

TRADITION ET MODERNITÉ ENTRE ARCHAÏSME ET PROGRÈS DANS L'ŒUVRE D'ASSIA DJEBAR

Benammar Khedidja

Université Abdelhamid Ibn-Badis, Mostaganem

Résumé

La question binaire de la Tradition /Modernité est étroitement liée à l'identitaire. Pour les écrivains maghrébins le rapport entre les deux est complexe. Que faut-il prendre de la tradition ? De la modernité ? L'œuvre de Djebbar reflète les bouleversements sociaux, mais ne fait pas table rase du passé, bien au contraire, il peut tirer sa sève de certaines traditions car elles sont une composante de l'histoire. Mais toutes ne sont pas bonnes à reconduire.

Descripteurs : Tradition/ modernité, passé/ présent, progrès/ archaïsme, identité/ mémoire,

Abstract

The binary question of tradition/modernity is closely related to identity. For the maghrebin writers, the relation between the two is complex. What should we take from tradition? From modernity? Djebbar's work reflects social upheavals without delting past events .On the contrary, lessons may be retrieved from some traditions since they are a historical component. Yet, not all of them are good enough to be reconducted.

Keywords

Tradition/modernity, past/present, progress/archaism, identity/memory

INTRODUCTION

Le mot « tradition », coordonné à celui de « modernité » renvoie d'emblée à deux périodes anachroniques. Une rupture semble partager la marche du temps en un 'avant' et un 'après'. La première conception est tournée vers un passé révolu, l'autre est ouverte sur un présent prometteur de grands « possibles » à vivre. On pourrait donc dire que tradition et modernité reflètent une manière d'être, de faire, d'agir et de penser. La modernité serait-elle aux antipodes de la tradition ? Faut-il que l'une meure pour que l'autre vive ? Ne s'agit-il pas seulement d'une mutation logique et nécessaire des valeurs qui fondent une société ? Cette question des « anciens » et des « modernes », de la tradition et de la modernité est une préoccupation constante de la littérature. Elle agite les esprits, inspire le débat identitaire d'une part et son devenir d'autre part.

À partir de l'étude de quelques ouvrages d'Assia Djébar nous interrogerons le traitement des deux problématiques : y a-t-il dichotomie entre tradition et modernité ? De quel côté penche la balance ? Le modèle traditionnel est-t-il révolu ? Faut-t-il le ressusciter ? Est-ce le devoir de la mémoire ? La modernité est-elle l'avenir ? N'y a-t-il pas de traditions modernes ? Le rétrograde et l'archaïsme sont-ils toujours liés au passé ?

Pour répondre à ces interrogations, notre étude s'oriente vers le double patrimoine que Djébar traduit dans sa création littéraire. Pour que l'œuvre littéraire voie le jour, il faut le concours de la graphie française et l'oralité de sa culture. L'une ne va pas sans l'autre ; l'une ne supprime pas l'autre. En d'autres termes : la conjonction de son « arabophonie » avec la « berbèrophonie » ambiante et la « franco-graphie » qui les tresse permet la création littéraire. Ce tissage du métissage est ce que Djébar appelle « un texte français qui est mien »¹. Ainsi, sa langue ne s'enferme pas dans la stricte francité, échappe au monolinguisme, et allie tradition et modernité.

Notre article qui s'articule autour de deux points s'intéresse directement à l'auteure et à son écriture. Dans le premier point nous étudierons sa vision du monde littéraire et sa prise de position par rapport aux normes qui structurent la littérature. En effet face à la modernité, la norme apparaît comme un concept inconstant ce qui expliquerait l'écart entre le canon et sa transgression, la distanciation entre la conformité et la liberté créatrice. Mais Djébar ne largue pas les amarres car son écriture devient l'espace de la reconnaissance de l'héritage ou déconstruction du canon littéraire, filiation et réécriture du mythe sont prépondérants. Puis, nous concentrons notre attention sur les voies/voix entre tradition et modernité. Nous expliquerons comment cette binarité transforme certaines traditions en des modèles à suivre. Les voies qu'emprunte l'écriture d'Assia Djébar pour mettre en scène les voix : l'oralité de sa culture transmise par les femmes comment la dichotomie temporelle. Elle explique par ailleurs que son écriture vient « en continuation ou au bout de mon silence » et ajoute que sa venue en écriture – expression qu'elle emprunte à Hélène Cixous² – s'effectue dans « un hors-les-langues », qu'elle transcrit des paroles non françaises. Et, au terme francophonie, elle oppose celui de franco-graphie :

