

Le dé-règlement de la langue d'écriture chez Assia Djébar

Assia KACEDALI

Université d'Alger

ملخص

إن قضية اللغة المستعملة للكتابة (الأدبية) أمر شغل بال الكتاب الذين ظهرُوا خلال الفترة الاستعمارية. كانت آسيا جبار، المتخرجة من المدرسة الفرنسية، سبّاقة في استخدام اللغة الأجنبية دون عناء وبراحة تامّة. لكن هذا لم يمنعها من الالتفات أثناء مشوارها الأدبي إلى طرح تساؤل حول جدوى استعمال هذه اللغة البعيدة عن الأهالي وبالخصوص النسوة منهم. فانطلقت الكاتبة، قصد التقرب منهن، في محاولة للبحث عن من لا يسمع أصواتهن، وشرعت حينئذ في وضع لغة ثانية تأخذ من اللغة الأصلية للأهالي قوالبها وتراكيبها ونبراتها وبهذا قدّمت لنا الكاتبة لغة فرنسية خاصة تعبّر بما عن واقعها.

Le problème de la langue d'écriture s'est toujours posé aux écrivains des pays anciennement colonisés de façon plus ou moins complexe, de façon plus ou moins douloureuse. Dans tous les cas, la langue française, langue de communication et d'expression pour ces écrivains instruits à l'école française a souvent été un moyen de prendre la parole dans une conjoncture politique difficile qui laissait peu de place à l'expression du colonisé. Cette prise de parole par l'écriture peut se concevoir comme une prise de pouvoir dans une situation de domination et par la suite, une fois le temps des indépendances retrouvé, une prise de parole souvent contestataire des nouveaux régimes mis en place, dénonçant les nouveaux problèmes socio-économiques, la condition des femmes, les luttes de pouvoir, etc ...

L'usage par ces écrivains d'une langue étrangère, en l'occurrence celle du conquérant colonisateur, pour exprimer leurs tourments, leurs joies, leurs amours, une sensibilité algérienne particulière pour ne s'en tenir qu'au contexte algérien, a été vécu tragiquement par certains comme Malek Haddad qui décide à un moment donné de ne plus écrire.

Ce n'est certainement pas le cas de tous nos écrivains. Ainsi, Kateb Yacine ne s'est jamais culpabilisé d'écrire en langue française qu'il considérait comme un bien dont il était fier de s'être approprié. Néanmoins, dans la post-indépendance, prenant conscience de ne pas vraiment pouvoir communiquer avec son peuple, il optera pour l'expression théâtrale en arabe parlé.

Plus proche de nous aujourd'hui, une écrivaine comme Malika Mokkedem n'a aucun complexe à s'exprimer en langue française. Naviguer dans cette langue, est un pur plaisir, écrire dans cette langue avec laquelle elle s'est familiarisée par la lecture tout enfant est le plus grisant des exils et est pour elle le meilleur moyen de délivrance.

Q'en est-il pour Assia Djebar, l'écrivaine qui retiendra notre intérêt ? Son rapport à la langue, pour elle qui a commencé à écrire pendant la période coloniale et qui a poursuivi sans relâche son travail d'écriture après l'indépendance, est beaucoup plus complexe. Sa position à l'égard de l'écriture en langue française a connu

des moments d'euphorie, de doute, d'insatisfaction, de solitude, selon les périodes dans lesquelles elle s'inscrivait.

Il est vrai que malgré tous ces « tangages »¹, la langue française et qui plus est l'écriture dans cette langue a toujours représenté, dès l'entrée à l'école primaire, un espace de liberté : liberté de déplacement, liberté de parole, liberté d'être différente des femmes de sa tribu. Mais s'il est vrai que l'apprentissage et l'usage de la langue française lui donnent très tôt le sentiment de se libérer du carcan de la tradition, ils l'amèneront à reconnaître la distance qui s'instaure entre elle et les femmes de son milieu originel pour lesquelles elle devient l'étrangère. Ce sentiment ambigu donc, à la fois d'émancipation et d'éloignement des siens, est en grande partie à l'origine de son absence de la scène de l'écriture romanesque pendant une dizaine d'années, éclipse durant laquelle elle se tourne vers l'expérience cinématographique. Celle-ci va la conduire sur les sentiers des femmes de sa région, dont elle enregistre les voix qu'elle donne à entendre, renouant ainsi avec ces oubliées de ceux ou celles qui ont le pouvoir de parler. Cette entreprise est capitale pour l'écrivaine qui n'écrira plus comme elle l'avait fait précédemment. Dès les années 80 commence un nouveau cycle de romans dans lesquels Assia Djebar s'efforce de laisser entendre d'autres voix, celles des femmes retranchées dans leur silence, d'élaborer sa propre langue d'écriture puisant aux diverses cultures qui travaillent son imaginaire, essayant de retrouver les rythmes, la musique, le mouvement des langues qui l'habitent. Rappelons ce qu'elle dit de son rapport à celles-ci :

« J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle.

