Situations/Attributions d'une narratologie colonialiste

Ahmed KHIAT
UMMTO

Résumé :

Nous prétendons, dans cette intervention, poser la problématique de l'être œuvre d'une littérature nord-africaine de graphie française; cette problématique pourrait embrasser un vaste champs littéraire et artistique, nous nous contenterons dans cette communication de l'énoncé référent du discours inhérent à l'ère colonialiste qui a présidé à asseoir une vision dans cette littérature: Assia Djebar archétype.

ملخص المداخلة:

نزعم في هذه المداخلة تأسيس إشكالية كينونة السرديات الأدبية المكتوبة باللغة الفرنسية في شمال إفريقيا، كما بإمكان هذه الإشكالية أن تستوعب مجالا أدبيا وفضيا شاسعا، إلا أننا سنتوقف في النص عند مدلول مؤشر الخطاب المرتبط بالحقبة الكولونيالية التي أنتجت رؤية هذه السرديات. آسيا جبار أنموذجا.

1/ La faille entre l'être et le monde

En lisant les correspondances du général Damrémont¹, gouverneur des possessions françaises en Afrique du nord puis les correspondances des autres officiers supérieurs de l'armée française avec l'Emir Abdelkader et ses lieutenants; beaucoup de ces documents inédits frappés d'ultrasecrets étaient restés longtemps confidentiels, renfermant au-delà de leur contenu militaire, une poésie sciemment recherchée.

Il fallait donc définir une problématique à cette littérature sous-jacente et inclure particulièrement sa poésie. Cette problématique nous a conduit à poser le statut de la littérature de graphie française en Afrique du nord; ses sources ontologiques et l'originalité des œuvres qui la constituent, ce terme (Originalité) est pris dans son acception Heideggerienne.²

Dans mon esprit, des hommes étaient venus du côté nord de la méditerranée vers le côté sud pour tuer d'autres hommes. Deux causes

alors se joignirent d'après Janine Teisson³, l'une active la guerre, l'autre négative la mort ; faisant la structure de la mémoire, de l'identité et du devenir, à l'aide d'un modelage arbitraire de l'espace et du temps.

La voie de l'atrocité s'était élargie, le malheur augmenta des surfaces en renvoyant les frissons des opprimés vers l'infini et c'est ainsi que l'horreur s'est assigné sa véritable fonction primitive que la sémiotique œuvre toujours à en définir le sens. Le gaspillage des âmes humaines se pratiquait naturellement comme dans un revers de sirocco éparpillant des pages précieuses d'un manuscrit, partout faisant paysage avec la poussière. Telle était l'essence de cette désolante poésie.

La littérature de graphie française a surgit de l'esprit-même de l'opresseur bafouant toutes les valeurs, pour vanter la désolation et raconter avec beaucoup de fierté l'abominable, l'affreux et tout ce qui ne devait pas se rapporter à la race humaine. N'est-ce pas Albert Camus qui disait «qui ne connaît ni la France, ni l'Europe, ni le monde. Qui croit que les éclats d'obus sont autonomes».⁴

C'est lui encore qui rapportait par ailleurs qu'un colon écrivait en 1869 à un avocat : «pour que l'Algérie résiste aux traitements de ses médecins, il faut qu'elle ait l'âme chevillée au corps».

Il est clair que le maître incontesté de l'école d'Alger et prix Nobel de la littérature, ne pouvait se ranger du côté de la guerre de libération pour une Algérie libre et indépendante. Il disait, pour entériner sa position définitive : faudrait choisir avec le premier cri de la naissance et nous naissons séparés sauf de la mère.⁵ Voici donc une autre affirmation de l'être que Martin Heidegger nommait (*Selbstbehauptung*) mais cette affirmation avait besoin d'un combat entre monde et terre pour se concrétiser ; monde signifie esprit et temps heureux qui signifient encore philosophiquement appartenir définitivement à soi. C'est-à-dire que le combat lui-aussi est l'impossibilité étant possible sinon dans le cas contraire, le monde cessera d'être monde, la philosophie cessera d'être philosophie car elle n'est instigatrice de rien puisque l'étant se retire du réel.

