer des tonalités étrangères aux textes.

Les deux notions apparentées de polyphonie et dialogisme, sont inhérentes et fondamentales pour appréhender la plurivocalité du genre romanesque, plurivocalité que l'on retrouve dans la notion même de plurilinguisme. Selon Jean-Marie Prieur¹, les linguistes ont adopté un point de vue monolingue, en négligeant la diversité linguistique et les réalités plurilingues dans la constitution du texte littéraire. Celui-ci est très rarement uniforme au niveau de la langue, et J-M Moura considère que le monolingue, notamment en France, est un mythe puisque l'œuvre intègre nécessairement différentes strates du langage.² Pour M.

¹ PRIEUR, Jean-Marie. « Des écrivains en contact de langues », in: *Études de linguistique appliquée*, N° 144, 2006, p. 481.

² MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999, p.18.

Bakhtine, l'énoncé n'est jamais pur, mais plutôt hétérogène et composite, puisqu'il est le produit d'un alliage de voix.¹

De son côté Julia Kristeva nous rappelle que les formalistes russes insistaient sur le caractère dialogique de la communication linguistique, et considéraient que le monologue comme forme embryonnaire de la langue commune, était postérieur au dialogue. Bakhtine a fait sienne l'idée de la suprématie du dialogisme dans le mot socialisé qu'est l'énoncé. Ainsi, il n'exclut pas l'existence du discours à tendance monologique, c'est-à-dire de discours dont l'ambition est de faire autorité, en ignorant la voix d'autrui ou en la réprimant.

Il semble cependant crédibiliser l'idée que le monologisme serait une espèce de masque discursif, cachant ou niant un dialogisme préexistant et inhérent à toute parole.² Le monologisme serait donc une question de dissimulation ou de répression consciente ou non. Prétendre être le dernier mot, revient à nier la nature sociale du mot, à le figer en s'instituant comme unique propriétaire, ce qui est impossible car le mot circule et se modifie.

Il semble en effet que le dénominateur commun des écritures francophones postcoloniales, la constante dominante à la fois des changements de langue et le plurilinguisme littéraire, est bien ce style polyphonique dont nous parle Dominique Combe :

Le rêve d'une francophonie réconciliatrice « post-babélie » s'incarne non pas dans une langue de synthèse, langue parfaite, comme un esperanto littéraire, mais dans le concert, au sein de

¹ Mikhaïl Bakhtine note que l'écrivain se réfère dans ses œuvres non seulement à la réalité, mais aussi à la littérature précédente, il imagine cette référence comme un « dialogue » constant avec elle, comme une compétition de l'écrivain avec les formes littéraires existantes. Bakhtine arrive à cette réflexion parce qu'il représente la vie intellectuelle du monde comme un grand dialogue, comme un échange d'idées entre les consciences humaines. La « personnification de l'idée » est la condition primordiale de ce dialogue, car chaque homme de son point de vue, est un homme conscient, porteur d'une idée, avec sa propre perception du monde. Parmi les idées, Bakhtine distingue une idée « achevée » - non litigieuse, morte - que l'on ne discute pas parce qu'elle a perdu son importance, et une idée à part entière – « inachevée » et sans solution, mais pour cette raison, vivante. L'idée, selon Bakhtine, « vit en une interaction continue avec d'autres idées ». L'idée qui vit n'est pas celle qui, étant « achevée », reste dans la conscience individuelle, mais celle qui se manifeste dans la communication dialogique entre les consciences; « elle est interindividuelle et intersubjective », note-t-il. Autrement dit, le dialogue est le mode de vie d'une idée.

² Voir à ce sujet TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.

l'œuvre, de voix multiples- dans un « style » polyphonique, où la langue natale interagit avec le français.¹

Le plurilinguisme, symbolisé par le mythe de Babel, scelle la condition humaine puisqu' « il n'existe pas de pays monolingue et la destinée de l'homme est d'être confronté aux langues et non pas à la langue ».² Malgré l'unité linguistique de la France, les littératures francophones s'inscrivent dans un cadre plurilingue, comme au Maghreb où le français échange avec l'arabe classique et dialectal, ainsi que les différents dialectes berbères. La situation d'un écrivain au regard des langues résulte de la combinaison de facteurs multiples et complexes, dont on peut néanmoins essayer d'esquisser une typologie, qui recense, classe et décrit les francophonies selon des critères sociologiques, historiques, linguistiques et psychologiques.

En effet, le plurilinguisme littéraire n'est pas un phénomène récent, et sans remonter trop loin dans l'histoire, nous pouvons tout de même faire référence au Moyen-âge et à la Renaissance où une situation diglossique existait déjà entre le latin et les langues vulgaires. Car, si la langue latine était plutôt réservée aux ouvrages scientifiques ou religieux, l'italien, le français et le castillan étaient choisis pour les œuvres littéraires. Les auteurs s'adaptaient ainsi à un public qui était lui aussi, plurilingue.³ Dans l'histoire de la littérature, le plurilinguisme est tantôt prisé, tantôt dédaigné. On le verra surgir comme une mode qui caractérise la littérature de toute une époque, et qui va disparaître par la suite.

Les tensions linguistiques engendrées par les deux guerres mondiales ainsi que les migrations massives, ont fait naître un sentiment d'insécurité linguistique tant chez les auteurs exilés que chez ceux qui demeurent dans leur pays. Les écrivains modernes et postmodernes finissent par ne plus se sentir chez eux dans leur langue, ce qui les amène à se battre tant bien que mal contre elle. Dans un tel

¹ COMBE, Dominique. *Poétiques francophones*. Op. Cit., p. 137.

² CALVET, Jean-Louis. *La guerre des langues*. Paris : Payot, 1987, p. 32.

³ On répertorie notamment de nombreuses œuvres plurilingues, tous genres confondus. À cette époque, la plupart des auteurs et des lecteurs étaient polyglottes, une tendance qui perdure au moins jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Même si les écrivains écrivaient généralement leurs textes en latin classique, ils les parsemaient fréquemment de vers ou de strophes dans la langue vernaculaire qui leur est propre.

contexte, il n'est pas étonnant que certains écrivains choisissent de rédiger leurs œuvres dans une langue étrangère.

Nous pouvons affirmer que le plurilinguisme est un phénomène présent avec force dans la littérature à tel point qu'il hante l'écriture postmoderne. À l'ère de la mondialisation, les populations se mélangent, les frontières s'effacent et les littératures se diversifient au rythme des migrations. Les sociétés plurilingues ne font plus exception, on pourrait même argumenter qu'elles sont devenues la norme. Comme l'écrit Jean-Marie Prieur dans un article de fond consacré aux écrivains en contact de langues :

Une grande part de la littérature contemporaine s'articule à des situations de bilinguisme ou de plurilinguisme qui constituent l'arrière-plan chaque fois singulier de l'activité d'écriture.¹

Plusieurs communautés plurilingues construisent leur identité en produisant une littérature résolument hétérolingue. En interrogeant les imaginaires de l'appartenance, en faisant état de dissonances et d'interférences textuelles, le texte plurilingue fait état des bouleversements socio-démographiques et conceptuels de notre époque, et fait appel à de nouveaux modes de symbolisation. À la naissance du XXI^e siècle, les littératures nationales reflètent les sociétés plurilingues dont elles sont issues.²

À l'intérieur de cette nouvelle configuration mondiale de la littérature, marquée par la mobilité et le métissage, les répercussions du contact entre les langues sur les pratiques d'écriture sont fort nombreuses. Nombreux sont les indices qui attestent de l'importance considérable que revêt cette littérature plurilingue-écrite en contact d'autres langues sinon- dans le paysage actuel des littératures francophones.

Cependant, le plurilinguisme littéraire demeure un phénomène complexe dont la définition n'est simple qu'en apparence. Car il y va notamment de la définition

¹ PRIEUR, Jean-Marie. *Op. Cit.*, p. 485.

² La forme la plus radicale du plurilinguisme littéraire est sans doute incarnée par ce qu'on peut appeler l'écriture babélique, laquelle recourant à un polyglottisme poussé à l'extrême, tend à détruire l'identité des langues en jeu, les fusionnant en un seul idiome inédit et singulier.

non seulement linguistique, mais également politique et poétique, de ce qu'est une langue et une variété linguistique. De plus, la définition du plurilinguisme implique toujours celle du monolinguisme, qui présuppose l'existence d'une norme -qui reste difficile à définir-, dès lors qu'il s'agit de textes littéraires. On se souvient que Jacques Derrida, sans doute le plus littéraire des philosophes depuis Nietzsche, avait posé le monolinguisme comme aporie, pureté fictive et inatteignable toujours travaillée par de l'autre.

Si le domaine francophone s'est avéré particulièrement riche comme domaine d'investigation dans cette optique, c'est qu'on y trouve partout une rencontre de langues et de cultures. De l'Afrique au Québec, en passant par les Antilles, le français coexiste avec d'autres langues, et les frottements linguistique et culturel qui en résultent, produisent des effets intéressants dans le domaine de la littérature, et rendent compte de l'attitude active de l'écrivain qui se trouve ainsi dans un entre-deux langues.

La situation de l'écrivain francophone au regard des langues est le plus souvent infiniment complexe, à telle enseigne qu'il vaudrait mieux parler des francophonies, qui sont toujours plurielles, que de la francophonie. Selon que le français est une langue première ou seconde, une langue maternelle ou nationale, selon que le contexte géographique et culturel est unilingue ou plurilingue, les rapports objectifs avec la langue varient à l'extrême.

Cependant, ainsi que le révèle le problème du bilinguisme, ces situations que le sociolinguiste peut décrire suivant des critères objectifs, engagent également des représentations subjectives, fortement affectives. L'écrivain francophone, bilingue ou non, au-delà et souvent hors de sa situation affective au regard des langues, se représente la langue française de manière toute subjective. Richard Millet place à bon droit ses réflexions sur la « francité » sous le titre, extrêmement suggestif, du *Sentiment de la langue* :

Un écrivain ne vit point sa langue en être de ressentiment ; mais
il ne saurait aimer toutes les langues : il y a en lui des manies,

des haines, des rires exaspérés, des colères propres à tous ceux qui espèrent du langage quelque apaisement.¹

L'écrivain francophone postcolonial se trouve dans la plus part des cas confronté, peu ou prou, au plurilinguisme, puisque sa langue d'écriture ne coïncide pas avec sa langue maternelle, ni avec la langue d'usage, elle-même multiple (différents dialectes arabes ou berbères). Chez ces écrivains, le français est toujours subordonné à la langue maternelle, qui ne manque pas de ressurgir sous la langue française, selon un processus de métissage. Décrivant cette situation de la plus part des écrivains francophones en zone plurilingue comme au Maghreb, Najib Redouane écrit :

Désireux d'évolution et d'émancipation intellectuelle, [l'écrivain francophone postcolonial] a interrogé de nouvelles formes d'écriture en choisissant de doter son œuvre d'un style relativement original qui, favorisant une parole innovatrice, l'a positionné à l'avant-garde des intellectuels francophones. [Ainsi] il est parvenu à renverser la rhétorique de l'Occident et à rompre avec son code épistémologique afin d'inscrire, dans son œuvre, une dynamique de transculturation narrative.²

Les écrivains du Maghreb, qui évoluent entre différentes cultures et différentes langues, développent nécessairement une sensibilité particulière vis-à-vis de l'Autre, et produisent une littérature profondément liée au brassage des langues et des cultures. Le métissage concerne en effet les différentes représentations de l'interaction avec l'Autre, et le mélange culturel est ainsi compris dans ses dimensions idéologiques, métaphoriques et pragmatiques.³

Aussi, l'écriture leur permet de prendre conscience que leur langue maternelle n'est pas unique, puisqu'elle fait partie d'une multitude de langues. Ceci participe de la conscience de l'universalité du langage, mais aussi de la

¹ MILLET, Richard. *Sentiment de la langue*. Op. Cit., p. 45.

² REDOUANE, Najib. « Francophonie littéraire du sud : des littératures en mouvance », Op. Cit., p. 36

³ Notons que Bhabha a considérablement élargi la problématique du métissage et a permis aux études postcoloniales de rejoindre les préoccupations du postmodernisme, c'est-à-dire les questions identitaires, les appartenances plurielles, les diasporas, les nationalismes et les déplacements transnationaux. Kristeva rapproche le sentiment d'étrangeté du migrant de celui de l'écrivain, car pour elle l'écrivain vit un exil intérieur et doit s'approprier sa langue d'écriture. Huston précise que le phénomène de l'expatriation donne une conscience exacerbée du langage qui est propice à l'écriture.

littérature. L'écriture permet ainsi de donner un visage à l'Autre et à ce qui est différent. L'idée de la différence -opposée à celle d'unité- est comprise dans le plurilinguisme, et elle est sans doute l'une des traces énonciatives les plus importantes. Grâce au plurilinguisme, les possibilités créatives sont accrues, mais en même temps, certaines réalités spécifiques ont du mal à trouver leur traduction dans la langue d'écriture.

Afin de traduire ces réalités, les écrivains déploient toute une gamme d'inventions pour dire au mieux leurs idées, à travers des jeux de langue qui ont des effets d'étrangeté, de séduction, mais qui peuvent parfois provoquer une répulsion de la part du lecteur. Les critiques littéraires étudieront les différentes langues à l'œuvre dans le texte et les rapports qu'elles entretiennent entre elles ; ils iront à la recherche de l'univers géographique, sociologique, religieux, culturel ou politique à partir duquel l'écrivain crée son monde spécifique. Ils découvriront le système métaphorique de l'œuvre où le créateur investit ses armes les plus personnelles, décalage par rapport au français standard, jeux de langues et traductions masquées.

Ainsi, pour l'écrivain francophone postcolonial, l'écriture est presque un jeu avec la norme linguistique. Ces artisans du langage produisent des effets de style différents au sein d'idiolectes qu'ils tirent de la jonction d'expériences singulières et collectives variables. Cette langue spécifique, échappe d'autant plus à la contrainte de l'usage normatif et légitime d'une écriture institutionnelle officialisée comme littéraire, qui caractérise le canon français, qu'elle est produite par des écrivains dont les idiolectes puisent dans des différences socio-culturelles et géographiques qui sont d'une grande diversité.

Il s'agit alors de faire des distinctions non seulement entre des manières de dire qui constituent un ensemble de différences formelles, mais aussi entre des connotations variables, par rapport aux conventions et clichés de la culture française bien sûr, mais aussi variables entre elles.

Ces variations constituent des appropriations symboliques particulières, qui correspondent elles-mêmes à des expériences sociales et culturelles individuelles. L'expérience individuelle marque le texte d'écarts linguistiques, qui seront autant de signes à lire différemment selon les contextes culturels distincts, au sein desquels l'intentionnalité de chaque auteur varie. C'est dans l'analyse des variations de la valeur connotative de l'écriture, qu'on découvrira la manipulation symbolique qu'opèrent les différences de style chez ces écrivains. Le code de la langue, en tant que norme comprise et perçue de manière identique par un groupe homogène de locuteurs, est à redéfinir à partir des styles qui émergent de ces contextes différents.¹

Autrement dit, chaque écrivain a son style, né de l'interaction entre la langue et la littérature repères, le français standard et la littérature française d'une part, et la langue et la culture de son pays d'origine, dont il s'inspire pour créer une langue littéraire d'autre part. Pour arriver au sens et aux sens, il faudra alors fouiller le travail d'énonciation auquel se livre l'écrivain, pour en faire sortir les nouveaux signifiés nés de son imagination, qui vont discréditer les valeurs conventionnelles de l'écriture : connotations évidentes, références canoniques, interprétations familières, qui trouvent leur source dans une doxa littéraire, celle d'une francophonie postcoloniale.

Cette forme d'écriture interroge la nature même du langage, et le choix de la langue française : l'écrivain est face à deux langues qui engagent l'être dans deux postures différentes. Aussi, chaque auteur francophone postcolonial fonctionne dans un habitus linguistique singulier. Il s'agit d'un environnement qui se concrétise et s'individualise au croisement de contextes sociaux, ethniques et institutionnels qui diffèrent. L'appropriation de la langue comme outil de

¹ Dans *L'écriture décentrée, la langue de l'autre dans le roman contemporain*, Michel Laronde définit l'écriture décentrée comme « une écriture qui, par rapport à une Langue et une Culture centripètes, produit un texte qui maintient des décalages linguistiques et idéologiques. [...] ces écritures sont produites à l'intérieur d'une culture par des écrivains partiellement exogènes à celle-ci, et dont le débord (à la fois celui de l'écriture et celui de l'écrivain) exerce une torsion sur la forme et la valeur du message », Paris : L'Harmattan, 1996, p. 08.

création littéraire produit une écriture qui varie, en fonction du dynamisme que génèrent ces croisements et variations, et c'est ce dynamisme de l'écriture qu'il est commode d'appeler un style.

Aussi, ces écritures ne livrent tout leur sens qu'en étroite communion avec le champ géopolitique et socioculturel que les auteurs occupent dans le monde francophone. Le style ne se produit pas en dehors des expériences culturelles de la personne de l'auteur, qui est en position d'hybridité culturelle. Dans la mesure où la motivation de l'écriture est interprétée comme un désir ou un besoin de faire œuvre de témoignage sur le pays natal et les conditions de vie, de dénoncer les blancs et les déformations de l'Histoire coloniale, ou de tracer les lignes d'un féminisme maghrébin, la dimension dynamique et active de l'écriture doit être mise en avant pour favoriser une lecture culturellement juste de la dimension idéologique.

Assia Djébar et Leïla Sebbar s'interrogent sur leurs rapports ambigus aux différentes langues qui les constituent et sur la façon de représenter leurs identités hybrides à travers leur langue d'écriture. Dans *Ces voix qui m'assiègent* A. Djébar constate :

Ainsi ma parole, pouvant être double, et peut-être même triple, participe de plusieurs cultures, alors que je n'ai qu'une seule écriture : la française.¹

De fait, leurs œuvres mettent en scène « une prise de conscience d'une identité postcoloniale et inaugurent l'expression de cette identité à travers le français ».² Ces écrivains acceptent 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 ».³ Leurs identités pluridimensionnelles quand à elles se concrétisent dans un plurilinguisme diffus, ou encore dans une aspiration à un entrecroisement des langues qui abolirait les espaces, nostalgie d'un temps

¹ Op. Cit., p. 42.

² FERNANDES, Martine. Op. Cit., p. 182.

³ CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar*. Op. Cit., p. 19.

originel, antécédent à la Tour de Babel, celui d'une langue unique, d'une langue universel qui en poésie, est celle du symbole.

Au sujet de l'écriture de ces écrivains qui tentent de retrouver dans leurs écritures en langue française la multiplicité foisonnante de la langue et de la culture d'origine, Lise Gauvin écrit :

Autant de manière de travailler la langue française par le passage d'autres langues et de s'en approprier tout l'espace symbolique [...] ou de façon moins connoté, de détourner ou de dérouter la langue. Autant de façon de n'être pas chez soi dans la langue, d'en dévoiler l'altérité et, ce faisant, de la considérer comme une frontière poreuse et un lieu de passages et d'échanges.¹

Ce faisant, ils invitent le lecteur à constater la rencontre et le métissage des peuples, des cultures et des langues « dans un espace qui, lui aussi, mérite sa part de considération et de garantie pour l'avenir ».²

II. L'invention d'une langue littéraire ou comment habiter la langue de l'autre

Ce bref survol de l'histoire du plurilinguisme littéraire, montre à quel point cette notion est omniprésente dans la littérature, particulièrement dans les littératures écrites dans des langues dites étrangères pour leurs auteurs. Notre recherche nous a conduit au constat que la pluralité des langues semble avoir existé un peu partout à presque toutes les époques, et il suffit de voir la grande quantité d'études qui se penchent sur le sujet pour confirmer son importance.