« 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 Touaregs 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. »*²

Ce qui nous intéressera donc dans ce travail, c'est de comprendre comment cette écrivaine va forger sa propre langue, comment elle va imprimer à cette langue qui lui a été enseignée par l'Autre, langue extérieure à sa culture d'origine, une vie, une présence venues du fond de son enfance, de ses montagnes maternelles, et pour remonter plus loin, de la Berbérie antique, de l'Andalousie et des terres d'Arabie.

Comment tout ce métissage travaille la langue d'écriture d'Assia Djebar pour que cette dernière se réconcilie avec une langue que la conjoncture historique lui avait imposée.

Ainsi, le titre même de la problématique dans laquelle s'inscrit cet article, « la langue dans tous ses états », doit être compris dans le cheminement de la langue djebarienne qui se cherche constamment et qui passée par différents états, va à la rencontre de « ces voix qui [l]'assiègent » et qu'elle a décidé de retrouver pour se retrouver elle-même.

Après ses toutes premières expériences littéraires qui lui ont valu d'être comparée à l'écrivaine française Françoise Sagan et d'être violemment critiquée par des intellectuels algériens, elle travaille depuis les années 80 à cette « écriture du rapprochement, de l'écoute »³, cette écriture du « tout contre »^(3bis) qui répond à son besoin de solidarité avec les femmes de son pays.

A partir de la rédaction de *l'Amour, la fantasia*, l'écrivaine s'engage dans un travail sur la langue avec comme objectif de faire entendre les voix des femmes que la tradition et l'histoire faite par les hommes condamnent au silence.

Comment ramène-t-elle ces voix du passé à travers l'écriture en français ?

Comment transpose-t-elle la langue maternelle dans la langue que son père lui a fait apprendre ?

Comment, enfin, nous fait-elle entendre la langue arabe dans la langue française ?

C'est à ces quelques questions loin d'être exhaustives que nous essaierons de répondre.

Il s'agit donc de retrouver les langues qui ont bercé l'écrivaine tout enfant, la culture dans laquelle elle a baigné avant de quitter sa famille pour de plus longues études. C'est à travers des romans comme *L'Amour, la fantasia, Vaste est la prison, La femme sans sépulture*, qu'elle va à la rencontre de ces femmes auxquelles elle veut rendre hommage car c'est grâce à elles et à cause d'elles qu'elle est celle qui aujourd'hui prend la parole pour revendiquer sa spécificité.

Aussi, est-ce du côté des discours féminins dans ses textes que nous irons prospecter. En effet, c'est à travers les voix de femmes évoquées que nous décelons cette volonté de nous faire entendre des sons, de nous faire sentir des souffles, de nous faire entrevoir des images qui ne sont pas sans nous rappeler, à nous maghrébins, un univers de références communes. Mais dans ces passages référant aux femmes, Assia Djébar montre aussi combien sa langue d'écriture, malgré son aspect académique, s'éloigne de la langue française normative. C'est dans *Ces voix qui m'assiègent*, que l'écrivaine définit sa langue d'écriture. Elle explique que celle-ci a été forgée de toutes les tensions et les violences subies par les générations qui se sont succédé sur sa terre natale et particulièrement par les femmes qui sont souvent exclues de la parole et de l'écriture.

« Que dire de « ma » langue d'écriture [...] ? », écrit-elle. Ce possessif souligné par les guillemets qui l'encadrent suffit à témoigner de la singularité de cette langue qu'elle considère comme sienne, c'est-à-dire différente de la langue léguée par le père et les colonisateurs.

« *Son marbre se morcelle : le son muselé des langues orales derrière elle, des langues muettes en hors-champ, mises dès l'enfance hors du centre de la lettre, leur son, leur mouvement, le trop-plein de leur vie masquée ressurgissent dans ce français-là, et produisent dans sa chair une effervescence.* »⁴

C'est cette effervescence que nous allons tenter de découvrir au travers d'une écriture qui met en scène une langue conflictuelle, celle qui exprime les conflits entre les êtres, mais aussi les troubles, les fortes émotions, les sentiments exacerbés.

Dans *l'Amour, la fantasia*, roman publié en 1985, Assia Djebar entame la prospection du passé pour confronter aux écrits de ceux qui sont officiellement habilités à rendre compte de l'histoire, les voix des femmes qui ne savent pas écrire mais qui sont elles aussi témoins et actrices des événements. Ainsi fait-elle alterner les relations d'événements historiques, les évocations de souvenirs autobiographiques et les voix des femmes de son terroir.