Les multiples voix qui m'assiègent – celles de mes personnages, dans mes textes de fiction –, je les entends en arabe, en berbère [...] dont la respiration rauque et le souffle m'habite de façon immémoriale [...]. Oui, ramener les voix non francophones – les gutturales, les ensauvagées, les insoumises – jusqu'à un texte français qui devient enfin mien (Djébar, 1999 :29.)

1. L'ÉCRITURE ENTRE DÉCONSTRUCTION, FILIATION ET MYTHE

LE RENOUVEAU NARRATIF

L'écriture djebarienne est pluridisciplinaire, en ce sens qu'elle explore plusieurs supports tels que le cinéma, la photographie, la musique, la peinture et même la mosaïque. Le parcours littéraire de notre auteure s'est vu réaménagé grâce à son contact avec les arts à tel point que nous décelons un avant et un après cinéma dans sa poétique³. Dans ses écrits de jeunesse⁴, Djebbar était dans l'imitation de la tradition littéraire, par le choix de la thématique, rappelons-nous qu'on la baptisa « La nouvelle Sagan Algérienne,⁵ dans l'écurie Julliard », du nom de l'éditeur de son premier roman *La Soif*. Avec son entreprise cinématographique, la narratrice-réalisatrice emprunte un trajet atypique. Elle quitte le monde romanesque pour explorer d'autres « écritures ». Son cinéma n'est pas une adaptation de ses romans. C'est l'écrit filmique qui constitue au contraire un creuset où les idées majeures de sa réflexion prennent naissance, se développent et s'affirment. L'écriture de scénarios, combinée aux séances d'enregistrement, sert de base matricielle aux récits romanesques futurs. Le passage par la pratique cinématographique enrichit sa poétique. Elle se libère à travers ses textes et ce qui était suggéré, non maîtrisé ni assumé dans l'écrit de l'avant cinéma, s'épanouit, s'affirme dans l'après cinéma. Nous citons à titre d'exemple le cas de l'écriture autobiographique. Rappelons-nous que cette écriture a déclenché un véritable postpartum chez son auteure : Une tendinite qui lui immobilise le bras plus de six mois et une peur panique qui l'enferme dans « sa tombe-écriture »⁶. Cette réflexion porte sur les rapports du scripteur à l'acte de création. Elle y privilégie en effet une autobiographie collective où le « je » se dissout dans un « nous » solidaire. Cette démarche, qui consiste à déjouer le pacte théorisé par Lejeune, met en place une autofiction : - « L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme une fiction. » (Djebbar, 1985 : 302.) - qui lui permet d'échapper au voyeurisme et « à la mise à nue ».

La poétique de *L'Amour*, la fantasia ne répond pas aux exigences du genre : La construction en fragments, l'alternance entre les récits factuels et les récits fictionnels sont nettement marquée par la typographie. À l'hybridité des genres, il faut ajouter l'oralité, le jeu des regards ainsi que le jeu linguistique. À la franco-graphie, elle tresse son "algéro-phonie". N'oublions pas qu'elle est assiégée par des voix : voix de femmes, voix de la

tribu dont elle matérialise le son. Dans son écriture, La frontière entre l'écrit et l'oral n'est pas étanche : face aux défaillances de l'écriture, l'oralité des femmes prend le relais et contribue à la restitution de la vérité. Ainsi, écriture et oralité tendent vers un même but : la quête du vrai. Leur complémentarité est un atout pour la connaissance et pour la réhabilitation des femmes. Or, ce travail d'exhumation ramène l'obscur à la lumière par le retour aux langues vernaculaires et triomphe sur la glottophagie : une langue qui engloutit une autre pour reprendre le linguiste Jean Louis Calvet. Dans ce contexte, Djébar favorise « le triangle linguistique » : français/arabe/berbère et rejette le monolinguisme réducteur⁷. Ce travail de la forme narrative situe notre auteure dans l'innovation et la modernité ; ce n'est pas pour autant qu'elle rompt avec la tradition littéraire. Tout en inscrivant son œuvre dans un espace transfrontalier et "transgénérique" ce qui nous amènera à traiter la question de la modernité dans ses textes, Djébar reste liée à l'ancien. Mais pour produire du neuf sans la liquidation des mémoires littéraires, notre auteure recourt à la filiation.