2/Le rétablissement d'un Etant

Voilà ce pourquoi Assia Djébar a choisi le réel pour vérifier, dans sa suite, ses choix et ses principes ; c'est parce que la philosophie aussi bien tant qu'elle est forme de vie qu'en tant qu'elle détermine le thème, le contenu et la forme de la création littéraire est toujours le symptôme d'une faille entre l'intérieur et l'extérieur ; significative d'une différence essentielle entre le moi et le monde, d'une non adéquation entre l'âme et l'action. C'est la raison pour laquelle que nous retrouvons les principes philosophiques du corps des temps modernes depuis Ernest Renan à Malebranche, Gabriel Marcel, Merleau-Ponty entre autres J.P.Sartre et Camus, rejetés par l'écrivain. Dans cette acception que nous découvrons Assia Djébar effectivement était heureuse car elle avait trouvé forme à sa douleur et à sa détresse, une forme littéraire et une expression esthétique.

Elle réagissait depuis ses premiers textes, avec vigueur, dans une littérature compatriote elle, qui savait ce que c'est un regard dédaigneux et dévalorisant en termes et gestes définitifs, sévères et malsains dont souffraient les indigènes.

Ses textes au côté de ceux des jeunes écrivains algériens de sa génération formaient une typologie d'un esprit souffrant, sans mots malsonnants ni colère apparente, pourtant il s'agit de raconter les exactions et répondre au malpropre et à l'obscène. Avec beaucoup d'adresse elle a échappé à ce que les récits de la conquête ont contribué depuis 1830 à mettre en place en un processus d'aliénation au point où les notions spatio-temporelles se perdent devant un esprit brouillé et un avenir incertain des jeunes écrivains de sa génération. L'espace était devenu notion audible chez Bourboune et Boudjedra, le temps s'associe à l'espace dans un mouvement spiral inspirant le vide chez K.Yacine, il l'exprimait souvent comme dans cette phrase fracassante «on était restés assis entre deux chaises...», dans le Polygone Etoilé.⁶

Au moment où la plupart des écrivains subissaient l'effet de cette aliénation, emprisonnement pour M.Haddad lui, qui répétait «j'écris avec des mots qui sortent d'autres bouches», A.Djébar choisit de continuer le combat et d'asseoir sa vision dans la langue du

colonisateur, avec beaucoup de courage, refusant que sa création artistique apparaisse devant la conscience occidentale comme voix plaintive exprimant le sentiment d'impuissance, à l'image de la réaction d'Apulée dans l'antiquité, qui fût négative où à tour de rôle l'autochtone et l'âne allaient l'un incarnait l'autre dans un large tableau qui démontre la soumission justifiée par le silence. Elle décida de briser l'invisible en exprimant avec beaucoup d'amertume la situation de certains écrivains, qui, selon elle, incarnaient l'Etranger de Camus. Elle commença par réhabiliter le personnage autochtone féminin⁷ dans sa splendeur en restituant à la femme algérienne sa notoriété alors qu'elle était danseuse dans les récits des voyageurs et aventuriers depuis Tlemcen à Biskra en passant par Djelfa, la scène de la préadolescente Djouman⁸ se meurt jusqu'au célèbre tableau de E.Dinet : «La danseuse de Ouled Nail». Ces personnages apparaissaient comme s'ils étaient de trop dérangeant un monde restreint, déjà clos, il ne pourra s'élargir davantage pour eux. Ils viennent des ténèbres, ils font d'abord obscur à eux-mêmes !

Justement le personnage masculin, dans ces écrits est fait de magmas de clichés péjoratifs, on le reconnaît dans une foule compacte ; il apparaît les yeux de trait, puis les cheveux d'un sauvage, et il réapparaît le visage laid la peau chocolat...il continue de réapparaître les mains sales et pieds nus. Ce dont il s'agit justement dans l'entreprise de A.Djbar, non seulement de réhabiliter le personnage féminin autochtone, de nous montrer d'autres horizons mais surtout de dépasser les algérienistes et l'Ecole d'Alger qui, dans le même sillage d'idée ont tenté de nous faire découvrir l'universalisme, nous l'ont proposé avec les accessoires d'une culture et sur les apparences d'une fiction disait Mustapha Lacheraf⁹ ; puisqu'il fallait, toujours selon lui, détruire jusqu'aux racines notre identité pour nous montrer après qu'il nous est inaccessible. Voilà l'étalage que les français avaient fait de leur savoir.