Pour rendre ces dernières le plus fidèlement possible, elle recourt à certains procédés scripturaires, linguistiques signifiants, inscrivant dans le texte un autre système de représentations, exprimant une autre réalité.

Nous relèverons tout d'abord les termes de la langue arabe parlée, textuellement insérés dans le texte français. Se distinguant du reste de l'énoncé par leur graphie en caractères italiques, ils soulignent ainsi leur appartenance à un autre système linguistique, mais en même temps exempts de guillemets, ils se trouvent parfaitement intégrés à la langue d'accueil et ne rompent pas la continuité de l'énoncé. Ce sont des termes qui réfèrent au quotidien, au religieux, à l'environnement. Ils ne nécessitent pas d'explication car le contexte est là pour leur ôter toute ambiguïté. Prenons l'exemple du nom *kanoun*. Il apparaît dans le texte de *l'Amour, la fantasia*⁵ et celui de *Vaste est la prison*⁶ suivi de la même expansion : « emplis de braises ». De plus dans le premier roman, l'auteure prend soin de le reformuler par un terme emprunté à l'espagnol : *braseo*, qui lui aussi figure dans le dictionnaire de langue française. De même, le terme de *cheikh*⁷ employé pour désigner le maître d'école coranique ne pose pas de problème de compréhension. Lui aussi a sa place dans la nomenclature du dictionnaire Robert⁸.

La reprise explicative par le nom français du terme arabe utilisé est une autre façon de contaminer le texte par la langue

de celle dont l'auteure veut nous faire entendre la voix. Ainsi, s'exprime Zohra Oudai à propos des maquisards qu'elle recevait :

« Ils écrivaient[...] ici même sur ma meida : cette table, si elle avait une âme, comme elle aurait parlé !... »⁹

Parfois c'est le processus inverse qui est utilisé, la description de l'objet évoqué étant suivie de sa dénomination en langue arabe :

« Une voix aiguë s'envole par-dessus le muret de l'autre côté du patio, venant **des plus vieilles maisons avec terrasse, les douirates**, les surnomme-t-on. » (FSS, p.29).

Or, on s'aperçoit que la description en français ne rend pas en fait tous les signifiés du vocable algérien, notamment ici l'idée de petitesse exprimée par le diminutif de « dar », maison en arabe. (douirates : petites maisons).

Mais l'intérêt de cette information apportée par la narratrice met en évidence un parler spécifique à la région.

Dans ce même roman, on trouve l'évocation d'une variété de raisin propre à la région de la narratrice et de l'auteure : *le cherchali*, suivie d'une description : « rouge, avec des transparences, sa chair deviendra si ferme et son jus, on en devient insatiable... ». Ces précisions sont complétées par une autre appellation familière pour les Algérois et les Cherchellois : « le raisin *ahmar bou 'Ammar* ! ». Le rappel de cette variété de raisin donne lieu dans le texte à une réflexion sur la langue désignant une réalité bien particulière du terroir algérien et à la traduction de cette dernière dans la langue française qui s'avère peu satisfaisante car elle ne peut rendre encore une fois toutes les connotations culturelles, gustatives et poétiques du fruit en question.

« Comment transposer ces mots, Mina ? (Je cherche, je souris puis, incertaine :)

Rouge écarlate, le raisin de 'Ammar.

- Un peu trop long, remarque Mina, La concision, en arabe est belle car il y a rime ! »¹⁰

Par ailleurs, si l'on se réfère à la phrase descriptive énoncée ci-dessus, on notera que l'autre langue n'est pas seulement présente dans les vocables en arabe algérien mais elle s'inscrit dans la syntaxe de cette phrase qui relève plus de l'oral que de l'écrit notamment par l'absence de la conjonction **que** qui aurait dû introduire la subordonnée : « **qu'**on en devient insatiable. » Cette rupture de construction donne plus de vivacité à l'énoncé et reprend une formulation proprement algérienne : « Ma yanchbahch ! »

D'autres termes avons-nous dit renvoient à la pratique religieuse : *la baraka*¹¹ associée au saint visité par la narratrice et Mina, terme que l'on trouve dans le dictionnaire français sous la traduction de *bénédictio* nous introduit dans l'univers des croyances propres aux habitants de la région évoquée.

La culture religieuse des femmes mises en scène est suggérée également à travers la mention de la sourate coranique, celle qui ouvre le texte sacré, d'où son nom. Or, la récitation de la *fatiha* par la narratrice de *Vaste est la prison* lorsque celle-ci veut freiner son désir coupable (p.45), par la mère de la narratrice lorsque celle-ci se rend chez la voyante pour s'enquérir du sort de son fils prisonnier en France (p.180), montre la fonction protectrice, préservatrice de cette sourate dans la mentalité des femmes de diverses générations. Ce terme ne nécessite pas d'explication car il est considéré comme faisant partie aujourd'hui du lexique universel.