FILIATION

42

Par filiation, nous entendons la généalogie littéraire. Dans sa démarche Djébar fait appel à des figures dans la tradition littéraire pour trouver des antériorités. Le recourt à l'épigraphe pour rechercher la caution de ses pairs : Saint Augustin, Ibn Khaldoun, Beethoven, et Fromentin est une première démarche. L'épigraphe est un substrat intellectuel sur lequel s'appuie notre auteure pour orienter le lecteur. Pour Genette « L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité [...], elle est un peu, déjà, le sacré de l'écrivain, qui choisit ses pairs, et donc sa place au panthéon.» (Genette, 1987 : 148-149.)

Dans la première partie du roman *L'Amour*, la fantasia qui s'intitule « LA PRISE DE LA VILLE ou L'amour s'écrit », Djébar rend hommage à Eugène Fromentin en citant en exergue un extrait d'*Une Année dans le Sahel* « Il y eut un cri déchirant – je l'entends encore au moment où je t'écris –, puis des clameurs, puis un tumulte... » Avec cette épigraphe, notre auteure est sur les traces du père, puisqu'elle présente Fromentin comme « une seconde silhouette paternelle » (Djébar, 1985 : 313). Filiation et tradition littéraire semble le mobile de cet usage. En effet Djébar veut marcher sur les traces de ce grand homme qui lui « tend une main coupée d'une anonyme Algérienne » (Djébar, 1985 : 313) – une des premières victimes de la violence coloniale. Djébar, en récupérant un des personnages du roman de Fromentin, s'inscrit dans son sillage.

Ainsi soupire une dernière fois Haoua, une jeune femme venue avec son amie, danseuse de Blida, pour assister à la fantasia des Hadjouts, un jour d'automne ; un cavalier, amoureux éconduit, l'a renversée au détour d'un galop. Elle reçoit à la face un coup mortel du sabot de la monture et, tandis que le cavalier meurtrier disparaît à l'horizon, au-delà des montagnes de la Mouzaïa, elle agonise toute la soirée. Fromentin se fait narrateur de cette fête funèbre (Djebar, 1985 :311.)

Mais en écrivaine novatrice, le surpasse car elle ne se contente pas de révéler les atrocités de la guerre : elle va jusqu'à interroger la crédibilité des archives françaises sur l'histoire algérienne, ressuscitant ainsi les oubliées de la guerre. Eugène Fromentin, ce passeur de pouvoir, dote notre écrivaine d'un don : celui de faire porter le qalam aux femmes muselées pour dire leur propre histoire dans l'Histoire de leur pays : l'Algérie. Cette épigraphe, par ailleurs, en réunissant les cris, les clameurs et le tumulte devient le sceau d'un appel d'urgence, que Djebar récupère pour écrire l'urgence des femmes, où grande Histoire et petite histoire se succèdent. La parole ancestrale grâce au qalam : (parole) est soutenue par le qalam⁸ : (stylo/écriture). Intégrer l'oralité dans l'écriture est un moyen de libérer les voix féminines. Ainsi, elles échappent à l'asphyxie et sortent de l'ombre des traditions islamiques pour une réécriture des vérités.

RÉÉCRITURE DU MYTHE

Second texte de notre corpus, Ombre sultane convoque la solidarité féminine face à la déraison masculine à travers le mythe littéraire des Mille et une nuits. La sororité des deux sœurs Shéhérazade et Dinarzade est un modèle pour le duo moderne : personnages d'Ombre sultane : Isma/Hajila. Ce rapprochement nous invite à interroger les liens qui unissent les discours littéraires hérités, en l'occurrence Les Mille et une Nuits, et les pratiques modernes de l'écriture. Le texte ancestral confère à Shéhérazade, le rôle de détourner le roi de son funeste projet à coups de récit. Djebar introduit dans son texte le rôle de la sœur qui veille et éveille comme une autre facette de l'héroïne principale. « Et la sultane sera sauvée pour un jour encore, parce qu'elle invente certes, mais d'abord parce que sa sœur a veillé et l'a réveillée. » (Djebar, 2006 :140.) Certes la convocation des sœurs mythiques sert de modèle aux deux sœurs fictives qui luttent dans le présent pour sauver les femmes de l'asservissement et du confinement. Mais cette pratique intertextuelle repose, chez Djebar, sur une nette distanciation par