3/ L'entretien du mythe

L'initiative de L.Bertrand¹⁰ était un non sens, un élément de rédemption utopique s'exerçant de dominant à dominé ; n'est-ce-pas lui qui voulait rattacher au-delà de la méditerranée le cordon

ombilicale de l'Algérie, à une Algérie ensevelie dans l'antiquité. Il a prononcé par cette initiative l'exclusion de l'autochtone du cours de l'histoire, nous vous laissons le soin d'imaginer cette dilatation.

J'ouvre, encore une fois, une nouvelle brèche sur A.Djebar, dont l'entreprise, à mon avis, se reposait sur une certaine intelligence qui consistait, d'abord, à abandonner l'entretien du mythe ; dépasser une opération ethnocide, sur le plan esthétique et poétique, consistant à substituer un élément étranger extérieur capable de nous guider vers le figement des valeurs ancestrales : d'abord le personnage féminin utilisé comme agent de rupture dans les récits des voyageurs français, constituait l'origine d'un drame qu'il fallait inscrire dans un projet littéraire et le mettre à jour. A.Djebar a entamé ce processus de récupération du patrimoine à travers les âges, non en tant qu'événements mais en tant qu'ensemble de normes universelles de culture qui le renferment. La Soif, son premier roman paru en 1957 inaugurerait ce processus.

L'entreprise allait se poursuivre plus tard, où le temps est conçu poétiquement comme cheminement collectif parsemé de greffes se rattachant à une seule source, où l'histoire à son tour devient sociologie de l'être, lui permettant de découvrir ses racines et revaloriser la place du moi au sein du groupe. Elle remonte dans l'histoire, vers le passé lointain pour le ramener au présent, souvent avec un fouillis, pour mieux incorporer le moi à une existence plus profonde que celle qui se révèle au regard, dans le présent manifestement inique. C'est parce que la littérature colonialiste témoigne d'une rupture et d'une dispersion alors que l'œuvre de A.Djebar est appelée à reprendre à l'endroit de cette rupture avec un moi qui n'a rien à voir avec celui psychanalytique de Camus ou anthropologique de L.Bertrand ou encore surréaliste de certains poètes.

Oui, chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt dirait M.Heidegger dans son ouvrage (Holzwege),¹¹ souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre, mais ce n'est qu'une apparence.

La littérature colonialiste voulait nous pousser dans un Holzweg, sur un faux chemin, un sentier qui se perd, un chemin qui ne mène

nulle part «Da Sind Sie Auf Dem Holzweg». Là vous n'y êtes pas, réfutait l'être résolu (Dasein) ; c'est le sens d'un lien qui défie la logique et le déterminisme ontologique «Holz lautet Ein Alter Name Für Wald». Rien ne peut altérer la volonté de l'être résolu.

Un monde s'ordonne en monde, c'est dans l'ouvert de son étant que nos voix de justice, de liberté aient leur portée significative. En ce sens que la poétique colonialiste avait raté son chemin ; A.Djebar a remis à l'édifice sa propre identité car les éléments ouvrant toute l'amplitude qui ne se referme pas sur soi, permettent de développer en leur sein toutes les options dont elles ne se séparent car elles ont besoin d'affirmer leur essence. Elle a réussi à faire de l'histoire un être œuvre de son œuvre.

4/ Nulle part dans la maison de mon père ou le JE intellectuel

Dès les premières pages du roman, le jeu narratif entre la troisième et la première personne se révèle en fonction de régie ou fonction phatique selon Jakobson qui consiste à agir sur le narrataire. En effet, le narrateur se trouve tourné vers le public comme dans une forme épistolaire, il marque le ton mais on savait que l'auteur allait déroger à la règle romanesque qui régnait depuis Flaubert à G.G.Marquez, ladite fonction permettait à ces maîtres de l'art romanesque de se dérober à leurs lecteurs.

Le roman débute avec un narrateur extra-diégétique, jusque là, c'est un style classique dirait-on, puis les rôles sont vite inversés comme dans une dénonciation subite, présentant cruellement le poids des émotions. Le narrateur dans un JE avoue son identité «...Mes larmes couleraient encore, douces à cause de cette distance en années, en décennies multipliées».¹² Le JE narrant est embarrassé par la massivité des images dont le choix, la sélection et la stratification pour une meilleure entrevue, deviennent presque impossibles, difficiles à évoquer, beaucoup plus à dérouler ; le JE narrant est obligé de devancer le premier sur le plan expérience et âge avec une sorte de supériorité condescendante, et s'emparer de la destinée du récit.¹³ Sur ce point précis, ce JE, se rapproche beaucoup plus de l'écrivain lui,

qui, devant cette situation de crise trouva solution en allant assurer lui-même le contenu politique et idéologique.