Tous ces mots transférés sans guillemets dans le texte en français sont en quelque sorte intégrés à la langue française et ne créent pas véritablement de souci dans la compréhension des énoncés.

Nous relèverons un autre exemple de transcription de l'arabe dans le texte en français : c'est le cri d'assaut lancé par l'agha Mustapha contre des troupes fidèles à l'Emir (AF, p.78) :

« Etlag el Goum ! », que l'auteure ne prend pas la peine de traduire, et dont elle laisse se prolonger le son dans l'espace du texte.

En second lieu, il y a les termes et expressions entre guillemets qui manifestent de façon plus ostensible la présence de l'étranger

dans la langue d'écriture et qui laissent parfois le lecteur non averti dans l'incertitude même si le contexte lui donnent quelques indices.

Ainsi, dans *l'Amour, la fantasia*, les mots arabes trouent le tissu du texte français laissant entendre d'autres sons, des phonèmes étrangers à ceux de la langue française : « khalkhal » (p.83), « khatibas »(p.192), chikhats(p.206), « guelta »(p.230), « ouali ». Il est fort probable que ces emplois non accompagnés d'explications aient pour visée de créer un effet de dépaysement mais on sait également que l'effet musical importe pour l'écrivaine. Elle restituerait ainsi les phonèmes de sa langue originelle.

Dans *Vaste est la prison*, c'est la langue berbère que la narratrice entend et rappelle en évoquant le personnage de Jugurtha. Les guillemets sont ici de rigueur car ils indiquent la présence d'une autre langue, « ineffaçable » nous dit la narratrice (p.334) car elle fait partie du socle linguistique qui lui a été légué. Par ailleurs, nous sommes en présence d'une citation puisque ce sont là les paroles de Jugurtha. La petite phrase en berbère qui entre dans le texte français : « *Meqqwer lhebs !* » et qui est reprise en partie deux fois imprime au texte cette scansion dont parlait Assia Djebar dans son discours de Francfort. De plus, elle fait écho au titre du roman qui n'est en fait que sa traduction. Nous l'apprenons en effet par l'explication lexicale qui nous est donnée : « *Meqqwer, meqqwer-*, le mot qui désigne l'ampleur, la vastitude de la « meurtritude » (p.334).

Les guillemets permettent aussi de mettre en évidence des termes dont les emplois en arabe ont un sens très particulier, qui peut ne pas correspondre à celui du terme français.

Le mot « *ennemi* » dans le discours féminin réfère essentiellement au mari dominateur. Les sonorités du lexème arabe *l'e'dou* viennent renforcer pour la narratrice l'agressivité qu'il véhicule.

Un autre mot usité en arabe dont le texte ne nous révèle que la traduction française est celui de « dommage » (l'AF, p.282). En fait ce terme fonctionne comme un euphémisme qui permet de ne pas nommer crûment un acte tabou, à savoir le viol. Le terme français employé par l'auteure est la traduction du terme arabe relatif à cette violence mais il semble que la difficulté de nommer

cette dernière dans sa société la force en quelque sorte à la contourner comme le dit d'ailleurs la narratrice dans le roman.

Il est vrai qu'au plan discursif, les mots n'ont pas les mêmes significations dans l'une ou l'autre langue. C'est surtout dans les prises de parole des personnages féminins que le lecteur peut le déceler, à fortiori s'il est lui-même au moins bilingue et qu'il a connaissance des codes relatifs aux langues convoquées.

En guise d'illustration retenons la prise de parole de la mère de la narratrice dans *l'Amour, la fantasia* lorsqu'elle prend la défense de sa fille qui ne se voile pas.

C'est en ces termes que se résume sa réponse : « Elle lit ». (p.254)

Or, en arabe, le verbe **lire** n'est pas à prendre exclusivement au sens propre, mais il signifie aussi, comme le précise la narratrice dans le roman, « elle étudie ».

Enfin, un dernier exemple réfèrera au mot « révolution ». Ce dernier est souvent employé par la femme qui porte assistance aux maquisards. Les guillemets ont pour fonction de particulariser cet événement historique ; ce terme rend compte d'un usage linguistique spécifique aux Algériens pour désigner la lutte armée déclenchée en novembre 1954 qui, de par sa fréquence, devient une expression stéréotypée.

La traduction littérale des discours féminins concourt à reproduire la spécificité du parler des paysannes pendant la guerre, transposant la formulation arabe dans la phrase française, redynamisant la langue par des expressions inédites en français. Assia Djebar explique cette façon d'écrire qui n'hésite pas à rendre de façon brute le vécu de la domination subie (celle du colonialisme mais aussi celle des hommes de leur communauté). Elle avoue sa volonté de ne pas trahir ces voix même si leurs discours surprennent parce qu'ils ne correspondent pas au mode d'expression en langue française.