En effet, plusieurs théoriciens ont cherché à décrire le plurilinguisme à l'œuvre dans certains textes littéraires, et ce à travers des théories et concepts clés qu'ils ont élaborés à partir de la langue de ces textes. Ces concepts sont précieux pour explorer le lien entre le plurilinguisme des écrivains et leur créativité, et pour penser de façon inédite l'articulation complexe entre norme linguistique,

¹ GAUVIN, Lise. « Passages de langues », in DION, Robert. LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. RIESZ, Janos. (Ss. dir. de). *Ecrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Op. Cit., p. 40.

² REDOUANE, Najib. « Francophonie littéraire du sud : des littératures en mouvance », Op. Cit., p. 18.

plurilinguisme et création littéraire, afin de signifier l'apport singulier des écritures plurilingues.

Loin d'être offerte à l'écrivain, la langue est donc un matériau en perpétuelle construction et parfaitement malléable. La complexité des phénomènes de contact des langues à l'écrit, et en particulier dans l'œuvre littéraire, se reflète dans la multiplicité de ces concepts forgés pour les décrire. Sans se superposer complètement, certains concepts se recoupent ou se complètent, et les nuances sont parfois ténues. Les stratégies mises en œuvre par les écrivains pour introduire leurs langues maternelles dans le champ de leur langue d'écriture sont nombreuses, et constituent finalement des notions de base à connaître dans le cadre du plurilinguisme littéraire, et qui nous font parcourir la plupart des textes littéraires francophones.¹

1. La bi-langue

Parmi les concepts élaborés par les écrivains francophones pour rendre compte de leur situation dans la langue, celui de bi-langue de l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi, a bénéficié d'un écho particulièrement favorable. Il s'agit pour l'écrivain de décrire et de théoriser une situation dans la langue qui fait appel à un contexte culturel multilingue. Ecrivain de langue française dont la langue maternelle est l'arabe, un idiome déjà double puisqu'il se partage en arabe classique et arabe dialectal, A. khatibi utilise le mot « bi-langue » pour la première fois dans une lettre-préface à un ouvrage de Marc Gontard, afin d'associer le travail des écrivains à celui des traducteurs. Il évoque ensuite la notion de chiasme pour rendre compte de ce processus de traduction, conscient ou inconscient, d'une langue à l'autre :

¹ Il est certain que le XXe siècle correspond à une « extraterritorialité » de l'écrivain, où la littérature est signée par un exil réel ou psychique, ce qui permet à Ricœur de rapprocher la langue maternelle de la langue étrangère : « L'ambition de déprovincialiser la langue maternelle, invitée à se penser comme une langue parmi d'autres et, à la limite, à se percevoir elle-même comme étrangère ». *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004, p.17.

Tant que la théorie de la traduction, de la bi-langue et de la plurilingue n'aura pas avancé, certains textes maghrébins resteront imprenables selon une approche formelle et fonctionnelle. La langue « maternelle » est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre, se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre à jour.¹

Cette avancée théorique, Khatibi la développe dans un chapitre de *Maghreb pluriel* intitulé « Bilinguisme et littérature ». À partir d'une analyse du roman *Talismano*², du tunisien Abdelwahab Meddeb, il rappelle que le paysage linguistique maghrébin est plurilingue, diglossie entre l'arabe classique et dialectal, le berbère, le français, l'espagnol au nord et au sud du Maroc. Ce qui entraîne, pour l'écrivain qui choisit d'écrire en français, un bilinguisme de fait dans lequel chacune des deux langues fait signe à l'autre :

Car, la langue étrangère, dès lors qu'elle est intériorisée comme écriture effective, comme parole en acte, transforme la langue première, elle la structure et la déporte vers l'intraduisible. [...] La langue dite étrangère ne vient pas s'ajouter à l'autre, ni opérer avec elle une pure juxtaposition : chacune fait signe à l'autre, l'appelle à se maintenir comme dehors. [...] Ce que désire la langue c'est d'être singulière, irréductible, rigoureusement autre. [La littérature maghrébine] est un récit qui *parle en langues*.³

Ce qui est en jeu dans l'écriture maghrébine est cette double extériorité de la langue : travail de transfert de langue à langue, qui s'opère à partir d'une première diglossie entre le parler maternel dialectal et l'arabe écrit. Plutôt que d'une nouvelle langue, il s'agit d'un code tiers qui entame une diglossie et la transforme. Situation complexe, car langue tierce, le français se substitue à la diglossie, en se traduisant lui-même du français en français. D'où l'expression parler en langues, qui amène Khatibi à conclure que la langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues

¹ KHATIBI, Abdelkébir dans sa préface au livre *La violence du texte*, de Marc Gontard, Paris : L'Harmattan, 1981.

² Paris: Sindbad, 1993.

³ KHATIBI, Abdelkébir. *Maghreb pluriel*. Op. Cit., p. 179. C'est l'auteur qui souligne.

internes et externes qui la font et la défont.¹ Par ce pluriel inhabituel, l'auteur indique la variété des arrangements possibles dans le langage. De fait, c'est bien ce rapport à la langue, cette relation entre les langues que l'on retrouve chez l'écrivain francophone postcolonial qui se veut passeur de voix, traducteur d'une langue à l'autre.

Ainsi naît l'écriture palimpseste, ou ce qui se travaille en quelque sorte sous la page blanche, l'effacement qui jaillit de la trace. Dans *Amour Bilingue*², publié à peine quelques mois avant *Maghreb pluriel*, le romancier a choisi de représenter sous forme de fiction ses propres énoncés théoriques. Le roman relate les relations amoureuses d'un couple d'origines et de langues maternelles différentes, unis dans le désir d'un au-delà de tout dualisme langagier. C'est ce que Réda Bensmaïa appelle « blanchir la langue, c'est-à-dire, au sens littéral, jeter du blanc, comme on le dit dans le vocabulaire des typographes, écarter une ligne d'une autre ».³

L'un des premiers théoriciens, Khatibi aura réussi à échapper à un certain dualisme de la pensée, qui consistait à discuter le problème de l'écriture maghrébine en termes de choix entre la langue française et la langue arabe. En posant la bi-langue comme « chance », « gouffre individuel », « et belle angoisse d'amnésie »,⁴ le romancier devient un exemple de cette hospitalité dans le langage, qu'il retrace chez certains écrivains, parmi lesquels : Segalen, Genet, et Duras.

¹ KHATIBI, Abdelkébir. « Ecrire les langues françaises », *La Quinzaine littéraire*, 16 mars 1985, p.17.

² KHATIBI, Abdelkébir. Paris : Fata Morgana, 1983. Récit allégorique aux confins de l'essai et de la fiction, qui fait de la bi-langue, (arabe- français) le personnage féminin central, à la fois mère et maîtresse. Le narrateur s'unit à elle dans l'océan, lui-même assimilé au langage, dans une confusion complète des sexes, selon le thème de l'androgynie, omniprésent chez Khatibi depuis *Le livre du sang* (1979). La langue n'est pas une idée abstraite, une catégorie intellectuelle sur laquelle le philosophe tiendrait un discours théorique, mais bien un être de chair et de sang, dont le corps déchaîne les passions. L'imaginaire de la langue passe ainsi le plus souvent par une allégorisation systématique qui recourt aux figures majeures de l'anthropomorphisme, tout particulièrement à la personnification.

³ BENSMAÏA, Réda. « Traduire ou blanchir la langue. Amour bilingue d'Abdelkébir Khatibi », in BUCI-BLUCKSMANN, Christine. *Imaginaire de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1987, p. 160.

⁴ KHATIBI, Abdelkébir. *Amour bilingue*. Op. Cit., p. 11.

À travers des expériences de traduction, confrontation, fascination, tissage et télescopage de langues, il transforme les oppositions en scénographie inédite : de l'autre dans la langue, il passe à l'autre de la langue, cette langue tierce -sans être pour autant nouvelle- à laquelle aspire tout écrivain : une langue plurielle, une plurilingue dont l'amplitude dépasse le concept de bi-langue.¹

Dans *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*², Jacques Derrida affirme que la situation d'un écrivain comme celle de Khatibi dans la langue est exceptionnelle, et en même temps exemplaire d'une structure universelle : « elle représente ou réfléchit une sorte d'aliénation originaire, qui institue toute langue en langue de l'autre : l'impossible propriété d'une langue ».³ Ce que corrobore Khatibi en avouant : « J'ai toujours senti que la langue en général, et le français en particulier, m'a été prêté ».⁴

Exemplarité aussi de tout écrivain maghrébin, dont l'inconfort même est garant du métier qu'il exerce. Exemplarité partagée par d'autres écrivains francophones qui, réfléchissant sur leur propre parcours, affichent de façon manifeste l'étrangeté d'une langue, que celle-ci soit maternelle ou seconde, et renvoient par là à la situation de tout écrivain pour qui la langue est le lieu par excellence d'un espace rêvé, utopique, avec tout ce que cette projection dans un ailleurs indéfini, peut avoir de paradoxal pour qui fait profession d'écrire. Les écrivains francophones, qu'il est plus juste de désigner sous le nom de « francographes », par leur situation à la croisée des langues, ont dû apprivoiser Babel. Ils ont perçu l'autre de la langue, cet entre/entre de tension et de fiction, voire de friction, qui l'informe et la transforme.

¹ Et c'est là le coup de génie de Khatibi qui ne cessera pas d'affirmer qu'il ne s'agit pas d'« arabiser le français » ou de « franciser l'arabe », mais simplement de reconnaître, dans le paradoxe de l'appartenance, ce qui advient à chacune de ces langues. La langue maternelle, ou ce que l'on peut appeler langue maternelle dans la multiplicité de parlers locaux, travaille dans la langue étrangère et vice-versa. C'est un double mouvement de reconnaissance: une langue plus l'autre, une langue dans l'autre, la rupture mais aussi la greffe, une intersection irréconciliable, et pourtant nécessaire, ce qui permet de dire l'abîme des langues et la possibilité même de son événement.

² Paris : Galilée, 1996.

³ Ibid., p. 22.

⁴ KHATIBI, Abdelkébir. *Civilisation de l'intersigne*. Rabat : Institut universitaire de la recherche scientifique, 1996, p. 36.

Ainsi, l'écrivain est un étranger professionnel qui traverse les frontières des langues, tout en travaillant dans la langue de son choix. Il les traverse, et s'intéresse aux points de passage et de résistance entre les langues, entre les pays, entre les civilisations. De la sorte, et dans l'espace de l'écriture, chaque langue insuffle son imaginaire à l'autre.

2. L'entre-deux langues¹

L'entre-deux figure parmi les concepts privilégiés par la critique littéraire universitaire de ces dernières années. Cela n'est pas étonnant, car la problématique de l'entre-deux est amplement présente dans la littérature contemporaine.² Dans la littérature maghrébine, la question de l'entre-deux reste incontournable et est posée de manière singulière.

D'origine algérienne, Assia Djébar vit autrement que le romancier marocain son rapport à la langue française.³ Dans la première partie de *Ces voix qui m'assiègent* elle pose la question de la francophonie, question extrêmement complexe puisqu'elle écrit en français, et qu'elle perçoit la voix de ses personnages dans d'autres langues, l'arabe sa langue maternelle, ou le berbère, ce qu'elle désigne comme la langue de souche de tout le Maghreb :

Les multiples voix qui m'assiègent, celles de mes personnages,
dans mes textes de fiction je les entends, pour la plupart, en

¹ À la bi-langue d'A. Khatibi, Assia Djébar préfère les notions de « voile », de « double » ou d'« ombre perdue », d'« entre-deux langues » ou de « tangage-langage », ne cachant pas ce que cette situation de bilinguisme -voire de plurilinguisme, puisqu'à l'arabe classique et à l'arabe dialectal s'ajoute le berbère- peut générer d'inconfort et de souffrance. *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*. Op. Cit., p. 51.

² L'entre-deux constitue depuis longtemps l'objet de nombreuses réflexions philosophiques au sujet de l'origine, de la relation que l'être humain entretient avec autrui, de la naissance du sens et de la possibilité de se connaître à travers le vécu des autres.

³ Ce rapport à la langue française, nous l'avons déjà évoqué au cours de notre deuxième partie. Elevée dans un contexte qu'elle décrit comme un « faisceau de langues », A. Djébar constate que le français a été pour elle « tunique de Nessus » synonyme à la fois de libération et d'obstacle. Libération parce qu'il a permis l'écriture et son dévoilement. Obstacle, car cette nouvelle forme de libération grâce à la langue, comporte aussi un versant négatif, une nouvelle forme de voile ou la conscience d'une distance, d'une impossibilité de rendre compte de certains registres d'émotions. Ce désert de la langue, cet empêchement de dire le discours amoureux, la romancière tentera de le contourner en retrouvant dans la langue française les sonorités, les rythmes de la langue arabe : « J'ai tenté de retravailler la langue française comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir », affirme-t-elle. « Territoire des langues », in GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Op. Cit., p. 25.

arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent de façon immémoriale.¹

Dans les accents vivants et touchants d'une francophonie mouvante, A. Djébar explore les voix qui l'assiègent, des voix de femmes en arabe dialectal et en berbère, des voix qu'elle restitue dans son français à elle, tissé de ce marmonnement multilingue. Dans les divers entretiens qu'elle a pu accorder, mais aussi dans ses différentes allocutions, elle n'a cessé de souligner l'importance de la partition de son œuvre en deux temps d'écriture ; le premier correspond au temps des « œuvres de jeunesse »,² le second temps et celui où, à partir de 1980 et de l'écriture autobiographique du *Quatuor*, se déploie une langue aux bruissements multilingues.

Un « bruire » qui ouvre des perspectives tout à fait nouvelles à l'écriture certes, mais aussi à la réflexion. Que peut bien signifier ce bruissement multilingue quand l'écriture est en langue française, ou encore, comment l'explicite l'écrivain dans ses textes de graphie française ?

Dans un autre chapitre de *Ces voix qui m'assiègent*, A. Djébar affirme que c'est la question du « pourquoi » qui se pose d'emblée à l'écrivain, souvent interrogé sur les raisons qui l'ont amené à écrire. Comme s'il était devant un tribunal, la question Pourquoi écrivez-vous? le somme de s'expliquer.³ Ainsi interpellé, l'écrivain pourrait, semble-t-il, dire vraiment les raisons de son entrée en littérature. Soumise à une telle interrogation, qui peut être plus politique que littéraire, l'auteur raconte qu'elle a un jour répondu: « j'écris, [...] à force de me taire! ». ⁴ Ces questions sont délicates pour l'écrivain, et deviennent encore plus complexes quand le problème de la langue dans laquelle se dit la tâche de l'écriture se superpose à toutes ces interrogations, comme le constate A. Djébar :

¹ DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*. Op. Cit., p. 29.

² Expression qu'elle emploie dans sa thèse d'état pour désigner l'ensemble des œuvres qu'elle avait écrites avant *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

³ DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*. Op. Cit., p. 07.

⁴ Ibid., p. 25.

À cette première question banale, une seconde souvent succède : Pourquoi écrivez-vous en français? Si vous êtes ainsi interpellé, c'est, bien sûr, pour rappeler que vous venez d'ailleurs.¹

Pour A. Djébar, l'écrivain serait par définition un être entre-les-langues, voire un être dans l'entre-des-langues. Cependant, le parcours de ces écrivains errant entre les langues présente des différences, non seulement en fonction de l'histoire personnelle de chacun, et des récits singuliers que constituent leurs écritures. Dans le cas des écrivains maghrébins de langue française, la trajectoire langue-écriture est traversée par l'histoire des colonisations, une histoire qui marque et qui brise dans bien des cas, l'histoire individuelle.

Son essai critique *Ces voix qui m'assiègent*, suggère une lecture décentralisatrice des écritures-modèles qui encerclent les voix de l'écrivain. D'après l'auteur, la francophonie a un territoire multiple certes; mouvant et complexe, certainement. Elle est en outre censée avoir un centre fixe, d'où « parlent, écrivent et discutent des Français dits de souche ».² Aussi, elle choisit résolument une écriture de « l'entre », et des jeux de résonances et de passages des langues, y compris l'anglais qui s'est ajouté aux langues dont elle a hérité :

Ainsi, dans l'entre-deux langues de mon titre, il y a d'abord « l'entre », le *between*, mais pour faire un jeu de mots facile en français, si cet « *entrebetween* » devient « antre », un antre – en anglais *a cave* – c'est-à-dire un ventre noir, une cave obscure, comment s'enfantera peu à peu un écrit pour les créateurs?³

Dans ces histoires de manque et de surplus, d'absence et d'excès, les écrivains créateurs doivent trouver, du fond de leur « antre », des mots pour dire l'inouï de leur situation, ils doivent enfanter d'admirables récits qui s'enfanteront eux-mêmes à force de séduction et de douleur. Et sur les traces de cet enfantement, d'une cave obscure, la mère (une mère et peut-être plus d'une mère) parlera aussi. Si dans le dialogue Derrida/Khatibi les langues semblent se profiler entre la figuration et l'anéantissement d'un spectre de mère (et de langue maternelle),

¹ Ibid., p. 09.

² Ibid., p. 07.

³ Ibid., p. 33.

chez A. Djébar, cette présence/absence de la mère (et de ses langues) fait entrée dans le récit par une voie avant tout corporelle.¹

L'entre-deux langues, l'expérience psychique de l'entre-deux se joue alors soit selon une ligne de partage, de coupure, de démarcation, soit selon une ligne de passage, de contact, de combinaison entre les langues. D'une langue à l'autre, sur le fil fragile et précaire de leur séparation, le sujet se vit comme double, fantôme ou mensonge, voué au silence et au vide. À l'inverse, d'une langue à l'autre, peuvent se créer des passages, des voies de contact, de connexion, d'association entre parcours affectifs et émotionnels, c'est alors un effet de ponctuation subjective que l'alternance ou le mélange de langues met en relief, la tension ou l'écart constitutifs du sujet lui-même.

Qui écrit ne peut rester à la surface de la langue, ainsi, cette expression de l'entre-deux langues décrit la situation dans laquelle se trouvent tous les écrivains ex-colonisés. L'auteur insiste sur le fait que les écrivains francophones ne se situent pas « sur les marges » de la langue (d'une langue, de deux langues, ou de plusieurs langues), donc sur un terrain incertain, un *no man's land*, mais qu'ils avancent forcément jusqu'au « feu » de la langue, donc jusqu'au cœur du conflit, parce qu'il y a toujours conflit, guerre et lutte quand il est question des langues. L'écriture naît à l'endroit où les différentes langues en présence s'entrecroisent et non dans ce terrain frontière peu sûr qui entoure les langues.