L'auteur prend du rapport avec l'histoire de la petite fille de Cesarée, le manifeste à travers les sources d'informations et des degrés de précisions ; point d'hallucinations, la fonction oblige, lui fait revivre tous les souvenirs comme des brûlures pour qu'elle pleure à nouveau car inutile de maîtriser ses troubles ; justement ce récit initié pour ce besoin ardent de pleurer comme le faisait jadis la petite fille à Ain Ksiba. Belle Polymodalité ! Autrefois la fillette de Cesarée éclatait de sanglots, aujourd'hui elle se rappelle comment ces larmes lui déchiraient le cœur en même temps qu'elle comprenait tout ce qui l'inclinait à la pudeur. Les larmes continuent de couler presque par plaisir pour avoir pu déchirer le silence, pour s'être libérée et de n'être pas restée courbée dans une pénombre qui s'étend entre ce non dit maternel et une tyrannie d'un empire patriarcal.

5/ L'œuvre, originalité et essence

Les paroles est-il-dit dans Fihî-mâ-Fihî (Cela recèle ce que cela recèle), ou (Dans cela est ce qui est là), ou encore (Tout y est), le Livre du professeur mysticiste Forûzânfar, écrit en 888, nous lisons «Les paroles, peuvent seulement éveiller un écho en vous, elles ne sont l'ombre de la réalité...un prétexte..ajoute-il, nous espérons que vous entendrez ces propos par votre oreille intérieure», p 86 et 152.

L'analyse d'une œuvre littéraire est simple dans son principe, nous laisser entendre T.Todorov «on lit une œuvre. On décide en parler». Oui, cette entreprise en elle-même est déjà l'émanation d'un désir, mais nécessite certes, une rigueur et une réflexion cohérente car quelque chose fait que l'essence et l'originalité d'une œuvre est son discours qui est à son tour congénital à l'œuvre même. Il se trouve que n'importe quelle perspective ne pouvait échapper à une certaine interprétation. Notre ambition justement est de choisir la perspective la moins arbitraire vis-à-vis des rapports de configurations qui construisent le monde de (Nulle part dans la maison de mon père), sa signification ; car une œuvre littéraire ne traite ni du vrai ni du faux cependant elle rapproche le vrai du mensonge et le mensonge du vrai à

l'aide d'un processus poétique et fictionnel, ce que Aristote nommait explicitement le «Vraisemblable».

Faut-il dire encore que cette norme textuelle s'établit donc entre le récit et son signifiant le discours d'une part et le discours et son référent le réel ou l'histoire d'une autre part ; qui resterait illusoire dans le sens générique de l'œuvre puisque celle-ci est faite de paroles.

Dans le cas d'A.Djebar, et plus particulièrement de la notion de l'histoire, nous retrouvons une Algérie coloniale que nous appréhendons à partir d'un langage dont la condition nécessaire est l'élaboration successive d'un ensemble d'énoncés linguistiques structurés et qui se rapprocheraient aux règles du genre romanesque. Reste à signaler le mode de ce discours, que G.Genette¹⁴ explique par amplitude ou le ton d'insistance que nous relevons dans la narration. T.Todorov préfère «le degré» avec lequel le discours évoque son référent, donné en digression par un récit classique itératif : Assia Djebar, l'enfant ou l'Algérie coloniale.

L'histoire se révèle comme un témoignage du cortège de souffrances et de voix muées, car leurs folles espérances s'entendent toujours au point du présent qui demeure, sans issue, fait de cauchemars et d'obsessions. Il serait pénible de bâtir un chemin de liberté. M. Lacheraf¹⁵ attribue ce pessimisme qui se manifeste telle une doctrine chez A.Djebar, à une méconnaissance de la réalité de son pays.