C'est ce qu'elle confie lors d'un entretien avec Mildred Mortimer :

« Vous trouverez dans ces récits de femmes des sortes de tournures populaires que j'insère par une traduction voulue au premier degré. Ces paysannes disent, « la France est montée au village », au lieu de dire, « L'armée française est montée au village. » Par moments la traduction essaie d'épouser ces tics qui apparaissent parce qu'il y a la guerre. » (p12)

Les exemples abondent dans les différents romans chaque fois que la narratrice se met à l'écoute de ces femmes actives, de la veuve de guerre, tante Zohra Oudaï, parente de la narratrice, de Lla Bia, amie de la maquisarde Zoulikha.

« La France arriva jusqu'à nous...La France est venue et elle nous a brûlés. » (l'AF, p.167)

« La France se mit à monter quasiment matin et soir chez nous. » (l'AF, p.264)

« La France, quand elle m'avait arrêtée dans les montagnes, était étonnée ! » (l'AF, p.198)

« Nos demeures se remplissent en un éclair des fils de la France... » (VP, p.77)

Le pays colonisé est ainsi anthropomorphisé, principal sujet responsable de la destructuration de la société algérienne et il a pour référent essentiel l'armée française.

D'autres expressions traduites du parler algérien nécessitent d'être réinterprétées dans la langue française pour retrouver tout leur sens. Par exemple :

« Tout ce qui **est passé sur moi** ! Mon Dieu, tout ce qui est passé ! » (l'AF, p.214) = tout ce que j'ai enduré !

« Je ne veux pas qu'on **pleure sur moi** ! » (p.230) = je ne veux pas qu'on me pleure !

« Si son père **la remettait**...enfin la faisait voiler » (VP, p.279) = expression qu'on pourrait traduire par : ramener à la raison ou remettre sur la bonne voie.

L'usage de ces formules importées de la langue arabe algérienne subvertit le système de l'écrit en français, brisant les habitudes de lecture de cette langue, forçant le lecteur à lire

autrement le texte ainsi produit. En reproduisant la syntaxe de la phrase arabe et en jouant sur le sémantisme du lexique arabe, l'écrivaine introduit une subjectivité autre, d'autres façons de percevoir et de dire le monde, d'exprimer des sentiments.

C'est encore une expression courante traduite littéralement de l'arabe qui exprime l'exigence de la maquisarde oubliée par les hommes après l'indépendance et réclamant son dû :

« Ô Allal, où est mon droit ? » ; « Je veux mon droit. » (l'AF, p.279)

Traduction littérale de l'expression arabe : « ».

On peut citer parmi les traductions les expressions de l'affectivité et plus particulièrement de la tendresse maternelle envers les enfants. A ce propos, on s'aperçoit que d'une langue à l'autre les références diffèrent pour traduire l'attachement de la mère à son enfant :

« Mon foie...hannouni ! » (l'AF, p.117)

« Ma chérie, mon foie palpitant » (FSS, p.63)

Ce qu'en français serait traduit par « cœur ».

Il arrive aussi que ces femmes pour la plupart analphabètes en français, s'expriment en français en appliquant aux énoncés prononcés un accent et une prononciation conformes au système phonologique de l'arabe ce qui imprime une sorte de distorsion à la langue empruntée et crée un effet comique qui d'ailleurs ne leur échappe pas.

Dans *La femme sans sépulture*, le discours de Zohra relatant son face à face avec un officier français illustre bien ce processus :

« - Allez, viens, viens la femme !

- Comme ça, il a dit ; et moi je lui réponds :

- Non !... Non ! c'est défendo !... Oui (elle rit), défendo ! » (p.79)

Une fois de plus, l'intervention discursive de la femme qui rapporte ce dialogue reflète l'expression arabe proprement dite traduite par : « comme ça, il a dit »

De même, dans *Vaste est la prison*, la voyante que la mère de la narratrice va consulter prononce en français Verdun, en roulant le « r » (p.181), comme le font les arabophones.

Le texte devient le lieu où les langues se mettent en représentation dans une confrontation féconde qui génère des sonorités nouvelles, un ton différent, suggérant alors un monde autre.

Les procédés que nous venons de recenser pour montrer comment Assia Djebar, dans sa langue d'écriture, essaie de faire résonner les langues qui l'habitent, sont loin d'être épuisés. En effet, ramener les voix des femmes arabes et berbères à travers ses écrits, c'est faire affleurer l'oralité dans le texte. Or, cette oralité du texte se décèle aussi à travers l'emploi de certaines formes d'expression traditionnelles tels les proverbes, les chants, les poèmes, ceux-ci véhiculés toujours par les voix des femmes.