3. L'interlangue

Comme l'indique Lise Gauvin, toute langue d'écriture est une construction à l'intérieur de la langue commune. En effet, l'écrivain se voit obligé de réinventer la langue, de créer sa propre langue d'écriture, selon sa relation avec le public ou l'image des destinataires qu'il se fait, et il existe une surconscience linguistique

¹ La voix de la mère se fait entendre lorsque l'écrivain se met à l'écoute du cri, des cris des femmes, car « enfin, la voix renvoie à la voix et le corps peut s'approcher du corps ». *L'Amour, la Fantasia*. Op. Cit., p. 184.

de l'écrivain qui est amené à penser la langue.¹ Écrire devient de cette façon, un véritable acte de langage car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un procès littéraire, qui dévoile ainsi le statut d'une littérature donnée. La langue littéraire est donc construite à partir de la langue commune, et elle y participe foncièrement en contribuant à établir son statut.²

Le code linguistique est véritablement le matériau de l'écrivain, et Dominique Combe affirme que chaque langue véhicule une « vision du monde »,³ propre à une culture donnée. Le fait de changer de langue, pousse l'écrivain inévitablement à voir et à penser le monde de façon différente. Deleuze considère que l'écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, à l'instar de l'affirmation de J. Derrida : « Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne ».⁴ Pour Kristeva, les écrivains sont nécessairement des « constructeurs de langues ».⁵

Comme le souligne D. Maingueneau, dans tout procédé créatif l'écrivain est contraint « d'élire la langue qu'investit son œuvre, une langue qui, de toute façon ne peut pas être *sa* langue »,⁶ et le linguiste ajoute, à propos des contraintes des codes collectifs (langues et genres) : « Il [l'écrivain] se voit imposer, quand il veut produire de la littérature, une langue et des codes collectifs appropriés à des genres de textes appropriés ».⁷ C'est ce que l'auteur appelle interlangue, c'est-à-dire le dialogue permanent entre différentes langues et usages. Pour l'auteur, l'écrivain s'approprie la langue qu'il utilise en l'adaptant aux genres des textes et aux thématiques.

¹ GAUVIN, Lise. « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque », in *Littérature*, N° 121, 2001, p. 105.

² Voir à ce sujet MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

³ COMBE, Dominique. *Poétiques francophones*. Op. Cit., p. 77.

⁴ DERRIDA, Jacques. Op. Cit., p. 15.

⁵ KRISTEVA, Julia. « L'autre langue ou traduire le sensible ». *Textuel*, N° 32, 1997, p. 161.

⁶ MAINGUENEAU, Dominique. Op. Cit., p. 139. C'est l'auteur qui souligne.

⁷ *Ibid.*, p. 140.

En effet, la paternité du terme interlangue (de l'anglais interlanguage) revient à Larry Selinker¹, qui l'utilise le premier dans le domaine de la didactique des langues étrangères. La notion est née de l'attention portée par les didacticiens aux erreurs des apprenants, au cours du processus d'enseignement/apprentissage d'une langue donnée. Elle désigne un état de la langue en phase d'acquisition, la langue en formation, en gestation si l'on veut. Vogel en propose la définition suivante :

La langue qui se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue-cible. Dans la constitution de l'interlangue entrent la langue maternelle, éventuellement d'autres langues étrangères préalablement acquises, et la langue-cible.²

L'interlangue représente un des concepts clés pour caractériser les littératures francophones. Les écrivains francophones convoquent désormais dans leurs récits des réalités contrastées, tenant à une multitude de registres culturels et de langues. Ceux-ci mêlent différents idiomes venus du monde d'entier. Ainsi ce qui a commencé dans les écrits postcoloniaux comme une créolisation du français, est devenue un processus de migration littéraire massive, de transplantation, et de fertilisation. Par-là même, ces auteurs participent à une mondialisation de la langue de l'ex-colonisateur et de la littérature qui s'en autorise car - et on le sait depuis l'expérience glissantienne du langage- le multilinguisme et la créolisation sont une notation de l'écriture du monde. Glissant de ce point de vue théorise :

On conçoit vite qu'il s'est de tout temps maintenu des endroits de créolisation (les métissages culturels), mais celle qui nous intéresse aujourd'hui, porte sur la totalité-monde. Une fois réalisée cette totalité [...] un tel chatoiement de l'étant éclabousse dans mon langage : notre commune condition est ici le multilinguisme. J'écris désormais en présence de toutes les

¹ Professeur émérite de linguistique à l'université du Michigan

² VOGEL, Klaus. *L'interlangue. La langue de l'apprenant*. Toulouse : PUM-langues, 1995, p. 19. [Traduit de l'allemand par Jean-Michel Brochée et Jean-Paul Confais].

langues du monde, de la nostalgie poignante de leur devenir menacé.¹

Ce multilinguisme dans lequel plonge l'écrivain francophone, fait de lui un « passeur de langue »,² et un voyageurs entre les cultures qui s'approprie la langue de l'autre, la viole et condamne sa dimension impératrice. Perversion linguistique qui débouche parfois sur un acte de déstabilisation de la langue. À propos de ces écrivains Jean-Marc Moura écrit :

L'auteur post-colonial est un véritable passeur de langue dont la création maintient la tension entre deux (ou plusieurs) idiomes et parfois même, dans le cas de l'interlangue, rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre.³

Un tel hétérolinguisme nous fait découvrir la variété du monde. L'écrivain francophone de la sorte, dit le monde et son imaginaire, car le divers du monde a besoin de l'encens du monde. L'éclat des littératures orales est ainsi venu non pas remplacer l'écrit, mais en changer l'ordre. « Ecrire c'est vraiment dire : s'éprendre du monde sans se disperser, ni s'y diluer ».⁴ L'interlangue participe ainsi des poétiques diverses et multiples, qui transcrivent l'imaginaire du monde dont parle encore Glissant :

L'idée du monde s'autorisera de l'imaginaire du monde, des poétiques entremêlées qui me permettent de deviner en quoi mon bien conjoint à d'autres, en quoi sans bouger il s'aventure ailleurs, et comment, il m'emporte dans ce mouvement immobile.⁵

4. La théorie postcoloniale

Dans son sens le plus général et le plus large, la francophonie signifie simplement aujourd'hui, que la langue française réunit miraculeusement un

¹ GLISSANT, Edouard. *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard, 1997, p. 236.

² Ce qui signifie qu'il se fixe comme projet de réaliser un métissage, ou plutôt une alchimie particulière : transmuter d'une langue dans l'autre ce qui semblait devoir rester irréductible, ce qui normalement ne passe pas, parce que tellement attaché aux arcanes de l'expression dans la langue d'origine. On a souvent défini la poésie comme ce qui résiste à la traduction. C'est cette impossibilité que l'écrivain francophone, passeur de langues, vient contester par sa pratique de la contrebande langagière.

³ MOURA, Jean-Marc. « Critique post-coloniale et littératures francophones africaines » in DIOP, Samba. *Fictions africaines et post-colonialisme*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 80.

⁴ GLISSANT, Edouard. *Traité du Tout-Monde*. Op.cit., p. 121.

⁵ Ibid., p. 120.

certain nombre d'écrivains de par le monde. Mais que recouvre au juste la notion confuse de littératures francophones ? On serait bien en peine de le dire. Pas plus que l'on ne sait avec précision ce qu'est un écrivain francophone.¹ Ces problèmes de simple définition, s'ils font l'objet de questionnements récurrents, ne donnent lieu qu'aux opinions les plus contradictoires et embarrassées, ils sont assurément bien loin d'être réglés. Aussi le devoir d'élucidation théorique préalable, nécessaire à tout exercice critique devrait-il se faire impératif.²

Littératures francophones et théorie postcoloniale de Jean-Marc Moura constitue un apport majeur à la tâche urgente, de construire et de fonder en raison le champ des études francophones. Ce travail recompose le paysage intellectuel d'une recherche riche et éclatée, dessine de nettes perspectives, ouvre des chantiers nouveaux, mais surtout jette les bases du système raisonné qui manquait. En effet, la notion de francophonie se trouve si chargée de significations ambivalentes, que l'on pourrait céder à la tentation, à moins que ce ne soit à la faiblesse, de renoncer à en user comme outil d'analyse littéraire. Elle est susceptible d'acceptions qui, bien qu'elles se recoupent, ne sont pas du tout superposables.

Il existe trois usages, légitimes en leur ordre, mais qui perdent tout à être confondus. On distinguera le sens linguistique et le sens institutionnel afin de les dissocier d'un sens spécifiquement littéraire, définissant le véritable objet des

¹ Rares sont d'ailleurs les écrivains dits « francophones » qui acceptent sans réticence ni réserve, de se voir appliquer cette dénomination, quand ils ne la rejettent pas avec véhémence.

² Et pourtant, dans cet incontestable vide conceptuel, les études francophones malgré leur place encore exigüe dans l'institution universitaire française, semblent se porter au mieux. Elles forment un secteur bien vivant, un canton fort animé de la recherche : monographies, recensions critiques, revues, colloques, manuels et même instruments bibliographiques, abondent et se multiplient et l'on assiste même depuis peu à une inévitable et sans doute heureuse division du travail, à une spécialisation ou, si l'on veut, une parcellisation géographique tendant à sectoriser un domaine vaste et diversifié, animé par un indéniable dynamisme. Il est donc nécessaire de former un concept cohérent des littératures francophones, si toutefois l'on veut enfin et une bonne fois pour toutes renoncer à les considérer comme de simples annexes de la littérature française. La formation d'un corpus sinon définitif du moins délimité avec netteté, l'identité (ou les identités) de l'auteur ; la langue (ou les langues) qu'il écrit (ou n'écrit pas), son rapport au monde, à l'histoire, à la nation, à la société, la réception et la diffusion de l'œuvre : autant d'épineux problèmes que la situation singulière de l'écriture francophone interdit d'éluder, et dont la solution ne peut manquer de concerner tous ceux qui s'intéressent au devenir de la littérature contemporaine en général.

études francophones.¹ À cet esprit de confusion qui sévit encore dans de nombreuses recherches, « l'étude postcoloniale peut être une forme de remède ».² Elle permet de « dégager certaines particularités des littératures d'expression française, par référence à d'autres littératures europhones, et de définir l'ensemble littéraire découpé par cette critique, c'est-à-dire le corpus postcolonial ».³

Le terme « postcolonial » ne doit pas se comprendre dans un sens étroitement chronologique, mais dans son acception telle que l'ont forgée des théoriciens encore peu connus en France comme Gayatri Spivak, Edward Said, Homi Bhabha. Ces universitaires dans les années soixante, ont été amenés à la fois par leur expérience d'immigrants, par leur réflexion sur le passé colonial, et par leur lecture des philosophes et essayistes tels que Derrida, Deleuze, Memmi, ou Fanon, à entreprendre de déconstruire le canon occidental, à porter le soupçon sur l'ethnocentrisme foncier des littératures et des théories esthétiques européennes.

Sensibles à la géopolitique de la littérature, attentifs aux séquelles du grand mouvement de destruction de civilisations que fut la colonisation européenne, ils ont pris la mesure des traces que l'hégémonie occidentale a imprimées sur plus de trois-quarts des peuples dans le monde. Ainsi, le terme « postcolonial » renvoie à toutes les cultures que le processus impérial a affectées depuis la colonisation jusqu'à aujourd'hui : Afrique, Australie, Bangladesh, Canada, Caraïbes, Inde, Malaisie, Malte, Nouvelle-Zélande, Pakistan, Singapour, îles du Sud Pacifique, Sri Lanka.

Ces suites de la colonisation sont politiques et économiques, mais elles concernent toutes les formes de vie culturelle que la domination du centre, quand

¹ La francophonie est d'abord un phénomène linguistique complexe, difficilement isolable des conditions historiques et sociales qui l'ont produit. Le moins que l'on puisse en dire est que les éléments qui la composent ne forment pas une communauté linguistique, tant sont hétérogènes les différentes parties de cet agrégat sans unité. En suite, la francophonie, relayée par un réseau d'organisations gouvernementales ou associatives, est un instrument économique-politique au service de la politique culturelle de la France à l'étranger, et l'on peut la concevoir comme un auxiliaire précieux ou contestable (selon le point de vue) dans la guerre que se livrent les États au moyen des langues. Enfin, dans son acception littéraire/culturelle, elle ne peut donc être qu'une « construction historique répondant à un système de valeurs et de normes assez largement indépendant de l'usage linguistique ». MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Op. Cit., p. 34.

² Ibid., p. 35.

³ Ibid., p. 09.

elle ne les a pas éradiquées, a durablement perturbées, infléchies, modifiées : les littératures nées de ces transformations (pour certaines d'ailleurs bien avant la décolonisation proprement dite), constituent un idéal laboratoire d'observation de ce devenir postcolonial, dans la mesure où elles mettent en cause l'impérialisme même qui les a suscitées. Les études postcoloniales ont donc pour vocation de décrire et d'analyser les phénomènes d'appropriation ou d'abrogation, de soumission ou de résistance, de rejet ou de greffe, qui sont au travail dans les littératures dites postcoloniales.

Dans cette nouvelle perspective, ce n'est plus le critère linguistique qui est déterminant mais la position historique, la relation entretenue avec le passé de la domination coloniale. La détermination linguistique (situation de diglossie) sans cesser d'en être un élément majeur, n'est plus un élément fondateur de ce que Michel Beniamino appelle les littératures en contact. Il faut désormais prendre en compte les situations des œuvres, dans toute leur diversité (historique, géographique, sociolinguistique, sociologique) mais en les rapportant à une mesure commune qu'est le fait capital de l'expansion coloniale.¹

La critique postcoloniale a souligné que la condition de colonisé a marqué les textes des écrivains francophones, pour en devenir la représentation culturelle d'un processus de contestation et de résistance, la subversion d'un héritage culturel et littéraire de la métropole. Cette critique a également remarqué que la condition de colonisé a favorisé l'apparition de pratiques textuelles, qui se définissent par le fait de mettre en jeu l'expérience de la colonisation et de l'indépendance. Sous l'optique postcoloniale, les textes du Maghreb manifestent les rapports parfois difficiles voire contradictoires entre le Maghreb et la France.²

J-M Moura propose de recourir, dans l'analyse des œuvres postcoloniales francophones à la problématique de l'énonciation :

¹ Cette nouvelle délimitation du corpus conduit par exemple à exclure les littératures belges et suisses traditionnellement admises au sein des littératures francophones mais commande de rapprocher les littératures africaines anglophones, lusophones et francophones.

² Ce que toutes ces littératures ont en commun au-delà de leurs caractéristiques régionales distinctes et spécifiques, c'est qu'elles émergent dans leur forme présente de l'expérience de la colonisation, et se sont affirmées en mettant en avant la tension avec le pouvoir impérial, en mettant en valeur leurs différences par rapport aux présomptions du centre impérial. C'est ce qui les rend distinctement postcoloniales.

La perspective postcoloniale me semble fondamentalement concernée par l'analyse de l'énonciation : non seulement elle s'attache aux rites d'écritures, aux supports matériels, à la scène énonciative (tout élément relevant d'une étude habituelle de la littérature), mais elle le fait selon une direction particulière puisqu'elle réfère ceux-ci aux pratiques coloniales, à l'enracinement culturel et à l'hybridation caractéristique d'un contexte social.¹

Cette orientation constitue une solution élégante et féconde aux conflits que pose l'enracinement problématique des écrivains francophones, qui se trouvent situés au carrefour de multiples univers symboliques, entre modernité et tradition, entre leur tellurisme particulier et leurs lieux de résidence, entre des modèles occidentaux imposés ou assumés et des modèles ancestraux hérités ou réinventés :

L'énonciation est conditionnée par la façon particulière qu'a chaque culture d'absorber et de s'appropriier l'impact de la culture dominante. La critique postcoloniale étudie la manière dont chaque auteur, chaque œuvre gère son rapport à son lieu et l'investit.²

Ainsi, on peut éviter sans mal les deux travers, souvent dénoncés, des études francophones : ignorer la signification littéraire des œuvres étudiées, pour ne s'attacher qu'à leur valeur historique, à leur portée idéologique, ou faire abstraction de leur ancrage socio-historique pour célébrer, selon la formule-cliché que l'on peut encore lire ici et là, leur exquis enrichissement de la langue française. Mais bien plus que tout, si l'écrivain francophone veut échapper à un exotisme complice de l'impérialisme colonial, il est sommé d'être créateur de formes nouvelles, de recomposer les espaces et les chronologies, de plier les formes littéraires héritées de la littérature occidentale.

¹ MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Op. Cit., p. 38.

² Ibid., p. 44.

5. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone¹

La conscience linguistique désigne le processus mental au cours duquel l'attention d'un locuteur se concentre ou bien sur l'ensemble de la langue mise à sa disposition, ou bien sur sa propre activité en matière de production et de compréhension des messages verbaux. Elle se concrétise dans un langage métalinguistique, qu'il s'agisse de discours intérieur ou d'énoncé effectifs. Joseph Herman distingue deux types de comportements linguistiques conscients : la conscience de langue, et la conscience de parole.²

La conscience de langue consiste en un ensemble de réflexions que les sujets parlants développent sur leur propre langue, dialecte ou sociolecte. Ces réactions englobent les jugements de valeurs, les jugements d'acceptabilité ou de grammaticalité, visant à situer ce qui leur paraît être la norme, toutes opinions évidemment conditionnées par les attitudes et les sentiments de chacun vis-à-vis du groupe national, social, local, dont il fait partie. Elle relève donc de l'auto-identification et de l'auto-évaluation.

Les écrivains dont la langue d'écriture est différente de leur langue maternelle, ne disposent pas d'une telle conscience vis-à-vis de leur langue d'adoption. Il en résulte souvent une plus grande liberté dans la création littéraire :

Ecrire en langue étrangère a beaucoup d'inconvénients. Mais il a aussi des avantages. Et en tout cas, au moins un avantage : cela donne une distance beaucoup plus grande par rapport à la langue. On n'a pas d'automatisme. En tout cas, moins que dans sa langue maternelle. [...] Rien ne va de soi. Et pendant qu'on écrit, on ne s'écoute pas seulement soi, mais on a plus tendance à écouter la langue elle-même et à soulever les différentes couches de sens, pour voir ce qu'il y a en dessous, et éventuellement pour jouer avec.³

¹ Ayant travaillé pendant plus de vingt ans sur les rapports entre langue et littérature dans le cadre des littératures francophones, Lise Gauvin, écrivaine canadienne a mis en place ce concept, dans son article intitulé « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Op. Cit.

² HERMAN, Joseph. « Conscience linguistique et diachronie », in *Bulletin de la société de linguistique de Paris*. N°84, 1989, p.02.

³ MARTIN, Patrice. DREVET, Christophe. Op. Cit., p.287.

La conscience de parole renvoie à l'attention que réserve un locuteur ou son interlocuteur à l'activité de production ou de compréhension des énoncés lors du déroulement de l'acte de communication lui-même. Les commentaires métalinguistiques introduits par les auteurs au sein de leurs œuvres en relèvent, ainsi que les retouches formelles apportées à leurs productions. Ici encore, l'écrivain allophone se signale par une attitude fréquente d'autocorrection, une pratique éminemment beckettienne.

Les études littéraires confèrent à la notion de conscience linguistique une acception plus politique et stratégique.¹ La place que la langue d'écriture occupe dans la conscience des écrivains est primordiale pour le statut de la littérature qui s'exprime dans cette langue. Alain Ricard restitue grâce à ce constat, la complexité linguistique des littératures en Afrique noire et en éclaire la richesse.² Les auteurs francophones, partagés entre deux ou plusieurs langues, lorsqu'on les questionne sur les raisons de leur choix d'écrire en français, recourent à des explications qui révèlent l'intériorisation d'une certaine conscience de la langue de l'Autre, bâtie le plus souvent sur des clichés, véhiculés historiquement par l'école, et par les locuteurs français dont ils ont désormais pris le relais.