rapport au texte source. Cette référence aux Mille et une nuits fait percevoir le lien que tisse Djébar entre la sororité des sœurs mythiques et le combat du duo moderne. Notre auteure utilise Les Mille et une Nuits comme socle culturel mais le réactualise et l'adapte et à la situation dramatique des deux cadettes : (Isma/Hajila). La pérennité d'un mythe vient des variations qu'on lui prête et qui s'adaptent aux différents contextes. Dans le jeu de mutation Isma/Hajila -nouvelle incarnation de Shéhérazade /Dinarzade- se pose l'émergence d'un « je/nous » au sein d'une société pétrie de traditions rétrogrades. Ombre sultane interroge aussi le mythe de la derra⁹ : rivale, et lui confère un autre rôle. Les blessées : « derrate », se liguent contre le despotisme conjugal ; c'est une autre innovation des deux sœurs modernes. Les rivales deviennent complémentaires. Les voix se soulèvent et deviennent voies de l'émancipation ce qui nous ouvre droit le champ sur la manière dont notre auteure se sert de son écriture-voix qui -« ne tue pas la voix mais la réveille » -pour illustrer la présence des femmes dans l'écriture.

2. VOIES & VOIX : ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

44

Les problématiques, « tradition et modernité », renvoient dans l'absolu à deux périodes anachroniques, marquées par la rupture comme nous l'avons annoncé précédemment. D'un côté, il y aurait un passé révolu, poussiéreux et inopérant, et de l'autre, un présent ouvert sur le futur et le progrès. La tradition comme la modernité ne sont-elles toutes deux porteuses aussi bien de progrès que de décadence ?

En effet, Loin de Médine se réfère à l'Islam pour montrer que les valeurs qu'incarne la femme moderne ne sont pas l'apanage du seul monde occidental. À travers une pléiade de dix-huit portraits féminins, Djébar nous présente des femmes ancestrales porteuses de modernité.

Au fil des pages, nous avons des portraits de femmes guerrières, telles Oum Hakim participant à la bataille de Yarmouk, ou Oum Imara protégeant le Prophète Mohamed blessé à Ohod. Il y a aussi les dissidentes, ennemies du Prophète, comme Sadjah la prétendue prophétesse qui à la tête de son peuple marche à la rencontre de Moussaylima, son concurrent pour lui administrer une leçon. Ou encore Sirin la virulente poétesse, chanteuse de satires qui accable le Prophète de ses quolibets. Mais les plus emblématiques restent Fatima, la fille aimée du prophète et Aïcha la femme préférée : toutes deux, rebelles et dissidentes osent dire non au pouvoir temporel qui subvertit les lois divines. Ainsi, Fatima, l'Antigone musulmane, réclame énergiquement

l'héritage que la loi coranique lui octroie et Aïcha défie le calife Omar et ose le contredire sur les interprétations de Hadith. Elle devient Rawiyya, fonde une école d'interprétation du coran et forme d'éminents exégètes comme par exemple Malek Bnu Anas.

Ainsi, Assia Djébar rattache le passé au présent. Les années passent, les décennies s'écoulent, les siècles se succèdent, mais les comportements rétrogrades subsistent. Le problème de la polygamie demeure cuisant jusqu'à nos jours. L'histoire et l'actualité se rejoignent. La femme de Médine, symbolisée par la propre fille du Messager, s'insurge, refuse l'humiliation et s'oppose catégoriquement à l'idée de partager son époux avec d'autres femmes. Par ce refus, Fatima s'entête et défie la loi divine. Elle met le Prophète dans l'embarras, lui qui est à la tête d'un harem de huit femmes, se voit contraint à l'aménagement de cette loi qu'il discute dans l'enceinte de la mosquée. Il se solidarise avec sa fille contre la légitimation religieuse de la polygamie.