Formes de la littérature orale

Commençons par les proverbes. On en relève deux dans *La femme sans sépulture* et un dans *Vaste est la prison*. Dans ce dernier ouvrage cité, la narratrice en use lors d'une conversation qu'elle a avec une de ses voisines Hania et durant laquelle elle lui parle de son isolement lorsqu'elle travaille au tournage de son film sur les femmes de sa région. Hania interpellant celle-ci sur les autorités officielles, la narratrice lui donne en guise de réponse un proverbe qui rend compte de la fourberie des politiques :

« Je me rappelai la formule ancienne de quelques siècles : je la dis en arabe, sa musique sonnait comme un acier :

- *Dhiab fi thiab !* comme a dit el Maghraoui !... (Je repris pour moi, amère : « Des loups dans des vêtements d'homme ! » (VP, p.311).

Cette formule imagée du passé est ici réutilisée pour l'appliquer aux hommes du présent. Le recours à cette parole traditionnelle porteuse d'un jugement sur ceux qui détiennent le pouvoir montre la position critique de l'écrivaine à l'égard des gens de pouvoir contemporains et sa solidarité avec la parole des ancêtres mais révèle aussi l'intérêt qu'elle porte à sa langue dont elle retrouve le caractère ludique (jeu de mots, jeu de rimes, jeu de rythmes)

et à sa culture dont elle nourrit son texte. La traduction française de cette image ne lui procure pas le même plaisir, ce qui expliquerait peut-être le déplaisir exprimé par le terme « amère » qui traduit la tristesse de l'auteure à la fois à cause du fait évoqué mais aussi à cause de la langue française qui est incapable de rendre aussi poétiquement la force de l'idée véhiculée.

L'usage du proverbe peut aussi servir d'argumentation fallacieuse. L'exemple nous est donné par la dame sollicitée par Lla Lbia pour héberger durant la nuit Zoulikha recherchée par l'armée française. La bourgeoise refuse et pour se disculper, elle invoque un proverbe que Mina rapporte d'abord en français puis traduit en arabe, traduction retranscrite par l'écrivaine en caractères latins :

Qui a honte de ce qui lui fait mal,

C'est bien là, la preuve que ce mal

Lui vient... du Diable !

Yalli yestehyi bi ma dharroul ma dharrou Chittan ghir hou (VP, p.160).

L'opération de traduction se répète avec Zoulikha qui entend le proverbe dit en arabe par Lla Lbia et que sa fille Hania va lui traduire en français.

L'usage des deux langues par certains personnages féminins du roman est en quelque sorte une représentation en abyme du va-et-vient langagier opéré par l'écrivaine elle-même, de la pratique plurilingue que revendique Assia Djebar.

Par ailleurs, le proverbe déclamé par la dame qui a peur d'être inquiétée n'a pas pour fonction de référer à sa culture mais masque sa lâcheté. Ainsi, un texte qui traditionnellement est considéré comme un produit du bon sens, de la sagesse des anciens devient l'arme de la déraison et de l'individualisme de cette femme.

Ce n'est pas le cas d'un autre proverbe prononcé par la tante de Mina, Zohra Oudai, femme respectable et âgée, une des conteuses de l'histoire de Zoulikha. C'est bien la voix de la sagesse qui

s'exprime par le biais de ce proverbe. Ainsi, pour répondre au regret de la narratrice de n'être pas venue plus tôt la voir, Zohra Oudai la rassure et la déculpabilise en lui faisant comprendre que tout vient à point :

« *Chaque délai, chaque retard, affirme Zohra Oudai en s'appuyant sur un proverbe arabe courant, recèle en lui, sois-en certaine, un bien caché...* » (FSS, p.73).

Une autre forme de l'expression de l'oralité en texte est repérable au niveau des chants insérés dans les trois romans. L'écriture romanesque est ainsi éclatée et le lecteur est propulsé dans un autre registre qui rompt l'horizontalité et la linéarité de celle-ci.

Chants de douleur ou chants ludiques, ils sont l'occasion pour l'écrivaine de retrouver les émotions des femmes oubliées derrière des murs ou au fond des campagnes dont elle veut se rapprocher, retrouver les accents ; certains sont aussi des chants liés à des souvenirs d'enfance lorsque la narratrice baignait encore dans sa culture traditionnelle et ont pour fonction de rectifier certaines idées reçues ou imposées par des discours qui se veulent dominants.