On retrouve d'une part l'attraction intellectuelle, mais aussi sensuelle qu'exerce sur eux le français, d'autre part, une fascination pour sa logique et sa clarté à travers les illustrations qu'en ont données de grands auteurs. La rigueur supposée du français est vécue par certains écrivains comme une délicieuse contrainte, un carcan susceptible d'emprisonner les exubérances de la langue maternelle, et tant pis si la mutation volontaire conduit au purisme et à la convention.

Mais l'écriture en français, et surtout la culpabilité qu'elle peut entraîner, entretient en contrepartie chez de nombreux auteurs une mauvaise conscience, qui profite à la littérature en la préservant de l'académisme et engendre une pratique d'écriture subversive. L'entreprise de déconstruction de la langue française, la volonté de creuser dans le français universel un petit trou, dans

¹ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur l'ouvrage : *Conscience linguistique et lecteurs littéraires*, de WEINRICH Harald. Paris : Maison des sciences de l'homme, 1989.

² RICARD, Alain. *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : CNRS/Karthala, 1995.

lequel on est chez soi et on est à l'aise, est une manière de s'approprier la langue en favorisant, pour reprendre les termes de l'écrivain congolais Henri Lopès, la décolonisation mentale.

Nous pouvons affirmer que les littératures francophones ont en commun d'être de jeunes littératures, et leurs écrivains de se situer à la croisée de plusieurs langues. Dans un pareil contexte, les questions de représentation langagières prennent une importance particulière, qu'on aurait tort d'attribuer à un essentialisme quelconque des langues, mais qu'il faut voir plutôt comme « le désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique ».¹

Il apparaît en effet qu'un dénominateur commun des littératures dites émergentes, et notamment francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue, et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles, ou tout au moins concurrentielles, qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donne naissance à cette surconscience linguistique, dont les écrivains francophones ont rendu compte de diverses manières.

Surconscience linguistique, c'est-à-dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme espace de fiction voire de friction, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Ecrire devient alors un véritable acte de langage, car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un procès littéraire, plus important que les procédés mis en jeu. Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature et son intégration/définition des codes.

¹ GAUVIN, Lise. « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », Op. Cit., p. 09.

Cet acte engendre aussi bien la place d'une littérature sur l'échiquier mondial que les modalités d'écriture, c'est-à-dire les poétiques individuelles.¹ Ainsi la surconscience linguistique de l'écrivain francophone est-elle avant tout :

Une conscience de la langue comme d'un vaste laboratoire de possibles, comme d'une chaîne infinie de variantes dont les seules limites sont un certain seuil de lisibilité, soit la compétence du lectorat, mais d'un lectorat à provoquer autant qu'à séduire. Dans ces textes ouverts au tremblement de la langue et au vertige polysémique se profile l'utopie d'une Babel apprivoisée.²

Les écrivains francophones reçoivent ainsi en partage une sensibilité plus grande à la problématique des langues, sensibilité qui s'exprime par de nombreux témoignages attestant à quel point l'écriture pour chacun d'eux, est synonyme d'inconfort et de doute. La notion de surconscience renvoie à ce que cette situation d'inconfort dans la langue peut avoir d'exacerbé et de fécond. Elle permet, à côté de celle d'insécurité définie par les linguistes, de mettre en évidence le travail d'écriture, de choix délibéré que doit effectuer celui qui se trouve dans une situation de complexité langagière. Ce que le poète québécois Gaston Miron a un jour résumé dans une admirable formule : parfois je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue.³

Cette surconscience linguistique a donné lieu aussi bien à un métalangage, qu'à un imaginaire de la langue/des langues, qui s'exprime soit dans des positions explicites, soit par des propositions textuelles, comme la thématization ou encore l'utilisation de divers procédés qui témoignent de tension à l'intérieur de la langue d'écriture. La notion de surconscience linguistique recouvre donc à la fois un sentiment de la langue, une pensée de la langue et un imaginaire des langues.

¹ Il s'agit à la fois d'une conscience exacerbée de la langue qui entraîne une interrogation constante sur les pratiques langagières et d'un inconfort fondamental et fécond résultant des tensions entre les différentes variétés de langue qui représentent tout aussi bien des tentations que des interdits. L'écrivain francophone est, plus encore que les autres, étranger à sa propre langue et sa situation particulière, oriente son travail de création et de transformation de la langue.

² GAUVIN, Lise. « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », *Op. Cit.*, p. 10-11.

³ En effet, il y a dans cette phrase l'expression de l'envers et l'endroit d'une même réalité, soit la possibilité de naufrage ou d'invention, d'invention et de naufrage, l'un et l'autre inextricablement liés.

Cependant, de quelque côté que l'on se place, le sentiment qui s'exprime est toujours celui d'une distance, d'une différence, voire d'une étrangeté. Tout écrivain doit trouver sa langue dans la langue commune car, on sait depuis Proust et Sartre qu'un écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même s'il s'agit de sa langue maternelle. Mais la surconscience linguistique qui affecte l'écrivain francophone, et qu'il partage avec d'autres minoritaires, l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a-normatif.¹ Pour lui rien ne va de soi. La langue est sans cesse à reconquérir. Partagé entre la défense et l'illustration, il doit sans cesse négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non.

La pratique langagière de l'écrivain francophone est fondamentalement une pratique de soupçon. Elle s'est traduite par une série de positions, de réflexions et de manifestes dont l'objectif était de rendre compte d'une situation vécue le plus souvent de façon douloureuse, ou à tout le moins problématique. D'où un engagement dans la langue, un *Langagement*² dont les effets se retrouvent aussi bien dans les concepts mis en œuvre que dans les stratégies narratives adoptées.

Cet exposé des différents concepts définissant ce qui caractérise les littératures dites francophones, révèle d'abord le lien constant entre les poétiques romanesques et les conceptions de la langue, qui sont les unes et les autres en transformations continues et parallèles. Les tentations du réalisme à l'origine de la création romanesque, et que l'on retrouve sous diverses formes dans les œuvres littéraires, ne disparaissent jamais complètement, mais elles sont assez vite dépassées par des expérimentations qui mettent en évidence la littérature comme invention et construction plutôt que comme représentation.

¹ Imposée comme un instrument de domination, la langue du colonisateur est devenue tellement familière aux colonisés, qu'ils ont cessé de la sentir comme étrangère. Cette appropriation de la langue des maîtres a permis aux colonisés de participer clairement à la civilisation universelle en faisant reconnaître leur existence : je parle et j'écris leur langue, donc je suis. Les premières œuvres écrites en français par des colonisés, manifestent souvent un tel projet, en faisant le choix de la correction, voire de l'hypercorrection linguistique et de l'académisme stylistique. Il s'agit de manifester son excellence en s'inscrivant dans la norme acceptée. La réception critique dans la presse française des premiers romanciers maghrébins comme Mouloud Feraoun, insiste beaucoup sur la pureté presque classique de ces œuvres venues d'outre-mer.

² Terme utilisé pour la première fois par Lise Gauvin dans son livre portant le même titre. Montréal : Boréal, 2000.

Chapitre VI

L'hospitalité des langues ou ce que peut la littérature

I. Edouard Glissant : la créolisation comme nouvel idéal humain

Depuis quelques décennies, les lettres francophones des Antilles connaissent un formidable essor. Sous la plume d'une nouvelle génération d'écrivains, arrivés sur le devant de la scène dans les années 80 et 90, la littérature antillaise s'est profondément renouvelée, abandonnant le thème de la négritude popularisée par plusieurs écrivains, dont le plus célèbre serait Aimé Césaire. Contrairement à leurs prestigieux aînés, qui avaient fait de leur identité africaine la source mythique et l'horizon de leur inspiration, les écrivains antillais contemporains se veulent avant tout « créoles », et puisent la matière de leurs œuvres dans l'expérience du brassage qui structure le vécu antillais.

Edouard Glissant est l'une des figures majeures de ce nouveau littéraire à l'œuvre sous les tropiques françaises, sans appartenir tout à fait à la génération des écrivains créolistes.¹ Poète et écrivain martiniquais, penseur de la Caraïbe et penseur du monde, E. Glissant eut le courage de réfléchir sur les mouvements complexes qui déterminent l'existence culturelle des hommes, en assumant sa condition de poète. En faisant de l'écriture et de la réflexion un métier, Glissant préconise que le rôle de l'écrivain et de fouiller par-dessous l'apparence des choses, pour tenter de dégager des lignes de force. Aussi, il lui faut « mettre en relation les lieux, les cultures, et les imaginaires du monde ».²

D'abord chantre de l'Antillanité, il a milité pour un « enracinement fondamental dans les réalités du pays antillais ».³ Dans cette perspective, il s'est penché sur les phénomènes de créolisation linguistique et culturelle qu'il a analysés, et dont il a rendu compte en 1981 dans *Le Discours antillais*. Par la suite, opposé à toute idée ayant pour corollaire un impératif de repli sur soi ou

¹ Philosophe de formation, l'homme est avant tout un penseur qui a développé à travers ses écrits protéiformes une réflexion originale et poétique sur le métissage en cours dans le monde contemporain, devenu un « Tout-monde » ou un « chaos-monde » dans lequel « tout change en s'échangeant ».

² GLISSANT, Edouard. *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard, 1981, p. 160.

³ Ibid., p. 166.

d'enfermement, il en est venu à proposer un concept censé pouvoir révolutionner les mentalités des antillais, tout autant que celles des autres peuples : le Tout-Monde.¹

À la base de l'ensemble de la théorie d'E. Glissant, il y a le concept de créolisation que l'auteur va introduire depuis ses premières œuvres. Or la fortune du terme créolisation ne s'explique que par un paradoxe : emprunté au langage des linguistes qui ont décrit scientifiquement la formation des créoles, en l'étendant progressivement aux phénomènes culturels, il s'est autonomisé vis-à-vis de ces approches linguistiques, pour désigner progressivement les faits socioculturels dans leur globalité, sans plus tenir compte des processus spécifiques mis à jour par les linguistes.²

Dans l'œuvre de Glissant, le terme de créolisation apparaît dès 1981, mais il n'est pas encore central dans la pensée de l'auteur. Il intervient dans le contexte d'une définition de l'Antillanité, opposé à la créolité, alors essentiellement associée à un militantisme linguistique dans lequel Glissant voit un enfermement :

La « Créolité » adopte ce dont notre langue a souffert (le monolinguisme discriminant) et ignore les histoires antillaises : ce qui nous unit aux Jamaïcains et aux Portoricains, par-delà les barrières des langues.³

À la défense identitaire du seul créole, E. Glissant oppose donc une définition de l'Antillanité, dans laquelle les formations linguistiques ne sont qu'un des

¹ Ce fut d'abord l'archipel des Caraïbes qui constitua pour l'auteur une sorte de laboratoire de la créolisation, du fait de son histoire meurtrière. À partir du XVIIe siècle, les Caraïbes, et plus généralement les Antilles, furent effectivement les terrains d'une lutte acharnée entre différentes puissances colonialistes, qui cherchèrent à en faire des reproductions en miniature de leur propre territoire. (Angleterre, France, Pays-Bas, Espagne). Elles furent également le lieu de l'extermination d'indiens des Caraïbes, et de la traite d'africains, réduits en esclavage par ces mêmes puissances européennes. Aussi, Glissant s'engagea à travers son œuvre de manière virulente contre le colonialisme.

² Le terme créolisation a envahi ces dernières années les champs de la critique littéraire et de l'anthropologie, se substituant aux termes de métissage, de transculturation, ou d'acculturation, tant dans l'aire francophone, que dans les aires hispanophones et anglophones des Caraïbes. De nombreux intellectuels, à la suite d'Edouard Glissant qui, depuis les années 80, l'a constamment revendiqué dans ses écrits, l'ont adopté. Ils lui ont consacré de nombreuses études ou l'ont utilisé pour décrire les traits socioculturels des aires caribéennes et les caractéristiques littéraires d'auteurs tels Alejo Carpentier (Cuba), Wilson Harris (Guyane), Edward Kamau Brathwaite (Jamaïque).

³ GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Op. Cit., p. 497.

avatars de la rencontre, qui peut être extrapolée aux autres faits culturels plus à même de fonder une unité caribéenne :

Cultures issues des systèmes de plantation, civilisation insulaire [...] ; peuplement pyramidal à origine africaine ou hindoue à la base, européenne au sommet ; langue de compromis ; phénomène général de créolisation ; vocation de la rencontre et de la synthèse.¹

D'emblée, l'auteur met l'accent sur un processus qui rassemble plutôt que sur des entités spécifiques. S'il parle de cultures métissées, ce n'est pas pour définir une catégorie en soi-même, qui s'opposerait par là à d'autres catégories, mais pour affirmer qu'aujourd'hui s'ouvre pour la mentalité humaine « une approche infinie de la Relation, comme conscience et comme projet ».² Devenue par conséquent projet humain universel, la créolisation mode de réalisation de la Relation, deviendra à partir des années 90, un phénomène mondial dont les Antilles ne sont plus qu'un cas particulier, exemplaire. Glissant donnera maintes formulations de la créolisation, insistant d'une part sur les conditions qu'elle peut engendrer, privilégiant d'autre part sa dimension planétaire :

J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre. [...] Ma proposition est qu'aujourd'hui le monde entier s'archipélise et se créolise.³

Désormais, le concept de créolisation englobe et dépasse les concepts de métissage ou d'acculturation, et répond au phénomène de la mondialisation qu'il convient de combattre en tant que mise en relation forcée, selon le mode de l'uniformisation et de la domination. À l'inverse, « la créolisation n'est pas une fusion, elle requiert que chaque composante persiste même, alors qu'elle change déjà ».⁴ Finalement, le monde de la créolisation est un monde « baroque », où

¹ Ibid., p. 422.

² Ibid., p. 250.

³ GLISSANT, Edouard. *Traité du Tout-Monde*. Op. Cit., p. 194. La pensée « archipélique » s'oppose en ce sens à la pensée « continentale », pleine de fermeture à l'encontre de l'altérité culturelle. La pensée du « Tout-Monde » prône une évidente ouverture à l'autre, permettant une recréation incessante de soi dans le monde actuel, qui se reconfigure sans cesse via la rencontre instantanée entre différentes cultures.

⁴ Ibid., p. 210.

tout change en échangeant, et où l'imaginaire est privilégié comme mode d'appréhension.

La notion de créolisation ainsi que celle de diversité et d'identité culturelle, ont été considérées comme les textes fondateurs des études sur le multiculturalisme, les identités politiques, et les minorités littéraires. Dans les années 90, le travail d'Edouard Glissant s'étend au-delà de la simple considération de la mise en relation entre le signifiant et le signifié et la reconnaissance de l'altérité. Il développe alors des théories qu'il nomme « Poétique de la Relation » et « Tout-Monde », dans lesquelles le concept de « Relation » est perçu en tant qu'entité autonome, se déplaçant entre les sujets mus par l'énergie, la poésie et la diversité.

La poétique de la Relation élaborée à travers l'ensemble de son œuvre critique, se construit à partir de plusieurs concepts sous-jacents dont « le relais », le « relatif » et « le relaté ».¹ L'objectif de cette poétique est de parvenir à penser, donc à imaginer, le changement civilisationnel qui se manifeste à travers le monde, graduellement au cours du XX^e siècle, et que toutes les sociétés vivent aujourd'hui. Glissant décrit ce changement comme le passage du Même au Divers.²

L'imaginaire du Même serait celui de l'Occident, dont les principaux discours sociaux postulent un humanisme universel, où les différences sont sublimées. Cette pensée de système aurait amené l'Occident à « imposer au monde comme valeur universel l'ensemble de ses valeurs particulières ».³ La poétique de la Relation se fonde au contraire, sur une conception du monde comme un « faisceau de relaté »,⁴ où le « relaté » est à la fois discours et acte.

Cette théorie suppose par conséquent que la conception de l'identité soit également repensée dans ce nouvel ordre du monde. Alors que la pensée du Même conçoit l'identité comme devant se définir à partir d'une « essence » ou d'une « racine » unique, la poétique de la Relation se définit à travers la relation

¹ GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Op. Cit., p. 196.

² Ibid., p. 190.

³ Ibid., p. 191.

⁴ Ibid., p. 193.

avec le Divers. Pour mieux traduire ce nouvel imaginaire du « relaté », Glissant emprunte à Deleuze et Guattari l'image du rhizome afin de réfuter cette :

Conception sublime et mortelle que les peuples d'Europe et les cultures occidentales ont véhiculées dans le monde, à savoir que toute identité est une identité à racine unique et exclusive de l'autre. Cette vue de l'identité s'oppose à la notion aujourd'hui réelle, dans les cultures composites, de l'identité comme facteur et comme résultat d'une créolisation, c'est-à-dire de l'identité comme rhizome, de l'identité non comme racine unique mais comme racine allant à la rencontre d'autres racines.¹

La poétique de la Relation implique par conséquent, que l'être humain devra accepter l'idée que lui-même est un perpétuel processus, que « nous ne sommes pas une entité absolue, mais un étant changeant »,² et que chacun selon ses « étants » doit avoir la liberté de se définir lui-même :

C'est cela que j'appelle identité culturelle. Une identité questionnante, où la relation à l'autre détermine l'être sans le figer d'un poids tyrannique. C'est ce qu'on voit partout dans le monde : chacun veut se nommer soi-même.³

Par ailleurs, Glissant énonce l'hypothèse que l'oral est le mode d'expression qui véhicule le divers, alors que l'écrit a été partie prenante dans la mise en place de la pensée du Même, la pensée de système. L'écriture semble être liée à une philosophie transcendantale de l'être, qui aujourd'hui serait investie et relayée par une problématique de la Relation. Le mode oral serait plus propre aux pratiques du détour et à la mise en discours des voix du Divers :

Nous ne devons peut-être pas oublier que nous pouvons servir à la conjoncture complexe de l'écriture et de l'oralité ; apporter ainsi notre part à l'expression d'un homme nouveau, libéré des absolus de l'écrit et en prise sur une audience nouvelle de la voix.⁴

Cependant, cette ère civilisationnelle dans laquelle le monde est en voie d'entrer depuis le XX^{ème} siècle, ne peut se réaliser sans le concept du *Divers*.

¹ GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du Divers*. Op. Cit., p. 19.

² Ibid., p. 23.

³ GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Op. Cit., p. 283.

⁴ Ibid., p. 200.

Selon Glissant : « Pour qu'il ait Relation, il faut qu'il y ait termes différents, s'il n'y a pas de différences, il n'y a pas de Relation ».¹ Qu'il s'agisse de l'individu ou des identités culturelles, la poétique du Divers appelle par conséquent au respect et à l'affirmation des différences. S'inspirant de Victor Segalen, qu'il présente comme exemplaire dans sa volonté de respecter et de connaître le différent, Glissant évoque l'importance de la valorisation du Divers depuis ses premiers essais,² mais y consacre en particulier les quatre conférences présentées à Montréal en 1994 et publiées sous le titre *Introduction à une poétique du divers* en 1995.

L'éclairage des rapports langue-culture-situation au monde ne peut se faire, estime Glissant, sans « la médiation d'une poétique »,³ et c'est une telle poétique qu'il esquisse dans son œuvre. Rappelant que le créole est une langue composite née « du contact d'éléments hétérogènes »,⁴ il postule qu'un tel processus de créolisation se répondra graduellement à travers le monde par le biais des nouveaux modes de communication et d'échange, qui rendent inévitables et accélèrent la rencontre d'éléments culturels divers.