Quelque part Lacheraf avait raison, puisque dès les débuts l'écrivain de «La Soif» pensait occidentaliser la démarche de la femme algérienne, interviewée en 1958, à cette époque là à 21 ans, ses propos confirmaient l'hypothèse : «J'ai effectivement voulu présenter la caricature de la jeune fille algérienne occidentalisée, je n'ai pas pris ce roman «La soif» au sérieux et je ne m'y suis pas prise au sérieux moi-même»¹⁶

Deux personnages dans son dernier roman illustrent bien cette position, Farida, elle, symbolise la volonté et la lutte discrète des femmes, son père est la négation totale. Elle était venue au collège français le corps déguisé (voilé), boire goulûment le savoir et la liberté qui ne s'arrêteront pas à l'image de l'exaltation du corps durant la

journée. Engloutie sous l'étoffe d'un voile qui lui couvre tout, sa volonté dépassait la claustration et ébranlait la coercition pour embrasser un monde éternel. La pauvre Massaouda furtivement apparue dans une revendication sociale à la tête des jeunes collégiennes musulmanes, disparut dans l'anonymat total. Tout ce que connaissait le lecteur que cette jeune algérienne montera quelque temps plus tard, au maquis comme infirmière et y mourra.

Les personnages de A.Djebar témoignent beaucoup plus d'une Algérie coloniale qui leurs permettait une émancipation morale que d'une Algérie qui leurs exigeait une lutte d'indépendance. Il y'a là une sorte de contradiction manifeste entre Farida qui a eu tous les égards de la part du narrateur et Messaouda oubliée, morte point et fin.

C'est ainsi qu'elle pensait en 1957 : «...Que s'il existait à cette époque-là dix familles algériennes menant la vie de ses personnage ; c'était bien un maximum».¹⁷

A l'instar de Lacheraf, Charles Bonn remarquait que l'émancipation que présente A.Djebar est tout aussi illusoire car coupée d'une analyse profonde et globale de la société maghrébine, néanmoins l'héroïne chez A.Djebar pose les premiers jalons d'une nécessaire métamorphose passant de la pudeur (hichma) à la modernité, le personnage féminin se présente comme force active d'une révolte.¹⁸

La femme doit écarter tous les tabous qui influençaient sa relation avec l'homme, c'est à partir de la connaissance de celui-ci qu'intervient la connaissance de soi-même ; que la sincérité s'installe, en prélude d'un rapprochement physique (le désir) par le cœur et par la pensée disait Guy Daninos¹⁹.

Seul l'œuvre sincère est capable de produire le miracle entre l'homme et la femme sans que l'un ou l'autre ne cherche à dominer.

6/ L'amour, la pudeur, le corps apprivoisé

Prélude : La lutte de la femme face à son coreligionnaire est une cruauté antique ; entre séduire et posséder. Le besoin n'était que dominer où s'humilier. Malheureusement, dans certaines sphères, le combat continue avec les moyens les plus primitifs, nourrir les instincts et les goûts de la domination.

Le déguisement, foulard et voile, étant le signe préambule d'un futur dévoilement du corps. Farida arrivait chaque jour à l'école sous son voile qui lui alourdissait la silhouette, une fois dans la cour, elle pliait son haik, redressant sa taille olympienne et le temps devenait fontaine.²⁰

L'observance parentale (moments gris), s'opposait à l'école coloniale véritable royaume qui libérait l'être. Avec un regard de derrière, l'auteur déroulait des scènes et rappelle soixante ans après qu'elle est arabe «en dehors de nous, qui représentions une minorité de pensionnaires arabes parmi les européennes..», laisse confirmer son algérianité non par rapport à Cesarée sa ville natale, ni parce qu'elle a des parents algériens, mais surtout par rapport aux liens pathétiques qui relèvent de ses désirs, de ses passions, de ses amours et de ses répugnances ; toute cette rétention de l'âme qui continue d'élever sa mémoire, cet atavisme aussi grand et aussi complexe qu'une notion spatio-temporelle se limitant à certains faits ou événements bien pluriels qu'ils puissent être, ce quelque chose qu'on ne peut déguiser ni dévoiler, car il s'agit d'un être de l'être. Mais si elle a choisi ce cadre classique d'une forme épistolaire qui permettait aux amoureux d'avouer ce qu'ils croyaient malheureusement scabreux ; cette forme autobiographique, non pour avouer à son tour l'attachement à son pays l'Algérie, ni pour dérouler les vicissitudes qui constituaient ce témoignage d'un chevillement dans le corps de cette terre, mais surtout pour libérer un cri qui, depuis des années multipliées, cascavait et tonnait dans ses veines. Qu'on le reconnaisse ou qu'on le nie, ce cri est lâché ! Est-ce là un cri exprimant le regret et le désespoir ? Ou encore le signe réfractaire ?