Quatorze siècles se sont depuis écoulés : il semble qu'aucun père depuis, du moins dans la communauté de l'islam, plus aucun père ne se dressa, ne développa une défense aussi ardente pour la quiétude de sa fille ! Aucun, excepté le Père de la fille aimée (Djébar, 1999 :68-69.)

Par ailleurs, la tradition peut être source de déclin. Il faut la dénoncer et la combattre. Si les femmes de Médine sont un exemple de lutte pour améliorer le quotidien féminin, certaines contemporaines sont cataloguées de « naturellement rétrogrades ». Elles sont les auxiliaires qui prêtent main forte au patriarcat oppresseur. Ce sont les femmes « harki »¹⁰ dont parle Gisèle Halimi. Ces femmes vivent avec horreur l'instruction des petites filles et jugent mal les pères progressistes, émancipateurs de filles :

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. [...] Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire ? Le geôlier d'un corps sans mots – et les mots écrits sont mobiles – peut finir, lui, par dormir tranquille : il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe (Djébar, 1985 : 11.)

La modernité n'échappe pas à cette ambivalence. Le présent est naturellement ouvert sur l'avenir. Le futur est porteur de changements et d'évolutions certes, mais toutes ne sont pas bonnes à adopter. Dans la promotion du sujet féminin, Djébar se désolidarise des idées des féministes occidentales, pour la simple raison qu'elles ne connaissent pas notre société et ne sont pas habilitées à la révolutionner à notre place. Elle déclare :

Pour ma part, Je n'ai guère le goût de m'installer dans le rôle de la victime intellectuelle : ni le tchador sur la tête, ni à la main le mouchoir des pleureuses, image trop facile du « pleurons ensemble sur la condition des femmes musulmanes ! » Dans ce cas, (ajoute-t-elle acerbe et goguenarde) « comment verser dans une telle déploration, au cœur d'une Europe qui, en 1995, laisse Sarajevo cernée depuis trois ans et la Tchétchénie massacrée impunément en moins de six mois ? (Djébar, 1999)

En interrogeant le texte historique, Djébar « fouine » dans les origines de l'islam, exhume les vérités, dans le but d'éclairer le présent et d'avertir des risques qui menacent le futur. Ce riche passé se glisse dans le présent pour le modifier. En abolissant les distances, la fiction se dote d'un don d'ubiquité qui fait de l'histoire et de l'actualité des espaces de réécriture, de contestation et de réhabilitation. En ce sens, la fiction est un moyen de connaissance parce qu'elle cumule les expériences humaines, transcende l'espace et le temps en comblant les blancs de la mémoire naturellement défaillante. C'est ainsi qu'elle s'impose comme compagnon incontesté de l'Histoire et comme régulateur des défaillances humaines.

CONCLUSION

L'intérêt de notre analyse réside dans le fait de voir comment Djébar déconstruit le canon littéraire, comment elle s'écarte de la tradition littéraire et de ce fait inscrit son écriture dans la modernité. Cette écriture peut se concevoir comme une dissidence, comme une innovation qui répond aux attentes et aux buts recherchés par l'auteure. Par ailleurs, Djébar n'est pas en rupture de ban. Elle trouve sa légitimité en tant qu'écrivaine par l'usage de l'épigraphe. L'écriture s'exerce dans la passation du savoir et la reconnaissance de l'héritage culturel. C'est pourquoi, elle fait également appel aux mythes anciens pour illustrer des situations actuelles. La tradition et la modernité ne sont pas antinomiques. Elles représentent une marche du temps qui ne répond pas à une vision manichéenne : un passé révolu et obsolète et un futur prometteur et opérant. Le côté novateur et moderne de la tradition peut servir de modèle à des situations actuelles, tournées vers le futur. La tradition peut être préférée à des comportements modernes jugés décadents, hérités d'autres civilisations, sans lien avec notre mode de vie. Quant aux traditions rétrogrades, elles sont combattues car nuisibles. Ainsi ne perdons pas de vue les propos de Frantz Fanon, sur la quête forcée des traditions. Cette opération deviendrait une banale recherche d'exotisme. Il faut de la mesure en tout. Toute tradition n'est pas bonne à rejeter comme toute modernité n'est pas bonne à adopter.

BIBLIOGRAPHIE

ASSO, Françoise. Sarraute, Nathalie. (1995). Une écriture de l'effraction. Paris,

Presses Universitaires de France.