L'auteur précise que cette rencontre des manifestations du Divers donnera lieu, plutôt qu'à des phénomènes de métissage, à une autre réalité bien plus complexe, puisque le résultat d'un processus de métissage est prévisible du fait qu'il n'implique que deux variables. Contrairement à cela, les manifestations du Divers dans le monde actuel sont innombrables, si bien que les phénomènes composites qui peuvent en naître échappent au prévisible. Ainsi, la créolisation représente un processus de rencontre d'éléments hétérogènes, qui produit des réalités nouvelles absolument imprévisibles. La créolisation, « c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité »,⁵ précise-t-il.

¹ GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Op. Cit., p. 72.

² Depuis *L'intention poétique*, publié en 1969. Paris : Gallimard.

³ GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Op. Cit., p. 134.

⁴ Ibid., p. 17.

⁵ Ibid.

Il souligne également que ce processus de créolisation, en se généralisant, donnera lieu à tant de phénomènes imprévisibles que l'humanité vivra dans un monde erratique, un « chaos-monde » qui échappera à toutes les « pensées de système ou systèmes de pensée ».¹ L'être humain se trouvera alors en proie à un sentiment aigu de déstabilisation que l'auteur tente de prévenir en développant des concepts tels que le Divers, la créolisation, le Chaos-Monde, et l'opacité.

Puisque les systèmes de pensées qui ont prévalu en Occident depuis des siècles, ne sont pas aptes à cerner ce monde nouveau de l'imprévisible, il faudra en développer d'autres, qui pour Glissant relèvent du poétique : la poétique de la Relation et la poétique du Divers se présentent ainsi comme des tentatives d'amorcer ou de contribuer à la mise en place d'un système de pensée plus adéquat à la saisie du Chaos-monde :

Je dis alors que la vision poétique permet de vivre avec l'idée d'imprédictibilité parce qu'elle permet de concevoir l'imprédictibilité non pas comme un négatif mais comme un positif, et elle permet de changer notre sensibilité sur cette question alors qu'aucun concept ou aucun système conceptuel ne pourrait le faire. C'est-à-dire qu'une intention poétique peut me permettre de concevoir que dans ma relation à l'autre, aux autres, à tous les autres, à la totalité-monde, je me change en m'échangeant, en demeurant moi-même, sans me renier, sans me diluer, et il faut toute une poétique pour concevoir ces impossibles-là.²

L'année 1997 connaîtra dans la pensée d'E. Glissant la naissance du concept du Tout-Monde, qui fera à la fois l'objet d'un roman et d'un essai savamment mêlés.³ Loin d'être une fantaisie, ce néologisme opère lui seul, la synthèse de tout l'infléchissement de cette pensée depuis le tournant des années 90, où l'écrivain s'attache à penser l'interpénétration des cultures et des imaginaires. Le

¹ Ibid., p. 15.

² Ibid., p. 75.

³ Le roman *Tout-Monde*, en 1993, anticipait le *Traité du Tout-Monde*, élaborant par conséquent un imaginaire, et en formulant la pensée dans le récit, à travers les pérégrinations tragiques ou cocasses des personnages. Ce roman qui pense le monde et sa créolisation, donne à lire une pensée née d'une expérience qui excède la théorie, expérience limite du non-monde dans le gouffre de la traite négrière.

Tout-monde désigne ce faisant la coprésence nouvelle des êtres et des choses, l'état de mondialité dans lequel règne la Relation.

Aussi fertile qu'ambitieuse, l'écriture choisira pour objet la dynamique accélérée d'un monde en voie de créolisation généralisée : le Tout-Monde. Point de convergence de toute la pensée de l'auteur, les nombreuses définitions qu'il en donne participent d'une pensée en mouvement, toujours et volontiers recommencée, une pensée dont l'expression embrasse jusqu'aux formes qu'elle emprunte, et qui fait de l'imaginaire un trait d'union entre la poétique et l'éthique. L'idée de mouvement, inscrite dans l'approche du Tout-Monde, éclaire ainsi le caractère foncièrement inachevé d'un monde, dont il s'agit de penser la complexité et qui se donne à la fois comme « quantité réalisée » et comme projet.

Dans ce seul concept se trouve inscrit l'imaginaire de la créolisation puisqu'une langue parle dans l'autre, sans qu'on sache bien laquelle dominerait l'autre, tant elles sont mêlées, un imaginaire non totalitaire et non universalisant qui prend appui sur le palimpseste oral-écrit, sur la parole commune, sur le monde incarné, anonyme, qui souffre et se plaint, celui que les philosophes récusent sous le mot de « doxa ». Plus qu'un nouveau système de pensées, il s'agit d'un langage qui permet de penser autrement le monde.

Dans le contexte de la mondialisation, comment préserver en effet les diversités ? Comment échapper à la double impasse que représentent d'un côté, une paix romaine imposée par la force, sorte d'empire hégémonique et bienveillant, qui uniformise le monde, et de l'autre, le déchirement essentiel, l'anarchie identitaire, la guerre des nations et des dogmes ? Sommes-nous réduits à ces impossibles, s'interroge Glissant ? N'avons-nous pas droit et moyen de vivre une autre dimension d'humanité ? Cette troisième voie, serait à découvrir dans la pensée archipélique, conçue à l'image d'une géographie complexe,

éclatée, d'espaces en relation et en tension, dont la Caraïbe donnerait un modèle original.¹

Le Tout-Monde n'est donc pas une pensée ordinaire, système clos de réflexion sur l'univers et l'universalité, il en est le renversement souvent parodique, comme parole ouverte, celle d'un peu tout le monde, celle des peuples qui parlent des langues dites mineures ou régionales, comme le créole, parole sans écriture qui fait entendre un lieu commun, porteur de la diversité vivante que Glissant nomme « diversalité ». Cette diversalité n'est pas extrapolation d'une pensée individuelle, mais expérience des souffrances partagées qui ont fondé des histoires. Ainsi, dans cet essai qui reprend, prolonge et amplifie une méditation entreprise de longue date, l'écrivain offre en partage sa tentative de « découvrir les constantes cachées de la diversité du monde ».²

Par opposition, le Chaos-Monde représente le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante. Ce sont des éclats, ou des éclatements dont nous n'avons pas encore commencé à saisir le principe ni l'économie, et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. La poétique de la Relation serait donc possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel Chaos-Monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelques détails, et en particulier de chanter un lieu, insondable et irréversible.

Le Chaos-Monde, comme le décrit Glissant dans *l'Intention poétique*, est désir d'abattre les murailles, car il s'agit, comme le souligne le *Traité du Tout-Monde*, de reconstruire la tour multilingue de Babel. Le Tout-monde est

¹ Homme de la Caraïbe dont il rappelle les histoires tragiques dans ses romans, Édouard Glissant sait ce qu'il en est des contacts violents entre cultures, depuis l'extermination des indiens des Caraïbes, la traite des Africains réduits en esclavage aux Antilles par les peuples venus d'Europe, les luttes entre les puissances européennes qui ont fait de ces îles des modèles réduits de France, d'Angleterre, de Hollande ou d'Espagne. Dans toute cette violence, dont le Chaos-Monde est le théâtre permanent, sont nées des cultures, des langues (les créoles), des coutumes, danses, religions, cuisines, musique, que l'art et la littérature d'aujourd'hui transmettent en les revivifiant.

² GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde*. Op. Cit., p. 88.

alors masse de paroles, textes, récits, discours qui appartiennent à une foule de voix et de personnes sociales dans la plus extrême diversité.

II. L'écrivain face à « l'imaginaire des langues »

Dans la série composée de six entretiens avec l'écrivain canadienne Lise Gauvin, et publiés sous le titre *L'imaginaire des langues*, Edouard Glissant revient sur les concepts-pivots de sa pensée sur la créolisation. Ces entretiens dont les thèmes sont le multilinguisme, la supériorité de la poésie sur le réalisme romanesque ou l'utopie, se sont déroulés sur une vingtaine d'années (1991-2009). Ils ont pour objectif d'explicitier cette pensée complexe qui, comme le rappelle Lise Gauvin, « n'a cessé d'alimenter la réflexion des contemporains de toutes disciplines, tout en mettant en perspective ses enjeux à différents moments de son élaboration ».¹

Car si les fondements de cette pensée sont présents dès le premier essai de Glissant, *Soleil de la conscience*², ils ont été consolidés tout au long des décennies qui furent si fécondes en secousses et bouleversements idéologiques. Ces entretiens, le premier en particulier, annoncent la fin d'un monde ancien, fondé sur des notions de la hiérarchie des langues et des cultures, de l'universel, et surtout de l'identité définie comme une essence :

Je crois qu'il n'y a plus d'« être ». L'être, c'est une grande, noble et incommensurable invention de l'Occident, et en particulier de la philosophie grecque. [...] Je crois qu'il faut dire qu'il n'y a plus que de l'étant, c'est-à-dire des existences particulières qui correspondent, qui entrent en conflit...³

Dans son *Discours antillais*, Glissant dit être étonné de constater qu'il y a des gens qui sont encore installés dans la « masse tranquille de leur langue »⁴, et qui ne connaissent pas ce « tourment de langage »⁵, qu'il identifie de multiples

¹ GLISSANT, Edouard « L'imaginaire des langues ». Entretiens avec Lise Gauvin, in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Op. Cit.

² Paris : Gallimard, 1956.

³ GLISSANT, Edouard. « L'imaginaire des langues ». Op. Cit., p. 88.

⁴ Op. Cit., p. 223.

⁵ Ibid.

façons. Selon l'auteur, on ne peut plus écrire son paysage ni décrire sa propre langue de manière monolingue. « Les gens qui, comme les Américains, les États-Uniens, n'imaginent pas la problématique des langues n'imaginent même pas le monde »,¹ précise-t-il.

L'auteur préconise que la question du multilinguisme ne se rattache pas au nombre de langues parlées. On peut ne pas parler d'autres langues que la sienne. C'est plutôt la manière même de parler sa propre langue, de la parler fermée ou ouverte, de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent, et qu'elles nous influencent sans même qu'on le sache. Ce métissage n'est pas pour Glissant l'avènement d'un « n'importe quoi », il ne met pas de côté la nécessité de définir des identités et des lieux, mais plus importante encore est la nécessité de l'ouvrir, c'est-à-dire de ne pas s'en tenir à des définitions.

Et la poésie a là-dedans un rôle fondamental à jouer dans le changement des imaginaires des humanités. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues. Il ne s'agit pas de juxtaposition de différentes langues dans un même texte, mais plutôt de leur mise en réseau dans une même œuvre.²

Mettre en relation, c'est rabouter des paroles de styles hétérogènes. Ce qui est revendiqué par Glissant c'est une langue en perpétuelle expansion, qui prend la forme fantasmatique d'un « Tout-langue », capable de tout dire et surtout de trop dire. L'hybridité d'une langue qui n'est ni du créole ni du français mais un métissage des deux, s'est vue reléguée comme vulgaire « langue banane » par les lecteurs français, rigoureux et normatifs, mais aussi par les lecteurs créolophones, qui n'apprécient pas davantage ce qu'ils perçoivent comme une indécision entre deux langues connues.

En effet, il s'agit de brouiller la hiérarchie des langues, mais aussi de lutter contre toutes les formes d'uniformisation linguistique. Ainsi, le « grotesque

¹ GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Op. Cit., p. 113.

² Ibid., p. 123.

verbal » sert avant tout à inventer des espaces de liberté, dans une langue capable de faire voler en éclats les carcans linguistiques, les frontières identitaires, mais aussi d'assumer l'éclatement du sens, un éclatement qui ébranle les certitudes de l'occident et replace le continent africain dans sa complexité.

Car l'enjeu de ces écritures n'est pas simplement l'expérimentation de formes excentriques, mais bien celui de l'affrontement au réel. Ce qui est nié, c'est le principe de clôture résolutive, et de suture auto-satisfaisante. Comme le rappelle Glissant, l'écriture engage une poétique du divers, qui n'a d'autre vocation que celle de transcrire les phénomènes de métissage, et d'hétérogénéité inscrits au cœur du réel.

Nous l'avons bien constaté, la langue, premier matériau de l'écrivain, est un enjeu dont on ne saurait exagérer l'importance. Car la question de la langue peut à elle seule conduire au plus intime, et au secret de l'être, à ce qui le constitue essentiellement, intellectuellement et affectivement aussi bien. Aussi, les concepts mis au point dans les écrits et manifestes qui viennent d'être évoqués, indiquent éloquemment l'importance, mieux encore la prégnance de cette pensée -aussi de cette pesée- de la langue de quelque côté de la francophonie que l'on se place pour examiner la situation.

La question linguistique traverse les œuvres de nombre d'auteurs francophones, qu'ils soient classiques ou contemporains, pour qui il s'agit souvent d'introduire des éléments de leurs langues maternelles dans leur langue d'écriture. Analysant cette problématique de la langue chez les écrivains francophones, Edouard Glissant affirme :

Ce qui caractérise notre temps, c'est ce que j'appelle l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde. Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de

manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues.¹

Bien que ce processus touche les écrivains de toutes les cultures, E. Glissant parle de « tourment de langage » particulier à ceux qui « appartiennent à des zones culturelles où la langue est [...] une langue composite ».² Dans le cas où une langue domine l'autre, ajoute-il, « le ressortissant de la langue dominée est davantage sensible à la problématique des langues ».³

Cet imaginaire et cette conscience des langues, que Lise Gauvin nomme surconscience, affectent à des degrés divers les écrivains des littératures francophones. Il n'en reste pas moins que l'écrivain de ces littératures, plongé dans un plurilinguisme de fait, qui souvent prend les figures de la diglossie, est condamné à « penser la langue ». À cause de cette amère et douce condamnation, il est partagé entre les deux pôles opposés que sont l'intégration pure et simple aux codes de la langue française et la valorisation excessive de l'exotisme, comme il est partagé entre le tourment de langage et l'imaginaire des langues.

Pour l'auteur, il existe une solidarité entre toutes les langues du monde, et ce qui fait la beauté du chaos-monde, c'est précisément cette rencontre, ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas encore réussi à saisir l'économie ni les principes :

Ce que j'appelle Chaos-Monde, [c'est] cette rencontre conflictuelle et merveilleuse des langues, [ce sont] tous ces éclats qui en jaillissent et dont je répète que nous n'avons pas encore commencé à saisir réellement l'imaginaire ni même à comprendre les principes.⁴

Glissant exhorte à cette audace qui aurait pour corollaire l'exigence de parler ou d'écrire en présence de toutes les langues. Cette proposition n'est assurément pas l'éloge d'un improbable plurilinguisme, mais la conscience vive qu'une langue vit du bruissement des autres langues qui la travaillent secrètement.

¹ GLISSANT, Edouard. « L'imaginaire des langues ». Op. Cit., p. 109.

² Ibid., p. 111.

³ Ibid., p. 112.

⁴ Ibid., p. 114.

Renonçant à la suprématie d'un idiome, on établirait ainsi une solidarité des voix du monde, un lieu commun où l'on ne partage que pour autant que l'on donne. Grâce au Parlement international des écrivains européens, dont Glissant fut le président, cette utopie a pris une forme concrète avec l'organisation des villes-refuges accueillant les écrivains opprimés dans leur pays.

III. Des écritures du divers dans un « Tout-langue »

En plus des théories d'E. Glissant largement adoptées, ces dernières décennies, des études issues d'une multitude de disciplines ont en effet démasqué l'idée de langues et cultures nationales homogènes, comme un des mécanismes clé, utilisés par les Etats-nations occidentaux pour inculquer une identité commune à leurs citoyens. Ainsi, le paradigme romantique monolingue national, ne correspond plus à la réalité fracturée des expériences linguistiques et culturelles dans nos sociétés modernes globalisées.

Au sein des études littéraires et culturelles, des recherches récentes ont abouti à un scepticisme généralisé concernant les identités stables, les langues maternelles uniques, et les identités nationales monolingues. Les littératures et cultures monolingues sont de plus en plus reconnues comme des constructions idéalisées, et les nouveaux citoyens nomades sont caractérisés comme des polyglottes, voyageant à travers les langues, dans un état permanent d'auto-traduction.

Des recherches sur la mobilité, le nomadisme, l'hybridité et la créolisation, ont attiré l'attention sur le multilinguisme ou la pluralité langagière. Grâce à ce tournant multilingue, des idées nouvelles sur la dynamique et la redéfinition continue des littératures dans un monde globalisé, ont été découvertes. Elles questionnent les paradigmes nationaux, temporels et langagiers, qui ont traditionnellement organisé et institutionnalisé l'illusion de cultures littéraires nationales unifiées, à l'intérieur des études littéraires. Les zones de contact entre les cultures couvrent aujourd'hui des territoires de plus en plus grands. Le texte brisé, pénétré d'altérité est l'un des modes d'expression du brouillage culturel caractéristique de ces zones.

Dans ces textes, la confrontation des langues constitue un élément significatif de la dynamique textuelle, soit sur le plan thématique, soit sur le plan du code linguistique. Beaucoup d'œuvres littéraires témoignent d'une négociation continue entre les langues et les cultures, et font de la frontière linguistique et culturelle un objet de réflexion privilégié. Les échanges interlinguistiques se pratiquent en volume croissant à l'intérieur des œuvres littéraires, car le pouvoir déstabilisateur du texte plurilingue est devenu un leitmotiv de la pensée de la modernité. La traversée des langues, la bi-langue, l'interlangue, sont autant de formulations qui ont rendu compte de la situation de certains écrivains entre-les-langues.¹

Nous arrivons au constat que chaque écrivain doit à un certain degré réinventer sa langue. Aussi, pour les écrivains francophones, le français n'est pas un acquis, mais plutôt l'occasion de constantes mutations et modifications. Engagés dans le jeu des langues, ces écrivains doivent créer leur propre langue d'écriture, et cela « dans un contexte culturel multilingue, souvent affecté des signes de la diglossie ».² La problématique des interactions langues/littératures est complexe, et se rattache en premier lieu aux modèles dont dispose le texte, pour représenter les relations entre les langues ou les niveaux de langues.

À cause de sa situation particulière, l'écrivain francophone est amené à penser la langue. La proximité des autres langues, la situation de diglossie sociale dans laquelle il se trouve le plus souvent immergé, une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit, et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés, séparés par des historicités et des acquis culturels et langagiers différents, sont autant de faits qui l'obligent à énoncer ce que Lise Gauvin nomme des stratégies de recours et de détour.

¹ Ces évolutions ne sont évidemment pas confinées aux seules études littéraires. Des mouvements massifs d'immigration, ainsi que de nouvelles formes d'institutions transnationales comme l'UE, poussent également les philosophes politiques à repenser les fondements de l'unité nationale et de la citoyenneté. Confrontés à une diversité linguistique accrue, ils sont à la recherche de nouvelles politiques linguistiques capables de créer des nouvelles formes d'appartenance à des Etats multilingues et multinationaux.

² GAUVIN, Lise. « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », Op. Cit., p. 05.

Stratégie qui prend les formes les plus diverses, de la transgression pure et simple à l'intégration dans le cadre de la langue française, d'un procès de traduction ou d'un substrat venu d'une autre langue, sans compter les tentatives de normalisation d'un certain parler vernaculaire ou encore la mise en place de systèmes astucieux de cohabitations de langues ou de niveaux de langue, qu'on désigne généralement sous le nom de plurilinguisme ou d'hétérolinguisme textuel.