Contrairement à Mohamed Dib, dans son dernier roman (l'Infante Maure)²¹, ou il racontait son pays avec une conscience déconcertante et une mémoire déchue ; un monde disloqué que Lyllie Belle ne pouvait observer, confuse devant des objets hétérogènes et épars ; Assia Djébar racontait son pays avec lucidité et fraîcheur dans un style exubérant. Il est inutile, n'est-ce-pas, de reprendre tout ce tissu des faits de l'histoire jugés exactions et barbaries pour montrer que le salut est dans les droits de l'homme à l'occidentale, alors que

sous ce vernis de la morale que résident les supplices de l'inquisition et les peines infligées aux êtres innocents. L'auteur remonte l'histoire des traditions musulmanes vers certains philosophes mysticistes, comme Chems tabrizi, Djalâl-ud- Dine Rûmi, alors qu'elle devait hémisticher La Fontaine ou Baraton dont l'extrait suivant surpasse toute la fureur de la polygamie chez les musulmans : on lisait.

Toutes êtes, serez ou fûtes,
De fait ou de volonté putes ;
Et qui bien vous recherchait
Toutes putes vous trouverait.²²

(Extrait des poésies diverses de Baraton, 1704.)

Alors que sa quête est un avent d'une salubrité occidentale. Assia Djébar, en philosophe de l'histoire, tente d'enseigner à la femme (musulmane) à diriger le vif de l'incarnat : sa féminité, sa pudeur ; l'incite à détruire la cause lointaine de son refoulement dont elle est devenue esclave. Elle est victime des temps barbares qui sommeillent toujours dans l'esprit de l'homme malgré qu'elle est la source naturelle de la détumescence de ce dernier, en quoi les rapports du viril et du féminin ne doivent obéir à une quelconque domination sinon à un offre d'une douceur partagée. La femme cesse d'être une terre de chasse où les hommes se plaisaient à orchestrer leurs coups de lance pour assouvir la vogue concupiscence.

7/ La vision interne

Qui dit vision dans le langage sémiotique, dit pénétration au moins à deux modes, l'une plus profonde, elle nous dévoile presque toutes les pensées, l'autre moins profonde, ne peut que décrire le comportement de ceux qui entourent le personnage principal du récit ou en donner des informations et des interprétations souvent erronées.

La vision interne profonde est une pénétration dans les intentions inconscientes des héros ; alors le «JE» chez A.Djébar, arrivé à maturité fait une lecture de l'esprit de ses personnage, une lecture objective obtenue à partir d'une disposition plus-ou-moins correcte des suppositions du réflecteur, plus constante que variables, saisie dans une focalisation sur l'état d'âme, autrement dit sur la nature la conscience d'un «JE» narré. Dans ce cas, le narrateur dans

les romans de A.Djebar, notamment (Nulle part dans la maison de mon père), assure une suprématie systématique qui fait que le «JE» narré complètement travesti.²³

Le premier mode de cette vision est le témoignage oculaire des personnages, ils ont déjà vu dans le présentement présent, ils ont en aussi vécu ; certes le narrateur recueillait l'avoir-vu des personnages dans des paroles mais après avoir traversé dans la clarté de leur voyant, car ce n'est pas que lorsque quelqu'un a vu qu'il voit vraiment. Avec cette technique narrative l'auteur nous dit quelque chose au plus que parfait du réel imparfait, elle doit sûrement cette vision de sa profession d'historienne ; l'événement qu'elle raconte y était dans l'espace, il serait dans le temps à partir de la salvation de l'étant de sa perception. Elle nous livre à notre réalité historique et nous tient inféodés.

C'est ainsi que les notions du vrai, du réel, de l'existant se joignent pour donner une certaine grosseur au présent qui se traduit forcément à un séjour malheureux, à un présent demeurant.

Justement ce demeurant qui délivre le présent de sa présence, l'arrache à l'absence, lui confère la provenance d'un déploiement, c'est «votre histoire» dirait A.Djebar et au lieu de nous demander de nous assumer, elle nous accule et accable, nous force à une quête ; on ne pourra exister sans cette quête, c'est faire advenir la vérité.