AUBRY, Laurence & TURPIN, Béatrice. (Sous la direction de) (2012). Victor Klemperer. Repenser le langage totalitaire. Paris, Colloque de Cerisy. CNRS Editions.

BENCHIKH, Djamel-Eddine. (1988). Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière.

Paris, Gallimard.

CELLIER-GELLY, Micheline. TORREILLES, Claire. (2004). Entre deux langues.

Autobiographie et bilinguisme. Paris, ADAPT.

CLERC, Jeanne-Marie. (1997). Assia Djébar, Écrire, Transgresser, Résister. Paris, L'Harmattan.

DERRIDA, Jacques. (2016). Le monolinguisme de l'autre. Paris, Éditions Galilée.

DJEBAR, Assia. (1957). La Soif. Paris, Julliard.

DJEBAR, Assia. (1985). L'Amour, la fantasia. Paris, Albin Michel.

DJEBAR, Assia. (2006). Ombre sultane. Paris, Albin Michel.

DJEBAR, Assia. (1991). Loin de Médine. Paris, Albin Michel.

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

FANON, Frantz. (2011). L'An V de la révolution algérienne. Paris, La Découverte.

GALLAND, Antoine. (2004). Les Mille et une nuits. Paris, Flammarion.

GENETTE, Gérard. (1987) Seuil. Paris, Seuil.

48 LEJEUNE, Philippe. (1996). Le pacte autobiographique. Paris, Seuil.

MARION, Sylvie. (1962) « La Nouvelle Algérienne ».Entretien avec Assia Djébar. France Observateur n°629

RAYMOND, François. (1967) « Rencontre avec Assia Djébar ». Dialogues n° 39, pp. 18-20.

NOTES

¹ « Un texte français qui est mien » Par cette affirmation Djébar veut sortir de l'état linguistique dans lequel on l'enserme, elle se définit par une binarité culturelle qui entraîne une dualité dans l'écriture et une pluralité dans son rapport au monde. Djébar écrit dans une langue française qui est assiégée par ses deux langues natales : l'arabe et le berbère.

² Cette pensée et cette pratique de l'écriture comme espace de connexions situent notre auteure dans le sillage d'Hélène Cixous parlant de son « algérianité », qui consiste en une alliance de langues et de cultures dans le récit. Pour ne pas paraphraser Cixous, nous proposons le mot-valise « frangérie » pour caractériser l'écriture de Djébar. Par la pratique de cette « frangérie », elle essaie de trouver sa place, sa juste place au risque de bouleverser les codes. Elle crée le concept de « sur-écriture » : une écriture par-dessus le (ou en dessous du) paysage tracé par les mots français. Elle surligne ce paysage afin de saturer l'œuvre en y plaçant les femmes au centre.

³ Le parcours littéraire d'Assia Djébar est caractérisé par dix années de silence littéraire qui ont scindé son œuvre en un avant cinéma et un après cinéma. « Ces années silence » sont à l'origine d'un bouleversement créatif. Elle les nomme d'abord « les années tunnels », avant de les rebaptiser en « années charnières », ce qui de notre point de vue est plus juste, au regard de l'apport qu'elles constituent pour l'œuvre future. Elle s'en explique : « Ce silence a été non vraiment d'écriture, mais fait de tentatives d'écritures diverses, de nature différente, de disciplines multiples – théâtre, enquêtes sociologiques en terrain rural algérien, tournage de cinéma... » (Djébar, 1999 :35.)

⁴ Écrits de jeunesse

Dans un entretien avec Raymond François, Assia Djébar qualifie elle-même ses premiers romans d'écrits de jeunesse : « Pour ma part, je dirai que mes trois premiers romans étaient des livres de jeunesse et que *Les Alouettes naïves* marque pour moi la fin d'une période et d'un style et le commencement d'une autre, un tournant donc [...]. En littérature, comme dans la vie, je crois qu'il faut assumer son âge. » (Raymond, 1967 :p.p.18-20).