Comme nous l'avons déjà affirmé, la surconscience linguistique qui affecte l'écrivain francophone l'installe encore d'avantage dans l'univers du relatif, de l'a-normatif, l'obligeant toujours à négocier son rapport avec sa langue d'écriture. Cette surconscience est avant tout une conscience de la langue comme d'un vaste laboratoire de possibles, comme d'une chaîne infinie de variantes dont les seules limites sont un certain seuil de lisibilité, soit la compétence du lectorat, mais d'un certain lectorat à provoquer qu'à séduire. « Dans ces textes ouverts au tremblement de la langue et au vertige polysémique se profile l'utopie d'une Babel apprivoisée ».¹

C'est à une réflexion sur cette traversée des langues que sont conviés les écrivains francophones postcoloniaux, mais aussi l'ensemble des écrivains contemporains, qu'ils écrivent dans leurs langues maternelles, ou dans une langue étrangère. S'il existe des points de vue communs entre ces écrivains, c'est bien ce parti pris de créer en toute liberté une langue qui rende compte de la complexité de leur réalité culturelle. Ils partagent tous une conscience de ce qu'il faut toujours tracer sur le sol la ligne à partir de laquelle il faut inventer, même s'il ne s'agit que des écritures analphabètes de l'oralité. Cette conscience s'exprime dans leur œuvres par des tracées, qui sont autant de poétiques.

Les réflexions des écrivains sur leur propre pratique d'écriture, leurs conversations avec et sur la langue, tiennent lieu de préfaces ou de postfaces, mieux encore d'autobiographies linguistiques, faisant ainsi écho à des œuvres dont elles fournissent le point de départ et le fil conducteur. De tels discours

¹ Ibid., p. 10-11.

prolongeant la thématique de la langue inscrite au cœur même des textes de fiction, font œuvre et affichent une volonté déterminée à utiliser les ressources de l'hybride, de l'entre-deux, et du métissage.¹

Désormais, un écrivain contemporain sait dès le départ qu'il doit s'appuyer sur des dualités croisées, souvent antagonistes. Cependant, cette situation s'avère encore plus compliquée dans le cas de l'écrivain francophone postcolonial. Ayant choisi d'écrire dans une langue autre que sa langue maternelle, une question se pose pour lui avec insistance : comment s'approcher de la réalité d'une langue perdue, comment la transcrire, comment la traduire dans la langue française ? Pour répondre à cette question, il doit, et sans cesse, refaire le trajet des langues.

De plus en plus, les écrivains vont non seulement articuler leur discours au-delà des frontières des langues, mais il sera de plus en plus difficile pour eux de donner une frontière à une langue. Lorsqu'il écrit, l'écrivain ressent inévitablement ce sentiment de l'existence de toutes les langues du monde. Il sait que sa langue est relativisée, il sait que toutes ces langues-là l'appellent, il sait qu'« elles renferment des visions différentes et une richesse poétique qui lui échappent ».² Il a désormais ce désir d'écrire toutes les langues du monde, et qui doit être transcrit dans son écriture.

L'écrivain est alors une personne beaucoup plus ouverte à une écriture qui serait immédiatement en écho avec les autres langues et la diversité culturelle. Le problème actuel de l'écrivain, c'est justement cette mise en convergence des langues, des valeurs, des peuples, cette diversité qu'il peut désormais exprimer dans son harmonie. L'écriture se porte à la recherche des points de versatilité, qui permettent d'allier plusieurs langues, de faire en sorte que la relation de l'autre à

¹ Ses stratégies sont multiples : elles vont de l'intégration de mots étrangers à la création lexicale en passant par la traduction. L'écrivain parlera de greffes et de mémoire des langues, de sens connoté et dénoté, de rythme aptes à rendre des éléments de cultures dont il sait par ailleurs qu'elles demeureront à tout jamais intraduisibles ou souterraines.

² CHAMOISEAU, Patrick. « Un rapport problématique », in GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Op. Cit., p. 38.

l'hôte ne soit ni d'étranger, ni d'ennemi, ni de victime, mais frayer des passages dans un mouvement de tension harmonique et contraire.¹

L'écriture confronte ainsi l'écrivain à l'expérience de devoir se dire avec des mots venus d'ailleurs, lui révélant en retour que les mots de sa langue maternelle ne lui appartiennent pas non plus. Ainsi, le travail d'écriture égratigne l'illusion - nécessaire- qui fonde la relation du sujet au langage : illusion de la coïncidence des mots aux choses, et illusion de la coïncidence du sujet à son dire. Il s'avère que c'est précisément à partir de l'épreuve de l'arbitraire du signe que le sujet, et encore plus l'écrivain, peut construire sa propre énonciation.

Assurément, l'idée de la langue comme bloc monovocal, renvoyant à un univers de connaissance à peu près homogène ou perçu comme tel, est actuellement contestée dans toutes les littératures. Il y a lieu, à un moment où l'on ne peut plus envisager la langue comme véhicule universel, de prendre en considération ces langues qui s'infiltrèrent sous la langue d'écriture et en modifient le profil. Les procédés d'hétérolinguisme, d'effacement, d'emphase, de dédoublement, de pseudo-traduction, de polyphonie, pour n'en citer que quelques-uns, nécessitent d'être examinés comme des modes de transformation, menant à une pluralisation de la norme linguistique et ainsi à l'apparition d'une langue singulière.

L'écrivain ne peut être envisagé au moment où il prend sa plume, que comme un sujet soumis à l'influence de l'altérité linguistique. Il doit trouver sa langue dans la langue, car on sait que « toute langue est étrangère à celui qui l'écrit ».² Ainsi résulte une écriture qui porte en elle les empreintes de plusieurs espaces définitoires dont l'écrivain se réclame, à la tête desquels nous trouvons la terre natale, sa langue, et sa culture.

En entrant en contact avec les autres langues, la langue d'écriture s'expose à une aventure conflictuelle, que thématise l'œuvre de plusieurs façons. Aussi,

¹ Ainsi, prenant à rebours l'imposition faite 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.

² KHATIBI, Abdelkébir. « Ecrire les langues françaises », Op. Cit., p. 18.

l'acte d'écrire se présente comme la construction d'un pont joignant plusieurs espaces socioculturels naturellement disjoints, et à fortiori, deux corps de l'écrivain, permettant à l'esprit de passer par-dessus en les réconciliant. Aujourd'hui, l'écrivain défait la langue de ses carcans référentiels pour l'ouvrir à d'autres possibles et à d'autres espaces. Il adopte une perspective unifiée, celle d'un monde clos qui est remis en cause par les langues qui le travaillent, et travaillent son écriture. Cela aboutit à un imaginaire des langues qui refuse le centre et la clôture pour produire un monde chaos.

Si le drame des langues est un leitmotiv des écritures francophones postcoloniales, la crise de la langue s'avère être dans la nature même de l'expérience de la littérature. Les écritures antillaises, africaines, et maghrébines francophones savent que le contexte diglossique est un mal nécessaire, un mal qui fait écrire mais que l'on ne saurait affronter frontalement dans des langues apaisées, réconciliées, socialisées, assimilées. C'est pourquoi elles élaborent dans la langue française des stratégies de détour, de contestation, de résistance, de ruse et de création. Ce mal déchaîne de grandes irrégularités, provoque un dire monstrueux, capable de mettre en scène un monde à l'envers infiniment ouvert, « un monde aussi grand ouvert que la gueule de tous ces nègres »,¹ déclare le narrateur de *Tout-Monde*.

Dans leurs œuvres, les écrivains francophones postcoloniaux construisent des espaces qui pourraient être à la fois dans leur pays natal mais surtout partout ailleurs. L'écriture devient ainsi carrefour, permettant à l'œuvre littéraire de revendiquer une conception de la littérature foncièrement hybride, prise dans le brassage des cultures du monde. Hétérogénéité linguistique et polyphonie discordante, le texte signale une volonté de déterritorialiser la langue. Les auteurs quand à eux sont à la fois des gens de nulle part et de partout.

Les écrivains francophones postcoloniaux développent une jouissance du langage dans un geste stylistique polyglotte. Ils ne cessent de montrer qu'il n'y a

¹ GLISSANT, Edouard. *Traité du Tout-monde*. Op. Cit., p. 154.

pas une langue mais des langues, il y a une tour de Babel pour faire entendre « l'inouiversel ». Aussi, ils écrivent contre le français littéraire, plat et linéaire. Par-delà les frontières, ce « Tout-langue » qu'ils inventent pourrait bien dessiner une poétique de la francophonie que résume Soni Labou Tansi dans cette belle formule : « Toute langue est le premier lieu d'exercice de la liberté. La liberté fait la promotion de la différence, en naturalisant la ressemblance ».¹ Affirmer son altérité dans sa singularité linguistique, subvertir les discours de domination, voilà qui est bien le propre de la littérature.²

Les écrivains contemporains ne cessent de développer la symbolique du carrefour, lieu de la croisée des chemins, porte ouverte sur d'autres mondes linguistiques. En effet, ces auteurs procèdent au retournement des limites linguistiques et textuelles, pour produire un multilinguisme qui s'apparente à une traversée des langues. Ils développent ainsi une pensée de la résistance tant à l'uniformisation croissante qu'à l'exacerbation différentialiste des particularismes. Ils se départissent d'une vision artistique centriste et posent les jalons d'une langue transcontinentale. Il ne s'agit plus alors de s'enfermer dans une quête du typique mais d'assumer un positionnement esthétique en phase avec la réalité transculturelle du monde.

Mais l'enjeu ici est moins de prôner un universalisme que de créer de nouvelles alliances, de nouveaux espaces possibles de jeu dans la langue. Loin de masquer la diversité des voix qu'ils recueillent, ces écrivains exposent leurs bruitages, leurs télescopages jusqu'à la confusion. Émerge alors une parole tématologique, une parole faite de fragments, de discours prélevés, d'affabulations, de citations, une parole hybride dont les mots s'altèrent et se transforment. L'univers

¹ LABOU TANSI, Sony. « Locataires de la même maison », entretien avec ZALESSKY, Michelle. in *Diagonales*, N°9, 1989, p. 3-4.

² Le manifeste *Pour une littérature monde en français* publié en 2007 dans *Le Monde*, et signé par 44 auteurs, marque pour l'instant l'apogée de cette évolution : les signataires, désireux de libérer la langue française de son pacte exclusif avec la nation, annoncent la fin de la francophonie, le centre serait désormais « partout, aux quatre coins du monde ».

langagier paraît toujours en perpétuelle genèse, tout se passe comme si le langage obéissait au refus d'une certaine volonté de le fixer définitivement.

Ce « Tout-langue » exhibe ce que la culture savante tient habituellement séparé, la réflexion poétique, le langage du corps, les rythmes de l'oralité, la prose du réel dans sa brutalité matérielle. Car il s'agit pour l'écrivain, d'incorporer dans une élaboration poétique souvent très sophistiquée, ce qui exclut la légalité linguistique. Il s'agit de se lancer dans une hétérogénéité radicale, en travaillant le fond immémorial de la langue, cette grammaire de la diversité.

Ils tentent alors d'inscrire le passage entre les langues dans « la pâte même de la langue [...], ainsi que dans la structure romanesque ».¹ Cette langue devient ainsi le lieu d'un déplacement progressif, d'un déracinement lent et infini. Peu à peu s'élabore au creux de l'écriture et par tâtonnements, une esthétique qui repose sur une ligne de fuite de la perspective. Cette écriture est tendue vers la recherche d'un fleuve souterrain de la mémoire qui rend possible « l'ancrage de la culture en devenir »,² et vers des formes qui s'appuient sur « les retours ou le non-retour des migrations des langues et du récit ».³

Comme des musiciens, les écrivains contemporains inventent une sorte de langue universelle, pour laquelle il n'y a pas de double comme serait la musique. Une langue qui leur permet de parler partout, sans qu'il ait la barrière des mots.⁴ Faut-il lire dans ces pratiques de décentrement, de rupture, voire de transgression et de questionnement du statut des langues et de la littérature, des exemples de

¹ DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*. Op. Cit., p. 36.

² Ibid., p. 33.

³ Ibid., p. 191.

⁴ Assia Djebbar cherche à créer une culture universelle en favorisant entre autres le multilinguisme. Dans *La disparition de la langue française* elle fait référence au philosophe néerlandais Erasme. Dans la dernière partie du roman *Nadjia* se trouve en Italie où elle écrit une lettre à Berkane, dans laquelle elle invoque l'idéal civilisateur de la Renaissance. L'auteur propose un message de tolérance comme seule réponse à la violence intégriste dans l'Algérie. Hafid Gafaiti affirme que « ce roman approfondit le message humaniste que les écrivains algériens n'ont cessé de produire à l'ombre d'un discours de la haine et du refus de la différence, au centre d'un combat pour une culture du métissage, de l'échange, de l'empathie et de la compassion ». *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebbar, Rachid Mimouni*. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 227.

post-modernisme ? Assurément, puisque la plupart de ces poétiques, fondées sur l'hétérogénéité, problématissent la notion même de langue et de langage.

Mais a-t-on attendu le post-modernisme pour s'engager sur cette voie ? Roland Barthes n'affirmait-il pas que depuis Flaubert, la littérature entière est « devenue une problématique du langage ».¹ Nous préférons pour notre part associer ces pratiques à la dédramatisation des tensions linguistiques que l'on constate dans les stratégies d'hybridation, stratégies qui attestent qu'une littérature peut être porteuse des codes de sa collectivité et proposer d'un même souffle une dialectique des rapports entre langue/culture/identité.

¹ BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Op. Cit., p. 09.

CONCLUSION

Champ scriptural de créativité, de retour aux sources, d'affectivité, de spontanéité, et d'investissements symboliques, la littérature francophone postcoloniale dévoile superbement la dynamique de ses possibles, brave ses détracteurs, et s'impose aujourd'hui en sujet : celui de la manifestation par excellence du poids des signes et des mentalités, fortement imprégnés d'une hybridité féconde, qui crée si justement sa propre communication légitimée.

L'écrivain francophone postcolonial tente de réconcilier le singulier et l'universel dans l'unité de son œuvre. Le rêve d'une francophonie réconciliatrice post-babélique, s'incarne non pas dans une langue de synthèse, langue parfaite comme un esperanto littéraire, mais dans le concert au sein de l'œuvre de voix multiples dans un style polyphonique, où la langue maternelle interagit avec la langue d'écriture.

Ainsi, parler des littératures francophones, c'est donc poser l'existence d'un ensemble d'écrits littéraires très diversifiés, qui forment un système organisé selon une nécessité logique permettant à la langue de la Métropole de s'adapter à des situations culturelles variées, et dont l'écriture se caractérise par un mouvement d'exploration d'une parole neuve au carrefour de plusieurs langues, et qui s'impose par une poétique moderne.

De ce fait, le texte francophone postcolonial se trouve habité par une rythmique multilingue où pas un idiome ne s'impose, ne domine ni ne colonise. Ecrire dans la langue de l'autre devient le nœud douloureux et fécond dont les récits de l'écrivain sondent les mystères, conjuguent les énergies d'un véritable art poétique du métissage. L'écrivain francophone postcolonial met à l'œuvre le processus d'une intelligence à l'épreuve de la traversée des langues, où variant l'énonciation sur tous les tons, il fait surgir des liens de sens inédits.

Cependant, et d'une façon plus générale, nous pouvons affirmer que tout écrivain hérite d'une langue à l'intérieur de laquelle il doit créer sa propre langue, constitutive de son écriture spécifique. Nous pouvons donc dire que ceux

qui écrivent en langue française -ceux pour qui elle est langue maternelle comme ceux qui l'utilisent par choix, par nécessité ou pour toute autre raison- ont à négocier cet héritage. Chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son son. Loin d'être offerte, la langue est un matériau en perpétuelle construction.

Notre analyse a révélé que l'écriture est un espace de tension et de rencontre, où l'écrivain -multilingue ou non-, nous fait découvrir la variété du monde et son imaginaire, en répartissant les différentes langues qui l'habitent selon sa propre économie. Il est alors un véritable passeur de langue, dont la création maintient la tension entre plusieurs idiomes, allant jusqu'à rompre la norme linguistique afin de se forger un langage propre.

L'écriture est alors conçue comme un terrain où s'expérimentent des techniques artistiques connexes. La langue quant à elle devient une réalité transcendante qu'il s'agit de transgresser. Une partie du charme des œuvres des écrivains de la modernité, vient de ce que derrière leur langue d'écriture, se font entendre en sourdines d'autres langues, venues du monde entier. Aussi, l'écriture est un jeu avec et sur la langue, mais un jeu absolument sérieux.

Chaque écrivain contemporain traduit dans son écriture le sentiment douloureux de se situer dans un inconfortable entre-deux, de n'avoir aucune langue, d'être étranger à sa propre langue, au même temps que sa conscience heureuse d'appartenir à tous les idiomes, de parler et d'écrire toutes les langues du monde, figure d'une Babel enfin réconciliée.

CONCLUSION

CONCLUSION

Ayant pour objectif d'apporter une modeste contribution scientifique sur un axe nouveau, à la connaissance de la littérature francophone postcoloniale, la présente étude a tenté d'interroger le corps littéraire dans ce qu'il a de plus cher : l'organe de la langue. Notre propos était dès lors de porter une attention particulière, au lien étroit qui sous-tend la relation complexe entre l'écriture francophone postcoloniale et la langue française, support dont elle se sert pour exister en tant qu'élément qui participe activement à l'essor de la littérature mondiale.

Notre intention majeure au début de ce travail était d'ouvrir un questionnement sur la dimension subjective qu'ont Assia Djébar et Leïla Sebbar dans leurs relations aux différentes langues qu'elles ont eu à rencontrer. Aussi, nous avons étudié de près les pratiques d'écriture de ces auteurs à partir d'œuvres sélectionnées. Notre étude a aussi eu pour objectif de rendre compte, à travers l'approche de ces quelques textes, du travail qu'effectuent tous les écrivains francophones sur la langue, pour aboutir à la reconnaissance des œuvres francophones postcoloniales comme des productions culturelles et esthétiques complexes.

S'il y a bien une conclusion à apporter au terme de ce parcours, c'est bien celle de l'impossibilité pour un écrivain de rester indifférent à la question de la langue. Notre analyse a indiqué que le nouage intime aux langues, qui fonde et conditionne l'activité d'écriture, se déploie entre amour et abjection. C'est une relation affective marquée, consciente ou inconsciente, oscillant entre l'amour et la haine, et qui peut être ambivalente, passionnelle, ou conflictuelle. Lieu de l'inventivité, de la créativité et de l'expérience formelle, la langue demeure un univers symbolique balisé.

Bien évidemment, les analyses ici réunies ne peuvent être exhaustives, ni même capables de cerner tous les aspects des littératures francophones postcoloniales. Nous sommes conscients des limites de cette contribution. Peut-

on prétendre à une saisie des littératures de la francophonie à partir de ces réflexions critiques sur les œuvres de quelques écrivains comme Assia Djebar et Leïla Sebbar ? Toutefois, l'étude de ces œuvres séparément entend attirer l'attention sur le fait que chacune à sa manière participe au développement du fait littéraire francophone en tant que tel, et d'un espace dynamique dans son incessante élaboration, prenant part activement à la création d'univers bien spécifiques.