L'œuvre d'art chez A.Djebar est l'exubérance poétique, l'histoire est l'étrange vérité qui jaillit de nous-mêmes.

Le «elle» de la troisième personne au début du récit (Nulle part dans la maison de mon père), est un «JE» percevant certes mais perçu et par conséquent un véritable réflecteur si on admet le concept de H.James ; il est une image réfléchie dans l'esprit de l'auteur, ici, A.Djebar. Ce «JE» est sa propre conscience dirait Todorov, un «JE» narrant qu'on ne peut séparer l'un de l'autre bien entendu, il enveloppe la fillette de Cesarée et s'implique davantage dans toutes ses péripéties au point où il devient omniscient. Il est clair que l'auteur revient par cette technique imposer une supériorité sur le plan moral et intellectuel à son personnage apparemment incapable de s'assumer.

Il revient à un personnage conscient et sage de s'arrêter sur chaque partie de l'histoire, avec un esprit d'évaluation délibérée, dans un mouvement narratif à deux tendances, la première situe le discours au niveau de ce «JE» successeur, la seconde fait témoigner la narration et son énoncé : l'espace d'une société colonisée comme référent d'un contexte historique.

D'un autre côté, l'on doit préciser que la relation d'un «JE» narrateur supérieur au «JE» narré, n'est pas une relation de réduction, seulement que l'un cache l'autre dans une perspective d'une série de fonctions implicites au point où l'auteur puisse devenir légitimement un personnage parmi les siens.

Le «JE» de l'énonciation (la fillette), se dissimule dans le «JE» du témoin discret et conscient qui, à son tour cède devant l'auteur car ce dernier, agit comme objectif de convaincre un partenaire et c'est à lui qu'il s'adresse, ce que nous appelons dans le langage sémiotique, le narrataire : le «JE» énonciateur établit la relation de l'énoncé avec la réalité, le «JE» du témoin rétablit la vérité.

8/ Après-propos

«Le hasard d'une bousculade fit que Simon prit place à côté de Khaled ben Toubal. Au pupitre généreux de l'adolescence, deux écoliers se rencontraient pour étudier Bergson et Descartes. Pour ignorer le chikh ben Badis et les poètes algériens qui n'ont pas de noms et qui n'ont pas de langue».

Malek Haddad, le quai aux fleurs ne répond plus.

Heidegger situe l'essence dans le rapport d'ordre entre un déjà réel et l'œuvre, dans ce qui n'apparaît pas, ni dans les expressions, ni dans les images ni encore à travers les dialogues et actions des personnages ; Kant l'appelait le «Tout du monde», c'est même Dieu lui-même.

Si, nous recherchons, alors, ce qui apparaît- nous dit Heidegger – que nous sommes comme la femme de ménage du musée, nous imaginons le côté chose de toute chose ; c'est-à-dire, avec des termes clairs, l'étant fondé en apparence, un élément chosique comme réalité immédiate : l'œuvre faite de paroles et c'est en celles-ci que résident le sens et la signification.

Est-ce là, les chemins que décrit l'œuvre de Assia Djebar, la compagne, les faubourgs, les villages, les paysans et leurs champs, les gents, indigènes et européens, les coutumes..et même les sensations, les caractères...etc. Ou que l'œuvre provoque la promiscuité et nous transporte ailleurs ? Là où nous avons coutume d'être puis elle nous restitue à une commune présence : la réouverture de ce déjà réel dans son être.

Sommes-nous conscients de ces images contenues dans les paroles de l'œuvre comme les sons dans la musique ou avons-nous oublié que l'œuvre était faite de paroles ? «Nulle part ailleurs dans la maison de mon père», serait une quête, à défaut d'une culture nourricière conforme aux besoins et aux multiples exigences de l'universelle modernité, nous renvoie sur les traces de Fromentin²⁴ ou les souvenirs de la fillette de Cesarée nous sont proposées dans l'optique d'un autre monde inopérant vers lequel la narration du récit nous rapprochait, un monde que nous avons aboli : tout ce qu'il nous restitue, ses éléments anachroniques au sens du déracinement dévastateur et aux aspects d'une déculturation spirituelle.