Écrits de maturité

Par « maturité », nous pensons évidemment à celle de l'auteure, qui a plus de quarante ans quand elle reprend l'écriture après « les années silence ». La vulnérabilité qui caractérisait l'écrivaine de *La Soif* laisse place à une affirmation de soi et de son talent. Elle cumule les expériences, multiplie les outils de créations. L'épanouissement de l'individu va de pair avec la reconnaissance : après le succès de sa filmographie et sa consécration à la biennale de Venise en 1979 ; elle fait un retour triomphal en littérature. Tout ce qu'elle publie à partir

de ce moment fait partie de son second cycle romanesque que la main de la maturité imprime en guise de témoignage. Nous dégagons trois moments importants dans cette période : la transgression du canon littéraire qui marque son retour à l'écriture, la littérature de l'urgence et les prises de position à travers des essais, et enfin la littérature thérapeutique : (panser les maux par les mots)

⁵ « La nouvelle Sagan Algérienne, dans l'écurie Julliard »

Du côté de la critique métropolitaine, à la parution du roman un cri quasi collectif retentit : « Une nouvelle Sagan algérienne publie un premier roman *La Soif*, qui déçoit ». Plus de vingt ans après, Jean Déjeux parle encore de la Sagan algérienne et Charles Bonn, dix ans après lui, persiste à enfoncer le clou en décrétant que ce roman est une erreur de jeunesse. Le point de convergence de la critique est toujours le même : l'absence d'évocation de la tragédie algérienne. (Djebar publie *La Soif* en 1957 : deux après le déclenchement de la guerre de libération). En dehors des noms des protagonistes et du lieu de l'action, rien n'évoque le pays. De plus Nadia ressemble étrangement à Cécile : héroïne de *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan. Face à un tel «tir de barrage», il n'y a pas lieu de nier l'influence saganienne : une jeune auteure qui séduit crée des émules. Sa légèreté dépoussière la littérature masculine, surtout dans ces années cinquante où la femme entame la révolution de son émancipation. La littérature écrite par les femmes à cette époque est marquée par cette mise en scène de personnages féminins qui se transforment psychologiquement au cours du récit en découvrant le plaisir charnel, le désir et l'amour. Et c'est à la même époque que Marguerite Duras publie *Les Petits Chevaux* de Tarquina (1953), où il est question de jeunes gens qui exposent leurs relations amoureuses et sexuelles, et Cesare Pavese *Le Bel Été* (1953), où il traite du couple, de l'ambiguïté sexuelle et de l'androgynie. Cela nous conduit à penser qu'Assia Djebar, comme toutes les jeunes femmes de l'époque, est séduite par ce genre de littérature et que ses écrits de jeunesse s'élaborent à partir de la littérature contemporaine en vogue à l'époque. Le thème de *La Soif* et certaines tournures stylistiques témoignent de l'influence de ces jeunes auteurs. Des idées nouvelles y sont néanmoins apportées qui évitent à l'œuvre de tomber dans le plagiat, la platitude ou un effet de « réchauffé, de déjà lu ». Par exemple les rapports de rivalité amoureuse qui pouvaient déchirer Nadia et Tledja se transforment en lien sororal. Les problèmes de l'identité et de la double culture y sont abordés. Ne peut-on pas y voir les prémices de la problématique djebarienne, développée et amplifiée dans les œuvres de la maturité ? En tout état de cause, cet apport original de notre auteure à la littérature féminine la positionne parmi les écrivaines de cette époque, et les critiques ne sont pas unanimes à la décréter. Sylvie Marion, écrit, par exemple, dans *France Observateur* n°629 du 24 mai 1962: « Miraculeux ! Ce n'est pas une Sagan de plus dans l'écurie Julliard. Elle s'appelle Assia Djebar, elle est Algérienne, son roman est bouleversant, et elle a tant à dire. »

⁶ L'écriture devient un enfantement dans la douleur. Mal négocié, l'acte se solde par un post-partum où les sentiments sont exacerbés. L'auteure tremble pour son ouvrage publié, se soucie de sa postérité. Son trouble prend les allures d'un envahissement incontrôlable. La douleur est à son comble : elle se retire du monde, s'isole et ne sait plus comment faire pour

sortir de sa « tombe-écriture. »