Deux exemples illustrent ces derniers : le premier dans *l'Amour, la fantasia* (p.242), évoqué à l'occasion de la fête de l'Aïd el-Kebir, la complainte d'Abraham, qui retrace l'histoire religieuse du sacrifice dont l'écrivaine traduit quelques couplets, introduit une ferveur et un amour qui tranchent avec la violence et la haine qui altèrent la religiosité de ses contemporains. Ainsi, la référence religieuse invoquée à travers ce chant permet de présenter la religion sous un jour plus humain.

L'autre souvenir est celui d'une comptine chantée par les enfants et qui insiste sur le caractère réducteur de la conception identitaire algérienne qu'elle véhicule. En la rappelant, l'écrivaine saisit l'occasion pour subvertir cette dernière en lui substituant une autre version qui complexifie cette notion identitaire insérant subtilement un contre-discours remettant en question le discours officiel. Cette correction de l'Histoire se fait de façon ludique par

la narratrice et son amie qui jouent à inventer une autre histoire en modifiant les paroles de la chanson connue :

« Nous avons une seule langue, l'arabe

Nous avons une seule foi, l'islam

Nous avons une seule terre, l'Algérie ! » (p.71).

Et en remplaçant cette unicité par une pluralité.

D'autres chants, par contre, connotent la séparation, la mort. Dans *la Femme sans sépulture*, le chant de l'amante aveugle qui pleure la mort de son fiancé déchire le texte à intervalle régulier, de même que le changement typographique, les italiques, créent la rupture avec le reste du texte.

L'emploi des italiques participe de cette tension de la langue qui bouge, qui vacille, qui bouscule les règles et laisse transparaître les sentiments exacerbés, les fortes émotions, le cri des femmes qui brise le silence qui leur est traditionnellement imposé.

C'est encore la perte d'un être cher, en l'occurrence Chérifa morte du typhus, sœur bien aimée « qui était comme une mère pour sa plus jeune sœur » (VP, p.235) qui va déclencher les chants de douleur de ses parentes. On assiste alors à une confrontation des langues utilisées et représentées pour dire de la façon la plus juste la douleur de ces femmes. Trois femmes se relaient pour exprimer le poids du malheur qu'elles subissent.

- Première intervention d'une étrangère « en arabe ancien » (p.236) que l'écrivaine traduit en français :

« *Ô mon autre moi-même, mon ombre, ma semblable,*

Tu t'en es allée, tu m'as désertée, moi l'arable,

Le soc de ta douleur m'a retournée, de larmes m'a fertilisée.»

- Deuxième intervention d'une cousine en berbère retranscrit :

« Seg gwasmi yebda useggwas

Wer nezhi yiggas!

Meqqwer lhebs iy inyan

Ans'ara el ferreg felli!"

- Troisième intervention de la soeur de la défunte qui traduit pour celles qui ne comprennent pas cette langue, traduction transmise en français dans le texte:

Le tangage entre les langues dont nous avait entretenu Assia Djebar trouve ici son illustration et renforce le caractère polyphonique de son écriture car pour elle, « écrire la langue adverse, ce n'est plus inscrire sous son nez ce marmonnement qui monologue » (l'AF, p.300) ; au contraire, la langue qui nous est donnée à lire bruisse de toutes les langues, héritage d'une histoire particulière.

L'Amour, la fantasia est également riche en chants de femmes qui égrènent leurs malheurs. D'ailleurs Assia Djebar recourt à tout un éventail de mots connotant le son de ces diverses « voix ensevelies »¹². Nous ne retiendrons pour exemple que la partie intitulée *Clameur* qui relate le déchirement de Chérifa sur le corps de son frère maquisard, tué par les soldats français. L'intérêt de ce passage ne réside pas dans l'emprunt à d'autres langues inscrivant dans le texte une autre culture. S'il y a hybridité, elle n'est pas linguistique mais plutôt générique. Toute cette partie est écrite en italiques et s'apparente à une scène de théâtre. La description du lieu et de l'action renvoie à la mise en scène¹³ de cette séquence tragique qui atteint son paroxysme lorsque la fille libère son cri. Cette mise en représentation prouve que le mélange des genres est une pratique de l'écriture djebarienne qui rompt ainsi avec l'écriture romanesque traditionnelle, sa continuité rassurante. C'est enfin un de ces passages qui mettent en suspens le récit ou plutôt qui imprègnent ce dernier d'une solennité exceptionnelle comme si l'écrivaine, dans son entreprise de réhabilitation de ces femmes ignorées et niées, voulait mettre en évidence le caractère remarquable de leur souffrance et de leur résistance silencieuse. Ainsi, au lieu de transposer les émotions dans une langue parlée comme nous avons eu l'occasion déjà de l'observer, l'écrivaine, au contraire, rivalise de virtuosité scripturaire : emploi d'une langue française soutenue, recherche lexicale qui donne lieu à la présence de termes rares, phrases qui s'étirent et suivent le mouvement du cri qui s'enfle, s'amplifie, amplifie le lieu de la tragédie.