À travers quelques questions qui portent sur le matériau verbal, ce travail de recherche a eu à cœur de réfléchir sur la problématique de la francophonie comme telle, et de retourner à cette évidence trop souvent oubliée : les littératures d'expression française supposent un certain rapport avec la langue française, au regard d'autres langues -maternelles ou secondes, qui conditionne ou fonde ces écritures. C'est à ce rapport, à la fois intellectuel et passionnel, souvent conflictuel, mais toujours intime avec la langue que cette étude a voulu se consacrer.

Notre analyse nous a permis de comprendre la manière selon laquelle celui qui écrit donne forme à sa passion d'écrire, à partir de son vécu personnel et d'un noyau de relations aux langues dans lesquelles il écrit, de leurs possibilités comme de leurs contraintes. Ainsi, notre parcours au cours de cette étude nous a révélé que si le français est la langue de la France et de la Méditerranée, elle est surtout la langue de ceux qui la forgent en l'écrivant à leur manière, dans le mouvement et dans la créativité, et qui la font évoluer grâce à ce qu'ils lui apportent de leurs propres cultures et de leurs propres langues.

Si l'un des objectifs du travail que nous livrons ici consiste à rassembler un certain nombre de données de base pour l'étude en question, il revendique cependant une part d'implication du chercheur dans son objet. Il n'oublie pas qu'on n'invente rien, mais qu'on reformule à travers le prisme de sa propre lecture une relation avec l'œuvre, et à travers celle-ci avec l'écriture et la littérature, tout en demeurant objectif. À chaque lecteur ensuite d'élire ses

propres significations, puisque le secret d'un texte de création est de se laisser visiter de différentes manières.

La lecture des œuvres d'A. Djébar et de L. Sebbar nous a permis de prendre toute la mesure de la grandeur et de la profondeur d'écrivains venues au monde de l'écriture dans la douleur induite par le choc linguistique, et a sollicité le lecteur que nous sommes de multiples façons. Chez ces écrivains en contact de langues, la vie et l'écriture, l'existence et la création sont inextricables, indissociables, enchevêtrées. Leurs œuvres représentent donc des œuvres-vies où l'écriture est écriture de la vie, écriture de soi, écriture d'une expérience intérieure, et lire ces écrivains c'est à chaque fois se confronter aux différentes versions d'une subjectivité, dans leurs relations aux langues et dans les avatars de leurs histoires singulières.

Femmes algériennes, mais aussi femmes militantes dans cette culture occidentale qui leur appartient non moins que leur culture d'origine, l'argument dans leurs écrits concerne presque toujours l'Algérie. L'Algérie d'hier et d'aujourd'hui, il est vrai une Algérie lieu de guerre et lieu d'amour, pays de l'enfance et pays des ancêtres, mais néanmoins toujours l'Algérie. Vivre entre deux cultures, deux mémoires et deux langues a fait jaillir chez A. Djébar et L. Sebbar un métissage parfait. Cependant, le parcours effectué pour l'accomplissement total et conscient de ce métissage fut long et pénible. Pas une expression de leur génie créatif qui ne soit le fruit d'un travail intérieur complexe et douloureux.

En partant des richesses linguistiques et culturelles du Maghreb, et en réfléchissant à leur situation d'ex-colonisés, A. Djébar et L. Sebbar ont développé une nouvelle terminologie de l'hybridité, de l'altérité, de la culture et des relations riches et complexes entre orient et occident. C'est donc au sein de ce partage entre deux langues que s'accomplissent les retrouvailles avec une identité perdue, qui s'avère pourtant ambivalente et paradoxale. D'où la difficile expérience d'écrire.

En effet, ces écrivains posent au centre de leur production et de leur réflexion le problème de la langue, faisant de leur double, voir triple appartenance les fondements même de leur écriture. Leurs deux identités, maghrébine et française, continuent dans le vaste espace vital de l'écriture à se féconder l'une et l'autre. Leurs œuvres riches et multiformes, laissent transparaître une identité multiple, et un parcours personnel douloureux, qui dans un premier niveau, s'inscrit dans le dialogue avec les femmes qui ont marqué leur enfance. Un espace de retour à la source, de recherche de leur cordon ombilical, susceptible de les rattacher à leurs origines.

Maintenant que nous avons désassemblé les pièces du puzzle créatif, nous pouvons affirmer que l'usage concomitant de plusieurs langues peut être à l'origine d'une forme extrêmement riche et variée de création littéraire. En effet, et c'est l'objet de cette thèse, la coprésence de plusieurs langues dans le champ d'un même texte littéraire, constitue véritablement un médium créatif de premier ordre si l'on observe les écrits d'A. Djébar et de L. Sebbar. L'écriture multilingue permet à l'écrivain d'user d'un système lorsqu'un autre se trouve défaillant : ce qu'une langue ne permet pas de formuler, une autre le pourra. C'est ainsi que l'on peut observer dans le texte écrit, une langue-support investie, pour ne pas dire envahie, par la langue maternelle de l'auteur.

Comment s'approcher de la réalité d'une langue perdue, comment la transcrire, comment la traduire dans l'espace de l'œuvre littéraire ? Pour répondre à ces questions, les écrivains ont dû et sans cesse, refaire le trajet des langues. L'écrivain francophone postcolonial sait que sa langue est relativisée, il sait que toutes les langues qui l'entourent l'appellent, il sait qu'elles renferment des visions différentes et une richesse poétique particulière. Aussi, il est attesté par la réalité des œuvres mêmes, qu'une langue d'écriture qui serait monolingue est une pure invention de l'époque moderne.

Ces parcours que nous venons d'évoquer renvoient à la condition de l'écrivain dans ce qu'elle a de plus intime et de plus secret, à ce sentiment d'étrangeté dans

la langue qu'éprouvent tous les écrivains francophones, et auquel ils fournissent un écho exacerbé ou amplifié dans l'espace de leurs écrits. L'écrivain francophone postcolonial poursuit dans son texte une recherche centrée sur l'exploration des possibles langagiers.

Dans l'espace de l'écriture en langue française, les textes littéraires francophones ont l'aptitude de faire vivre des langues différentes, qu'ils travaillent, nourrissent et transforment. Notre analyse a ainsi montré que ces auteurs s'exercent à rendre transparent le maniement de leurs diverses langues. Ce n'est pas l'abandon de la langue maternelle au bénéfice d'une autre langue d'expression qui les rend intéressants, que le fait de refuser de prendre racine dans une autre langue qu'ils ont choisie pour s'exprimer. À cet effet, la situation de l'entre-deux est la matière première, qui leur permet d'assumer dans leur pratique littéraire originale un défi culturel majeur.

Nous pouvons à présent affirmer que les clin d'œil des écrivains francophones à leurs langues et leurs cultures d'origines, sont un signe de maturité, celui d'une conscience sécurisée et sécurisante. Notre investigation nous a permis de comprendre que l'hybridité linguistique, l'autocensure de la culture sont pour l'auteur une force tranquille, pour le lecteur une source de jouissance intellectuelle, pour la littérature une originalité esthétique, une valeur ajoutée. Cela nous conduit au constat que la littérature est censée se nourrir hors de ses bases, et que l'écrivain n'échappe jamais à son identité.

En faisant de la littérature un lieu d'hospitalité, les écrivains francophones ont donné à la création littéraire ses lettres de noblesse à la fois poétiques et politiques. L'écriture dans la langue de l'ex-colonisateur, travaillant à la croisée des langues et inventant des formes hybrides, donne naissance à des œuvres fortes et singulières, qui retraversent l'histoire douloureuse, le passif colonial et le ressentiment. Axées sur l'idée de la diversité linguistique et culturelle, les œuvres francophones postcoloniales proposent une nouvelle vision d'un monde, caractérisé par la coexistence et le brassage des langues et des cultures.

La littérature francophone postcoloniale apparaît par excellence comme l'un des lieux essentiels de la communication dialogique, du ruissellement de la culture, et de la recherche de l'équilibre. Elle permet à l'écrivain, pris dans les rets du double langage, de dire sa sensibilité par notamment ces retours aux sources multiples qu'elle réalise, par la fusion et l'interpénétration des signes énergétiques et des investissements symboliques, à l'origine contraires, mais qui se complètent et s'harmonisent ici, pour dire l'indispensable de l'âme dans la libération du signe, pour refuser l'immobilisme de l'esprit, et surtout pour communiquer en toute profondeur, toute richesse et toute puissance.

De même, c'est dans le brouillard sémique, dans les références croisées, dans la mosaïque des signes, dans la capacité à parcourir les différences, dans l'écriture hospitalière, dans les voies qu'elle emprunte et ouvre, les voix qui circulent, qu'elle écoute et qu'elle fait entendre, qu'on s'aperçoit de la force de frappe expressive et des enjeux esthétiques de l'hybridité, du pouvoir des écrivains francophones d'enjamber les frontières, d'interroger des littératures, des langues et des cultures différentes, dans un même texte, et d'agir dans une perspective à la fois spécifique et universelle. Ainsi, c'est la créativité dans l'hybridité qui fait naître en cette littérature sa modernité propre, faisant d'elle une école et des écrivains francophones des citoyens du monde sans perte d'identité.

Ainsi, nous pouvons affirmer que les littératures francophones donnent à voir des écritures où la langue française s'articule différemment avec les langues partenaires, proposant des poétiques toujours singulières. Cependant, et d'une façon plus générale, on peut dire que tout écrivain, hérite d'une langue à l'intérieur de laquelle il doit créer sa propre langue, constitutive de son écriture spécifique. On peut donc dire que ceux qui écrivent en langue française -ceux pour qui elle est langue maternelle comme ceux qui l'utilisent par choix, par nécessité ou pour toute autre raison- ont à négocier cet héritage. Chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son

son. Loin d'être offerte à l'écrivain, la langue est un matériau en perpétuelle construction.

Cette interaction linguistique constitue, dans les écritures contemporaines, une source inégalable de créativité langagière et littéraire. Et c'est ce que montrent les œuvres elles-mêmes : le lecteur s'imagine ne lire qu'une langue alors même qu'il en lit plusieurs ; celle qui apparaît sur le papier étant nourrie, imprégnée, influencée par d'autres. L'écriture se trouve alors, revigorée, démultipliée. On l'aura compris, cette thèse nous plonge pleinement dans le vif de la création littéraire et tente d'éclairer, via le multilinguisme, le mystère de l'invention.

D'un autre côté, toute langue, quand bien même elle est maternelle, à un moment donné devient impalpable à l'écrivain et heurte sa conscience et son désir irrésistible de dire. Le fait d'être écrivain se rapporte à assumer sa propre langue comme une langue étrangère, celle que parle l'autre. L'identité de l'écrivain se révèle finalement dans le processus d'écriture.

Notre travail de recherche a révélé que l'écriture est un espace de tension et de rencontre, où l'écrivain contemporain, qui se trouve obligé de tenir compte de l'univers des langues, et qui nous fait découvrir la variété du monde et son imaginaire, peut répartir ses langues selon sa propre économie. Il est alors un véritable passeur de langue, dont la création maintient la tension entre plusieurs idiomes, allant jusqu'à rompre la norme linguistique afin de se forger un langage propre.

L'écriture multilingue qui en résulte, réalise la mise en échec de l'illusion de l'étanchéité des langues les unes par rapport aux autres. L'écrivain contemporain a pressenti et contrecarré les volontés qui consistent à imposer au monde réel de barrières linguistiques et imaginatives. Entre le sentiment douloureux de n'avoir aucune langue, de se situer dans un inconfortable entre-deux, d'être étranger dans sa langue même, et la conscience heureuse d'appartenir à toutes les langues, de parler et d'écrire dans l'univers d'une Babel réconciliée, toutes les positions et postures semblent bien aujourd'hui possibles.

Au départ ce travail de recherche une idée simple : partir à la découverte des écrivains francophones postcoloniaux. Des écrivains qui nous ont fait partager, au tournant du siècle, leur parcours singulier, et leur regard singulier sur la langue. Nous savions que ce travail patient nous enrichirait autant que nos lecteurs. Mais ce voyage littéraire a et de loin dépasser nos espérances, pour nous apporter toute la diversité culturelle qui nourrit leur pratique du français. Nous croira-t-on si nous disons que nous étions loin de prévoir, en nous lançant dans l'aventure, la richesse et la complexité des données qu'il nous appartenait de traiter par la suite ?

Tout au long de cette investigation, nous avons traversé d'amples géographies, remonté le fil de l'histoire, croisé des trajectoires individuelles diverses, abordé une problématique d'écriture aussi complexe que variée. Ainsi, nous avons mieux pris la mesure de la richesse des écritures francophones postcoloniales, de leur caractère cosmopolite et pourtant unifié par des préoccupations communes. Nous avons aussi entre aperçut le champ magnétique qui informe le rapport à la langue française à l'intérieur du vaste espace culturel francophone.

Cependant, l'apport de tout travail de recherche se mesure aux ouvertures qu'il permet, et aux voies nouvelles qu'il crée. Il est évident que les œuvres des auteurs francophones postcoloniaux ont puisé dans le plurilinguisme littéraire et la pluralité des cultures une force et une dynamique rares que l'on n'est pas encore parvenu à expliquer totalement. C'est là en fait la recherche fondamentale à poursuivre, une recherche sur le dynamisme du plurilinguisme qui fonde et construit les littératures francophones, et toutes les littératures actuelles.

Mais, cette question de la pluralité des langues dans un texte littéraire d'une manière générale, nous conduit inévitablement vers celle de la traduction. Implicitement ou explicitement, la traduction est toujours définie comme la transposition complète d'une langue source monolingue en une langue cible, elle aussi monolingue, pour un public cible bien déterminé. Comment peut-on traduire un texte affichant son appartenance à plusieurs codes linguistiques ?

Jusqu'à quel point une traduction peut-elle, (ou devrait-elle) être hétérologue dans un contexte particulier ? N'est-il pas donc nécessaire de développer de nouvelles stratégies de traduction, capables de reproduire adéquatement le plurilinguisme littéraire ?

Jusqu'ici, ces questions n'ont pas reçu l'attention qu'elles méritaient. On le voit donc, nous avons très peu de réponses à livrer dans l'immédiat. Ce suspens sera, -nous l'espérons- provisoire, et nous souhaitons apporter quelques éclairages à toutes ces interrogations.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres étudiées

DJEBAR, Assia.

- *Oran, langue morte*. Paris : Actes sud, 1997.
- *La disparition de la langue française*. Paris : Albin Michel, 2003.

SEBBAR, Leïla.

- *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard, 2003.
- *L'arabe comme un chant secret*. Paris : Bleu Autour, 2007.

2. Œuvres et articles des mêmes auteurs

DJEBAR, Assia.

- *La soif*. Paris : Julliard, 1957.
- *Les impatients*. Paris : Julliard, 1958.
- *Les enfants du nouveau monde*. Paris: Julliard, 1962.
- *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel, 1980.
- *L'Amour, la Fantasia*. Paris : Jean-Claude Lattès, 1985.
- *Ombre sultane*. Paris : Jean-Claude Lattès, 1987.
- *Loin de Médine*. Paris : Albin Michel, 1991.
- *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel, 1995.
- *Le blanc de l'Algérie*. Paris : Albin Michel, 1996.
- *Les nuits de Strasbourg*. Paris : Actes Sud, 1997.
- *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel, 1999.
- *La femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel, 2002.
- *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard, 2007.
- « Une femme, un film, un autre regard », in *Demain l'Afrique*, N°01, septembre 1977, p.13-16.
- Entretien in *Jeune Afrique*, N° 1225, juin 1984, p.31-38.
- « Territoire des langues », entretien, in GAUVIN, Lise. *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*. Paris: Karthala, 1997, p.20-30.

- « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », in *Etudes* 2001/9, tome 395, p. 235-246.
- *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Long métrage de 112 minutes, 1978.
- *La Zerda ou les chants de l'oubli*. Long métrage de 60 minutes, 1982.

SEBBAR, Leïla.

- *Fatima ou les algériennes au square*. Paris: Stock, 1981.
- *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Paris : Bernard Barrault, 1986.
- *Une enfance d'ailleurs, 17 écrivains racontent*. Paris : Belfond, 1993.
- *J'étais enfant en Algérie-juin 1962*. Paris : Sorbier, 1997.
- *Une enfance algérienne*. Paris : Gallimard, 1997.
- *Une enfance outremer*. Paris : Seuil. 2001.
- *Femmes d'Afrique du nord. Cartes postales. (1985-1930)*. Paris : Bleu Autour, 2002.
- *Mes Algéries en France*. Paris : Bleu Autour, 2004.
- *Journal de mes Algéries en France*. Paris : Bleu Autour, 2005.
- *Les femmes au bain*. Paris : Bleu Autour, 2006.
- *Voyage en Algérie autour de ma chambre*. Paris : Bleu autour, 2008.
- *Aflou, Djebel Amour*. Paris: Bleu Autour, 2010.
- *Une enfance corse*. Paris : Bleu Autour, 2010.
- *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*. Paris : Bleu Atour, 2012.
- *Le pays natal*. Alger : Elyzad, 2013.
- *L'enfance des français d'Algérie avant 1962*. Paris : Bleu Autour, 2015.
- « La moustiquaire », in *Une enfance algérienne*. Paris : Gallimard, 1997, p. 199-206.
- « Les jeunes filles de la colonie », in *Une enfance outremer*. Paris : Seuil. 2001, p. 191-196.
- « Le village fondateur », in *Harfang*, revue de littérature. Angers, N° 21, automne 2002, p. 87-90.

- « Lire loin, pour revenir » in BRARHI, Afifa. CHIKHI, Beïda. *Algérie, ses langues, ses lettres, ses histoires*. Alger : Tell, 2002, p. 241-246.
- *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Table ronde des écrivains : Littératures du Maghreb, N° 57, Mai 2005, p. 431-442.
- « L'ombre de la langue », in *Sigila*, revue transdisciplinaire Franco-portugaise sur le secret, automne-hiver 2005, Gris-France, p. 135-136.
- « Il chante en arabe » in *Mon père*. Montpellier : chèvre-feuilles étoilée. 2007, p. 279-285.

3. Autres romans

- CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : PUF, 1947.
- GLISSANT, Edouard. *Soleil de la conscience*. Paris : Gallimard, 1956.
- GLISSANT, Edouard. *Tout-monde*. Paris : Gallimard, 1993.
- GLISSANT, Edouard. *L'imaginaire des langues*. Paris : Gallimard, 2009.
- KATEB, Yacine. *Le Polygone étoilé*. Paris : Seuil, 1966.
- MEDDAB, Abdelwahab. *Talismano*. Paris: Sindbad, 1993.
- MEMMI, Albert. *La terre intérieure*. Paris: Gallimard, 1976.
- MOKKADEME, Malika. *La Transe des insoumis*. Paris : Grasset, 2003.
- *Les Mille et une nuits*. Traduction d'Antoine Galland. Paris : Garnier-Flammarion, 2004, 3 volumes.
- *Les Mille et une nuits*. Traduction de Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, 3 volumes.

4. Etudes et travaux critiques consacrés à l'œuvre d'Assia Djébar

- BIVONA, Rosalia. « Villes algériennes et voix sororales. Une analyse spatio-vocale de Oran, langue morte d'Assia Djébar », in *Agora*. Textes réunis par Abdelkéfi Hédia, N° 3, janvier 2003, p. 225-243.