C'est vers ce monde, n'est-ce pas, exigu, que se déploie la vision d'un «JE» narrant dont l'action est d'assurer la survie de cette atmosphère coloniale et en demeurer captifs de ces ténèbres d'intolérance. Ce narrateur parfait dans une régie et fonction idéologique testimoniale(G.Genette), nous conduit vers un ancien présent fait de débris sociaux et de carences culturelles.

L'invitation nous est faite dans le récit, à l'initiative d'une technique narrative très sophistiquée pour rester cantonnés comme une véritable mémoire défaillante, sur un terrain d'accueil qui nous obligerait à éparpiller le regard sur le fatras de choses comme une spécificité d'une ère perdue et qu'il faut retrouver. Les sommaires de ce roman affichaient un exotisme inerte, vu par un œil dont le regard est au nord lorgnant vers le sud, par ceux-là même qui lui ont servi de substance arbitraire ou de carcasses dispersées arborant les récits des voyageurs et aventuriers venus juste après la conquête de 1830 découvrir le nouveau monde.

L'instance narrative dont il est coiffé le récit nous contraigne à faire un passage de l'étant que nous sommes vers un étant que nous ne sommes pas nous-mêmes. Comment retourner vers ce qui nous a refusé, ce qui nous lui étions pas familier ; et devons-nous pour se le faire, nous dissimuler à ce que nous sommes advenus. Pourquoi ce retour au suspens ?

L'étant n'est pas un état que nous pouvons pénétrer, s'y installer et se reconforter ; l'étant advient dans notre endurance de l'exercice de notre moi, il se situe en nous : ce Nous-Déploiement originel.

Appendice

- 1- Gouvernement général de l'Algérie, coll des documents inédits sur l'histoire de l'Algérie après 1830.
- 2- Martin Heidegger, Holzwege, Paris, Gallimard, 1962.
- 3- Janine Teisson, Les Rois de l'Orizon, Paris, Syros, 2002.
- 4- Albert Camus, Le premier Homme, Paris, Gallimard, 1994.
- 5- Idem, p 315.
- 6- Kateb Yacine, Le Polygone 2toilé, Seuil, Paris, 1966, p 180.
- 7- Voir à ce sujet notre étude «Le personnage autochtone dans la littérature nord africaine de graphie française : genèse d'une aliénation», Revue Al MAWROUTH, université de Mostaganem, No 08, mai 2013.
- 8- Prosper Mérimée (28 sept 1803 / 23 sept 1870), Carmen, librairie générale française, Paris 1973.
la dernière nouvelle de Mérimée parue en 1873, trois ans après sa mort, de son vivant, il l'avait réservée à ses publications posthumes. Dans le récit, des détails précis alors que Mérimée n'est jamais venu en Algérie,(voir notre étude citée ci-dessus).
- 9- Mustapha Lacheraf, Ecrits didactiques, Alger, ENAP, 1988, p 49.
- 10- Idem, Voir J.Dejeux, Littérature Maghrébine de langue française, ed Naaman, Quebec, 1978, revu et corrigé.
- 11- M.Heidegger, op.cit, p 449, « Il semble que l'un ressemble à l'autre, car l'oubli, de la différence avec lequel s'exerce l'être, se trouve à l'origine de cette confusion, d'où sa situation sous l'empire d'une éclipse de son étant».
- 12- Assia Djebar, Nulle part dans la maison de mon père, Fayard, Paris 2002, p 30.
- 13- Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris 1973, p 262.
- 14- Idem, p 264.
- 15- M.Lacheraf, op.cit.
- 16- L'Action, 08, sept 1958.
- 17- Témoignage Chrétien, 16 juillet 1957.

18- Charles Bonn, La Littérature algérienne de langue française et ses lectures, ed Naaman, Ottawa, 1974, p 136.

19- Guy Daninos, Les Nouvelles Tendances du Roman Algérien de Langue Française, ed Naaman, Canada 1979, p 79.

20- A.Djebar, op.cit.

21- Mohamed Dib, L'Infante Maure, Paris, Albin Michel, 1994.

22- A.Djebar, op.cit.

23- Tzvetan Todorov, Littérature et Signification, Larousse, Paris 1967, voir aussi, Poétique, Seuil, Paris 1968.

24- Eugène Fromentin, Un Été au Sahara, ENAG/Editons, Alger 2002.