De tels morceaux d'écriture comme on parlerait de morceaux musicaux se renouvellent dans le roman. Le plus représentatif à notre sens est celui intitulé *Sistre* (p.156).

Ce texte est une véritable composition où chaque phrase est constituée de la juxtaposition de groupes nominaux référant tous à des sons, des voix qui se conjuguant les uns aux autres forment une sorte d'immense concert. On sent bien là le travail sur la langue qu'effectue Assia Djébar, le plaisir mais aussi l'ardeur qu'elle a de satisfaire à travers les mots de l'autre langue « [son] aspiration à la musique »¹⁴, Syntaxe bouleversée qui ne respecte plus l'ordre des termes de la phrase française, ni la construction logique normée, absence de verbe principal, suprématie des noms qui confère au texte une densité révélatrice d'une tension, de ce corps à corps avec les langues dont elle essaie de faire entendre les vibrations. Tout un travail sur les rythmes, les allitérations en « r », en « s » visent à montrer l'emballement de l'écriture qui devient transe :

« Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne.

« Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tessons de soupirs naufragés, clapotis qui glissent contre les courtines du lit, rires épars striant l'ombre claustrale... »
(p.156)

Cette analyse de la langue d'écriture d'Assia Djébar est loin d'être exhaustive. Mais elle nous permet déjà de montrer combien cette écrivaine a le souci de rendre sensible une langue qui lui est propre, qui est à même de dire autrement une réalité imprégnée d'une culture qui lui est familière mais qui est la résultante aussi de nombreuses convergences historiques.

Les différentes variantes de sa langue d'écriture enrichie des diverses syntaxes et lexiques des langues qui l'habitent, des diverses expressions orales de sa culture originelle construisent

ce qu'elle appelle ce territoire de langue propre à chaque écrivain. Malgré l'aspect abouti de son écriture, chaque roman nous rappelle sa quête constante d'une écriture soucieuse de rendre au plus près les voix à peine audibles des femmes qui souffrent, qui pleurent, qui désirent, qui raisonnent...et ceci soit par la traduction de leur langage propre, soit dans une langue maîtrisée, expression lyrique d'un art poétique qui lui est spécifique.

La fragmentation de ses œuvres depuis les années 1980 dont nous n'avons d'ailleurs pas parlé et qui rompt avec la linéarité des œuvres romanesques plus traditionnelles, le mélange générique décelable dans certaines, la convocation et l'évocation de différentes langues impriment à l'ensemble de ses écrits un caractère novateur. Même si son travail sur la langue ne se caractérise pas comme pour certains des auteurs africains par un aspect ostensiblement ludique, il n'en reste pas moins qu'un certain plaisir à jouer avec les mots de la langue, à interroger les sens établis, à rechercher les sonorités les plus aptes à rendre compte d'une émotion, à se servir de sa maîtrise de la langue française pour construire sa langue d'écriture est constamment présent et nous séduit en tant que lecteur. Mais ce choc des langues, et au sein de chacune d'elles, la savante et la populaire, l'académique et la transgressive est révélateur de la volonté de forger sa propre langue, de cette quête jamais finie, l'écriture étant sans cesse en train de se chercher.

Romans d'Assia Djébar de référence :

- *L'Amour, la fantasia*, Editions Albin Michel, Coll, Livre de poche, 1995
- *Vaste est la prison*, Editions Albin Michel, Coll. Livre de poche, 1995.
- *La Femme sans sépulture*, Editions Albin Michel, 2002.

Abréviations utilisées :

- L'AF : *L'Amour, la fantasia*
- VP : *Vaste est la prison*
- FSS : *La Femme sans sépulture*

NOTES

1. Le terme est emprunté par Assia Djebar à Michel Leiris : « tangage-langage » ; « La langue dans l'espace ou l'espace de la langue », *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999, p.51.
2. Assia Djebar, *Idiomes de l'exil et langue de l'irréductibilité*, Discours prononcé à Francfort pour la remise du Prix pour la Paix, octobre 2000.
3. Idem
- 3bis. Ibidem
4. *Ces voix qui m'assiègent*, p.149.
5. *L'Amour, la fantasia*, p.205.
6. *Vaste est la prison*, p.180
7. *L'Amour, la fantasia*, pp.258-259.
8. Dictionnaire *Le Petit Robert 2011*, nouvelle édition 2011.
9. *La Femme sans sépulture*, p.76.
10. Idem, p.105.
11. Ibidem, p.96.
12. «Les voix ensevelies» est le titre de la troisième partie du roman.
13. Succession de détails descriptifs, explication des gestes du personnage central qui peuvent s'apparenter à des didascalies.
14. *Ces voix qui m'assiègent*, p.150.