⁷ La négation du passé linguistique de l'Algérie a consisté à déconsidérer les dialectes et la langue française et a enfermé le pays dans un monolinguisme réducteur. L'arabe classique nie les autres langues, s'invente un passé qui commence avec l'avènement de l'islam en Algérie. De ce durcissement politique, Assia Djebar conclut que toutes les langues sont machistes, même la langue maternelle qui s'en tient à sa stricte « arabité » en faisant fi des autres langues qui la composent : le berbère, le turc, le français, l'espagnol... Cet impérialisme linguistique donne à la langue dominante un comportement de goule, d'hydre assoiffé de mots qui tente d'engloutir l'idiome local sans le restituer. Elle l'emprisonne, le musèle et le destine à l'oubli. Le linguiste Jean Louis Calvet parle de glottophagie, quand une langue engloutit une autre

⁸ L'homonymie du mot « qalam » : tantôt parole, tantôt stylo confère à notre auteure le rôle d'abord d'écouteuse ensuite de scribeuse : « Fromentin [...], évoque un détail sinistre : au sortir de l'Oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, je me saisis de cette main vivante main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le ' ' qalam ' ' » (Djebar, 1985 :313.)

⁹ Derra : Le vocable derra d'Ombre sultane soulève un problème de traduction. En effet penser en arabe et écrire en français, ou tout simplement chercher un équivalent dans une autre langue suscite bien des interrogations. Souvent, le passage d'un mot d'une langue à une autre creuse des écarts de sens, et il arrive que le mot se vide de sa substance significative sans que nous y prenions garde: Par habitude derra est traduit par «coépouse.» Rappelons que nous sommes dans une société polygame. Un homme a droit à quatre épouses. La traduction française met l'accent sur le statut des femmes, les unes par rapport aux autres : elles sont épouses en même temps d'un seul homme. L'homme est au centre de la relation. La traduction de derra en coépouse est réductrice, car elle ne rend pas compte de la charge émotionnelle que le terme renferme. Dans le mot «coépouse» les protagonistes vivent une relation à trois ou plus: le mari et les épouses puisque la loi religieuse le permet. Tout ce monde se côtoie mais la manière dont les relations se tissent est opaque, car rien ne filtre à partir du terme lui-même. Il paraît présenter une certaine neutralité, alors que le terme arabe derra laisse l'homme en creux et n'apparaît que le rapport des épouses qui partage le gynécée et le même homme, à tour de rôle. La signification de derra renferme en elle la violence que peut engendrer ce mode de vie. Le terme signifie blessure. La Derra est celle qui fait mal et à qui on fait mal, ou, comme dit Djebar:«Co-épouse ce n'est pas derra. Co-épouse en français signifie être épouse en même temps. Or derra signifie blessure, et dans les deux sens: je lui fais mal elle me fait mal.» Dans le mot arabe, l'homme est absent: cela veut dire que l'homme n'existe plus, la relation est entre les rivales, la rivalité devient essentielle alors que l'homme reste en creux. D'une relation ternaire, où le mâle peut jouer un rôle d'arbitre, nous passons à une relation binaire ou entre plusieurs femmes, régie par un climat de tension et de haine. La première épouse, de par sa qualité de première, s'octroie le rôle de reine-mère. La seconde, de par sa jeunesse et la séduction qu'elle dégage, empiète sur le territoire de l'autre. Tout s'embrase, les couteaux se tirent, la guerre se déclare! Le mot même qui les désigne se charge de douleur et fait des derra /coépouses des furies qui s'entre-tuent! Le terme

coépouse ne peut rendre compte des différentes acceptions du terme «derra». Tout un vécu est occulté. Des vies entières sont ignorées, avec leur cortège de souffrances et d'humiliation! De par leur statut social, ces femmes sont rivales. Outre le fait qu'elle partage le même homme, le même espace ; elles ont également la violence en partage. Elles se dressent l'une contre l'autre pendant que l'époux se tient loin de tout conflit. Isma et son alter ego Hajila : protagonistes d'Ombre sultane échappent à cette rivalité destructrice. Elles démasquent leur ennemi commun contre qui elles déchargent toute leur agressivité. Pour elles la bigamie ou la polygamie n'est pas une fatalité.

¹⁰ Femmes harki

Gisèle Halimi, cette avocate et militante féministe pense « qu'au gigantesque conditionnement social, s'ajoute le poids de celles que j'appelle les «femmes harkis », celles qui se font les complices du pouvoir masculin, qui font les choses que les hommes veulent faire contre les femmes... (Halimi, Gisèle (2008) « Gisèle Halimi, avocate et féministe », Prostitution et Société, n°162).