- BOUGHERARA, Nassima. « Assia Djébar », in *Mots*, N°57, décembre 1998, p. 161-168.
- CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001.
- CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar*. Paris, Ministère des affaires étrangères, ADPF, 2006.
- CALLE-GRUBER, Mireille. « Refaire les contes dans la langue adverse », in CALLE-GRUBER, Mireille. COMBE, Dominique. (Ss. dir.de.) *Assia Djébar : littérature et transmission*. Paris: PUPS, 2010, p. 295-331.
- CALLE-GRUBER, Mireille. COMBE, Dominique. (Ss. dir.de.) *Assia Djébar : littérature et transmission*. Paris: PUPS, 2010, p. 365-383.
- CHIKHI, Beïda. *Les romans d'Assia Djébar*. Alger : OPU, 1990.
- CHIKHI, Beïda. « Les espaces mnémoniques dans le romans d'Assia Djébar », in *Itinéraires et contacts de cultures*, N° 13, 1^{er} semestre, 1991, p. 103-108.
- CHIKHI, Beïda. *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*. Paris: PUPS, 2007.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Djébar. Ecrire, transgresser, résister*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- FRANCIS, Cécilia. « Autour de l'écriture baroque d'Assia Djébar », in FRANCIS, Cécilia. VIAU, Robert. (Ss. dir. de.) *Trajectoires et dérives de la littérature-monde*. New York : Rodopi, 2013, p. 151-185.
- GAUVIN, Lise. « Dans l'encre de l'effroi, Oran, langue morte », in *Le Devoir*, 17 mai 1997, p. 10-11.
- GRONEMANN, Claudia. « Fictions de la relation père/fille : la dé/construction des mythes paternels dans *Nulle part dans la maison de mon père* », in DE TORO, Alfonso. ZEKRI, Khalid. BENSMAÏA, Réda. (Ss. dir. de.) *Repenser le Maghreb et l'Europe : hybridations, métissages, diasporisations*. Paris : l'Harmattan, 2010, p. 240-246.
- HOLTER, Karin. « Histoire et filiation féminine dans l'œuvre d'Assia Djébar », in CHIKHI, Beïda. QUAGHEBEUR, Marc. (Ss. dir. de.) *Les*

- écrivains francophones interprètes de l'Histoire*. Bruxelles : Peter Lang, 2006, p. 233-248.
- KHADDA, Naget. « Assia Djébar: une rencontre, chaque fois plus solitaire, avec les autres femmes » in *Algérie-Littérature-Action*, janvier 1998, p. 180-187.
 - LIEVOIS, Katrien. « Des femmes en morceaux : construction et destruction de l'identité du personnage et du narrateur dans l'œuvre d'Assia Djébar », in *Dalhousie French Studies, Identité et altérité dans les littératures francophones*. N° 74/75, printemps-été 2006, p. 253-266.
 - MILO, Giuliva. *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Bruxelles : Peter Lang, 2007.
 - NARR, Sabine. « Ecriture palimpsestique de la ville chez Assia Djébar et Leïla Sebbar », in BÄHLER, Ursula. FRÖHLICHER, Peter. VOGEL, Christina. (Ss. dir. de.) *Figurations de la ville palimpseste*. Tübingen : Lendemains, 2012, p. 101-126.
 - O'RILEY, Michael F. « Victimes, héros et spectres du passé colonial dans La Disparition de la langue française d'Assia Djébar », in *Nouvelles études francophones*, Vol. 21, N° 1, printemps 2006, p. 221-231.
 - ROCCA, Anna. « Assia Djébar. La mémoire, le témoignage et l'érotisme : Les nuits de Strasbourg et La Disparition de la langue française » in DAHOUDA, Kanté. GBANOU, Sélom. *Mémoires et identités dans les littératures francophones*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 75-86.
 - ROSELLO, Mireille. « La femme sans sépulture et ses bourdonnements fertiles » in *Encontres méditerranéennes*. Paris: L'Harmattan, 2006, p.194-202.
 - SCHUCHARDT, Béatrice. « Manifestation d'une esthétique interstitielle dans La Disparition de la langue française d'Assia Djébar », in ASHOLT, Wolfgang. CALLE-GRUBER, Mireille. COMBE, Dominique. (Ss. dir.de.) *Assia Djébar : littérature et transmission*. Paris: PUPS, 2010, p. 370-380.

5. Etudes et travaux critiques consacrés à l'œuvre de Leïla Sebbar

- CHITOUR, Marie-Françoise. « L'exil, la mémoire, l'oubli, dans les nouvelles de Leïla Sebbar », in LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003, p. 55-59.
- FRANÇOIS, Cyrille. « En rupture d'Orient : Leïla Sebbar et Shérazade », in CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée*. Paris : Karthala, 2010, p. 149-159.
- LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- LARONDE, Michel. « Itinéraire d'écriture », in *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003, p. 15-48.
- LE BOUCHER, Dominique. « D'enfances algériennes », in *Terre Inter-Dite*. Paris-Alger : Chèvre-feuille étoilée-Barzakh, 2001, p. 33-59.
- LE BOUCHER, Dominique. « Leïla Sebbar, par-dessus la langue », entretien avec Leïla Sebbar, in *Terre Inter-Dite*. Paris-Alger : Chèvre-feuille étoilée-Barzakh, 2001, p. 81-98.
- LE BOUCHER, Dominique. « Une écriture des deux rives », in *Terre Inter-Dite*. Paris-Alger : Chèvre-feuille étoilée-Barzakh, 2001, p. 23-34.
- MEKFOULDJI, Abdelkrim. « Leïla Sebbar à la librairie Mauguin », *El Watan*, 24 juin 2008.

6. Etudes et travaux critiques consacrés aux littératures francophones

- ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005.
- ATANGANA KOUNA, Christophe-Désirée. *La symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- BONN, Charles. (Ss. dir. de). *Littératures des immigrations : un espace littéraire émergent*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- BONN, Charles. « L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance » in

- MATHIEU, Martine. *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Paris : L'Harmattan, 1996, p. 210-217.
- BONN, Charles. BOUALIT, Farida. (Ss. Dir. de.) *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* Paris : L'Harmattan, 1999.
 - BONN, Charles. Préface à TALAHITE-MODLEY, Anissa. *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Presse de l'université d'Ottawa, 2007, p. 3-7.
 - CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Barques de passeurs. Fictions entre passé et présent. Tombéza de R. Mimouni et Le désordre des choses de R. Boudjedra » in *Europas Islamische Nachbarn*, N° 02, Wurtzbourg : Köningshausen & Neumann, 1995, p. 109-117.
 - CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture » in MATHIEU, Martine. *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Paris : L'Harmattan, 1996, p. 290-299.
 - CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Noûn, Algériennes dans l'écriture*. Biarritz : Atlantica, 1998.
 - CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Traversée », in LE BOUCHER, Dominique. *Terre Inter-Dite*. Paris-Alger : Chèvre-feuille étoilée-Barzakh, 2001, p. 07- 20.
 - CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Guerres en Algérie. Le voile du viol », in *Lendemain*, revue franco-allemande, numéro sur la guerre d'Algérie, 2007, p. 41-46.
 - CHAULET-ACHOUR, Christiane. FORT, Pierre-Louis. (Ss. dir. de). *La France et l'Algérie en 62*. Paris : Karthala, 2014.
 - CHIKHI, Beïda. (Ss. dir. de). *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde*. Paris : PUPS, 2006.
 - COMBE, Dominique. *Poétique francophones*. Paris : Hachette, 1995.
 - FERNANDES, Martine. *Les écrivaines francophones en liberté*. Paris : L'Harmattan, 2007.

- GAFAITI, Hafid. *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- GONTARD, Marc. *La violence du texte*. Paris : L'Harmattan, 1981.
- MATA BARREIRO, Carmen. « Les écrivains migrants d'origine maghrébine en Belgique et en France : la lutte pour être et pour dire », in BOUSTANI, Carmen. JOUVE, Edmond. *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*. Paris : Karthala, 2006, p. 156-163.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999.
- MOURA, Jean-Marc. « Critique post-coloniale et littératures francophones africaines » in DIOP, Samba. *Fictions africaines et post-colonialisme*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 76-89.
- REDOUANE, Najib. « Francophonie littéraire du sud : des littératures en mouvance », in *Francophonie littéraire du sud*. Paris : L'Harmattan, 2006. p.11- 49.
- RICARD, Alain. *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : CNRS/Karthala, 1995.
- SCHYNS, Désirée. *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- VIROLLE, Marie. « Ecrivains algériens : le troisième pays », in TALAHITE-MODLEY, Anissa. *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Presse de l'université d'Ottawa, 2007, p. 53-61.

7. Etudes et travaux critiques consacrés à la question de la langue

- BENSMAÏA, Réda. « Traduire ou blanchir la langue. Amour bilingue d'Abdelkébir Khatibi », in BUCI-BLUCKSMANN, Christine. *Imaginaire de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1987, p.133-165.
- BERNABE, Jean. CHAMOISEAU, Patrick. CONFIANT, Raphaël. *Eloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1989.

- CALVET, Jean-Louis. *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*. Paris : Payot, 1979.
- CALVET, Jean-Louis. *La guerre des langues*. Paris : Payot, 1987.
- CHAMOISEAU, Patrick. « Un rapport problématique », in GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris, Karthala, 1997, p. 36-39.
- CUQ, Jean-Pierre. *Le Français langue seconde. Origines d'une notion et implications didactiques*. Paris: Hachette, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée, 1996.
- DION, Robert. LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. *Ecrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec : Nota bene, 2002.
- GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, 1997.
- GAUVIN, Lise. « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, 1997, p. 3-12.
- GAUVIN, Lise. *Langagement*. Montréal : Boréal, 2000.
- GAUVIN, Lise. « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque », in *Littérature*, N° 121, 2001, p.101-116.
- GAUVIN, Lise. « Passages de langues », in DION, Robert. LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. RIESZ, Janos. (Ss. dir. de). *Ecrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec : Nota bene, 2002 p. 38-47.
- HERMAN, Joseph. « Conscience linguistique et diachronie », in *Bulletin de la société de linguistique de Paris*. N°84, 1989, p. 1-19.
- KHATIBI, Abdelkébir. *Amour bilingue*. Paris : Fata Morgana, 1983.
- KHATIBI, Abdelkébir. « Ecrire les langues françaises », *La Quinzaine littéraire*, 16 mars 1985, p.16-18.

- KHATIBI, Abdelkébir. *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël, 1987.
- KHATIBI, Abdelkébir. *Civilisation de l'intersigne*. Rabat : Institut universitaire de la recherche scientifique, 1996.
- KRISTEVA, Julia. « L'autre langue ou traduire le sensible », in *Textuel*, N° 32, 1997, p.157-170.
- LARONDE, Michel. *L'écriture décentrée, la langue de l'autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- MARTIN, Patrice. DREVET, Christophe. *La langue française vue de la Méditerranée*. Paris : Zellige, 2009.
- MILLET, Richard. *Sentiment de la langue*. Paris : Champ Vallon, 1986.
- PRIEUR, Jean-Marie. « Des écrivains en contact de langues », in *Études de linguistique appliquée*, N° 144, 2006, p. 485-492.
- VOGEL, Klaus. *L'interlangue. La langue de l'apprenant*. Toulouse : PUM-langues, 1995. Traduit de l'allemand par Jean-Michel Brochée et Jean-Paul Confais.
- WEINRICH, Harald. *Conscience linguistique et lecteurs littéraires*. Paris : Maison des sciences de l'homme, 1989.

8. Autres ouvrages théoriques

- BACHELARD, Gaston. *Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.
- CHELEBOURG, Christian. MARTENS, David. WATTHEE-DELMOTE, Myriam. (Ss. dir. de) *Héritage, filiation et transmission*. Bruxelles : Presse universitaire de Louvain, 2011.
- DOMINIQUE, Jullien. *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et une nuits*. Genève : Droz, 2008.
- GLISSANT, Edouard. *L'intention poétique*. Paris : Gallimard, 1969.
- GLISSANT, Edouard. *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard, 1981.

- GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.
- GLISSANT, Edouard. *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard, 1997.
- JABES, Edmond. *Un Étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. Paris: Gallimard, 1989.
- JOUVE, Vincent. « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature*, N° 85, 1992, p. 31-37.
- KRISTEVA, Julia. « Femmes et institutions littéraires », in *Cahiers de recherche Paris VII*. N° 13, 1984, p. 24-31.
- LABOU TANSI, Sony. « Locataires de la même maison », entretien avec Zalesky, Michèle in *Diagonales*, N°9, 1989, p. 3-7.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Quarto-Gallimard, 1997.
- NORA, Pierre. Entretien dans *Le Monde* 2, février 2006.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004.
- SAID, Edward. *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Paris : Actes Sud, 2008. Traduction de Charlotte Woillez.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris : Gallimard, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.

9. Dictionnaires

- ROBERT, Jean-Pierre. *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*. 2^{ème} édition. Paris : Ophrys, 2007.

10. Articles électroniques

- HAGEGE, Claude. (28/03/2012). « Imposer sa langue, c'est imposer sa pensée », [En ligne] http://www.lexpress.fr/culture/livre/claude-hagege-imposer-sa-langue-c-est-imposer-sa-pensee_1098440.html, page consultée le 18 septembre 2014.

INDEX DES NOTIONS

Bi-langue

234.236.237.

Chaos-monde

260.261.262.266.

Conscience linguistique

18.249.250.

Créolisation24.254.255.256.257.258.
259.260.261.263.267.**Dialogisme**

224.225.

Entre-deux langues19.26. 27.228.238.240.
241.**Exil**13.14.20.21.30.34.40.41.
42.43.44.45.46.52.53.54.
55.56.65.66.67.73.77.81.
82.83.84.91.95.100.104.1
11.113.115.127.131.132.
157.163.170.181.189.192
.215.**Guerre d'Algérie**14.23.26.36.58.59.60.61.
70.105.134.**Histoire**11.14.15.23.25.26.30.32.
33.35.36.38.45.46.47.48.
50.46.47.58..60.64.66.69.
70.77.95.99.100.115.116.
131.141.153.155.163.172
.174.185.186.189.193.**Hybridité**16.23.26.183.193.194.
223.232.264.267.281.283
.284.**Imaginaire des langues**

23.27.252.

Interlangue

241.242.243.244.268.

Langue étrangère19.20.21.111.134.137.13
9.140.151.153.171.176.2
69.285.**Langue maternelle**9.12.13.15.17.18.19.20.
21.22.46.47.61.82.93.131
.134.136.137.138.139.
149.150.153.154.156.164
.166.167.168.169.170.
171.173.177.179.183.184
.188.189.190.191.192.
193.194.195.199.206.270
. 271. 276.277.283.284.**Langue paternelle**

21.134.169.215.

Lieux de mémoire

49.50.51.65.77.91.176.

**Littérature
francophone
postcoloniale**

11.16.17.276.279.284.

Mémoire15.24.25.31.32.33.93.94.
102.105.106.108.111.112
.113.115.116.118.119.
122.125.127.128.130.131
.133.141.155.156.165.
166.167.171.175.176.**Multilinguisme littéraire**23.205.243.244.263.264.
267.273.285.**Pays natal**14.21.24.25.31.33.34.36.
40.45.46.51.80.81.82.84.
87.99.110.111.114.115.
117.118.126.128.133.**Plurilinguisme littéraire**9.16.20.26.27.139.217.22
0.221.223.224.225.226.
227.228.229.230.232.233
.234.235.236.237.266.
269.286.287.**Polyphonie**

20.223.224.

**Surconscience
linguistique**18.241.249.251.252.253.
269.**Théorie postcoloniale**

23.244.245.

Tout-monde24.255.257.260.261.262.
272.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

Sommaire.....	05
INTRODUCTION.....	09

PREMIERE PARTIE*Nostalgie : des récits en français qui nous parlent d'Algérie*

Introduction.....	30
Chapitre I : Mémoire d'un impossible retour au pays natal.....	34
I. Présentations des œuvres étudiées.....	34
II. Le récit d'un homme qui disparaît sur le chemin du retour.....	38
III. De la mémoire des lieux aux lieux de mémoire.....	48
1. La notion de lieux de mémoire.....	48
2. Retour sur les lieux de l'enfance.....	50
3. Là où la mémoire rencontre l'Histoire.....	57
3.1. Les personnages : une mémoire vive de la guerre d'Algérie.....	61
4. Le vacarme d'une mémoire sanguinaire.....	80
4.1. Se remémorer pour oublier à jamais.....	82
4.2. Ecrire contre l'oubli dans une langue morte.....	84
Chapitre II : Retour fictionnel au pays de l'enfance.....	93
I. Présentation des œuvres étudiées.....	93
II. Croisement meurtrier ou fécond ?.....	95
III. Au carrefour de plusieurs ruptures	100

1. La rupture généalogique.....	100
2. Des parents garants d'une éducation laïque.....	106
3. Comment rétablir une filiation ?.....	110
IV. De part et d'autre : l'Algérie.....	112
1. Aïcha, Fatima, « les femmes du peuple de mon père ».....	117
2. La maison d'école entre prison et île idéale.....	122
Conclusion.....	130

DEUXIEME PARTIE

Des écrivains au cœur de la problématique des langues

Introduction.....	133
Chapitre III : Portraits d'écrivains à la croisée des langues	136
I. Langue maternelle (ou première), langue seconde (ou étrangère).....	136
1. Langue maternelle ou première.....	136
2. Langue seconde ou étrangère.....	139
3. Le statut du français en Algérie.....	140
II. Assia Djébar, Leïla Sebbar et leurs langues.....	142
1. Le père : une figure fondatrice du rapport à la langue.....	142
1.1. L'instituteur de classe indigène, libérateur du harem des femmes...	145
1.2. Leïla Sebbar, exilée du paysage de la langue arabe.....	157
1.3. Mon père, l'instituteur de l' « Ecole des garçons indigènes ».....	167
2. Les retrouvailles avec la langue des aïeux grâce au cinéma.....	171
3. Le berbère, « ma langue de souche ».....	179

Chapitre IV : L'autre langue dans l'ombre de l'écrit.....	183
I. Hybridité linguistique et érotisation des langues.....	183
II. Convoquer la langue maternelle à travers la parole de la conteuse fabuleuse des <i>Mille et une nuits</i>	195
1. Le conte dans sa version originale.....	195
2. Le texte comme élaboration secondaire du conte.....	197
III. L'arabe, entre violence et sacralité.....	206
1. La scène « des garçons qui nous injurient sur le chemin de l'école »...	206
2. Entendre le « chant » de la langue « sacrée ».....	211
Conclusion.....	217

TROISIEME PARTIE

Ecrire en langues, ou les voix de Babel réconciliées

Introduction.....	220
Chapitre V : Ecrivains plurilingues et écritures métisse.....	223
I. Ecrire dans une langue étrangère, ou l'écriture métisse.....	223
II. L'invention d'une langue littéraire ou comment habiter la langue de l'autre.....	233
1. La bi-langue.....	234
2. L'entre-deux langues.....	238
3. L'interlangue.....	241
4. La théorie postcoloniale.....	244
5. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone.....	249

Chapitre VI : L'hospitalité des langues ou ce que peut la littérature...	254
I. Edouard Glissant : la créolisation comme nouvel idéal humain.....	254
II. L'écrivain face à « l'imaginaire des langues ».....	263
III. Des écritures du divers dans un « Tout-langue ».....	267
Conclusion.....	276
CONCLUSION.....	279
Bibliographie.....	289
Index des notions.....	301